

Борис Гройс

Утопия и обмен

1. Стиль Сталин
2. О новом
3. Статьи

Издательство
ЗНАК

Издание осуществлено совместно:
L-галереей (Москва)
Институтом современного искусства (Москва)
"Издательством "ЗНАК" (Москва)

Редакционная коллегия:
И.Бакштейн,
Н.Королева,
А.Обухова,
Е.Романова,
Е.Селина

Автор благодарит Елену Романову и Иосифа Бакштейна
за помощь в подготовке издания к печати

ISBN 5-87707-001-0

© Б.Гройс, 1993

© "Издательство "ЗНАК", оформление, 1993

Содержание

Утопия и обмен. Вместо введения	5
Стиль Сталин	11
О новом	
Введение	113
Новое в архиве	120
Стратегия инновации	143
Инновационный обмен	190
Примечания	226
Статьи	
Россия как подсознание Запада	245
Московский романтический концептуализм	260
Москва и Нью-Йорк: пленники сверхдержав	275
Эстетизация идеологического текста	284
Новое русское искусство:	
художник как персонаж юмористического романа	292
Новое русское искусство на Западе	298
Московский концептуализм,	
или репрезентация сакрального	304
Художник как куратор плохого искусства	311

"Медицинская герменевтика", или лечение от здоровья	317
"Ирвин": тотальнее, чем тоталитаризм	322
Апология художественного рынка	326
Искусство как валоризация неценного	332
Страдающая картина, или картина страдания	337
Живые машины Павла Филонова	347
Ленин и Линкольн — образы современной смерти	353
Имена города	357
Произведение искусства как нефункциональная машина	366
Список публикаций	372

Утопия и обмен. Вместо введения

Все утопии современного мира имеют свой источник в искусстве. Произведение искусства издавна служило образом того, каким мир должен быть целостным, гармоничным, трагичным, возвышенным, свободным, изящным. Постмодернистское искусство наших дней, отказывающееся от этих традиционных идеалов, также проектирует новый мир: плюралистичный, демократичный, в котором каждый язык или стиль имеют равное право на художественное представительство. Только одним не хочет быть искусство — товаром, который обменивается на деньги и на другие товары. Иначе говоря, искусство не хочет признать мир таким, каков он есть, и свое действительное место в нем. Этот разрыв между искусством и миром порождает протест против мира, желание переделать его не только в искусстве, но и в самой реальности.

Русский авангард начала века был одной из самых радикальных попыток изменить саму жизнь. Для этого он вступил в союз с марксизмом, который, как известно, также хотел не объяснить мир, а изменить его. Кстати, и для самого марксизма источником явился немецкий романтизм, ориентированный на реализацию художественного идеала в жизни: каждый рабочий должен стать свободным творцом вещей и своей жизни в целом, т.е. художником.

Для достижения этой цели прежде всего была поставлена задача подчинить всю жизнь общества целям свободного творчества: каждый должен работать, стать творцом нового мира — кто не работает, тот не ест. Для этого же должны были быть ликвидированы господствующие классы, чья жизненная задача состоит не в производстве, а в потреблении. Искусство, творчество освобождаются тем самым от потребителя, от его ограниченных вкусов, от рынка, от власти денег. Труд, понятый как искусство, получает ничем не ограниченные возможности для свободного развития. Советский авангард, как и русский, частью которого он являлся — верил в то, что искусство выражает личность творца и получает от него свою ценность. Поэтому и следует поставить творца над потребителем: место дворян должны занять "творящие", как писал Хлебников.

Оказалось, однако, что искусство, которого никто не хочет, которое никто не покупает, которое не имеет потребителя, теряет свою ценность. В этом источник экономического поражения советского общества. Его создателям казалось, что подчинение всего общества задачам строительства нового мира придаст ему невероятную динамику. В действительности, общество остановилось в своем развитии, поскольку с исчезновением потребления исчезла и ориентация для производства. Искусство, изъятое из сферы потребления и обмена, утрачивает свою ценность, становится грудой никому не нужного хлама.

В основе самого искусства как создания нового лежит операция обмена. Новое в искусстве возникает тогда, когда художник обменивает традицию искусства на неискусство: например, традиционную изобразительную картину на "Черный квадрат", как это сделал Малевич. Для проведения такой операции обмена необходимо, чтобы существовала иерархия ценностей в искусстве, система музеев, художественный рынок, разделение между искусством и неискусством. Если ликвидировать автономную, социально гарантированную сферу культурных ценностей и заменить ее единым художественным проектом, в котором реальность и искусство отождествляются, то искусство от этого гибнет — вместе с реальностью. И творчество становится, по меньшей мере, невозможным, поскольку различие между искусством и неискусством исчезает: вся реальность преобразуется, становится искусством, превращается в музей, где ничего нельзя более изменить. Отсюда, в частности, тотальная тавтология советского искусства сталинского времени. Поскольку вся советская жизнь была признана единым произведением искусства, автором которого являлись Сталин и партия, инновационный обмен между искусством и реальностью стал невозможным — и новое исчезло, сменившись вечным возвращением прошлого.

Разумеется, сталинский проект не смог охватить весь мир. Осталось достаточно зон реальности вне его. И поэтому в послесталинский период в стране возникла довольно интенсивная художественная практика, которая стала переносить в сферу художественных ценностей все, что раньше считалось неискусством — матерный язык, тяжелую и монотонную повседневность, религиозный экстаз, эротику, рус-

скую национальную традицию и западные "попсовые" моды. Для России это было потрясением основ. Для Запада это было, в свою очередь, тавтологией. Поэтому русское искусство испытало — и продолжает испытывать — значительные трудности на Западе. Трудности эти никак нельзя игнорировать, ибо реинтеграция русского искусства в сферу обмена и, в частности, в сферу художественного рынка означает его подчинение мировым, т.е. западным, критериям того, как искусство делается и функционирует.

Пока в Советском Союзе происходила борьба за и против определенного типа диктатуры искусства над жизнью, на Западе также происходил процесс поглощения жизни искусством, хотя и в другой форме. А именно: с определенного момента в западном искусстве все стало позволено. Как только обнаруживалось нечто, что еще не стало искусством, оно немедленно и с благодарностью объявлялось искусством. Иначе говоря, быть неискусством стало критерием искусства. Если художник в наше время делает искусство в традиционном смысле слова, то он не признается настоящим художником. Настоящий художник — это тот, кто занимается неискусством. Советские художники застали этот процесс уже на излете. Но еще успели заняться тем, что и на Западе в 70-80-е годы еще считалось неискусством, а именно, тоталитарным искусством. Отсюда успех на Западе русского соцарта. Проблема, однако, в том, что сейчас уже всем стал ясен механизм продуцирования искусства как неискусства. Хотя и можно найти в мире довольно много вещей, которые все еще не были использованы в искусстве, сам ход стал тавтологичным.

Определенная эпоха в искусстве переживает кризис. Все говорят о том, что критерии интересного и оригинального в искусстве утрачены, и что все теперь решает чисто коммерческая стратегия художника. Действительно, когда определенный художественный ход исчерпывается, часто начинает казаться, что успех в искусстве зависит только от пробивных способностей самого художника. Внимание сдвигается от того, что человек делает, к тому, кто он таков: начинается борьба за репрезентацию в искусстве женщин, а также этнических или сексуальных меньшинств, продолжается борьба за чисто эстетическую репрезентацию социально непривлекательных художественных языков и стилей.

Каким будет выход из этого кризиса на уровне самого искусства трудно сейчас предсказать. Но следует выделить некоторые предпосылки современной художественной теории, которые представляются проблематичными. Дискурс о современном искусстве ориентируется сейчас обычно на новую французскую, или постструктуралистскую, философию, представленную, в частности, именами Фуко, Лакана, Делеза, Деррида, Лиотара или Бодрийара. Общая направленность этой философии состоит в выявлении материальности знаков — в том числе тех знаков, которыми оперирует искусство. Из материальности знака, т.е. из его отдельного, автономного существования помимо обозначаемого им объекта, делается вывод, что никакой знак не может с достоверностью явить истину, внутреннюю интенцию, "идейное" содержание: слово или картина являются не непосредственными манифестациями того, что хотел сказать их автор — скорее, они являются комбинациями в бесконечной игре материальных знаков, которая ускользает от любого сознательного контроля. Никакой язык не может представить отличную от него реальность — все равно, внешнюю, позитивную или внутреннюю, духовную, — поскольку он всегда обладает собственной материальной реальностью, не прозрачен, постоянно ускользает от теоретического схватывания, никогда не дан в своей полноте здесь и сейчас. Поэтому поиск истинного языка в искусстве напрасен. Мы всегда говорим нечто иное, нежели "намерены сказать": через нас говорит сам язык — бесконечный в своих комбинационных возможностях и потому постоянно порождающий новые неконтролируемые смыслы. Любые языки — в том числе и языки искусства — являются, соответственно, лишь формами нашего подсознания, принципиально не поддающегося конечному описанию: не мы владеем языком, а язык владеет нами.

Традиционное понимание искусства как истины о мире, таким образом, критикуется, поскольку для конечного и материального дискурса считается невозможным явить бесконечную истину. Но, одновременно, постструктуралистский дискурс говорит о бесконечности знаковой игры (Деррида), бесконечности интерпретаций и нарративов (Лиотар, Бодрийар), бесконечности желания (Лакан, Делез) и т.д. Бесконечная игра материальных знаков по-прежнему понимается здесь как некоторая определенная реальность. Человек и

язык утрачивают доступ к бесконечности Бога, разума, духа, или рациональной очевидности, но зато включаются в бесконечные потоки желания, пронизывающие космос и историю. Между тем, и эта альтернативная бесконечность представляется проблематичной. Если знаки материальны, то они имеют и свои материальные носители: книги, картины, фильмы, магнитофонные или видеозаписи. Нельзя себе представить, чтобы знаки были материальны, но при этом готовы были оторваться от своих носителей и бесконечно свободно комбинироваться, порхая над ними. Желание и подсознание, на которые ссылается постструктурализм, нельзя считать такими же материальными носителями знаков, как бумагу, холст или фильм.

Можно сказать поэтому, что бесконечная игра знаков на деле происходит не в действительности, а исключительно в воображении. Действительность этой игре может придать только ее материальная фиксация, которая, однако, по определению конечна. Но в таком случае художник служит посредником не столько между социально признанными ценностями и миром непривилегированной реальности, сколько между архивом уже фиксированного языкового опыта и потенциально бесконечной игрой языкового воображения. Если при этом художник относительно часто пользуется знаками социально непривилегированных практик, то только потому, что видит существенную аналогию между ними и игрой собственного воображения: в обоих случаях отсутствие фиксации в архиве культуры грозит тотальным уничтожением и забвением. Поэтому нельзя также сказать, что различие искусства и неискусства можно вполне снять, ибо оно, в известном смысле, совпадает с границей существования и несуществования — его преодоление действительно означало бы совпадение конечного и бесконечного, или, что то же самое, преодоление смерти. Поскольку постструктуралистский дискурс по-прежнему оперирует бесконечностью, он вступает в противоречие с собственной изначальной предпосылкой относительно конечности и материальности любого языка. Поэтому, если и нельзя сказать, каким образом искусство выйдет из нынешнего кризиса, можно быть уверенным в том, что какой-то выход есть, ибо полное снятие границы между искусством и жизнью невозможно не только через тоталитарный проект, подчиняющий жизнь искусству, но и путем де-

мократического, плюралистического проекта, предполагающего эстетизацию и художественную репрезентацию действительности такой, как она есть. Отмена границы между искусством и жизнью может совпасть только с преодолением смерти.

Только преодоление смерти могло бы стать также окончательным преодолением обмена, поскольку только в этом случае исчезло бы и разделение на различные сферы, между которыми обмен происходит, — в частности, разделение на архив, хранящий культурную память, и "текущий момент". Все утопии стремились к преодолению этой последней границы, и никакой утопии не удалось это осуществить.

1991

Стиль Сталин

Введение: Историзировать сталинскую культуру

Мир, который обещала построить установившаяся в России после Октябрьской революции власть, должен был стать не только более справедливым или гарантировать человеку большую экономическую обеспеченность — он, быть может даже в большей степени, должен был стать прекрасным. Неупорядоченная, хаотичная жизнь прошлых эпох должна была смениться жизнью гармонической, организованной по единому художественному плану. Тотальное подчинение всей экономической, социальной и просто обыденной жизни страны единой плановой инстанции, призванной регулировать даже ее мельчайшие детали, гармонизировать их и создавать из них единое целое, превратило эту инстанцию — партийное руководство — в своего рода художника, для которого весь мир служит материалом, при том что его цель — "преодолеть сопротивление материала", сделать его податливым, пластичным, способным принять любую нужную форму.

В начале своего "Рассуждения о методе" Декарт сожалеет о том, что не в состоянии, вследствие слабости своих сил, рационально организовать жизнь целой страны или хотя бы одного города, и что он принужден поначалу упорядочить лишь собственные мысли¹. Марксистское учение о надстройке отрицает, как известно, возможность изменить состояние собственного мышления без изменения определяющего это мышление общественно-экономического базиса, т.е. типа организации общества, в котором живет мыслящий. Человек вместе с его мышлением и "внутренним миром" вообще есть для революционера-марксиста лишь часть материала, подлежащего упорядочиванию: новое рациональное мышление не может возникнуть иначе, как из нового рационального порядка самой жизни. Но в самом акте создания нового мира есть, следовательно, нечто иррациональное, чисто художественное: ведь сам создатель этого нового мира не может претендовать на полную рациональность своего проекта, поскольку он был сформирован в еще не гармонизированной действительности. Практику художника-властителя оправдывает, по существу, лишь выделяющее его из толпы простых смертных знание того, что мир эластичен, и поэтому все, кажущееся обычному человеку устойчивым и непреходящим, в действительности относительно и может быть изменено. Сама тотальная власть над обществом гарантирует творца новой жизни от любой возможной критики: ведь критикующий занимает лишь определенное место в обществе, лишаящее его возможности того общего взгляда на целое, которое открывает лишь власть, и потому его критика может быть вызвана либо наличием в его мышлении элементов, сформировавшихся при старой организации общества, либо односторонностью взгляда, не способного охватить художественное целое нового мира.

Такой проект новой эстетической организации общества не раз предлагался и даже опробывался на Западе, но впервые вполне удался только в России. На Западе каждая революция так или иначе сменялась контрреволюцией, и дело кончалось установлением порядка, преемственного от старого, хотя и включающего в себя элементы нового. Революция не могла быть на Западе столь радикальной, как на Востоке, поскольку сама западная революционная идеология слишком ощущала свою преемственность от традиций, слишком опиралась на уже ранее сделанную интеллектуальную, социальную, политическую, техническую и т.п. работу, слишком дорожила теми обстоятельствами, которые ее породили, и в которых она впервые артикулировалась. Поэтому ни одна западная революция не была способна на такое безжалостное уничтожение прошлого, как русская революция. Революционная идеология была импортирована в Россию с Запада, она не имела собственно русских корней. Русская же традиция ассоциировалась с отсталостью и унижением по отношению к более развитым странам и поэтому вызывала отвращение, а не сожаление у большинства интеллигенции, да, как выяснилось в ходе революции, и у народа.

Уже петровские реформы начала XVIII века показали готовность русского населения сравнительно охотно отказаться от своих даже весьма укорененных, как казалось, традиций в пользу западных новшеств, если такой отказ обещал быстрый прогресс страны. Эта чисто эстетическая нелюбовь к старому, поскольку оно ассоциируется с отсталостью и чувством неполноценности, сделала Россию в XIX веке исключительно восприимчивой к новым художественным формам и готовой ассимилировать их быстрее, чем это имело место даже на самом Западе, ибо таким образом русская интеллигенция оказывалась способной компенсировать свой комплекс неполноценности и рассматривать сам Запад, в свою очередь, как культурно отсталый. Русская революция часто оценивалась с рационально-марксистских позиций как парадокс, поскольку совершилась в технически и культурно отсталой стране. Но Россия куда больше Запада была подготовлена к революции эстетически, т.е. в куда большей степени была согласна организовать всю свою жизнь в новых, еще невиданных формах и с этой целью позволить организовать над собой художественный эксперимент еще невиданного масштаба.

Первые проекты этого эксперимента, созданные практиками и теоретиками русского авангарда, остались нереализованными, но зато прочно вошли в историю искусств, вызывая повсеместное и заслуженное восхищение своей смелой радикальностью. Правда, русский авангард продолжает быть еще очень мало изученным, так как многое из созданного им было, начиная с тридцатых годов, уничтожено или обречено на ги-

бель, но все же — прежде всего заботами западных исследователей — он, особенно в последние годы, стал общепризнанным объектом серьезного внимания. Иная судьба сложилась пока у искусства социалистического реализма, т.е. искусства сталинской эпохи, пришедшего в тридцатых годах на смену авангарду. Лозунг социалистического реализма обычно рассматривается независимой историографией как вне Советского Союза, так и внутри него, лишь как цензурный жупел, с помощью которого преследовалось и уничтожалось "подвижное искусство" и его творцы. Вся сталинская эпоха предстает в этой перспективе исключительно как мартиролог, как история гонений, какой она несомненно и была. Вопрос заключается лишь в том, во имя чего эти гонения происходили, какое искусство и почему утверждалось как каноничное? Как это ни может на первый взгляд показаться странным, ответ на эти вопросы дать намного сложнее, нежели в случае классического русского авангарда.

Прежде всего, искусство сталинского периода сейчас официально табуировано в Советском Союзе не меньше, чем искусство авангарда. Газеты, книги и журналы того времени большей частью находятся в недоступных обычному исследователю отделах "специального хранения". Картины также висят в недоступных посетителям "запасниках" музеев рядом с картинами русского авангарда. Многие из них были позднее переписаны художниками с тем, чтобы устранить с них фигуры Сталина и других скомпрометированных вождей того времени. Множество скульптур, фресок, мозаик, архитектурных сооружений того времени были в процессе "десталинизации" просто уничтожены. Сравнительно с ситуацией авангарда, дело, однако, еще более осложняется тем, что доктрина социалистического реализма по-прежнему продолжает оставаться официальной, обязательной для всего советского искусства с сохранением всех ее формулировок, данных еще в сталинские годы. Правда, эти формулировки толкуются сегодня более "либерально", так что в них оказывается возможным уложить художественные явления, которые в сталинские годы они бы исключали. Эти новые трактовки не признаются советской критикой в качестве таковых, а объявляются изначально присущими социалистическому реализму, который в сталинские годы был только "искажен" — без упоминания о том, что он в эти годы и был создан. Таким образом, история формирования и эволюция социалистического реализма неузнаваемо искажаются с тем, чтобы каждый раз приспособить их интерпретацию к актуальным политическим потребностям "текущего момента". К тому же изобилие официальной литературы по теории социалистического реализма может вызвать впечатление, что о нем уже достаточно сказано, хотя на самом деле вся эта литература является не рефлексией его механизмов, а их простой манифестацией — советская эстетическая теория, как

это часто имеет место и в случае других художественных движений XX века, представляет собой интегральную часть социалистического реализма, а не его метаописание.

Но даже помимо всех этих затруднений интерес к эстетике и практике социалистического реализма парализуется вопросом, возникающим, впрочем, и в отношении некоторых других художественных течений 30-40-х годов, как, например, в случае нацистского искусства в Германии, а именно: идет ли здесь речь действительно об искусстве? Является ли морально допустимым рассматривать в одном ряду с другими направлениями в искусстве нашей эпохи такие художественные движения, которые поставили себя на службу репрессивным режимам и добились гегемонии путем физического устранения своих оппонентов?

Вопросы эти несомненно вытекают из того несколько наивного и "розового" отношения к искусству, которое постепенно сложилось в искусствоведении XX века, привыкшем рассматривать искусство как деятельность, независимую от всякой власти и утверждающую автономию индивидуума и связанные с ней добродетели. Между тем, исторически, искусство, которое привычно признается хорошим, нередко служило украшению и прославлению власти. Однако, еще более важно, что непризнание искусства авангарда, обрекшее его творцов на положение аутсайдеров, отнюдь не означает, что они сознательно стремились к такому положению, и что им была несвойственна воля к власти. Напротив, внимательное изучение их текстов и практики свидетельствует об обратном: именно в искусстве авангарда художественная воля к овладению материалом, его организации по утверждаемым самим художником законам обнаружила свою прямую связь с волей к власти, что и послужило источником конфликта художника с обществом. Признание художника историей искусств, помещение его работ в музеи и т.п. является, скорее, свидетельством поражения художника в этом конфликте и, в то же время, компенсацией этого поражения, окончательно его закрепляющей со стороны победителя, т.е. общества. Победа художника, хотя бы и в союзе с государственной властью, естественно вызывает негодование общества и стремление исключить художника из пантеона своих героев. Получается так, что именно искусство социалистического реализма (равно как, скажем, и нацистское искусство) оказывается в положении, к которому изначально стремился авангард — вне музея, вне истории искусства, как абсолютно другое, по отношению к любым социально установленным нормам культуры. В качестве такой абсолютной альтернативы это искусство сохраняет свою вирулентность, и потому его следует историзировать, также как и авангард, неизбежно подчиняясь логике современной постмодерной культуры, более не признающей за искусством права быть виру-

лентным. Такая историзация, разумеется, не означает отпущения этому искусству его грехов. Совсем напротив, она означает необходимую рефлексию относительно предполагаемой абсолютной безгрешности павшего жертвой этой культуры авангарда, равно как и безгрешности модернистской художественной интенции как таковой, для которой авангард XX века является лишь одной из самых ярких исторических манифестаций.

Миф о безгрешности авангарда дополнительно поддерживается довольно распространенным мнением, что тоталитарное искусство 30-40-х годов представляет собой лишь простое возвращение к прошлому, в чистом виде регрессивную реакцию против нового искусства, непонятого широким массам. Согласно этой теории, становление социалистического реализма отражает наступление господства этих масс, после почти полного исчезновения слоя европейски образованной интеллектуальной элиты вследствие террора эпохи гражданской войны, эмиграции и преследований 20-30-х годов. Социалистический реализм оказывается в этой интерпретации лишь простым отражением традиционалистского вкуса масс, что, как кажется, находит себе подтверждение в распространенном тогда лозунге "учиться у классиков". Очевидная непохожесть произведений социалистического реализма на классические образцы заставляет далее говорить о нем как о неудавшемся возвращении, о простом китче, о "впадении в варварство", так что искусство социалистического реализма спокойно отправляется в область "неискусства".

Между тем, 30-40-е годы в Советском Союзе были всем чем угодно, но только не временем свободного и беспрепятственного проявления настоящих вкусов масс, которые несомненно и в то время склонялись в сторону голливудских кинокомедий, джаза, романов из "красивой жизни" и т.п., но только не в сторону социалистического реализма, который был призван массы воспитывать и потому, в первую очередь, отпугивал их своим менторским тоном, отсутствием развлекательности и полным отрывом от реальной жизни, по радикальности не уступавшим "черному квадрату" Малевича. Если миллионы советских рабочих и крестьян могли изучать в те годы законы марксистской диалектики вроде "перехода количества в качество" или "отрицания отрицания", то можно не сомневаться, что они бы не сильно удивились и отнюдь не стали бы протестовать, если им дополнительно к этому предложили бы изучать теорию супрематизма и все тот же "черный квадрат". Несомненно, что бы ни сказал в то время Сталин, все было бы принято с одинаковым энтузиазмом, будь это даже фонетической "заумной" поэзией в духе Хлебникова или Крученых.

Социалистический реализм создавали не массы, а от их имени — вполне просвещенные и искушенные элиты, прошедшие через опыт аван-

гарда и перешедшие к социалистическому реализму вследствие имманентной логики развития самого авангардного метода, не имевшей к реальным вкусам и потребностям масс никакого отношения. Основные формулировки метода социалистического реализма были разработаны в весьма сложных и на высоком интеллектуальном уровне проходивших дискуссиях, участники которых очень часто платили за неудачную или несвоевременную формулировку жизнью, что, разумеется, еще более повышало их ответственность за каждое сказанное слово. Современному читателю этих дискуссий прежде всего бросается в глаза относительная близость позиций их участников, которые им самим, разумеется, представлялись взаимоисключающими. Эта близость между исходными установками победителей и их жертв заставляет с особенной осторожностью отнестись к однозначным оппозициям, продиктованным чисто моральной оценкой событий.

Поворот к социалистическому реализму к тому же был частью единого развития европейского авангарда в те годы. Он имеет параллели не только в искусстве фашистской Италии или нацистской Германии, но также во французском неоклассицизме, в живописи американского регионализма, в традиционалистской и политически ангажированной английской, американской и французской прозе того времени, историзирующей архитектуре, политическом и рекламном плакате, голливудской кинематографии и т.д. Отличие социалистического реализма, прежде всего, в радикальных методах, которыми он насаждался, и, соответственно, в той целостности стиля, охватившего все области жизни общества, которая этими методами обеспечивалась, и которая нигде, за исключением разве что Германии, не была проведена с такой последовательностью. В сталинское время действительно удалось воплотить мечту авангарда и организовать всю жизнь общества в единых художественных формах, хотя, разумеется, не в тех, которые казались желательными самому авангарду.

Постепенное разложение этих форм после смерти Сталина породило нынешнюю половинчатую и неуверенную в себе советскую культуру. В первую очередь, эта культура ориентируется на "восстановление связи времен", т.е. на неотрационализм, опирающийся как на действительный опыт русской культуры XIX века, так и на творчество относительно традиционалистски настроенных авторов XX, таких как Михаил Булгаков и Анна Ахматова. Разрыв с прошлым и утопизм оценивается в этой атмосфере как роковое заблуждение, так что и для авангарда, и для социалистического реализма находится лишь одно определение: "интеллектуальное беснование", отсылающее к известному роману Достоевского "Бесы". Не случайно поэтому эстетика русского авангарда и социалистического реализма встречается сейчас больше интереса на Западе, чем в Советском

Союзе: соответствующая проблематика табуируется не только официально, но и независимым общественным мнением, предпочитающим, скорее, забыть о прошлых заблуждениях, нежели растревать еще не затянувшиеся раны. При этом неотрационалисты не хотят замечать, что, по существу, навязывают культуре и обществу новый канон, будучи также глубоко убеждены, что постигли истинный дух прошлого, как авангард был убежден в том, что постиг истинный дух будущего: моральное негодование по поводу авангардистской воли к власти делает для неотрационалистов скрытым то обстоятельство, что они сами повторяют все тот же ритуал художественного заклинания общества, с целью овладения им и его реорганизации в новых (в данном случае, якобы старых, но в реальности также более не существующих, если когда-либо и существовавших) формах.

В этой ситуации особенный интерес вызывает феномен советского постмодерного, но не неотрационалистского, а скорее, неоавангардного искусства, возникшего в Москве в начале 70-х годов. Речь идет о движении художников и литераторов, иногда объединяемых термином соц-арт (термин, образованный как комбинация из социалистического реализма и поп-арта)², стоящих вне советского официального культурного производства и стремящихся в своем искусстве рефлексировать его структуры. Это движение, использующее приемы цитирования, сознательной эклектики и сталкивающее между собой различные семиотические и художественные системы, наслаждаясь зрелищем их взаимного крушения, естественно лежит в русле общей постмодерной эстетики европейского и американского искусства 70-80-х годов. Вместе с тем, оно имеет и ряд важных от нее отличий, продиктованных специфическими условиями, в которых оно возникло и развивалось. Прежде всего, ему противостоит не коммерческая, безличная художественная продукция, реагирующая на спонтанные потребности потребителя даже и тогда, когда она стремится манипулировать им, а искусство социалистического реализма, продающего не вещи, а идеологию — притом в условиях, исключающих, что эту идеологию купят, и потому чувствующего себя свободно и независимо по отношению к потенциальному потребителю. Искусство социалистического реализма уже само в себе преодолело разрыв между элитарностью и китчем, сделав визуальный китч проводником элитарных идей, что многие на Западе и сейчас рассматривают как идеал сочетания "серьезности" и "доступности". Западный постмодернизм явился реакцией на поражение модернизма, не сумевшего преодолеть коммерческое развлекательное искусство и, напротив, после Второй мировой войны во все возрастающей степени интегрировавшегося в единый поток этого искусства, определяемого потребностями рынка. Это обстоятельство и привело многих художников к скептической переоценке ценностей, приведшей к отказу от тоталитарных

претензий модернистской эстетики на избранничество и новое священничество. Эти претензии сменились теперь новыми претензиями на отказ от индивидуального творчества и переход к цитированию, иронической игре с готовыми формами коммерческой культуры. Переход этот, однако, призван лишь сохранить чистоту художественного идеала: если раньше эта чистота достигалась поисками новых индивидуальных и "непонятных" форм, то теперь, когда выяснилось, что этот поиск освоен и поощряется рынком, во имя той же чистоты и независимости художник обращается к тривиальному, понимая это обращение как новую форму сопротивления воле к власти, которую он распознает в других, но не в себе.

Советский соц-арт, напротив, возник в ситуации тотальной победы модернизма, исключаяющей всякие иллюзии относительно собственной чистоты и непогрешимости. Поэтому он сознает, что, даже отказываясь от новизны и оригинальности в пользу "другого" и "тривиального", художник продолжает быть носителем художественного намерения, неотделимого от установки на власть. Советский художник не может противопоставить себя власти как чему-то для него внешнему и безличному, каким для западного художника выступает рынок. В советских правителях, стремящихся переделать мир или хотя бы собственную страну по единому художественному плану, художник неизбежно опознает свое alter ego, неизбежно обнаруживает внутреннее сообщничество с тем, что его гнетет, и не может отрицать общих корней своего одушевления и бездушия власти. Поэтому художники и писатели соц-арта отнюдь не отрекаются от осознания лежащего в самом источнике их художественной практики тождества между художественной интенцией и волей к власти. Напротив, они делают это тождество основным предметом своей художественной рефлексии, демонстрирующей скрытое родство там, где охотно бы виделась только морально успокоительная противоположность.

Эта современная художественная рефлексия по поводу советского строя как произведения государственного искусства раскрывает в нем очень многое, недоступное другими средствами, но и понято, в свою очередь, может быть только из истории становления этого государственного искусства. Отсюда и возник двойной проект настоящего сочинения, стремящегося концептуализировать и в то же время разъяснить и интерпретировать как художественный эксперимент сталинизма, так и опыт рефлексии по поводу этого эксперимента. Сталинская культура получает, таким образом, историческое рассмотрение, будучи определена через свои рамки: предшествующее ей искусство авангарда и последующее за ней постутопическое искусство, к которому относится и искусство соц-арта.

Историзация не означает здесь, однако, подробного описания действительной последовательности исторических фактов, которые в настоя-

щее время во все возрастающей степени становятся предметом интересов историков советской культуры. Несмотря на всю оправданность этого интереса и важность соответствующих исследований, чисто культурные феномены иногда утрачивают при этом подходе связующую их имманентную логику, и внутренняя эволюция художественного проекта оказывается подмененной описанием заседаний, резолюций, назначений и арестов, которые сами по себе являются лишь симптомами этой эволюции: их определяющая роль в большинстве исторических описаний того времени отражает известное увлечение внешнего наблюдателя церемониалом советского централизованного бюрократического аппарата, на деле являющегося лишь фасадом, за которым скрывается действие реальных общественных процессов — хотя этот аппарат и претендует на определяющее значение своих решений для этих процессов.

Поэтому под историзацией в настоящем сочинении понимается стремление определить концептуальную схему для понимания этой имманентной эволюции в сталинской культуре. Для этого и необходим учет ее культурных границ, ибо ее проблемы и предпосылки выявились из них наиболее отчетливо, т.е. речь идет о своего рода культурной археологии, которая, однако, в отличие от археологии Мишеля Фуко, стремится не только описать сменяющиеся парадигмы, но и механизм их смены. Такой подход неизбежно ведет к известным упрощениям и обобщениям и был бы поэтому непростителен, если бы не руководился надеждой не только дать известным фактам интерпретацию, способствующую их лучшему пониманию, но прежде всего привлечь внимание — за счет нового освещения всей эпохи — к тому, что при обычном описательном рассмотрении как бы вообще не считается за факт, и в конечном счете, не только не повредить фактам, но даже увеличить их число. При обращении к эпохам авангарда и социалистического реализма автор большее внимание обращает не на их художественную продукцию, уже относительно хорошо известную, а на их самоинтерпретацию, а в части, посвященной современности, напротив, стремится дать более отчетливое представление о самой постутопической художественной практике.

Выбор соответствующих примеров, конечно, может считаться достаточно субъективным, хотя автор в меньшей степени руководствуется здесь своим личным вкусом, нежели стремлением объективно отразить процессы в современной русской культуре, которые представляются ему наиболее значительными относительно выбранной им проблематики. При этом не проводится строгого различия между авторами, в настоящее время работающими внутри Советского Союза или за границей, поскольку в современных условиях и для рассматриваемого здесь круга авторов различие это представляется несущественным.

Русский авангард: прыжок через прогресс

Искусство классического авангарда, в том числе и русского, разумеется, слишком сложное явление, чтобы его можно было целиком охватить одной формулой. Но все же, как кажется, не будет чрезмерным упрощением утверждать, что его основной пафос состоит в требовании перехода от изображения мира к его преобразованию. Готовность европейских художников на протяжении многих столетий с любовью копировать внешнюю действительность — их воля ко все более совершенному мимезису — имела в своей основе восхищение Природой как целостным и завершенным в себе творением единого Бога, которому художник может только подражать, если он хочет, чтобы его собственное художественное дарование в наибольшей степени приблизилось к Божественному. В течение XIX века все возрастающее вторжение техники в жизнь Европы и вызванное ею разложение привычной целостной картины мира постепенно привели к переживанию смерти Бога или, точнее, убийства Бога, совершенного новым технизированным человечеством. С исчезновением мирового единства, гарантировавшегося творческой волей Бога, горизонт земного существования разомкнулся, и за многообразием видимых форм этого мира открылся черный хаос — бесконечность потенциальных возможностей космической жизни, в которых все данное, реализованное, унаследованное готово было в любой момент раствориться без остатка.

Во всяком случае, относительно русского авангарда можно с уверенностью утверждать, что вся его художественная практика явилась реакцией на это самое существенное событие Новой европейской истории. Русский авангард, в отличие от того, как это часто представляется, был движим вовсе не восторгом от технического прогресса и не наивным доверием к нему. Авангард с самого начала был не нападающей, а лишь защищающейся стороной. В первую очередь, он ставил перед собой цель компенсировать разрушительное действие, произведенное вторжением техники, нейтрализовать его, а вовсе не разрушать самому. Неправильно представлять авангард одушевленным нигилистическим, разрушительным духом, пылающим непонятной враждой ко всему "священному" и "дорогому сердцу", как это до сих пор продолжает делаться даже авторами сочувствующими авангарду, и потому считающими нужным прославлять его "демонизм".

Отличие авангарда от традиционализма состоит вовсе не в том, что он радуется произведенным современным техническим рационализмом опустошениям, а в том, что он убежден в невозможности противостоять этим опустошениям традиционалистскими методами. Если авангард следует ниппеевской максиме "Падающего подтолкнуть", то только потому, что глубоко убежден в невозможности падающего удержать. Авангард

принял разрушение мира как произведения Божественного искусства в качестве совершившегося и непоправимого факта, который следует осознать возможно более радикально и во всех его последствиях, чтобы действительно компенсировать нанесенный урон.

Белое человечество

Хорошим примером такой авангардистской стратегии является художественная практика К.С.Малевича, который в своей известной работе "О новых системах в живописи" (1919) писал в частности: "Всякое творчество, будь то природы или художника, или вообще любого творческого человека, есть вопрос конструирования способа преодолеть наш бесконечный прогресс"³. Авангардизм Малевича тем самым меньше всего выражается в желании стать в авангарде прогресса, который он воспринимает как ведущий в никуда и потому совершенно бессмысленный. Но в то же время, единственный способ остановить прогресс для него — это, так сказать, забежать впереди прогресса и найти впереди, а не позади прогресса точку опоры, или оборонную линию, которую можно было бы с успехом защищать от наступающего прогресса. Процесс разрушения, редукции должен быть доведен до конца, чтобы таким образом найти далее нередуцируемое, внепространственное, вневременное и внеисторическое, на чем можно было бы закреплиться.

Таким далее нередуцируемым явился для Малевича, как известно, "Черный квадрат", надолго ставший затем самым известным символом русского авангарда. "Черный квадрат" есть, так сказать, трансцендентальная картина — результат редукции в картине любого возможного конкретного содержания, т.е. знак чистой формы созерцания, предполагающей трансцендентальность, а не эмпирический субъект. Предметом этого созерцания является для Малевича абсолютное ничто (то ничто, к которому и стремится, с его точки зрения, всякий прогресс), совпадающее с космической первоначальностью, или, иначе говоря, чистой потенциальностью всякого возможного существования, раскрывающейся за пределами любой наличной формы. Супрематические картины Малевича, представляющие собой результаты дифференциации этой изначальной формы "Черного квадрата" по чисто логическим "неземным" законам, описывают для него "беспредметный мир", находящийся на другом уровне, нежели мир чувственно данных форм. Основным положением эстетики Малевича является убеждение в том, что комбинации этих чистых беспредметных форм "подсознательно" определяют отношение субъекта ко всему, что он видит, и, следовательно, для Малевича — вообще положение субъекта в мире⁴. Малевич исходит из того, что как в природе, так и в классиче-

ском искусстве исходные супрематические элементы находились в "правильных" гармонических соотношениях, хотя это обстоятельство ранее и не было сознательно отрефлексировано художниками. Вторжение техники разрушило эту гармонию, в результате чего и стало необходимым выявить эти прежде подсознательно действовавшие механизмы, чтобы научиться управлять ими сознательно и в результате добиться новой гармонии в новом техническом мире, подчинив его единой организующей и гармонизирующей воле художника. Урон, нанесенный миру техникой, должен, таким образом, и компенсироваться технически, причем хаотический характер технического развития должен смениться единым тотальным проектом реорганизации всего космоса, в котором Бога должен сменить художник-аналитик. Цель этой тотальной операции — раз и навсегда остановить всякое дальнейшее развитие, всякий труд, всякое творчество. "Белое человечество", возникающее после этой остановки истории, воплощает жизнь по ту сторону подвига и надежды. Зрелище "беспредметного мира", т.е. видение абсолютного ничто как последней реальности всех вещей должно, по Малевичу, заставить "молитву замереть на устах у святого и героя выронить меч"⁵, ибо это видение завершает историю.

Но прежде всего должно прекратиться всякое искусство. Малевич пишет: "Любая форма творимого духовного мира должна строиться в соответствии с единым общим планом. Не может быть никаких специальных прав и свобод для искусства, религии или гражданской жизни"⁶. Потеря этих прав и свобод не является, однако, настоящей потерей, ибо человек изначально несвободен: он является частью космоса, и его мышление управляется подсознательными "стимулами", которые порождают в нем как иллюзию "внутреннего мира", так и иллюзию "внешней реальности"⁷. Всякое стремление к познанию иллюзорно и смехотворно, так как речь идет о попытке с помощью мыслей, порождаемых скрытыми "стимулами", исследовать "вещи", также порождаемые этими "стимулами", которые в обоих случаях остаются необходимо скрытыми: "Исследовать реальность означает исследовать то, чего нет и что непонятно"⁸. Только художник-супрематист способен управлять этими скрытыми стимулами, модифицировать или гармонизировать их, поскольку ему открыты законы чистой формы.

Религия и Наука отрицаются Малевичем, поскольку относятся к области сознания, а не подсознания. Характерно, что в своих поздних сочинениях Малевич видит конкурента художнику только в государстве, причем он очевидно имеет в виду тоталитарное государство советского типа. Государство также апеллирует к "подсознанию": "Любое государство есть такой аппарат, посредством которого происходит регулирование нервной системы живущих в нем людей"⁹. Вместе с тем, Малевич не бо-

ится конкуренции государства, ибо доверяет официальной советской идеологии, когда она утверждает, что основывается на научности и стремится к техническому прогрессу. Советский идеолог поэтому попадает для Малевича в один ряд со священником и ученым, чьи успехи, поскольку они ориентируются на сознание и историю, всегда временны — вследствие чего неизбежно возникает многообразие религий и научных теорий — в отличие от созерцаний художника, ориентированного на бессознательное, так что: "Если принять за верное определение, что все художественные произведения исходят из действия подсознательного центра, то можно утверждать, что центр подсознания учитывает вернее центра сознания"¹⁰. Здесь Малевич очевидным образом проводит ошибочный знак равенства между советской и обычной либерально-рационалистической идеологией: не в меньшей степени, нежели сам Малевич, советский марксизм исходит из подсознательной детерминированности человеческого мышления, но только ищет эту детерминацию не в визуальной, а в социальной организации мира; именно поэтому марксизм оказался более серьезным конкурентом в деле воздействия на "нервную систему", чем это многим вначале представлялось.

Малевичевский подход к проблемам искусства, который был здесь представлен только очень суммарно, характерен для его времени и лишь выражен им более радикально, чем обычно. Так, другой ведущий представитель русского авангарда, поэт Велимир Хлебников, полагал, что за привычными формами языка скрывается чисто фонетический "заумный язык", скрыто и магически воздействующий на слушателя или читателя, и поставил себе целью реконструировать этот "язык подсознания", как сказал бы Малевич, и сознательно овладеть им¹¹. Так же, как и супрематизм Малевича, заумный фонетический язык Хлебникова, пошедшего дальше многих других по пути преодоления привычных языковых форм, претендовал на универсальность и возможность организации всего мира на новой звуковой основе. Хлебников называл себя "Председателем земного шара" и "Королем времени", поскольку полагал, что нашел законы, разграничивающие время и отделяющие новое от старого, и подобные тем, которые возможны в пространстве, благодаря чему авангард должен был получить власть над временем, после его пришествия, и подчинить этой власти весь мир¹².

Но и за пределами собственно авангардного круга легко найти в то время параллели основным идеям Малевича. Так его редукционизм напоминает и феноменологическую редукцию Гуссерля, и логический редукционизм Венского кружка, и призыв к опрощению, провозглашенный Львом Толстым, которые также стремились найти минимальную, но безусловную точку опоры, и при этом ориентировались на "повседневное",

"народное". (Малевич пришел к супрематизму через обращение к русскому народному искусству иконы и вывески)¹³. Еще в большей степени Малевич отсылает к неогностическому учению о "теургии" Владимира Соловьева, который видел смысл искусства в "жизнестроительстве", полагая, что художнику открывается скрытая гармония всех вещей, которая окончательно обнаружится после конца мира в апокалиптической перспективе¹⁴. По Соловьеву, человек живет под властью космических сил и может быть спасен только вместе со всем космосом в перспективе единого апокастасиса, ничего не добавляющего в мир и не изымающего из него, но лишь делающего видимыми скрытые гармонические соотношения между вещами мира. Несомненно, именно здесь можно видеть один из источников настаивания Малевичем на необходимости сделать гармонизирующие "материальные", чисто цветовые ощущения "видимыми", то есть увиденными в иной, апокалиптической, запредельной, постисторической перспективе.

Но тем не менее все эти параллели недостаточны, чтобы выявить то новое, что внес в мышление авангард, в том числе Малевич и Хлебников: речь идет именно о радикальном утверждении доминанты подсознательного над сознательным в человеке и возможности логического и технического манипулирования этим подсознательным, с целью построения нового мира и нового человека в нем. И это тот пункт, в котором ранний авангард Малевича и Хлебникова был радикализирован его преемниками, которыми супрематизм или заумная поэзия были восприняты уже как слишком созерцательные, не порвавшие до конца с миметической и познавательной функциями искусства, хотя и направленные на созерцание внутренней, "подсознательной" конструкции, а не внешнего облика мира. Позже конструктивизм Родченко переинтерпретирует супрематические конструкции как прямое выражение организующей, "инженерной" воли художника, а один из теоретиков конструктивизма (или, точнее, его более позднего варианта — продуктивизма) Б. Арватов будет говорить об инженерной природе поэзии Хлебникова¹⁵. Можно сказать, что выстроенная таким образом Малевичем и другими ранними авангардистами линия обороны оказалась без особого труда взятой техническим прогрессом, охотно воспользовавшимся радикальным техническим аппаратом, создававшимся для последней и решительной борьбы с ним.

Красная агитация

Если для Малевича достижение состояния абсолютного нуля, с которого должно было начаться создание нового мира, где новое "белое человечество", очищенное от всех образов прежнего мира, оставило бы

прежние жилища и переселилось в супрематические "планеты", было еще делом художественного воображения, то после Октябрьской революции 1917 г. и первых двух лет гражданской войны, не только русским авангардистам, но практически и всему населению прежней Российской империи вполне справедливо показалось, что эта точка нуля достигнута в реальности. Страна оказалась разоренной дотла, нормальный быт полностью разрушенным, жилища непригодными для жизни, экономика перешла почти на первобытную стадию, традиционные общественные связи распались, и жизнь постепенно приобретала черты войны всех против всех. По знаменитому замечанию Андрея Белого "победа материализма в России привела к полному исчезновению в ней всякой материи", так что супрематизму уже не нужно было доказывать ставшую для всех очевидной истину, что материя как таковая есть ничто. Казалось, что время апокастасиса наступило, и все вещи, сдвинувшиеся со своих мест, открылись апокалиптическому зрению каждого. Так что авангардистско-формалистическая теория "сдвига", выводившая вещи из их нормальных отношений и тем "остраивающая" их, деавтоматизирующая их восприятие, делающая их особым образом "видимыми", стала из обоснования авангардистской художественной практики объяснением повседневного опыта российского обывателя.

Русский авангард увидел в этой уникальной исторической ситуации не только несомненное подтверждение своих теоретических конструкций и художественных интуиций, но и единственный в своем роде шанс их тотальной практической реализации. Большая часть художников и литераторов авангарда немедленно заявила о своей полной поддержке новой большевистской государственной власти, и в условиях, когда интеллигенция в целом отнеслась к этой власти отрицательно, представители авангарда заняли ряд ключевых постов в новых органах, созданных большевиками для централизованного управления всей культурной жизнью страны. Этот прорыв к политической власти не был для авангарда лишь результатом оппортунизма и стремления к личному успеху, но вытекал из самой сущности авангардистского художественного проекта.

Художник традиционного типа, ориентирующийся на воссоздание тех или иных аспектов природного, может ставить себе ограниченные задачи, ибо природа в целом уже представляет для него завершенную целостность, что делает потенциально завершенным и целостным также любой ее фрагмент. Но художник-авангардист, для которого внешний мир обратился в черный хаос, стоит перед необходимостью создать новый мир в целом, и потому его художественный проект необходимо является тотальным, неограниченным. Следовательно для реализации этого проекта художнику требуется тотальная власть над миром — и прежде всего то-

тальная политическая власть, дающая ему возможность подчинить все человечество или хотя бы население одной страны выполнению своей задачи. Для художника-авангардиста сама реальность является материалом его художественного конструирования, и он, естественно (в соответствии со своим художественным проектом), требует для себя такого же абсолютного права распоряжаться этим реальным материалом, каким он обладает при реализации своего художественного намерения в пределах картины, скульптуры или поэмы. Требование власти художника над художественным материалом, лежащее в основе современного понимания искусства, имплицитно содержит в себе требование власти над миром, поскольку сам мир признается материальным. Эта власть не может признавать над собой никаких ограничений и не может ставиться под сомнение какой-либо иной, нехудожественной инстанцией, поскольку сам человек, все его мышление, все его науки, традиции, институты и т.д. провозглашаются подсознательно или, иначе говоря, материально детерминированными, и потому, в свою очередь, подлежащими перестройке по единому художественному плану. Художественный проект, следуя своей собственной имманентной логике, становится художественно-политическим проектом и выбор между различными проектами — а такой выбор неизбежен вследствие многообразия художников и их проектов, из которых, разумеется, может быть реализован только один — в свою очередь становится не только художественным, но и политическим выбором, поскольку в зависимости от него оказывается вся организация общественной жизни. В результате авангард в первые годы Советской власти не только попытался политически реализовать на практике свои художественные проекты, но и сформировал специфический тип художественно-политического дискурса, где каждое решение относительно эстетической конструкции художественного произведения оценивается как политическое решение, и наоборот, каждое политическое решение оценивается, исходя из его эстетических последствий. Впрочем, в дальнейшем, эволюция этого типа дискурса, ставшего в стране доминирующим, и привела к гибели самого авангарда.

Но в 1919 году, когда Родченко и его группа предложили новую программу конструктивизма¹⁶, энтузиазм еще был полным, и авангард был уверен в том, что в его руках будущее. Отказываясь от всякой контемплативной установки, элементы которой еще имелись у первого поколения авангарда, Татлин, Родченко и другие конструктивисты провозгласили произведение искусства самодостаточной вещью, автономной и не стоящей в каких-либо миметических отношениях с внешней реальностью. За образец конструктивистского произведения искусства была взята машина, движущаяся по своему собственному закону. Правда, в отличие от

индустриальной машины, "художественная машина" конструктивистов не рассматривалась ими, во всяком случае вначале, как утилитарная. Но, в соответствии с их исходной формалистической эстетикой, должна была выявить сам материал конструкции и саму конструктивную природу машины или, если угодно, "машину подсознания", которая в утилитарной машине скрыта, так же, как она скрыта в традиционной картине с ее установкой на транспортировку "сознательного" содержания. Конструкции конструктивистов рассматривались ими самими не как самодостаточные произведения искусства, а как модели новой организации мира, как лабораторная разработка единого плана овладения мировым материалом. Отсюда любовь конструктивистов к гетерогенным материалам и их охвату в рамках одного произведения, а также многообразие их проектов, захватывавших самые разные аспекты человеческой деятельности и пытавшихся унифицировать их в соответствии с единым художественным принципом.

В том, что именно конструктивистам уготована участь взять в свои руки эстетико-политическую организацию страны, они были вполне уверены, ибо хотя и сотрудничали с большевиками политически, в сущности, не сомневались в своем интеллектуальном превосходстве над ними: большевики поначалу рассматривались ими лишь как необходимый переходный этап, как сила, оказавшаяся способной разрушить старый мир и подчинить страну задаче построения нового мира. Между тем и сами лидеры большевизма в то время не скрывали, что плохо представляют себе конкретные пути построения нового, практически не разработанные в то время марксистской теорией. В частности, в отношении искусства партийное руководство в то время выступало, в первую очередь, в лице министра культуры А.Луначарского, сторонником плюрализма художественных направлений, стремясь заручиться возможно более широкой поддержкой в кругах старой интеллигенции. К новому авангардному искусству партийные лидеры, воспитанные в традиционных художественных представлениях, относились более чем скептически, а Ленин прямо признавался, что мало что понимает в искусстве, хотя любит "Апассионату" Бетховена, роман Чернышевского "Что делать?" и революционную песню "Вы жертвою пали...". Большевики, разумеется, ценили поддержку авангарда, но в то же время были озабочены его стремлением к художественной диктатуре, отпугивавшим представителей других течений, которые были им ближе эстетически, хотя политически стояли чаще всего на противоположной стороне. Эту двойственность партийного руководства авангардисты толковали как фактическое признание его неспособности справиться с поставленной задачей построения нового мира и неустанно разъясняли тесную взаимосвязь политики и искусства, внушая партии

мысль о принципиальной противоположности двух направлений в искусстве: буржуазного, традиционного, контрреволюционного, миметического искусства и нового, пролетарского, революционного искусства конструктивного построения коммунизма, понимаемого как тотальное произведение искусства, как художественную организацию самой жизни по единому плану.

Все более и более настойчиво художники, поэты, писатели и публицисты авангарда комбинировали эстетические обвинения с политическими, прямо призывая государственную власть приступить к репрессиям против их оппонентов. Но по мере того, как стабильность советского режима стала все более очевидной, и самые широкие круги интеллигенции, поначалу враждебные большевикам, стали переходить к их поддержке, что последними, естественно, приветствовалось, база авангарда стала неуклонно сокращаться. Уже начиная с введения НЭП, в стране возник новый художественный рынок и новый читательский спрос со стороны новой издманской буржуазии, которой авангард был чужд и эстетически, и еще более политически. Именно в период НЭПа, т.е. с 22-го года, а вовсе не в тридцатые годы, начинается закат авангардистского движения, которое к концу 20-х годов утрачивает в стране всякое влияние, хотя и продолжает свое существование в весьма скромных масштабах. В этот период возникли новые художественные объединения типа АХРР (Ассоциация художников революционной России) и РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), которые скомбинировали традиционные эстетические приемы и лозунг "учиться у классиков" с авангардистской риторикой и техникой обвинения оппонентов в политической контрреволюционности, находя, благодаря этому, все возрастающую поддержку у властей. Одновременно возникли литературные и художественные группы "попутчиков", пользовавшиеся также большим влиянием, среди которых — особенно в визуальном искусстве, в таких группах как "ОСТ" и "Бытие", — большую роль играла молодежь, которую трудно было запутать авангардистскими заклинаниями, и которая, в поисках нового рынка сбыта для своей художественной продукции, в рамках привычной формы станковой картины стремилась скомбинировать традиционные приемы с авангардными.

Характерно, однако, что именно в этот период наиболее активное радикальное крыло авангарда, объединившееся вокруг журнала "ЛЕФ" (затем "Новый ЛЕФ"), еще более радикализировало свою программу, перейдя от лозунга конструктивизма к лозунгу "производительности", т.е. прямого производства утилитарных вещей и прямой организации всего производства и быта художественными методами. Всякая автономная художественная деятельность была объявлена теоретиками ЛЕФа реакци-

онной и даже контрреволюционной. Родченко, ставший ведущим художником ЛЕФа, называл своего вчерашнего союзника Татлина "типичным русским юродивым" за его верность "мистике материала". В свое время, когда Татлин создал свою знаменитую "Башню Третьего Интернационала", и в авангардистской полемике начали звучать большевистские ноты, Шкловский выразил по этому поводу неудовольствие, призвав к чистоте риз, универсализму и отказу от политической ангажированности. Тогда ему было отвечено, что коммунистическая власть, Третий Интернационал и прочее — точно такая же фантастика, как и искусство авангарда, и поэтому могут рассматриваться как авангардистский материал и входить элементами в авангардистские конструкции¹⁷. Теоретик конструктивизма А.Ган в то время провозглашал: "Мы должны действительность не рефлексировать, отображать или интерпретировать, а намеченные цели нового активного рабочего класса, пролетариата, практически воплощать и выражать... мастер цвета и линии равно как и организатор массовых акций — они все должны стать конструктивистами для общей задачи организации и движения многомиллионными человеческими массами"¹⁸.

Хотя в сравнении с этим первоначальным оптимизмом, полемика ЛЕФа и его оппозиции в художественном отношении в 20-х годах становится даже еще более радикальной, она, в то же время, отражает пошатнувшуюся уверенность авангарда в своей способности справиться с поставленными задачами собственными силами. Язык ЛЕФа постепенно все более "коммунизируется", и сам он все чаще оказывается готов увидеть силу, способную реализовать его проект, только в партии. Себе же он во все возрастающей степени отводит роль "спец", работающего по партийному "социальному заказу", и, в то же время, наставника партии в вопросах искусства, способного разъяснить партийному руководству, где его подлинные друзья и враги, научить партию ставить себе конструктивные художественные задачи, отвечающие требованиям времени.

Так, выпешедший из Пролеткульта и испытавший влияние господствовавшей в пролеткультовских кругах "всеобщей организационной науки" А.Богданова, призванной, по его мнению, заменить в марксистском духе созерцательное постижение законов, управляющих миром, конкретной организацией мира на новой основе, Борис Арватов, затем ставший одним из основных теоретиков "продукционистского" ЛЕФа, утверждает, что художники должны стать организаторами всей жизни общества, вплоть до мельчайших бытовых деталей, с тем чтобы придать миру новую художественную форму, соответствующую достигнутому уровню технического прогресса (т.е. приводящего его в гармонию с прогрессом — все та же старая мысль Малевича). В то же время, он ограничивает роль искусства поиском оптимальных средств для достижения тотальной органи-

зации, цели которой должны быть получены извне. "Из художников, — пишет Арватов, — должны сделаться сотрудники ученых, инженеров и административных работников"¹⁹. Таким образом, Арватов продолжает видеть цель искусства в создании замкнутого, организованного внутри себя, автономного, автореферентного целого, не отсылающего ни к чему внешнему, разве что функционально, т.е. произведение искусства у него продолжает ориентироваться на традиционный авангардистский идеал мотора внутреннего створания, в который он хотел бы обратить все общество. Но идеал этот уже утрачивает у него универсальное космическое измерение, характерное для авангарда Малевича и Хлебникова, замыкается в чисто социальной действительности, контролируемой определенными политическими силами, и перекладывает на эти силы — конкретно, на коммунистическую партию — основную тяжесть организационной работы, оставляя за художником лишь выполнение ограниченных функций, в рамках единого "партийного заказа". Здесь, уже в рамках самого авангарда, и исходя из его собственного художественного проекта, осуществляется отказ от права первородства, уступка этого проекта действительной политической власти, которой, по существу, начинает отводиться аутентичная роль авангардного художника — создавать единый план новой реальности. Требование тотальной политической власти, имманентно вытекающее из авангардистского художественного проекта, в сущности, сменяется требованием к реальной тоталитарной политической власти осознать свой проект как художественный.

Такой же двойственностью отличается позиция Арватова в вопросе о традиционном миметическом искусстве. С одной стороны, он объявляет его признаком неполной организованности общества, т.е. результатом неудачи, и, в то же время, препятствием для реализации авангардистского проекта — болезненным явлением, свидетельствующим о недостаточной "художественности" самой жизни, и с этой точки зрения отвергает также искусство Малевича, Кандинского или Татлина, продолжающее оставаться контемплативным. Арватов, в частности, с одобрением пишет о роли левого искусства в первые годы революции: "Под маской реализма скрывались желания самой черной реакции, повсюду травили со злобной радостью симпатизировавшие кадетской партии жрецы вечного искусства. Их надо было уничтожить, изгнать, обезвредить."²⁰ Негативно оценивает Арватов также возрождение изобразительного искусства в 20-е годы, которое он, как тогда было принято в левых кругах, интерпретирует как признак связанной с НЭП общей культурной реакции. В то же время, он готов признать за искусством не только конструктивную, организующую, но и агитационную функцию, поскольку и в этой своей функции оно не просто отражает жизнь, а реально способствует ее перестройке. В рамках

этой задачи Арватов оказывается принужден реабилитировать даже традиционную миметическую станковую картину, уничтожения которой теоретически добивался продукционизм: "Изобразительное искусство как искусство фантазии можно считать тогда оправданным, когда оно играет для его создателей, равно как и для всего общества, роль предварительной подготовки к переделке всего общества"²¹ — формулировка, очевидным образом предвосхищающая более поздние позиции эстетики сталинского периода.

Сходной была позиция и других ведущих теоретиков ЛЕФа. В статье Н.Чужака с характерным названием "Под знаком жизнестроения", прямо отсылающем к идеям Вл.Соловьева²², читаем, в частности: "Искусство как метод познания жизни... — вот наивысшее содержание старой буржуазной эстетики. Искусство как метод строения жизни — вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства"²³. Разумеется, уже отсылка к Соловьеву показывает, что позиции Чужака нельзя считать исключительно и вполне "пролетарскими". Соловьев, вслед за Гегелем, исходил из концепции окончания познавательной роли искусства и, следовательно, из необходимости поставить искусству новую цель — преобразование самой действительности, чтобы обеспечить ему дальнейшую легитимацию. Художник, по Соловьеву, должен перестать определяться "унаследованными религиозными идеями", т.е. перестать творить в традиции, но перейти к "сознательному управлению воплощениями религиозной идеи", которые должны показывать вещи в их будущем облике — только тогда художник станет "всенароден" в том смысле, что он, не следуя народным представлениям об облике вещей, как они есть, представит всем вещи такими, как они будут в конце времен²⁴.

Редукция этого нового предназначения искусства, которое Чужак по существу разделяет, к "пролетарской науке об искусстве" опять-таки означает его капитуляцию перед требованием ведущей роли партии, так что роль художника-жизнестроителя на деле оказывается сведенной к той самой функции "украшателя", дизайнера действительности, создаваемой кем-то другим, против которой сам Чужак решительно протестует. Не зря АХРРовские оппоненты ЛЕФа утверждали, что его программа не столь уж сильно отличается от программы любого западного художника, работающего на крупные корпорации в качестве дизайнера, в сфере рекламы и т.д.²⁵ Осознание этого противоречия самим Чужаком несомненно вызвало знаменитый пассаж в конце его разбираемой статьи, когда он пишет: "Мыслится момент, когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа извергнет за ненужностью искусство, и этот момент будет благословением футуристического художника, его прекрасным "ныне отпускаши". До тех же пор — художник есть солдат на посту социаль-

ной и социалистической революции, — в ожидании великого "разводящего" — стой!"²⁶.

Здесь речь идет уже не об исчезновении искусства в качестве автономной сферы деятельности, что составляло исходную предпосылку всего авангарда в целом, здесь отказ от самого авангардистского искусства, от художника именно в его крайнем продукционистском воплощении. Авангардист появляется здесь не как героический создатель нового мира, а как стоик, преданный обреченному делу. Искусство преодолевается наукой не в своей познавательной функции, понятием, как у Гегеля, и художник сменяется не мыслителем, а именно в своей новой, авангардистской функции строительства нового мира — неким военно-политическим начальником над всей "насыщенной искусством действительностью", мистической фигурой "великого разводящего", вскоре реализовавшейся вполне реальной фигурой Сталина. Чужак указывает на внутреннюю границу авангардистского художественного проекта. Если границей миметического искусства, претендовавшего на познание мира, стала наука, осуществившая этот проект с большим успехом, то границей жизнестроительного проекта тотальной мобилизации во имя прекрасной формы стала военно-политическая власть, осуществившая эту тотальную мобилизацию не в проекте, а на деле.

Лефовская теория вполне соответствовала и Лефовой художественной практике. ЛЕФ, конечно, не мог непосредственно ни влиять на производство, ни определять реально складывавшиеся общественные отношения. Поэтому художники и литераторы ЛЕФа сосредоточили свое внимание прежде всего на агитации и пропаганде: Маяковский занялся оформлением "окон РОСТА" (официальное информационное агентство того времени) и торговой рекламой, Родченко — плакатом, многие другие — оформлением театральных постановок, клубов и т.д. При этом авангардистская художественная продукция все в большей степени становилась изобразительной, хотя художники-авангардисты стремились работать с фотографией, а не со станковой картиной, а писатели-авангардисты — с так называемой "литературой факта", т.е. с газетным материалом, а не с традиционными повествовательными формами. Но если газетные сообщения о "трудовых победах" или фотографии улыбающихся колхозниц и устремленных в будущее пролетариев лефовцами воспринимались как "факты" и противопоставлялись "фиктивному", "иллюзорному" искусству прошлого, то, по меньшей мере для сегодняшнего зрителя, при взгляде на лефортовское агитационное искусство, немедленно становится ясным, что материал, которым оно оперирует, является не непосредственной манифестацией "жизни", а результатом манипуляций и симуляций, осуществляемых средствами массовой информации, находящихся под тотальным контролем партийного пропагандистского аппарата. Все эти газет-

ные материалы и фотографии на "актуальные темы", "выступления передовиков производства" и тому подобная официальная советская идеологическая продукция, создававшаяся по определенным стереотипам, в свою очередь имевшим свои образцы в идеалистическом, агитационном искусстве прошлого, некритически воспринималась лефовцами как материал самой жизни, над которым им следует начать творческую работу, но который вне этой работы является сырым, первичным. И здесь обнаруживается ахиллесова пята всей авангардистской эстетики: непонимание подлинных механизмов технического препарирования реальности современными средствами ее фиксации. Фотография и газетное сообщение понимались и теоретиками, и практиками ЛЕФа как средства раскрытия реальности. Они не в состоянии были отразить их как идеологическую операцию отчасти потому, что были увлечены лежавшей в ее основе идеологией, разделяли ее, и потому сами активно участвовали в этом препарировании.

Идеологи ЛЕФа смотрели с высокомерным презрением на "некультурных", "реакционных" ахрровцев, занимавшихся простым иллюстрированием партийных указаний средствами традиционной картины, "идейным искусством", не претендующим на самостоятельную эстетическую задачу, видя в себе самих "инженеров мира" в соловьевском духе, преодолевающих оппозицию между автономным и утилитарным искусством, подчинением своего искусства единой универсальной задаче, лишавшей искусство автономии лишь во имя того, что стоит выше любой мирской цели — переделки всего мира в целом. С позиции этого синтеза, искусство АХРР действительно представляется своего рода "антисинтезом" — неуклюжей комбинацией из традиционного автономного изобразительного искусства и его примитивного утилитарного подчинения пропаганде, иллюстрирования последних партийных указаний. В себе же лефовцы видели именно тех, кто призван "управлять воплощениями" новой коммунистической религии, формируя бытие и сознание масс.

Между тем, неотрафлексированная зависимость лефовцев от идеологической техники обработки первичной визуальной и речевой информации сделала их искусство вторичным, несмотря на все их смелые эксперименты с газетным и рекламным словом (Маяковский) или с фотографическим образом (Родченко): ни газетное слово, ни фотография не были поставлены ими под вопрос. Именно поэтому "сервильная" иллюстративность АХРРа своей откровенностью может быть, в терминах самого лефовско-опоязовского формального анализа, расценена как "обнажение приема", т.е. обнажение вторичности искусства, в том числе и самого ЛЕФа, по отношению к идеологии и ее непосредственным манифестациям в виде партийных установок, инструкций и тезисов.

Слепота авангарда в этом отношении изолировала его и обусловила его двойное поражение в конце 20-х годов. Для укрепляющейся власти претензии ЛЕФа на автономное жизнестроительство, дистанцирующееся от фактического процесса строительства социализма в стране под руководством партии, со временем становились все более анахроничными, неуместными и раздражающими. В то время, как умеренная "путевочная оппозиция", во многом задававшая тон в 20-х годах, стремилась как раз, в предоставляемых цензурой рамках, представить вполне традиционными миметическими методами образ действительности, отчасти сходящийся с официальным: поэтому для "путевочной" интеллигенции апологетичное по отношению к власти искусство авангарда было совершенно неприемлемо и даже опасно, благодаря исходившим от критиков авангардистского лагеря постоянных обвинений в "контрреволюционности формы и содержания", в те крутые годы вполне могущих обернуться смертельной угрозой.

Эта двойная изоляция авангарда от власти и от оппозиции продолжается, кстати сказать, определять отношение к нему в Советском Союзе и по сей день. Если на Западе воспринимаемый в музейном контексте русский авангард высоко ценится как оригинальное явление искусства наряду с другими, то в самой стране еще не забыли претензий авангарда на исключительность и его едва не воплотившегося в жизнь стремления разрушить традиционные культурные ценности. Злопамятная власть до сих пор не может простить авангарду его попытки составить ей конкуренцию в деле преобразования страны, в то время как не менее злопамятная оппозиция не может простить ему воспеваания власти и травли ее "реалистических" оппонентов. Поэтому, за исключением немногих энтузиастов, в основном ориентированных на Запад и на принятые в западной науке представления, воскрешение авангарда почти для всех и в сегодняшней России оказывается ненужным и нежелательным. В то время как Булгаков, Ахматова, Пастернак и Мандельштам, противопоставившие новому аппарату пропаганды свое традиционное представление о роли писателя, канонизируются сейчас повсеместно, о ЛЕФе вспоминают чаще всего как о, к счастью, удачно перенесенной неприличной болезни, о которой лучше публично не упоминать. Очень может быть и даже вполне вероятно, если учесть опыт истории, что положение со временем переменится, но пока еще невозможно предвидеть, когда и как это может произойти.

В общем, можно утверждать, что исполнилось предупреждение Малевича конструктивистам, много раз высказанное им в его поздних сочинениях: поиск "совершенства" посредством техники и агитации сделает их пленниками времени и заведет в тупик, ибо равнозначен созданию новой церкви — а все церкви временны и обречены на гибель, когда вера в

них исчезает²⁷. Свое искусство Малевич, напротив, полагал трансцендентным любой вере или идеологии, ибо исходящим из ничто, из все отрицающей материальной бесконечности и беспредметности мира. Однако, уже малевическое название его художественного принципа — "супрематизм", т.е. наивысшее, — указывает, что и сам он отнюдь не был чужд ориентации на идею "совершенства", в которой упрекал других. Крах авангарда был запрограммирован самим Малевичем, когда он сделал из художника властителя, демиурга вместо созерцателя. Конечно, можно говорить о том, что для самого Малевича, как и для Хлебникова, созерцание и властвование еще составляют единство — в них еще живет вера в магию образа и слова, которые непосредственно своим появлением, как прежде "идея" Платона или "истина" рационалистов XVII века, без всякого насилия призвана покорить народы и даровать абсолютную власть над очарованным миром. В этом смысле позиция Малевича действительно "супремна", ибо отмечает наивысшую точку возможной веры творца в свое творчество. Но точка эта оказалась быстро пройденной, и "насильственная перестройка старого быта" начала применяться и к тем, кому "пережитки прошлого" не давали проникнуться истиной новых мистических озарений. Работа над базисом, над подсознанием, изменение условий существования должны были породить у народа новое восприятие прежде, нежели восприятию этому станут доступны супремные истины новой идеологии.

Сталинское искусство жить.

Независимая деятельность авангардных групп стала окончательно невозможной после решения ЦК партии о роспуске всех художественных группировок от 23 апреля 1932 года, в соответствии с которым все советские "творческие работники" должны были быть объединены в единые "творческие союзы" по роду их деятельности: писателей, художников, архитекторов и т.д. Это постановление партии, имевшее целью прекратить фракционную борьбу "на фронте искусства и культуры" и подчинить всю советскую культурную практику партийному руководству, формально начинал новый — сталинский — этап в культурной жизни страны. Постановление это было принято в ходе осуществления первой "сталинской" пятилетки, взявшей курс на ускоренную индустриализацию страны в рамках единого строгого централизованного плана, насильственной коллективизации крестьянства, которую можно оценить как вторую сталинскую революцию, ликвидации НЭП и связанных с ней относительных экономических свобод, подготовки расправы с внутрипартийной оппозицией и связанного с этим быстрого роста влияния органов безопасности. Сталинский режим энергично начал в это время программу достижения тотального контроля над всеми, даже мельчайшими бытовыми аспектами

жизни страны, чтобы выполнить программу "построения социализма в одной стране" и "перестройки всего быта", выдвинутую Сталиным после "тактического отступления" партии в период НЭП.

Ликвидация НЭП в то же время означала ликвидацию частного рынка для искусства и полного перехода всех "отрядов советского художественного фронта" к работе исключительно по государственным заказам. Вся культура стала на деле, согласно знаменитой ленинской формулировке, "частью общепартийного дела"²⁸, а в данном случае — средством мобилизации советского населения для выполнения партийных программ по перестройке страны. Тем самым исполнилось желание вождя ЛЕФа Маяковского, чтобы его стихи разбирались правительством наряду с другими достижениями "трудового фронта", чтобы, как он писал, "к штыку приравнили перо", чтобы он, как и любое советское предприятие, мог считаться перед партией, подняв "все сто томов своих партийных книжек", и чтобы общим памятным "всем нам" был "построенный в боях социализм". Мечта авангарда о переходе всего искусства под прямой партийный контроль с целью жизнестроительства, т.е. программы "построения социализма в одной стране" как истинного и завершенного произведения коллективного искусства, таким образом сбылась, хотя автором этой программы стали не Родченко или Маяковский, а Сталин, унаследовавший по праву полноты политической власти их художественный проект. Но они и сами, как уже говорилось выше, были внутренне готовы к такому повороту дела, стоически ожидая "великого разводнищего". Главное для них было единство политико-эстетического проекта, а не вопрос о том, будет ли это достигнуто путем политизации эстетики или эстетизации политики, тем более, что можно утверждать, что эстетизация политики явилась со стороны партийного руководства лишь реакцией на авангардистскую политизацию эстетики после того, как партия длительное время стремилась сохранить определенный нейтралитет в борьбе различных художественных группировок, каждая из которых посредством политических обвинений оппонентов буквально вынуждала партию вмешаться и принять какое-то решение.

Характерно, что эта длительная стратегия относительного нейтралитета привела к тому, что большая часть творческой интеллигенции восприняла решение 1932 г. с радостью. Это решение, в первую очередь, лишало власти руководство влиятельных организаций, таких как РАПП или АХРР, которые создали себе к концу 20-х-началу 30-х годов практически монопольное положение в культуре и преследовали всех неугодных средствами политической травли. В частности, именно РАПП и АХРР, а вовсе не Сталин, фактически ликвидировали авангард как активную художественную силу, символом чего стало самоубийство Маяковского, не-

задолго до того вступившего в РАПП, чтобы этим хоть отчасти избежать травли, и которого Сталин провозгласил затем "лучшим поэтом советской эпохи". Ведущими писателями сталинского времени стали многие близкие авангарду "попутчики": Эренбург, издававший в Берлине вместе с Лисицким конструктивистский журнал "Вещь", или входивший в "Серапионовы братья" Каверин, печатались в сталинское время Шкловский, Тынянов, Пастернак и др. В то же время сделали себе карьеру и "попутчики" более консервативного направления, которым РАПП не давал ходу. Поэтому можно сказать, что Сталин в определенной степени действительно оправдал надежды тех, кто полагал, что прямое управление со стороны партии будет более терпимым, нежели власть отдельных художественных группировок. О Сталине было как-то удачно сказано, что он типичный политик золотой середины, но только уничтожающий все, что ему представляется крайностью. Взяв на себя прямое управление культурой, Сталин пришел со своим собственным проектом и был готов принять любого, кто безоговорочно будет готов этот проект осуществлять, вне зависимости от того, из какого лагеря он пришел. И даже, напротив, настаивание на какой-либо исключительности, на каких-либо прошлых заслугах свидетельствовало о претензии "быть умнее партии", т.е. самого вождя, и потому беспощадно каралось, отчего и получился тот часто удивляющий посторонних наблюдателей эффект, что в первую очередь Сталиным ликвидировались как раз наиболее рьяные защитники партийной линии. Не случайно поэтому, что торжество авангардистского проекта в начале 30-х годов совпало с окончательным поражением авангарда как оформленного художественного движения. Такое подавление авангарда не требовалось бы, если бы квадратники и заумные стихи авангарда действительно замыкались бы в эстетическом пространстве. Само по себе преследование авангарда показывает, что он действовал с властью на одной территории.

Эстетическо-политический переворот, произведенный Сталиным, был осуществлен по всем правилам военного искусства, и ему предшествовал ряд совещаний, в котором участвовал не только сам Сталин, но и высшие руководители партии и страны, наиболее близкие в то время Сталину — Молотов, Ворошилов и Каганович, а также ряд писателей, из которых большая часть была затем расстреляна (Киришон, Афиногенов, Ясенский и др.)²⁹. С того времени стало действительно принято, как это и требовал Маяковский, чтобы высшие партийные чины в своих речах о положении дел в стране, одновременно с анализом положения в сельском хозяйстве, индустрии, политике и обороне, высказывались бы и о положении в искусстве, формируя понятия "реалистического", желательные взаимоотношения между формой и содержанием, разрешая проблемы типического и т.д. Возражение, что Ворошилов или Каганович, а

также и сам Сталин не были литературоведами или искусствоведами, здесь, разумеется, не релевантно: они создавали практически единственное разрешенное к созданию произведение искусства — социализм, — и, в то же время, были единственными критиками ими созданного. Они были знатоками единственной необходимой поэтики — поэтики построения нового мира, единственного жанра — демиургического. А потому также были вправе давать указания относительно производства романов и скульптур, как и относительно выплавки стали и посадки свеклы.

Сталин одобрил и провозгласил лозунг социалистического реализма как обязательного для всего советского искусства. Прежде всего речь здесь шла о литературе, и метод социалистического реализма был впервые окончательно сформулирован и одобрен на Первом Съезде Союза писателей в 1934 году, а затем уже без всяких изменений перенесен на другие виды искусств, что сразу указывает на его "антиформалистический" пафос, ориентированный не на специфику того или иного вида художественной практики, а на ее "социалистическое содержание". Социалистический реализм, который обычно воспринимается как абсолютная антитеза формалистическому авангарду, будет далее рассмотрен с точки зрения его преемственности по отношению к авангардистскому проекту, хотя и реализованному иначе, чем авангард это предполагал. Основная линия этой преемственности уже в достаточной степени была очерчена выше: сталинская эпоха осуществила основное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта, так что сталинская поэтика, если видеть в Сталине тип художника-тирана, сменивший традиционный для эпохи созерцательного, миметического мышления тип философа-тирана, прямо наследует поэтике конструктивизма. Но все же формальные отличия художественной продукции социалистического реализма от авангарда очевидны, и они должны быть, как уже говорилось, объяснены из самой логики авангардистского проекта, а не из привходящих обстоятельств вроде малой культурности масс, личных вкусов руководства и т.д. Все эти факторы, разумеется, присутствовали и тогда, в той или иной мере они и сейчас присутствуют повсюду — и на Западе, и на Востоке, — и тем не менее они действуют совершенно иначе, нежели в условиях сталинской культуры. Поэтому не следует полагать, что ссылка на них что-то проясняет в специфической ситуации того времени. Авангардисты видели в многообразии вкусов, определяющих функционирование художественного рынка, аналог парламентарной демократии, которую отменили большевики: вкус масс должен был формироваться вместе с формированием новой реальности. Еще С.Третьяков писал в ЛЕФе, в контексте требования о полной перестройке быта, что оно ориентировано в первую очередь на

перестройку самого человека, определяемого этим бытом: "Пропаганда ковки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов, которые вне этой направляющей идеи неизменно превращались в словесных эквилибристов... Не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства, как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от дней его младенчества."³⁰ Сталинская эстетика и практика исходит из той же концепции воспитания, формирования масс, для которой Сталин использует "сдвинутую" авангардистскую метафору: "писатели — инженеры человеческих душ".

Основные различия между эстетикой авангарда и социалистического реализма можно с некоторой долей упрощения сгруппировать вокруг следующих проблем: отношение к классическому наследию (1), роль отражения действительности в ее формировании (2) и проблема нового человека (3). В дальнейшем будет предпринята попытка показать, что соответствующие различия возникли не в результате отказа от авангардистского проекта, а в результате его радикализации, к которой сами авангардисты были не способны.

Страшный суд над мировой культурой

Отношение большевистских вождей к наследию буржуазной и вообще всей мировой культуры может быть суммировано следующим образом: взять из этого наследия "самое лучшее" и "полезное пролетариату" и использовать в целях социалистической революции и построения нового мира. В этом сходились все большевистские идеологи, даже если во многих других отношениях их мнения расходились. Ленин высмеивал попытку Пролеткульта создать собственную чисто пролетарскую культуру³¹, но и Богданов, чьи теории лежали в основе пролеткультовской активности, призывал к использованию наследия прошлого примерно в тех же выражениях, что и Ленин³². И хотя Троцкий, а еще в большей степени Луначарский относились к "левому искусству" с большей симпатией, нежели другие лидеры партии, их позитивное отношение к традиционным культурным формам ни разу не было поколеблено авангардистской пропагандой.

Между тем, эту положительную позицию партийного руководства в отношении классического наследия, которая послужила источником сталинских формулировок социалистического реализма, не следует смешивать с приверженностью классике групп, оппозиционных Советскому режиму, либо идеологов "попутничества", таких как Полонский или Воронский, или даже Г.Лукача, которые были отвергнуты сталинской куль-

турой³³. Для оппозиционеров и "попутчиков" апелляция к классике служила стремлению оставить за собой традиционную роль автономного художника, находящегося на эстетической дистанции от действительности и способного поэтому к ее независимому созерцанию и фиксации. Эта автономная роль художника не устраивала ни авангард, ни партию, и для нее в сталинское время не осталось места. Вовлечение художника в процесс непосредственного формирования действительности в рамках единого коллективно выполняемого проекта исключало возможность "неинтересованного" созерцания, неизбежно приравнивавшегося при этих условиях к контрреволюционной деятельности.

Спор между авангардом и партией шел не о тотальной утилитаризации искусства — в этом обе стороны были согласны, — а об объеме художественных средств и возможностей, подлежащих такой утилитаризации. Камнем преткновения был здесь редукционизм авангарда, лишавший партию, если бы его программа была выполнена, во-первых, давно апробированных средств воздействия на человека и общество, предоставляемых классическим искусством, а во-вторых, и что еще хуже, оставлявший, по существу, всю массу традиционного искусства, имеющего к тому же и немалую материальную ценность, в полную власть буржуазии. Это последнее уже и вовсе противоречило тактике большевиков, стремившихся "вырвать у буржуазии культурное наследство и отдать его пролетариату" или, что то же самое, присвоить его себе, что уже ранее было сделано с государственным аппаратом, землей и со средствами производства. Программа авангарда с самого начала подвергалась партией критике прежде всего именно за это искусственное и неправомерное, с точки зрения партии, ограничение в пользовании отобранным у прежних правящих классов имуществом. Если поэты футуризма призывали "сбросить Пушкина с парохода современности", а поэты Пролеткульта требовали: "Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля, растопчем искусства цветы" (две чаще всего тогда всплывавшие в дискуссиях цитаты), то партийные власти видели в этих призывах лишь подстрекательство к порче государственного имущества, которое, и Рафаэля, в частности, можно было при случае продать за большие деньги, а если и не продать, то хотя бы воспользоваться на нем "чувство гармонии, совершенно необходимое любому строителю светлого будущего". Самым расхожим в отношении авангарда было обвинение в "ликвидаторстве", а, соответственно, в меньшевизме и, в то же время, в левом уклоне: борьба авангарда против искусства прошлого воспринималась как призыв к его "ликвидации", а следовательно, и к "разбазариванию арсеналов нашего идеологического оружия". Целью же партии было не лишить себя испытанного оружия классики, а напротив, применить его в строительстве нового мира, придать ему другую

функцию, утилизировать его. Здесь авангард наткнулся на собственные границы: отрицая критерий вкуса и индивидуальность художника во имя коллективной цели, он, тем не менее, продолжал настаивать на уникальности, индивидуальности и чисто вкусовой оправданности своих собственных приемов: противоречие, на которое почти с самого возникновения авангарда было указано некоторыми его самыми радикальными представителями, в частности, так называемыми "всеками"³⁴, утверждавшими, что авангард искусственно сужает свой проект поисками оригинально "современного" стиля, и настаивавшими на принципиальном эклектизме.

Если для авангарда и его современных поклонников лозунг социалистического реализма означает своего рода художественную реакцию и "впадение в варварство", то при этом отнюдь не следует забывать, что сам социалистический реализм рассматривал себя как спасителя России от варварства, от гибели классического наследия и всей русской культуры, в которые ее хотел ввергнуть авангард. Теоретики социалистического реализма в первую очередь, быть может, гордились именно этой своей ролью спасителей культуры, которую, возможно, трудно понять сейчас тем, кто видит работы авангарда, висющие в музеях, и забывает о том, что по самому авангардистскому проекту не должно было быть ни этих музеев, ни этих работ.

Гордость от этого акта спасения культурного наследия слышалась еще много лет спустя в бесконечно цитировавшемся в свое время пассаже из выступления А. Жданова на совещании деятелей советской музыки, посвященном визуальным искусствам: "В живописи, как вы знаете, одно время были сильны буржуазные влияния, которые выступали сплошь и рядом под самым "левым" флагом, нацелили на себя клички футуризма, кубизма, модернизма; ниспровергали "прогнивший академизм", провозглашали новаторство. Это новаторство выражалось в сумасшедшей возне, когда рисовали, к примеру, девушку с одной головой на сорока ногах, один глаз — на нас, а другой — в Арзамас.

Чем же все это кончилось? Полным крахом "нового направления". Партия восстановила в полной мере значение классического наследия Репина, Брюллова, Верещагина, Васнецова, Сурикова. Правильно ли мы сделали, что оставили сокровищницу классической живописи и разгромили ликвидаторов живописи?

Разве не означало бы дальнейшее существование подобных "школ" ликвидацию живописи? Что же, отстояв классическое наследие в живописи, Центральный Комитет поступил "консервативно", находился под влиянием "традиционализма", "эпигонства" и т.д.? Это же сушая чепуха! И далее Жданов говорит: "Мы, большевики, не отказываемся от культурного наследия. Наоборот, мы критически осваиваем культурное

наследство всех народов, всех эпох, для того, чтобы отобрать из него все то, что может вдохновлять трудящихся советского общества на великие дела в труде, науке и культуре.³⁵

Жданову, таким образом, кажется нелепой сама мысль, что его могут обвинить в традиционализме, и в действительности ведь именно он был инициатором преследования традиционалистски ориентированных Зощенко и Ахматовой. Напротив, именно позиция авангарда представляется Жданову отсталой, принадлежащей истории. Эта тема абсолютной новизны социалистического реализма по отношению к любой "буржуазной" культуре, в том числе по отношению к авангарду, постоянно всплывает в текстах апологетов сталинской культуры, отнюдь не готовых рассматривать себя как "реакционеров". И в этом отношении с ними действительно можно согласиться.

Действительно, авангард, хотя и провозглашает совершенно новую эпоху в искусстве, наступающую после эпохи станковой изобразительной картины, но в то же время рассматривает собственное творчество по контрасту с традиционным и тем встраивает себя в ту историю искусств, которая, по его собственному мнению, с его появлением уже окончилась. Редукционизм авангарда возникает из его стремления начать с нуля, отрекшись от традиций, но само это отречение имеет смысл только потому, что традиция еще жива и служит ему фоном. Формальное новаторство авангарда вступает тем самым во внутреннее противоречие с его же требованием отказа от всякой автономной формы. Противоречие это разрешается продукционистами требованием отказа от станковой картины, от скульптуры, от повествовательной литературы и т.п. вообще, но очевидно, что и это требование остается жестом внутри все той же единственной исторической преемственности стилей и художественной проблематики. Авангард тем самым оказывается пленником той традиции, которую он хочет ниспровергнуть, не будучи в состоянии выйти из оппозиции к ней.

Для большевистских идеологов точка нуля, напротив, была окончательной реальностью, а все искусство прошлого не живой историей, по отношению к которой следует как-то определиться, а складом мертвых вещей, из которых можно в любой момент взять все, что понравится или покажется полезным. При Сталине было принято говорить, что Советский Союз остался единственным хранителем культурного наследия, от которого сама буржуазия отреклась, которое она предала, чему подтверждением для сталинских теоретиков служил как раз успех "нигилистического" и "антигуманистического" авангарда на Западе. Абсолютная новизна социалистического реализма не требовала себе внешнего, формального доказательства, ибо вытекала из "абсолютной новизны советского социа-

листического строя и задач, которые ставит партия: новизна советского искусства определялась тем самым новизной его содержания, а не "буржуазной" новизной формы, лишь скрывающей старое, "буржуазное" содержание. Сталинская культура чувствовала себя не в проекте, а на самом деле, культурой после конца истории, для которой "капиталистическое окружение" представляет собой лишь внешнее, изнутри уже умершее вместе со всей "историей классово-борьбы", образование. Для такого полностью апокалиптического сознания вопрос об оригинальности художественной формы представляется чем-то бесконечно устаревшим. Сталинская культура находится к авангарду в том же отношении, что победившая Церковь к первым аскетическим сектам: там, где вначале речь идет об отречении от благ старого мира, после победы встает вопрос об их использовании и "освящении" в новой зоне.

Отношение сталинской культуры к классическому наследию в области искусства соответствует механизму его работы с традицией в целом. Как известно, так называемая Сталинская конституция 30-х годов восстановила основные гражданские свободы, в сталинское время регулярно проводились выборы, постепенно были восстановлены даже многие мелочи прежнего быта — вплоть до погон в армии и раздельного обучения мальчиков и девочек по аристократическим образцам. Все эти реформы вначале воспринимались либерально настроенными наблюдателями как признаки "нормализации" после нигилистического отрицания первых революционных лет. На деле же, сталинские идеологи были куда радикальнее действительно весьма буржуазно воспитанных революционеров в культуре, фактически ориентированных на Запад и хотевших сделать из России что-то вроде лучшей Америки: радикализм сталинской идеологии сказался именно в утилитаризации тех форм жизни и культуры, по отношению к которым даже у их авангардных отрицателей сохранилось столько внутреннего уважения и адекватного понимания, что они готовы были, скорее, их полностью разрушить, нежели утилитаризировать и профанировать. (До какой степени слаженно работали механизмы сталинской культуры показывает осуждение примерно в то же время известного математика-конструктивиста Лузина, за "меньшевистскую и троцкистскую позицию в математике, выражающуюся в намерении выбить из рук пролетариата такое важное оружие, каким является трансфинитная индукция", которая, как известно, отрицается конструктивной ветвью математики, появившейся, кстати сказать, примерно в то же время, что и художественный конструктивизм, хотя, разумеется, совершенно вне связи с ним).

Проблему отношения к классической культуре можно рассмотреть, если угодно, и в другой перспективе. Как известно, в основе художест-

венной практики русского авангарда лежал теоретический метод "остранения" или "обнажения приема", согласно которому произведение искусства должно выявить механизмы своего воздействия. Этот метод исходил также из непрерывности истории искусства и описывал каждое следующее направление в терминах обнажения приема, предыдущими направлениями скрытого. Так, супрематизм Малевича может быть понят как работа с цветом и чистой формой, скрытой миметизмом форм традиционной изобразительной картины, ее "содержанием". Работа со словом Хлебникова могла пониматься как обнажение работы со звучанием речи, скрытой в классической "содержательной" поэзии и т.д. Теория эта требовала постоянного обновления художественной формы с тем, чтобы постоянно "остранять" искусство, делать его более эмоционально воздействующим на зрителя, благодаря его необычности, новизне и содержащемуся в нем "сдвигу". При желании можно сказать, что и политика революционных лет была таким же обнажением приема. Так, утверждалось, что либеральная демократия внутренне репрессивна, но скрывает эту репрессивность своей формой, и поэтому следует сделать эту репрессивность явной посредством открытого пролетарского террора, который, именно благодаря его открытости и нелицемерности, превосходит буржуазную демократию и т.д.

Очевидно, что эта теория предполагает фон, подлежащий сдвигу, отрицанию, остранению. Она исходит из того, что восприимчивость зрителя постепенно притупляется и поэтому требует обновления. Но восприимчивость зрителя 20-30-х годов притупилась как раз к "обнажению приема", к новизне как таковой — ему, если угодно, захотелось сокрытия приема. В теории "обнажения приема" есть противоречие между требованием воздействия на человеческое бессознательное посредством инженерного его освоения и манипуляции им — с одной стороны, и требованием выявления этой манипуляции и достижения эффекта на уровне сознательного восприятия — с другой. От искусства, таким образом, требовалось формировать действительность и тут же, в духе "перманентной революции", постоянно разрушать сформированное, подчиняясь требованию постоянной новизны, что фактически исключало систематическую планомерную работу, которая признавалась художественным идеалом.

Сталинская культура, напротив, проявила наибольший интерес к различным моделям формирования бессознательного без обнаружения механизмов этого формирования, как, например, теория условных рефлексов Павлова или система Станиславского, стремящаяся к полному вживанию актера в роль до потери собственной идентичности. Сталинская культура ориентировалась не на деавтоматизацию, а на автоматизацию сознания, на его систематическое формирование в нужном направлении.

посредством управления его средой, его базисом, его бессознательным, что в то же время отнюдь не означало какого-то "идеологического" сокрытия соответствующих приемов на уровне теоретического осмысления. Разрешение этой задачи, следовательно, предполагало не отказ от традиционных художественных техник ради выявления их приемов, которое должно было по теории произвести шоковое эмоциональное воздействие, а на деле лишь нейтрализовало их эффективность, а напротив, изучение этих приемов с целью их дальнейшего целенаправленного применения. Иначе говоря, и в этой перспективе теоретического самоосмысления авангарда, сталинская культура выступает как его радикализация и, в то же время, формальное преодоление, т.е., если угодно, как обнаружение его собственного приема, а не как его простое отрицание.

В этом отношении весьма любопытной представляется статья одного из наиболее известных теоретиков формализма Г.Винокура "О революционной фразеологии", напечатанная в одном из ранних номеров ЛЕФа, в которой он выражает протест против монотонности официальной советской пропаганды, которая, как он полагает, делает ее совершенно неэффективной. Признавая, что большевистская стратегия "вбивания в сознание масс" одних и тех же простых лозунгов оказалась эффективной, Винокур все же в лучших формалистических традициях выражает опасение, что эта стратегия, при ее бесконечном применении, приведет к обратному результату и автоматизирует воздействие этих лозунгов, т.е. делает их лишь "скользящими по слуху масс", но сознательно ими не воспринимаемыми. Винокур почти с мольбой о. пощаде пишет в связи с этим "вбиванием лозунгов": "Ударь раз, ударь два, но нельзя же до бесчувствия!"³⁶ Приводя далее типичные советские лозунги вроде: "Да здравствует рабочий класс и его передовой авангард — Российская коммунистическая партия!" или "Да здравствует победа индийских рабочих и крестьян!", он пишет, что даже убежденные коммунисты не в состоянии их больше воспринимать, и характеризует их как "изношенные клише, стертые пятки, обесцененные дензнаки", а также как "заумный язык, набор звучаний, который настолько привычен для нашего уха, что как-нибудь реагировать на эти призывы представляется совершенно невозможным"³⁷.

Последняя характеристика, даваемая Винокуром, заставляет, однако, насторожиться, ибо в своей предыдущей статье³⁸ он как раз восхваляет поэтику заумного языка Хлебникова и полагает, что заумный язык дает возможность сознательного и планового управления языком как таковым. Поэтому, когда он в конце своей статьи о революционной фразеологии призывает обратиться за помощью к поэзии, имея в виду несомненно, в первую очередь, поэзию футуризма, невольно напрашивается вопрос: для чего менять один вид заумного языка на другой?

Хлебников стал создавать свой заумный язык, когда начали разрушаться прежние языковые формулы, когда начало разрушаться русское языковое подсознание. Поэтому и возник хлебниковский проект новой магической речи, призванной вновь соединить всех говорящих за пределами обычного "разумного" языка, в котором борьба мнений, стилей и лозунгов произвела непоправимые разрушения, вызвала непоправимый распад прежнего языкового единства. Но в советскую эпоху язык обрел новое единство, новое языковое подсознательное, искусственно "вбитое" в него партией. Именно в тот момент, когда партийные лозунги перестали восприниматься массой как таковые, они "овладели ей", стали ее подсознанием, образом ее жизни, ее саморазумеющимся фоном, потеря которого переживается только за границей, и, соответственно, стали заумными, перестали транспортировать какое-то определенное содержание, т.е. с точки зрения самой же формалистической эстетики "формализовались", "эстетизировались". То, что формалистическая эстетика не смогла идентифицировать их в этой их функции, показывает ее принципиальную слабость, как и слабость всего русского авангарда: возникший в эпоху распада мира и языка с целью этот распад остановить и компенсировать, авангард потерял внутреннюю легитимацию и даже прежнюю способность к анализу, когда этот распад оказался в действительности преодолен не им, а его историческим конкурентом.

Основным идеологическим препятствием на пути ассимиляции классического наследия долгое время были концепции так называемого "вульгарного социологизма", согласно которым искусство, как и вся культура в целом, являются "надстройкой" над определенным экономическим базисом. Это вполне ортодоксальное марксистское положение широко использовалось теоретиками авангарда, в особенности Арватовым, для обоснования необходимости создать специфически пролетарское искусство, формально новое по отношению к искусству прошлого. Обычное, в 20-х годах, "попутническое" возражение на это требование, согласно которому в Советской России не сложился еще социалистический экономический базис, которому могло бы соответствовать такое принципиально новое искусство, было уже, разумеется, неприемлемо в сталинский период "построения социализма в одной стране".

Выход был найден в идеологической конструкции "двух культур в одной культуре", сформулированной еще Лениным³⁹. Согласно этой конструкции культура каждой эпохи не однородна в том смысле, что она не отражает базиса как целого, но расколота на два лагеря, каждый из которых отражает классовые интересы двух борющихся в рамках каждой экономической формации классов. Для любого периода можно, таким образом, установить, какое искусство является прогрессивным, т.е. отра-

жающим интересы угнетенных и исторически передовых классов общества, а какое — реакционным, отражающим идеологию эксплуататорских классов. Согласно этой теории, социалистический реализм был провозглашен наследником всего мирового прогрессивного искусства, которое можно найти в любой период истории. Что же касается реакционного искусства каждой эпохи, то оно должно было быть забыто, вычеркнуто из анналов истории, и если сохранится в них, то только как свидетельство сил, враждебных подлинному, прогрессивному искусству.

Искусство социалистического реализма оказывалось, таким образом, вправе использовать в качестве образца любое прогрессивное искусство прошлого, поскольку разделяло с ним "исторический оптимизм", "любовь к народу", "жизнерадостность", "истинный гуманизм" и другие положительные свойства, характерные для любого искусства, выражающего интересы угнетенных и прогрессивных классов в любую историческую эпоху и в любом месте. В качестве характерного примера такого прогрессивного искусства обычно приводились греческая античность, итальянское высокое Возрождение и русская реалистическая живопись XIX века: все угнетенные и прогрессивные классы всех веков и народов объединялись сталинской культурологией в единое понятие "народа", так что народными художниками считались и Фидий, и Леонардо да Винчи, поскольку они объективно выражали в своем искусстве прогрессивные народные идеалы своего времени, хотя бы их лично и нельзя было назвать принадлежащими к эксплуатируемым классам их времени.

Так, в инструктивной статье "Вопросов философии", относящейся к завершающему периоду развития сталинской эстетики читаем: "Великое классическое искусство было всегда проникнуто духом борьбы против всего отжившего, старого, против общественных пороков своего времени. Здесь заключена жизненная сила истинно великого искусства, здесь причина того, что оно живет и тогда, когда эпохи, которые его вызвали к жизни, давно исчезли."⁴⁰ И журнал продолжает: "Классическое реалистическое искусство сохраняет для нас свое идеологическое и эстетическое значение также вследствие своей связи с народом."⁴¹ Особенно, как полагает журнал, это характерно для классического русского искусства. Не следует думать, утверждает далее, что гарантией реализма является только "пролетарская идеология" — важнее всего сам прогрессивный реалистический художественный метод и внутренняя связь с народом, как это показал Ленин на примере Толстого, "наследство которого содержит элементы, которые сохраняют свое значение, которые принадлежат будущему. Это наследство перенимает русский пролетариат, над ним он работает."⁴² Наследие Толстого тем самым сохраняет свое значение, хотя мировоззрение самого Толстого никак нельзя назвать марксистским. Отсюда

редакция журнала заключает, что не правы те теоретики 20-х годов, которые "как это делал и РАПП, ставили в прямую зависимость объективное значение творчества того или иного художника или писателя от субъективно исповедуемой им идеологии". "Коммунистическая партия, ее вожди Ленин и Сталин, — пишется далее, — вели борьбу против Пролеткульта, против РАППа, против всех вульгаризаторов, которые анархически и презрительно относились к великим завоеваниям человечества в области культуры, достигнутым в предыдущие эпохи. Партия разоблачила махистско-богдановскую основу Пролеткульта и "теории" РАППа, глубоко враждебные советскому народу. Борьба против антимарксистских, нигилистических воззрений в эстетике есть часть общей борьбы партии против формализма и натурализма, за социалистический реализм в искусстве и литературе"⁴³.

В той же мере, в которой при таком подходе вся мировая "прогрессивная" культура получает надисторическое значение и вечную актуальность, делающую ее современной любому новому "прогрессивному" устремлению, получает надисторическое, универсальное значение и "антинародная", "реакционная", "декадентская" культура, обнаруживающая свое внутреннее тождество в любой момент мировой истории. Сталинская культура понимает себя, как уже было отмечено, в качестве культуры после апокалипсиса, когда окончательный приговор над всей человеческой культурой уже совершился, и все разделенное во времени приобрело окончательную одновременность в ослепительном свете Страшного суда, обнаружения последней истины, заключенной в сталинском Кратком курсе истории ВКП(б). В этом свете остается сиять только то, что его выдерживает — все же остальное низвергается во мрак, из которого раздаются только "декадентские" стоны.

Между прогрессивным и реакционным в каждый исторический период сталинская культура видит поэтому абсолютное различие, которое чаще всего бывает незаметно формалистически ориентированному взгляду, фиксирующему только близость, диктуемую единством исторического стиля. Так, если Шиллер и Гете полагаются сталинской культурой "прогрессивными" и "народными", Новалис или Гельдерлин — реакционными, антинародными, выразителями идеологии отмирающих классов и т.д. Такие реакционные авторы обычно исчезали в сталинское время из исторических анналов с такой же радикальной ненаходимостью, как и только вчера разоблаченные "вредители". Что же касается прогрессивных авторов, то они, как то хорошо помнит всякий, когда-либо учившийся по советским учебникам литературы или истории искусств, приобретали в них совершенно неразличимый характер — это была не реальная, историческая, история, а своего рода агиография, ориентированная на создание

деиндивидуализированного иератического лика. Такое агиографическое описание, скажем, Гете совершенно не отличало его от, скажем, Шолохова или Омара Хайама — они все любили народ, страдали от происков реакционных сил, работали для светлого будущего, создавали истинно реалистическое искусство и т.п.

Из этой краткой характеристики сталинской рецепции классики становится понятно, что она радикально отличается от той, которую имел в виду авангард и, конкретно, ЛЕФ, когда они боролись против классического наследия. Для ЛЕФа существовал очевидный разрыв между его собственными "демиургическими" эстетическими установками и контемплативным искусством прошлого, которое он в обычной манере делил на исторически сформировавшиеся стили, а не поперец этих стилей, по принципу прогрессивности и реакционности. Здесь опять-таки обнаруживается историческая ограниченность классического авангарда, находящегося в плену у своего собственного места в истории искусств, в котором он себе отдает слишком ясный отчет.

Социалистический реализм, для которого история кончилась, и у которого поэтому нет в ней определенного места, напротив, оценивает ее всю как арену борьбы между активным, демиургическим, творческим, прогрессивным искусством, направленным на построение нового мира в интересах угнетенных классов, и искусством пассивным, созерцательным, не верящим в возможность перемен и не желающим их, принимающим вещи такими, как они есть или мечтающим о прошлом. Первое социалистический реализм помещает в свои святцы, второе — посылает в ад исторического забвения, или второй, мистической, смерти. В новой постисторической реальности для сталинской эстетики все ново — новы для нее и классики, которых она и в самом деле препарировала до неузнаваемости. Поэтому ей ни к чему стремиться к формальной новизне: новизна ей автоматически гарантирована тотальной новизной ее содержания, ее надисторичности. Она не боится также упрека в эклектизме, ибо право свободно брать образцы из всех эпох не является для нее эклектикой: ведь она берет только прогрессивное искусство, обладающее внутренним единством. Упрек в эклектике был бы возможен, если бы цитировалось нечто, определенное ею как реакционное, — и такой упрек действительно время от времени раздавался, грозя писателю или художнику самыми печальными последствиями. Но понять социалистическое советское искусство как эклектическое в целом может только внешний и притом реакционно, формалистически мыслящий наблюдатель, видящий только формальные комбинации стилей, а не связывающее их внутреннее единство "народности" и "идейности".

Социалистический реализм имел за собой марксистское учение диа-

лектического и исторического материализма, для которого социалистическая революция есть завершающий этап на пути диалектического развития, промежуточные этапы которого служат своего рода прообразами, символами, предвосхищениями этого последнего и абсолютного события. Отсюда и возникла та сталинская диалектическая радикализация авангарда, которая вызвала поражение последнего в качестве "метафизического", "идеалистического": для авангарда его собственный проект является абсолютной, а не диалектической оппозицией прошлому, лишь не посредственно его отрицающей, и потому он не смог устоять перед тотальной диалектической иронией сталинизма с ее отрицанием отрицания, означающей на практическом языке диалектического материализма — двойное уничтожение, т.е. бесконечное уничтожение уничтожающего, чистку чистящих, мистическую возгонку человеческого материала с целью получения из него "нового человека", во имя сталинского потустороннего трансгисторического "нового гуманизма".

Типология несуществующего

В противовес эстетике авангарда, теоретики социалистического реализма обычно настаивают на роли искусства как орудия познания действительности, или, иначе говоря, на его миметической функции, почему социалистический реализм противопоставляется формализму авангарда именно как "реализм". Однако, не менее решительно сталинская эстетика отмежевывается от натурализма, который она связывает с отвергаемой ею "идеологией буржуазного объективизма", и который, при ближайшем рассмотрении, и оказывается тем, что обычно понимается под термином "реализм", и что под ним понимали также теоретики ЛЕФа — отображение действительности, как она непосредственно представляется взгляду. Мимезис, связываемый в эстетике сталинского времени, да и сейчас в Советском Союзе, с так называемой "ленинской теорией отражения", означает, следовательно, нечто совершенно иное, нежели просто установку на изобразительную станковую картину в ее традиционном смысле.

Анализ этого различия неизбежно должен быть начат с рассмотрения понятия "типического", ключевого для всего соцреалистического дискурса. С целью привести определение типического, наиболее соответствующее зрелой стадии развития его доктрины, следует процитировать отчетный доклад Г.Маленкова на XIX съезде партии, носившем установочный характер: "Наши художники, писатели и артисты должны при их работе над созданием художественных образов постоянно думать о том, что типичное есть не то, что встречается чаще всего, но то, что выражает с

наибольшей убедительностью сущность данной социальной силы. С точки зрения марксизма-ленинизма, типическое не означает какого-то статистического среднего... Типическое есть существенная сфера, в которой проявляется партийность реалистического искусства. Проблема типического — это всегда политическая проблема". После этой цитаты из Маленкова, анонимный комментатор того времени продолжает: "Таким образом в художественном отображении, которое выявляет типическое в общественной жизни, становится видимым политическое отношение художника к действительности, к общественной жизни, к историческим событиям"⁴⁴.

Соцреалистический мимезис направлен, таким образом, на скрытую сущность вещей, а не на явления — это заставляет вспомнить, скорее, о средневековом реализме в его полемике с номинализмом, нежели о реализме XIX века. Но средневековый реализм не знал принципа партийности и не понимал себя как политическое решение — даже если речь шла о политике противостояния дьявольским искушениям, — ибо средневековый реализм ориентировался все же на то, что есть, на истинную сущность вещей. Социалистический реализм ориентируется на то, чего еще нет, но что должно быть создано, и в этом он наследник авангарда, для которого эстетическое и политическое также совпадают. В основу понимания типического было положено в то время следующее высказывание Сталина: "Для диалектического метода важно прежде всего не то, что является в данный момент как устойчивое, но уже начинает отживать, но то, что возникает и развивается, даже если оно в данный момент еще не кажется устойчивым, поскольку для диалектического метода лишь то непреодолимо, что возникает и развивается"⁴⁵. Если учесть далее, что в условиях социализма как диалектически возникающее и развивающееся признается то, что соответствует новейшим установкам партии, а как отживающее — то, что им противоречит, ибо очевидно, что первое со временем возобладает, а второе будет уничтожено, то связь ориентации на типическое с принципом партийности становится ясна. Речь идет о визуальной реализации еще только формирующихся партийных установок, об умении ориентироваться в новых веяниях на партийных верхах, держать нос по ветру, или, еще точнее, о способности заранее угадывать волю Сталина как реального творца действительности.

Отсюда становится ясным, почему характерной чертой сталинского времени было привлечение писателей, художников, кинематографистов и т.д. к непосредственному участию в аппарате власти, обеспечение им доступа в привилегированные партийные сферы. Дело тут не в вульгарном "подкупе" деятелей искусств — их можно было заставить работать просто страхом, как и всю остальную страну. Дело именно в предоставлении им необходимой, для творчества методом социалистического реализма, воз-

возможности видеть "типическое", которое им затем надо было отображать, т.е. о процессе формирования реальности волей партийного руководства, в котором, отчасти принадлежа к этому руководству, они могли принять даже непосредственное участие: в качестве партийного бюрократа советский художник есть более творец новой действительности, нежели потом у себя за мольбертом. То, что подлежит мимезису средствами искусства, — это, следовательно, не внешняя видимая реальность, а внутренняя реальность внутренней жизни художника, его способность изнутри идентифицироваться с волей партии и Сталина, слиться с ней и из этого внутреннего слияния породить образ или, точнее, модель той действительности, на формирование которой эта воля направлена. Отсюда проблема типического есть именно политическая проблема, ибо неспособность художника к такой внутренней идентификации, внешне выражающаяся в его неспособности к выбору "правильного типичного", может свидетельствовать только о его внутренних политических расхождениях с партией и Сталиным на некотором подсознательном уровне, о котором он сознательно, может быть, даже не отдает себе отчета, субъективно считая себя вполне лояльным. Поэтому вполне логичным представляется физическое уничтожение такого художника за несовпадение его личной мечты с мечтой Сталина, которое в другой эстетике могло бы показаться иррациональным.

Соцреализм есть именно этот партийный, или коллективный сюрреализм, расцветающий под знаменитым ленинским лозунгом "надо мечтать", — и это роднит его с художественными течениями 30-40-х годов за пределами Советского Союза. Популярное определение метода социалистического реализма как "изображения жизни в ее революционном развитии", являющегося "национальным по форме и социалистическим по содержанию", и имеет в виду реализм мечты, скрывающий за своей народной, национальной формой новое социалистическое содержание — грандиозное видение строяемого партией мира, тотальное произведение искусства, создаваемого волей его истинного творца и художника — Сталина. Быть реалистичным для художника в этой ситуации означает избежать расстрела за расхождение его персональной мечты со сталинской, понимаемое как политическое преступление. Мимезис социалистического реализма — это мимезис сталинской воли, внутреннее уподобление художника Сталину, отдача им своего художественного эго в обмен на коллективную действенность разделяемого им проекта. Типическое социалистического реализма есть ставший наглядным мир сталинской мечты, ответ его воображения — быть может, менее богатого, нежели у Сальвадора Дали, которого, пожалуй, единственные советские критики того времени признавали во всем западном искусстве, хотя, разумеется, и с отрицательным знаком, — но зато куда более действенного.

На природу типического в социалистическом реализме также проливают свет конкретные рекомендации художникам, как этого типического добиваться. В этом отношении особый интерес представляет собой речь Б.Иогансона — одного из ведущих художников сталинской эпохи — на 2-й сессии Академии художеств СССР⁴⁶, в которой он попытался дать конкретную практическую интерпретацию теоретическим положениям эстетики социалистического реализма. Повторив обычные тезисы о пратийности любого искусства и о том, что "так называемая теория чистого искусства" имела целью "выбить из рук прогрессивных сил общества идеологическое оружие", Иогансон переходит затем к "ленинской теории отражения", согласно которой "зрение отражает предметы такими, какими они являются человеку, но познание человеком окружающего мира... связано с деятельностью мысли" и, соответственно "своеобразие художественного образа как субъективного отражения объективного мира состоит в том, что образ сочетает непосредственность и силу живого созерцания со всеобщностью абстрактного мышления", и заключает: "В этом великое познавательное значение реализма, в отличие от натурализма в искусстве. Абсолютизирование единичного приводит к натурализму, к снижению познавательного значения искусства".

Это положение Иогансон иллюстрирует затем следующей цитатой из Горького: "Факт — еще не вся правда, он только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к этому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выпщивать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из акта смысл". Однако, Иогансон не ограничивается, как это чаще всего бывало в то время, лишь цитатой из "основоположника социалистического реализма", согласно которой "типичное" этой доктрины есть "ощипанная курица", а сам метод представляет собой процедуру ее ощипывания, но переходит к конкретным рекомендациям. "Можно, — говорит он, — привести пример стопроцентного натурализма. Цветная фотография, случайно снятая, без учета композиции, без учета воли фотографа, направленной к определенной цели, есть стопроцентный натурализм. Цветная фотография, снятая с определенной целью, режиссированная волей фотографа, есть уже проявление осознанного реализма". И Иогансон продолжает: "Формальный момент выполнения, связанный с замыслом художника, есть реалистический момент... Стало быть, в зависимости от наличия или отсутствия воли мастера или целенаправленности, можно различать натуралистический и реалистический подход и к фотографии. Воля мастера, творческая режиссура, особенно это имеет место в кино, аналогична воле художника в картине

(выбор типажа, грим и т.д.). Все должно вести к выражению основной идеи произведения искусства".

Итак, после десятилетия кровавой борьбы с формализмом неожиданно выясняется, что "формальный момент выполнения... есть реалистический момент". В этом пассаже Иогансон несомненно продолжает полемизировать с авангардистской критикой, утверждавшей, что соцреалистическая живопись вообще, и его, Иогансона, работы в частности, представляет собой лишь цветные фотографии, и что поэтому они в век фотографии излишни, избыточны, анахроничны и должны быть заменены непосредственной работой с "неоципаным фактом", т.е. с фотографией. Фактически Иогансон реагирует здесь на уже отмеченную выше наивность авангарда, принимавшего фотографию, кино и т.д. за такой "факт", указывая на то, что факт этот изначально "оципан" — срежиссирован, подтасован волей художника-фотографа. Тем самым Иогансон фактически соглашается с "формалистической" критикой, что его работы есть не более, нежели увеличенные цветные фотографии, но отрицает, что они становятся от этого "нетворческими": скорее именно переход от фотографии к живописи, смена техники обнаруживает скрытую за фактичностью фотографии художественную волю фотографа. Социалистический реализм открыто, таким образом, формулирует принцип и стратегию своего мимезиса: выступая за строго "объективную", "адекватную" передачу внешней действительности, он в то же время инсценирует, режиссирует саму эту действительность или, точнее, берет эту действительность уже срежиссированной Сталиным и партией, перенося, таким образом, творческий акт, как этого и требовал авангард, в саму действительность, но в то же время делает это более "реалистично" — в смысле от-refлектированной "реальполитик", противостоящей наивному утопизму авангарда.

Метафора "режиссуры", "театра" здесь отнюдь не является случайной. Так, один влиятельный критик того времени, Н.Дмитриева, пишет: "Типичный герой должен обладать заметной, ярко выраженной индивидуальностью. Иногда кажется, что не только зрителю, но и художнику не вполне ясно, что должны представить герои его произведения: чего они хотят, к чему стремятся, что за черты характера они имеют, что их сюда привело, каков их жизненный путь. Мне кажется, что в этом отношении наши художники могут многому поучиться у художественного метода К.С.Станиславского. Станиславский требовал, чтобы даже в массовых сценах у актера проявлялась каждая отдельная индивидуальность, чтобы даже если ему надо было сказать два-три предложения, он должен воплотить определенную индивидуальность."⁴⁷ Таким образом, картина социалистического реализма ориентирована, в первую очередь, не на визуаль-

ный эффект, не на передачу "прекрасного в природе", как традиционный реализм — в ней как бы неслышно звучат реплики персонажей, читаются их судьбы, даются указания о положительном и отрицательном и т.п. Миметический характер соцреалистической картины есть лишь иллюзия, или, точнее, еще одно идеологически мотивированное сообщение в ряду других таких сообщений, из которых эта картина, в сущности, состоит, будучи в большей степени иероглифическим текстом, читаемой иконой, установочной статьей, нежели действительно "отражением" какой-либо реальности. Трехмерная визуальная иллюзия соцреалистической картины разлагается на дискретные знаки со "сверхчувственным", "абстрактным" содержанием, она читается зрителем, знающим соответствующие коды, и оценивается соответственно результату этого чтения, а не собственно ее визуальному качеству, вследствие чего соцреалистическая картина, если ее оценивать традиционными мерками реалистического искусства, неизбежно оказывается "некачественной", "плохой". Но для искушенного взгляда, богатство ее содержания не уступает японскому театру "Но", а для зрителя сталинского времени еще и содержит в себе истинное эстетическое переживание ужаса, ибо неправильная зашифровка или дешифровка могли оказаться равносильными смерти. Соцреалистическая картина для советского человека — особенно того времени — несмотря на ее обычную, на первый взгляд, светлость и миловидность, есть то же и вызывает такой же сакральный ужас, что и сфинкс для Эдипа, не знающего, какое из истолкований будет означать отцеубийство, т.е. сталиноубийство, и собственную гибель. Для современно зритель картина эта, к счастью, столь же тривиальна, как и сфинкс, но все же продолжающаяся необходимость держать ее в подвале свидетельствует, что она и до сих пор еще не вполне лишилась своих прежних чар.

Земные воплощения демидурга

Описанная выше радикализация авангардистской эстетики в сталинское время, разумеется, не объясняет исчерпывающим образом, почему в тридцатые годы окончательно победило представление о нужности искусства, как автономной сферы деятельности, которую отрицал авангард: эклектизм и тотальная режиссированность жизни могли, казалось бы, обойтись и без их удвоения в изобразительности социалистического реализма. Но в том-то все и дело, что здесь речь идет не о простом удвоении: уже в 20-е годы стало ясно, что тотальный авангардистский проект оставляет в мире одну существенную лакуну — закрыть которую своими силами он не в состоянии — образ самого автора этого проекта. Художник-авангардист, ставший на место Бога, трансцендентен создаваемому

им миру, он сам ему как бы не принадлежит, ему нет в нем места — и человек исчезает из искусства авангарда. Поэтому создается не лишнее основание предположения, что художник-авангардист, хотя и создает новый мир, сам остается в старом мире — в истории искусств, в традиции — подобно Моисею, оставшемуся у порога Земли обетованной. Авангардист, таким образом, есть "ветхий человек", несмотря на все свое устремление к новому, и именно поэтому, с точки зрения эстетики социалистического реализма, он и является "формалистом", т.е. человеком только логически, формально, "без души" проектирующем новое, душой же остающимся в старом. Поэтому в центре искусства социалистического реализма стал "образ нового человека" в соответствии с указанием товарища Жданова: "Надо... стряхнуть с себя ветхого Адама и начать работать так, как работали Маркс, Энгельс, Ленин и как работает товарищ Сталин"⁴⁸.

Точку кризиса русского классического авангарда весьма провицательно определил, еще в 20-х годах, Я.А.Тугендхольд. Отметив "гипертрофию аналитичности и рационализма" в левой живописи 20-х годов, Тугендхольд затем ставит под вопрос ее основную предпосылку, состоящую в том, что управляя формой и цветом, непосредственно воздействующим на человеческое подсознание, художник, если он изменяет среду обитания человека, совершенно автоматически формирует и его психику, его сознание. Тугендхольд пишет: "Малевич требовал "духовную силу содержания отвергнуть — как принадлежность зеленого мира мяса и кости"... Пунин доказывает, что "никакой душевной жизни", никакого содержания, никакой "сюжетчины" не надо — нужна лишь форма. Почему? Да потому, что "бытие определяет сознание, а не сознание определяет бытие. "Форма = бытие. Форма-бытие определяет сознание, т.е. содержание", — пишет Пунин. Мы, восклицает он, монисты, мы — материалисты, и вот почему наше искусство — наша форма. Наше искусство — искусство формы, потому что мы пролетарские художники, художники коммунистической культуры."⁴⁹.

На эти приведенные им выше аргументы "формалистов" Тугендхольд отвечает следующим образом: "Пунин не понимал того, что поскольку эта форма эпохи общеобязательна для всех, отличие пролетарского искусства от непролетарского как раз не в ней, а именно в идее использования этой формы. Паровозы и машины у нас одинаковые с Западом — это наша "Форма", но именно в том и отличие нашего индустриализма от западного, что это наше содержание."⁵⁰. Тугендхольд рассуждает здесь, разумеется, как типичный "попутчик", указывая на техническую отсталость России и на одинаковость советской и западной техники — впоследствии такие суждения будут рассматриваться как клеветнические, как "космополитическое низкопоклонство перед Западом", и Тугендхольд

будет отброшен сталинской культурой, — но в сущности, он формулирует в этих словах ее основной аргумент.

Если поначалу и авангард, и ортодоксальный марксизм действительно верили в зависимость сознания от материальной базы, то вера эта довольно быстро рассеялась по двум, кажущимся противоположными, причинам. Во-первых, человеческое сознание оказалось отнюдь не столь гибким, как предполагалось раньше, когда искренне думали, что достаточно только поменять условия жизни человека, чтобы его сознание автоматически изменилось, так что для строительства социализма именно сознание "нового человека" оказалось неожиданно для теоретиков основным камнем преткновения. Но, с другой стороны, именно это сознание оказалось вообще единственным основанием и гарантом построения социализма, ибо на уровне базиса Россия продолжала отставать от Запада, и потому о социализме стало возможно говорить, как это и делает Тугендхольд, только в психологических терминах "социалистического отношения советского человека к труду". В результате оказалось, что и в положительном, и в отрицательном отношении судьба социализма определяется и решается психологически. Отсюда знаменитая сталинская смена лозунга: вместо "техника решает все" было провозглашено, что "кадры решают все".

Как и европейские тридцатые годы, сталинская культура стала открытием человеческой субъективности, новым романтизмом. Разумеется, поворот этот был подготовлен еще ленинизмом и, в особенности, провозглашением им марксистской теории в качестве "победоносной идеологии пролетариата", долженствующей победить "буржуазную декадентскую идеологию". Вместо критики идеологии, марксизм был, таким образом, сам провозглашен идеологией, или, точнее, оставаясь критикой идеологии, он стал, в свою очередь, пониматься как идеология. Отсюда возникли формулировки, характерные для сталинского, да и нашего времени, согласно которым "история движется всепобеждающим учением Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина". Учение о материалистической детерминированности истории, таким образом, само стало детерминировать историю. Как уже Ленин говорил: "Учение Маркса всесильно, потому что оно верно". В этом лозунге, украшающем большинство советских городов, суть переворота, совершенного Лениным, становится совершенно ясной: с ортодоксальной марксистской точки зрения учение марксизма, напротив, верно, потому что непобедимо, т.е. соответствует объективной логике истории, определяемой материалистически. Ленинизм и сталинизм можно в этом отношении считать совершенно идеалистическими — до сих пор можно прочесть в советских учебниках философии, что история определяется великими идеями, среди которых самым великим является марк-

систское учение о материалистическом детерминизме истории — утверждение, могущее, разумеется, поставить в тупик только человека, недостаточно освоившего советское диалектическое мышление.

Как бы то ни было, но сталинское время невозможно понять вне знаменитого сталинского "жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее". Эта веселость возникла не от практического облегчения материальной жизни, а от осознания того, что дело вовсе не в этом. Освобождение от "формализма", "машинизма", "уравниловки" предыдущей авангардной эпохи было само по себе пережито как счастье. Борьба с формализмом имела в то время и эту важную коннотацию: борьба против бездушия, бюрократического формализма. Характерной чертой героев литературы сталинского времени является способность совершать подвиги, очевидно превосходящие человеческие силы, — способность эта проявляется у них вследствие их отказа подходить к жизни "формалистически". Этот отказ позволяет им одной силой воли излечиться от туберкулеза, начать выращивать тропические растения в тундре без парников, одной силой взгляда парализовать врага и т.д.⁵¹ Стахановское движение без всякого дополнительного применения техники, только одной силой воли рабочих, повысило производительность их труда в десятки раз. Без всякого применения "формалистических методов генетики" академику Лысенко удалось превратить одни виды растений в совершенно другие.

Лозунгом эпохи стало: "Для большевиков нет ничего невозможного". Всякая ссылка на факты, технические возможности или объективные границы третируется как "малодушие" и "маловерие", недостойные истинного сталинца. Одним только применением воли можно, как считалось, преодолеть любую такую трудность, кажущуюся бюрократическому, формалистическому взгляду объективно непреодолимой. Образцом такой "стальной воли" рассматривался сам Сталин, для которого практически не было ничего невозможного, ибо он одной этой своей волей, как считалось, двигал всю страну. Поколения воспитывались на примерах Павки Корчагина или Маресьева, сумевших, благодаря своей воле, преодолеть крайнюю физическую беспомощность, наступившую вследствие инвалидности, — несомненно некий символ этой сталинской воли, проявляющейся с абсолютной мощью, несмотря на его неподвижную жизнь кремлевского затворника.

Кстати, сами распространенные тогда формулы, типа "стальной воли" или бесконечно повторяемой песни про "стальные крылья и вместо сердца — пламенный мотор", как нельзя лучше соответствуют фигуре "инженера человеческих душ": техническая мощь как бы ушла вглубь индивидуальности, и прежняя иррациональная вера в нее обратилась в столь же иррациональную веру в скрытые силы человека. Техническая

организация мира стала лишь видимой реализацией внутренних сил, заложенных в ее творце. Одиноким, страдающим, жертвующим собой и побеждающим художник — герой авангарда стал героем сталинской культуры, но уже в качестве строителя, спортсмена, летчика-полярника, директора завода, парторга колхоза и т.д., то есть реального творца реальной жизни, а не только воздушных замков.

Разумеется, глубина человеческой психологии открылась сталинской культуре не только в ее "созидательной мощи", но и в негации, в разрушении. Недавно еще лояльные и всем известные коммунисты вдруг оказались извергами, способными на совершенно демонические и ничем не спровоцированные извне проявления спонтанной злобы и духа разрушения — в них воплотилась вторая, разрушительная сторона авангарда, чей пафос негации старого, ради очищения пространства для создания нового, был столь же абсолютным, как и его творческий, созидательный проект. Об этом свидетельствует хотя бы следующий пассаж из уже цитировавшейся статьи Третьякова: "Футуризм никогда не был школой. Он был социально-эстетической тенденцией, устремлением группы людей, основной точкой соприкосновения которых были даже не положительные задания..., но ненависть к своему "вчера и сегодня", ненависть неутомимая и беспощадная"⁵². Фигура "вредителя", столь важная для сталинской мифологии, по существу, не имеет никакой обычной "реалистической мотивировки", так же, как и сверхчеловеческая сила созидания в "положительном герое". На сталинских показательных процессах демонстрировалось, что совершенно нормальные с виду люди оказывались в состоянии подсыпать стекло в еду трудящихся, прививать им оспу и рожу, отравлять водоемы, распылять яды в общественных местах, вызывать падеж скота и т.д. Притом все это в совершенно нечеловеческих, уму непредставимых масштабах, находясь одновременно в самых различных местах и совершая одновременно самые типичнейшие по своей разрушительной мощи деяния, но в то же время опять-таки без всякой помощи и организации (ибо в противном случае с них снялась бы индивидуальная вина), практически одним усилием воли (ибо они все время находились под контролем и на партийной работе).

Необъяснимость действий подсудимых сталинских процессов средствами обычной человеческой логики, обычно даже подчеркивалось обвинением, ибо свидетельствовала об абсолютности и неискоренимости их злой воли, подлежащей поэтому уничтожению совместно с ее носителями. На виду у всей страны в душе обычного, ничем по виду не отличающегося человека, отвергались, таким образом, бездны сверхчеловеческих энергий, что, разумеется, не могло не повлиять на понимание культурой человека как такового. Особенно в литературе начали появляться такие

демонические двойники демиурга, разрушающие все, что он созидает ("Два капитана" Каверина или "Русский лес" Л. Леонова). Как положительные, так и отрицательные персонажи сталинской культуры, таким образом, не принадлежат действительности, в которой они действуют, не связаны с ней системой обычных психологических мотивировок, характерных для действительно реалистической литературы и искусства. Традиционная форма реалистического повествования, театра, кино, картины и т.п. и в этом случае, при поверхностном рассмотрении сталинской художественной продукции, вводит в заблуждение относительно ее истинной природы. Как положительный, так и отрицательный герой сталинской культуры суть два лика демиургической практики предшествующего им авангарда, трансцендентные творимой ими или разрушаемой ими действительности. Борьба между ними происходит также не в поле действительности, а за ее пределами, и сама действительность выступает в этой борьбе лишь ставкой.

Для демонстрации этой борьбы в эстетике авангарда нет места, ибо борьба эта происходит за пределами самого тотального эстетического проекта, охватывающего весь мир: и креативная, и негативная сторона авангарда (хорошо выраженная также в стихах Бурлюка "Каждый молод, молод, молод, в животе *чертовский*^{*} голод" с дальнейшим призывом пожрать весь мир⁵³ разворачиваются в пространстве, трансцендентном и нынешнему, и будущему миру, и потому совершенно иррациональны с точки зрения обычных мирских критериев. Мощь авангардного разрушения старого мира, демоническая энергия его провокации черпают свои силы не из мирских страстей, а из абсолютного, трансцендентного события — смерти или, точнее, убийства Бога — из этого же источника протекает и сверхчеловеческая творческая энергия авангарда. В тот момент, когда место авангардного художника занимают партийное руководство и реальная фигура "нового человека — переустроителя земли", авангардный миф сам становится предметом передачи средствами искусства. Причем фигура авангардного демиурга распадается на Божественного креатора и его демонического двойника: на Сталина и Троцкого, "положительного героя" и "вредителя".

Отсюда становится понятным как возрождение автономного искусства в сталинский период, так и его квазимиметический характер: целью этого искусства является "отобразить", сделать зримыми борьбу за судьбы мира и протагонистов этой борьбы, остающихся за пределами "материалистического искусства" авангарда, не видящего, что все решается не самими "средствами производства", а модусами их использования, "отноше-

нием к ним". Искусство социалистического реализма является поэтому не реалистическим в традиционном смысле слова, т.е. отражающим внутримирские события в их внутримирских связях и мотивациях, а агнографическим, демонологическим и т.д., то есть изображающим внемирские, трансцендентные миру события вместе с их внутримирскими последствиями. Не зря поэтому эстетика социалистического реализма всегда говорит не об "изображении" положительного или отрицательного героя, а об их "воплощении средствами искусства". Сами по себе положительный и отрицательный герои не имеют внешнего облика, поскольку выражают трансцендентные демиургические силы, но для демонстрации этих сил образом, "понятным для народа" (здесь под народом надо понимать смертных, не способных к потустороннему, сущностному зрению, а вовсе не интересы каких-то реальных потребителей искусства), они должны быть символизированы, воплощены, инсценированы. Отсюда постоянная забота эстетики социалистического реализма о правдоподобии. Ее герои, как об этом говорилось и в выше приведенных цитатах, должны во всем подходить на людей, чтобы не устроить их своим истинным обликом. Поэтому писатели и художники социалистического реализма постоянно, с большим прилежанием, выдумывают им биографии, привычки, одежду, внешность и т.д., как это делало бы некое проектное бюро в иной галактике, планируя путешествие на Землю и желая сделать своих посланцев по возможности антропоморфными, хотя, в результате, потусторонняя пустота все равно продолжает зиять из всех дыр.

Это самоинсценирование авангардного демиурга характерно и для других художественных течений 30-40-х годов — в первую очередь, для сюрреализма, с которым, как и, скажем, с искусством нацистской Германии, у социалистического реализма очень много общего. Отличие сюрреализма или магического реализма от тоталитарных форм искусства того времени только в "индивидуальном" характере его инсценировки, оставшейся в рамках "искусства", в то время как в Германии или России предикаты сюрреалистического художника-демиурга перешли к политическому вожде. Впрочем, близость этих течений показывается и переходом ряда французских сюрреалистов в лагерь социалистического реализма или фашизма, интересом Сальвадора Дали к фигурам Ленина, Сталина, Гитлера и т.д.

О близости социалистического реализма к ритуальному, сакральному искусству прошлого, о театрально-магическом характере его художественной практики, об актуализации в нем форм "первобытного мышления", напоминающих описанные Леви-Брюлем, и в то же время, о его преемственности от западных и русских средневековых христианских прототипов многое было написано в последнее время. В этих публикаци-

* Курсив — Б.Гройс

ях, среди которых следует особо выделить книги В. Паперного "Культура² и К. Кларк "Советский роман: история и ритуал"⁵⁴, содержащих много ценных наблюдений и проникательных анализов, демонстрирующих действие сакральных архетипов в сталинской культуре, известных из исследования искусства других религиозно ориентированных эпох. Вместе с тем, во всех этих исследованиях, по существу, не ставится вопрос о причине возникновения такого типа квазисакрального искусства именно в это время и в этом месте, или, точнее, ответы даются в привычном социологическом духе как "провал" русской культуры того времени в "первобытное состояние", в "чистый фольклор". Притом, например, Паперный считает такие провалы вообще характерными для русской истории, что приводит его к фактическому отрицанию исторической специфики сталинской культуры, рассматриваемой им, как и К. Кларк, и многими другими, совершенно независимо от бросающихся в глаза аналогий в культурах других стран того же времени — в результате все того же предположения о каком-то выпадении сталинской культуры из всего исторического процесса, что, как уже говорилось, отражает подсознательную зачарованность исследователей соответствующими претензиями самой сталинской культуры, даже при сознательно негативном к ней отношении.

Эта неспособность определить историческое место сталинской культуры, даже при достаточно адекватном описании ее механизмов, объясняется, в первую очередь, переоценкой рациональности, техничности, материалистичности предшествовавшего ей авангарда. Если авангардистский художественный проект и формировался как рационалистический, утилитаристский, конструктивный и, в этом смысле, "просветительский", то истоки этого проекта, равно как и воли к разрушению мира, в том виде как он есть, лежал в мистической, трансцендентной, если угодно, сакральной сфере, и, в этом смысле, был совершенно "иррациональным". Вера авангардистского художника в то, что знание об убийстве Бога или даже, точнее, участие в этом убийстве дает ему демиургическую, магическую власть над миром, его уверенность в том, что выход за пределы мира позволяет ему открыть законы, управляющие действием космических и социальных сил, а затем инженерным образом овладеть этими законами, возродить себя и мир, остановив его распад, дать миру средствами художественной техники вечную и идеальную форму (или хотя бы в каждый момент истории — соответствующую этому моменту форму), безусловно, относятся к совершенно другому, мистическому порядку опыта, нежели простой утилитаризм формы и прозрачность конструкции, к которым обычно редуцируют авангард, поскольку рассматривают его только в музейном, либо в дизайнерском контексте. Мистерия Хлебникова, Кру-

ченых и Малевича "Победа над солнцем"⁵⁵, в которой впервые появился знак черного квадрата, воспроизводит событие "убийства солнца" и наступления мистической ночи, в которой затем зажигается искусственное солнце новой культуры, нового технического мира. Авангард сам был прекрасно осведомлен о сакральном значении своей практики⁵⁶, и социалистический реализм сохранил это знание. Сакральный ритуализм социалистического реализма с его агнографией и демонологией описывает, инвентаризирует демиургическую практику авангарда. Здесь речь идет не о провале в первобытное прошлое и не о стилизации, а об освоении скрытого мистического опыта предыдущего периода в новой ситуации присвоения этого опыта политической властью. Аналогия с историей Церкви очевидна и продуктивна именно потому, что эта аналогия сама является частью церковной истории христианства (переживания "смерти христианского Бога"), а не результатом лишь искусственной стилизации под предшествующие образцы. При всей своей готовности цитировать прошлое, сталинская культура стилизаторской не была и, напротив, используя опыт прошлого, всегда стремилась дистанцироваться от него, прочесть его не исторически, "неправильно", поместить его в контекст собственного постисторического существования.

На необходимость возвращения к традиционным формам искусства именно с целью "воплощения образа нового человека", т.е. сверх-человека, демиурга, неоднократно указывала критика конца 20-х — начала 30-х годов. В этом отношении особенно характерным является суждение того же Тугендхольда, который связывает поворот к реалистической картине в середине 20-х годов с шоком от смерти Ленина. Тугендхольд пишет: "Когда умер Ленин, все почувствовали, что что-то упущено, что надо хотя бы сейчас забыть всякие "измы" и удержать его образ для потомства. На желании запечатлеть Ленина сошлись все течения..."⁵⁷. Ленин оказывается тем самым важнее "ленинизма", важнее своего дела, и фокус внимания смещается с проекта на проектировщика.

Культ Ленина сыграл большую роль как в политической легитимации Сталина, так и в становлении эстетики социалистического реализма, поскольку Ленин еще до Сталина был провозглашен образцом для "нового человека", "самым человеческим из всех людей". И по сей день украшающие улицы советских городов лозунги "Ленин и сейчас живет всех живых" (кстати, цитата из Маяковского) не приходят в противоречие с культом ленинской мумии в мавзолее — быть может, одним из наиболее загадочных в мировой религиозной истории. Не претендуя на исчерпывающую характеристику этого культа, следует сказать о нем все же несколько слов, поскольку он несомненно оказывает подспудное формирующее влияние на всю сталинскую и постсталинскую культуру — хотя бы

благодаря его центральному положению в невидимой глазу советской сакральной иерархии: перед мавзолеем Ленина два раза в год проходит на парадах и демонстрациях "с трудовым отчетом вся советская страна", и принимающие этот отчет вожди стоят на крыше мавзолея, символически основывая свою власть все на той же скрытой внутри ленинской мумии.

Воздвижение мавзолея Ленина на Красной площади и основание его культа вызвали в свое время бурные протесты в среде традиционнo мыслящих марксистов и представителей левого искусства. Говорилось об "азиатчине" и о "диких обрядах, недостойных марксистов". ЛЕФ также отреагировал на первый временный вариант мавзолея, затем слегка видоизмененный в сторону упрощения, характеристикой "дословный перевод с древне-персидского", указывая, что вариант этот похож на могилу персидского царя Кира близ города Мутраба, в Персии. Такого рода критика в наше время, разумеется, уже не представляется возможной и не только потому, что мавзолей давно уже объявлен "священным для каждого советского человека", но и потому, что к нему все давно уже привыкли.

Между тем критика ЛЕФа, видевшая в Мавзолее Ленина лишь аналог древним азиатским захоронениям, как обычно оказалась слепа к оригинальности новой складывающейся на ее глазах сталинской культуры. Мумии фараонов и прочих древних властителей замуровывали в пирамиды и скрывали от глаз смертных — вскрытие этих гробниц считалось их осквернением, святотатством. Напротив, мумия Ленина выставлена на всеобщее обозрение как произведение искусства, и мавзолей Ленина, несомненно, наиболее посещаемый музей в Советском Союзе — к нему почти постоянно, вот уже на протяжении десятилетий, тянется довольно длинная очередь. Если как раз в это время движение "воинствующих атеистов" занималось выкапыванием мощей святых угодников и выставлением их в псевдо-музейных экспозициях в качестве антирелигиозной пропаганды, то Ленин с самого начала был одновременно и закопан и выставлен. Ленинский мавзолей есть синтез пирамиды с музеем, в котором экспонируется тело Ленина, его земная оболочка, которую он как бы скинул с себя, чтобы воплотиться непосредственно в деле построения социализма, изнутри "воодушевляя советский народ на подвиги".

Характерно также, что если для мумии существует традиционное одеяние, маркирующее переход человека в иной мир, в царство мертвых, то внешний облик Ленина восстановлен "реалистически" до мельчайших деталей таким, каким он был "в действительности" (как это часто теперь делается на похоронах прежде, чем предать тело земле, что, в свою очередь, показывает универсальный характер того типа религиозности, кото-

рый воплотился в ленинском мавзолее). Можно сказать, что если прежде тело умершего почиталось в его абсолютном инобытии, в его существовании в ином мире, альтернативном земному и — как в иудаизме и христианстве — в надежде на воскресение, то тело Ленина почитается именно вследствие необратимости разлучения с ним его носителя, или, иначе говоря, именно потому, что ему не соответствует более никакая духовная реальность. Тело Ленина почитается и выставляется в этом смысле именно как знак его окончательной оставленности, как свидетельство того, что это его воплощение им без остатка покинуто, и потому дух его, "его дело" полностью свободны для дальнейших воплощений в последующих советских руководителях. Смысл выставленного мертвого тела Ленина — не преображенного и не могущего преобразиться, а такого "каким оно могло бы быть в момент его смерти", — предоставить вечное доказательство тому, что он действительно, безвозвратно и окончательно умер, не воскреснет, и никакая апелляция к нему ни в каком смысле более невозможна — как только через его наследников, сейчас стоящих на мавзолее. В этом смысле изъятие тела Сталина из мавзолея и его погребение маркирует неспособность культуры окончательно признать его смерть и освободить его дух для дальнейших воплощений (не зря, в связи с выносом тела Сталина, Евтушенко пишет стихотворение "Наследники Сталина", где выражается страх перед возможностью продолжения сталинского дела).

Тема "бессмертия человека в его делах" и перехода его духа на его наследников после его смерти — постоянная в советской культуре и, кстати, хорошо выражается распространенным в сталинское время лозунгом "Сталин — это Ленин наших дней". Полное прекращение автономного существования Ленина вне и помимо его "дела", засвидетельствованное его трупом в Мавзолее, послужило таким образом утверждению тотальности сталинской власти, которую даже в трансцендентном мире ничье присутствие не может ограничить, никакое воскресение и никакой Страшный суд поставить под вопрос. Мумия Ленина может в то же время считаться моделью для "воплощений" героя в социалистическом реализме — внешняя "человеческая" оболочка здесь только оболочка, скорлупа, которую надевают демиургические и диалектические силы истории, чтобы иметь возможность проявить себя и сменить ее затем на другую. Постфактум именно Ленин, таким образом, окончательно признается подлинным демиургом своей эпохи, а не художественный авангард, в свою очередь претендовавший на эту роль. И следует признать, что само "левое искусство" приложило к такой канонизации Ленина руку: достаточно вспомнить стихи Маяковского о Ленине, сакрализующие его, а также подборку статей формалистов из ОПОЯЗа — Шкловского, Тьянинова, Эйхенбаума

и др. — с анализом стиля Ленина, предполагающим в нем, если учесть строгость опоязовских критериев, именно художника, творца⁵⁸.

Но если Ленин был сакрализован постфактум, то образ Сталина в искусстве — как подлинного нового человека, образца для всякого строителя социализма, истинного творца новой жизни — дал возможность самому Сталину увидеть в созданном им произведении искусства собственное отражение, ибо художник как новый советский человек мог быть понят только как "одушевленный сталинским духом", как сотворенный Сталиным: портреты Сталина как высшее достижение искусства социалистического реализма есть в этом смысле отражение демиурга в себе самом — заключительный этап диалектического процесса. В этом смысле следует понимать знаменитое сталинское требование к писателям и вообще работникам искусств: "Пишите правду". Речь идет здесь, как уже говорилось, не о внешней, статистической правде, а о внутренней правде сердца художника, о его любви к Сталину и вере в него. Поэтому пафос сталинской культуры — прежде всего пафос искренности, непосредственности, противостоящей "формализму" авангарда с его "приемами", воспринимаемыми как неискренние уловки, с его "пустотой сердца", холодностью, черствостью. Художник сталинской культуры — это медиум, спонтанно воспевающий и проклинаящий, согласно внутренним велениям сердца. На основании этого спонтанного свидетельства власть могла судить о состоянии сердца художника, и даже если диагноз оказывался отрицательным, и пациент неизлечимым, вина за это возлагалась не на самого певца, а на соответствующую партийную организацию, не сумевшую его воспитать, "допустившую сбой, брак в своей идеологической работе". Сам же певец даже вызывал своего рода уважение и в качестве "честного врага" служил положительным примером "неискреннему", трусливому формалисту, к которому обращался призыв "открыть свое подлинное лицо" и дать, наконец, возможность себя достойно ликвидировать.

Этот глубокий романтизм сталинской культуры, видевшей сердце художника одержимым либо божественной жадностью добра и благодарностью за это своему создателю — Сталину, либо попавшим в соблазнительный плен к "вредителю", — естественно породил в ней культ любви, как своего рода "внутренней утопии", сменившей внешнею механическую утопию авангарда. Любимыми героями сталинской культуры становятся Ромео и Джульетта, Кармен и т.д. — во исполнение знаменитой сталинской резолюции на одном из романтических рассказов Горького: "Эта штука — посильнее 'Фауста' Гете. Любовь побеждает смерть". Если художник авангарда полагал, что достаточно только построить мир как машину, чтобы он начал двигаться, жить, то Сталин понимает, что машину эту для того, чтобы она ожила, надо оживить силой любви к своему со-

здателю — только тогда смерть будет побеждена, и созданный Сталиным новый человек, соединившись со своим создателем в унию мистика, отдаст ему свою индивидуальную волю во исполнение воли творца.

В очевидном "византизме" сталинской культуры, в ее насыщенности христианской символикой, часто видят лишь результат теологического воспитания Сталина, фрустрированной традиционной религиозности русского народа, вынужденной перейти на новый объект и т.д. Все эти объяснения, однако, неудовлетворительны, в силу своего поверхностно социологического характера. Постановка себя на место Бога, реконструкция и новое прочтение мифа о Боге-художнике, дающем форму "быту" и при этом "преодолевающим сопротивление материи" — все это те скрытые мифологемы авангарда, которые, делая его, в первую очередь, событием религиозного, мистического, а вовсе не технически-рационалистического порядка, каким он на поверхностный взгляд представляется, лишь вышли в сталинское время на поверхность. И если фигура авангардного демиурга при этом раздвоилась на бесконечно доброго "дедушку" Ленина и бесконечно злобного "вредителя" Троцкого, то характерно, что сам Сталин удерживает в себе, несмотря на свою несомненную благость, большую долю демонических атрибутов: например, он работает, в основном, ночью, когда "нормальные люди" спят, его продолжительное молчание путает, и его неожиданные вмешательства в дискуссию или повседневную жизнь часто носят характер двусмысленной провокации⁵⁹. Таким образом, Сталин удерживает за собой полноту как искреннего почитания, так и сакрального ужаса.

Этот новый культ меняющего личины "диалектического демиурга", сменивший традиционный христианский культ сохраняющего свою самоидентичность и единожды воплощенного Бога, завершает, быть может, важнейший творческий импульс авангарда — выявление сверхиндивидуального, внеличного, коллективного в творчестве, преодоление границ земной, смертной "творческой индивидуальности". Хотя каждый из художников авангардистов утверждал свой проект как внеличный, очищенный от всего случайного, от "натуры" художника, от его индивидуальных спонтанных реакций, проекты эти продолжали быть в высшей степени индивидуализированными, ибо само требование построить проект в оппозиции к "автоматизированному быту", установка на новизну и оригинальность, характерные для авангарда, очевидно противоречили его претензии на универсальность. Здесь опять-таки выявляется зависимость результата редукции — как бы радикально она ни была проведена — от того, что редуцируется, от контекстуальности авангардистского проектирования. Каждый акт редукции провозглашался авангардом как окончательный, как редуцирующий к абсолютному нулю и делающий любую дальнейшую

редукцию невозможной, как единственное и окончательное воплощение амбивалентного, разрушающего и созидającego демиургического принципа — и все же каждый раз оказывалось, что редукцию можно вновь редуцировать, и авангард, таким образом, обратился в ритуал, отрицающий в то же время свой ритуальный характер, не принимающий и не признающий его, слепой относительно собственной внутренней механики.

Социалистический реализм, совершенно романтически настаивающий на индивидуальности и спонтанности художника, очень быстро, однако, добился полной унификации культурной жизни, поскольку объединил все сердца единым чувством любви к Сталину и единым трепетом перед ним. Открытие в индивидууме сверхиндивидуальных глубин креативного и демонического разрушили индивидуальность, а вместе с ней и классический реализм, или "натурализм" — изнутри и, в известном смысле, окончательно. Сталинское искусство представляет собой почти сплошной массив — большие многофигурные композиции, особенно в последние годы, исполнялись в нем "бригадным методом", равно как и крупные архитектурные проекты. Литературные произведения также переписывались писателями под влиянием указаний, исходивших из самых различных источников столько раз, что практически утрачивали авторство. Соответственно, почти сошло на нет значение музея, против которого тщетно боролся авангард, лишь пополнявший этой своей борьбой музейные фонды: в центре сталинской культуры стали архитектура и монументальное искусство, как того и требовал авангард, при том, что роль станковой картины, под лозунгом возрождения которой был сокрушен авангард, оказалась в результате практически сведенной на нет. Разумеется, все эти соображения мало могли утешить самих художников, писателей и критиков авангарда, желавших, что бы они ни говорили, индивидуального признания, как этого хотели все "творцы" до того и, видимо, будут хотеть и после. Хотя Малевич и был помещен в супрематический гроб, но затем вполне традиционно предан земле, указав тем самым истинную траекторию супрематизма в образе этой последней супрематической конституции — из праха в прах, согласно Соломону. Прах же Ленина продолжает быть не преданным Земле и, несмотря на "традиционность" его оформления, продолжает утверждать тем самым безличность и универсальность "дела" его временного носителя. Трудно сказать, какой из этих форм бессмертия можно более позавидовать.

Обычно предполагаемая строгая дихотомия авангарда и социалистического реализма, таким образом, оказывается, при ближайшем рассмотрении, лишь результатом помещения обоих в ложную перспективу, против которой они оба боролись, — в перспективу музейной экспозиции, превращенной к тому же в символ истинной веры и этической апроба-

ции. В отношении основной задачи авангарда, а именно, преодоления музея, выхода искусства непосредственно в жизнь, социалистический реализм оказывается одновременно и завершением и рефлексией авангардистского демиургизма.

Совпадают же авангард и социалистический реализм, под которым здесь понимается искусство сталинской эпохи, и в мотивации, и в целях экспансии искусства в жизнь — восстановить целостность Божьего мира, разрушенную вторжением техники, средствами самой техники, остановить технический и, вообще, исторический прогресс, поставив его под тотальный технический контроль, преодолеть время, выйти в вечное. Как авангард, так и социалистический реализм мыслят себя, в первую очередь, компенсаторно, противопоставляя себя "буржуазному индивидуалистическому декадансу", бессильному перед распадом социального и космического целого.

Если Малевич полагает, что вышел в черном квадрате "к видению чистой материальности мира", совпадающей в лучших аристотелевских традициях с ничто, то конструктивизм потребовал придать этому хаосу новую форму. Даже в самом своем радикальном, лефовском, производнистском варианте русский авангард сохранил, однако, веру в дихотомию художественного, организованного, сделанного и нехудожественного, непосредственного, бытового, "материального" слова, образа и т.д., вследствие чего подменил на деле работу с действительностью работой с ее отражением в средствах массовой информации, т.е. газетной статьей, фотографией и т.д., на деле давно уже манипулируемыми властями и поэтому ставшими симулякром реальности, если говорить современным языком.

Сталинская культура открыто сделала именно первичное и непосредственное областью художественной организации, опираясь на опыт партийной манипуляции ими, практиковавшейся на уровне социальной практики с самого начала, и в то же время тематизировала в автономной художественной деятельности образ самого демиурга — творца новой действительности, чего не мог сделать своими средствами авангард. В этом отношении искусство социалистического реализма стоит в ряду других рефлексий такого рода, выявивших механизмы креативного и демонического в авангарде на психологическом уровне — сюрреализма, магического реализма, искусства нацистской Германии и т.д. Преодолев исторические рамки авангарда и сняв присущую ему оппозицию между художественным и нехудожественным, традиционным и новым, конструктивным и бытовым (или китчем), искусство сталинской эпохи выдвинуло, как и культура нацистской Германии, претензию на построение новой вечной империи за пределами человеческой истории, апокалиптического царства, способного окончательно принять в себя все благое, что было в прошлом,

и отвергнуть все негативное. Эта претензия, утверждающая исполнение авангардистского утопического проекта не-авангардистскими, традиционалистскими, "реалистическими" средствами, составляет саму суть этой культуры и потому не может быть отброшена как внешняя поза. Жизне-строительный пафос сталинского времени отвергает свою оценку как простой регрессии к прошлому, ибо настаивает на себе как на абсолютном апокалиптическом будущем, в котором само различие будущего и прошлого теряет смысл.

То, что сами теоретики сталинской культуры отдавали себе отчет в логике ее функционирования, демонстрирует хотя бы их критика дальнейшей эволюции авангардного искусства на Западе. Так, Л. Рейнхарт в ультраофициозном журнале "Искусство" оценивает западный авангардизм после Второй мировой войны как "новый академизм", как интернациональный стиль, соответствующий интернационализму крупных — в основном американских — корпораций, и пишет, в частности: "В признании новейших течений богатой буржуазией заключается смертный приговор современному западному искусству. При своем появлении на свет эти течения пытались играть на чувстве общественной ненависти к устаревшему строю жизни... Теперь игра в оппозицию к официальному искусству утратила всякие оправдания. Образованное мещанство широко открыло объятия блудному сыну. Формалистические течения становятся официальным искусством Уолл-стрит... Множество рекламных компаний, спекулянтов разрушают и создают репутации, финансируют новые течения, управляют общественным вкусом, или, вернее, общественной безвкусицей"⁶⁰, — слова, под которыми мог бы подписаться не один сегодняшний западный борец за постмодернизм против авангардистского "искусства корпораций"⁶¹. Энергию обличения советский автор черпает при этом именно из глубокого внутреннего убеждения в том, что советское искусство социалистического реализма в других, адекватных своему времени формах, удержало тот модернистский жизненный миростроительный импульс, который сам по себе академизировавшийся модернизм давно утратил, продавшись своим исконным врагам — мещанам-потребителям. Свобода советского искусства для него — выше псевдосвободы западного рынка: это свобода творить для государства, не считаясь со вкусами народа, ради создания нового человека, а, следовательно, и нового народа. Высшая цель построения социализма, в этой связи, эстетическая, и он сам понимается как высшая норма прекрасного⁶², но цель эта формулируется в самой сталинской культуре, за редкими исключениями, этически и политически. Для того, чтобы сталинскую культуру оказалось возможным увидеть поистине эстетически, следовало, чтобы она сначала не удалась, ушла в прошлое.

Постутопическое искусство: от мифа к мифологии

Описать сталинизм как эстетический феномен, как тотальное произведение искусства невозможно, не обсудив его рецепции в качестве такового в 70-80-х годах, в советской неофициальной или полуофициальной культуре. Эта рецепция как бы завершила сталинский проект, выявила его внутреннюю структуру, отразила его и потому впервые сделала его вполне наглядным. Та ретроспективная перспектива, которая была задана в 70-80-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 г. 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, долженствовавшие загородить страну от потока исторических перемен, рассыпались — страна захотела вернуться обратно в историю. Потребовалось 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 "насилованно 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 фи-

гурой 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, китайцами 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 60-70-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.Распутин, В.Астафьев, В.Белов и др., — а также многие советские влиятельные философы, литературные критики и т.д. 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 проэволюционировала 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, исключая 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" и за сохранение природы и культурных памятников старины, то многие писатели и художники постсталинского 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"⁶³.

Неофициальное искусство, на протяжении длительного времени развивавшееся вопреки постоянным утеснениям 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" обви-

няют 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 постсталинский 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 представляется их воображению, тотально перевоспитав в него нынешнего "хомо советикус", является, разумеется, совершенно утопичным. Традиционалистский характер этой утопии также роднит ее со сталинизмом — даже, с националистическим оттенком, забота о сохранении природы сразу же напоминает сталинские программы "озеленения", нашедшие себе 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 своем 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", против которого он, как кажется, борется. Победа "русского национального возрождения" означала бы лишь проигрывание все той же пластинки с новыми словами, на старую давно приевшуюся мелодию.

Таким образом, уже в 60-70-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 одни моды другими, одну технику другой и т.д., и против которых восстает субъективность, желающая цели, смысла, гармонии и, в конце кон-

цов, просто не желающая служить безразличному ей Молоху времени, 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 характере⁶⁴. Во всяком случае ненависти к Западу в сочинениях русских авангардистов более чем достаточно⁶⁵ — ведь именно он воплощает 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 радикализует ее и полагает себя поэтому бесконечно превосходящим Запад — эта стратегия видна уже у славянофилов, радикализировавших таким образом Шеллинга, у "русского религиозного Ренессанса" конца XIX 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 соц-реализма, 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. Не только художественная воля к творчеству, к "овладению материалом", была поставлена под сомнение — 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 снова, как и в случае анализа авангарда и социалистического ре-

ализма, 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 подчеркнуть его обращенность не к критике современного прогресса, а именно к рефлексии по поводу утопических устремлений его остановить.

Утраченный горизонт

Одним из первых произведений этого нового постутопического искусства, сыгравшим чрезвычайно важную роль в его становлении, является картина Эрика Булатова "Горизонт" (1972)⁶⁶. На картине изображена в несколько остранинной, фотосоциалистической манере группа характерно "по-советски" одетых людей, идущих по пляжу в направлении моря, к морскому горизонту. Самой линии горизонта, однако, не видно, поскольку она закрыта плоской супрематической формой, как бы наложенной на эту конвенциональную картину и пересекающей ее всю по горизонтали. При ближайшем рассмотрении форма эта оказывается орденской ленточкой ордена Ленина.

Движение к морю, к солнцу, отсылает к оптимизму социалистического искусства сталинского времени. Персонажи также одеты характерно для того времени скромно, чопорно, но, в отличие от стандартной картины сталинского времени, группа людей лишена праздничности, повернута спиной к зрителям так, что лиц "новых людей" не видно, и вся композиция пронизана некоторым ощущением тревоги, возникающим за счет фотореалистического, "западного" исполнения. Орденская лента, закрывающая горизонт, как бы преграждает группе движение, останавливает его. В то же время, будучи просто наложенной на картину, она, при другом прочтении, сигнализирует зрителю фиктивный плоскостной характер картины, разрушает пространственную иллюзию, заданную движением группы и тривиально реалистическим построением перспективы.

Топос горизонта играет большую роль в мышлении и практике русского авангарда. Горизонт, удаляющийся по мере приближения к нему, издавна символизирует обманчивость всякого человеческого устремления, всякого "прогресса" — тот онтологический плен, в который помещен человек на Земле. Горизонт обозначает границу человеческих возможностей, которую невозможно преодолеть именно потому, что она сама не стоит на месте, своим движением преграждает путь, делает его бессмысленным топтанием на месте, постоянным воспроизведением одной

и той же исходной ситуации. Не случайно в одном из ключевых текстов Нового времени — рассказе Ницше о смерти Бога — смерть эта ассоциируется с исчезновением горизонта, вызывающем одновременно переживание экстаза и ужаса свободы: "Мы убили Его — вы и я!... Кто дал нам губку, чтобы стереть целый горизонт?... Куда мы движемся? Не падаем ли мы постоянно? И назад, вбок, вперед — во все стороны?"⁶⁷.

Если для Ницше "космическое переживание" утраты горизонта еще полно тревоги, то Малевич уже с гордостью возвещает: "Я прорвал кольцо горизонта и освободился от круга вещей, от линии горизонта, в которую заключены художник и формы природы. Этот проклятый круг, отрывающий новизну за новизной, уводит художника от задачи разрушения"⁶⁸. Уничтожением горизонта художник достигает абсолютно нового, и в то же время вечного, истинного и избавляется от плена обманчивой новизны земных вещей. Исчезновение перспективы, отказ от иллюзорного трехмерного пространства переживается Малевичем как выход на свободу в безбрежное космическое пространство бесконечного ничто.

Однако то, что Малевичем переживалось как выход в лежащую за трехмерной иллюзией бесконечность, видится современным зрителем как двухмерная плоскость. Булатов пишет: "Малевич просто запрещает пространство. Он прямо-таки революционным декретом отменяет его". В результате получается поверхность. Но "по поверхности не больно-то полетаешь, по идеальной поверхности даже не поползешь". Отсюда, пишет далее Булатов, возникает "замена пространства искусства на социальное пространство. Искусство впервые поставило социум своей последней целью, и социум его убил"⁶⁹. Поэтому супрематическая форма — по Ницше, губка, стирающая горизонт — переживается и демонстрируется Булатовым не как освобождающая, а как запирающая человека, преграждающая ему путь в его человеческом пространстве своей нечеловеческой претензией и, в то же время, делающая его самого двумерным, плоским. При этом "супрема" Малевича не просто цитируется Булатовым, а как бы идеологически расшифровывается, проявляется, совпадая с высшей наградой сталинской эпохи: орденом Ленина как символ победившего социального пространства как бы конкретизирует "абстрактные" малевичевские формы.

В других своих работах Булатов продолжает разрабатывать этот прием совмещения реалистической, иллюзорно-трехмерной картины с супрематической плоскостью, которая задается иногда плакатом (как в композиции "Улица Красикова", где воспроизводится, по существу, композиция "Черного квадрата" Малевича, но на месте квадрата изображен плакат с Лениным, а вместо белого фона — тривиальный московский городской пейзаж с движущимися от зрителя по направлению к плакату

людьми), иногда текстовым лозунгом вроде "Слава КПСС" или "Добро пожаловать". Идеологический лозунг или плакат играют в таких случаях роль "редуцирования пространства, понятого как жизненное пространство, к плоскости", уничтожения перспективы для двумерных персонажей картины. Роль эта еще более подчеркивается теми работами художника, в которых текст играет конструктивную роль "опоры пространства", будучи сам помещен в перспективу и, более того, как бы конструктивно впервые открывая ее ("Живу и вижу", "Иду" и др. работы). Такой открывающий пространство текст имеет обычно "неидеологический", "позитивный" характер поэтического или религиозного слова⁷⁰.

Возвращаясь к традиционной иллюзии трехмерности, к реалистической картине, Булатов, таким образом, уже не доверяет ее непосредственности, ее "природности". В мире, пропитанном идеологией, нейтральность перестает быть возможной, и художник не может выйти из роли демиурга, открывающего или закрывающего реальность: жизненное пространство оказывается идеологическим знаком, и решения принимаются, по существу, вне его. Художественная практика Булатова менее всего является "эkleктикой", стремящейся цитировать исторически разновременные стили, какой она может показаться на поверхностный "постмодерновый" взгляд, но демонстрацией имманентной логики их внутренних взаимоотношений, из которых он отнюдь не исключает и собственное искусство. Не желая быть демиургом и идеологом, он тем не менее сознает, что является им, и потому, не отказываясь от этой навязанной ему роли, изнутри анализирует ее, демонстрируя переходы от визуального образа к идеологическому манипулированию им — и обратно. Исчезновение горизонта принесло вместо освобождения необходимость каждый раз заново его воссоздавать.

Авангардный художник как маленький человек

К началу 70-х годов относится и серия альбомов Ильи Кабакова "Десять персонажей", также являющаяся одной из первых манифестаций нового направления. Каждый альбом представляет собой комплект листов, перелистываемых в определенной последовательности и составляющих в целом иллюстрированный рассказ о жизни и смерти одного персонажа⁷¹. Иллюстрации служат фиксациями того, что видит персонаж "внутренним зрением", а текст передает внешние обстоятельства жизни персонажа, увиденные глазами других и рассказанные их голосами (нельзя сказать, впрочем, идет ли здесь речь об иллюстрированном тексте или комментированном изображении).

Развитие визуального образа в каждом альбоме идет к постепенно-

му его распаду, к "утрате горизонта", к чистому белому листу, символизирующему одновременно смерть персонажа. Внутренняя воля персонажей направлена к преодолению всего внешнего, видимого, к достижению абсолютного супрематического ничто, к полноте освобождения от земного плена. На внешнем уровне этому усилию всегда соответствует тривиальная история постепенного умирания забитого маленького человека — характерного героя сердобольной русской литературы XIX века: короче, Малевич, как подлинный гоголевский Акакий Акакиевич, стремящийся к абсолютно белому, как к дорогой шинели, которая ему не по чину, и гибнущий от этого усилия. К тому же внутренние озарения героев представлены в манере "плохой" советской художественной продукции, изнутри демонстрирующей их тривиальность, репетитивность.

За абсолютным ничто супрематизма обнаруживается таким образом еще более глубокая бездна: бесконечное многообразие возможных интерпретаций этого предельного художественного акта — от самых глубокомысленных до самых тривиальных, но в своей совокупности лишаящих этот акт его значительности, сообщенной ему канонизированной историей искусств, выступающей в эпоху модернизма в качестве нового мифа, через который любые деяния его героев получают героический и окончательный смысл. Кабаков разлагает этот миф на массу пересекающихся, взаимно противоречащих, расползающихся и т.п. тривиальных историй, из которых невозможно сделать выбора, так что, например, гностическое странствие души сквозь миры и зоны приравнивается и к истории авангардистского искусства, и к семейной мелодраме ("В шкафу сидит Примаков", начинающийся, кстати, с "черного квадрата" Малевича, интерпретированного как то, что видит забравшийся в шкаф маленький мальчик).

На первый взгляд, альбомы Кабакова, равно как и его последующие крупноформатные картины, в которых разрабатываются отдельные темы из альбомов, описывают победу быта, повседневности, над авангардом, который считал преодоление быта своей основной целью, даже в большей степени, нежели преодоление традиционного искусства. Если авангард увидел за внешней устойчивостью быта, за его видимым горизонтом, зияние великого Ничто, абсолютную черноту космоса, то Кабаков помещает само это прозрение в бытовой контекст — при этом быт понимается им не как набор определенных устойчивых форм, а как переплетение образов, дискурсов, идеологических установок, стилей, традиций и революций против традиций, которые все бесконечно комментируют друг друга и уводят в непрозрачность еще более глубокую и абсурд еще более радикальный, нежели чернота и абсурд авангардистского космоса, имеющие определенный референт — ничто. В мире Кабакова нет

такого устойчивого референта — даже ничто становится в нем чем-то, и поэтому радикальная негация оказывается невозможной. Отмечая связь своего обращения к быту, к повседневности с традицией М. Дюшана и поп-артом, Кабаков в своих воспоминаниях о работе в 70-е годы уточняет свою позицию следующим образом: "Искусство "реди-мейд", втаскивание в выставочные залы и музеи предметов "низкой действительности" началось в начале века, с Дюшана, и теперь это обычное, будничное дело. Так что "открытия" тут не сделано никакого. Но есть один оттенок, что называется "нюанс"... Натуральные вещи, выставленные в музеях, хотя бы и через абсурд, высказывают какие-то особые, часто существенные стороны "бытия", а произведения "поп-арта" демонстрируют рекламы чего-то и этим "витринам" что-то соответствует "внутри" магазина, они рекламируют, обещают "что-то реальное", на самом деле существующее. Нашим рекламам, призывам, объяснениям, указаниям, расписаниям — все это знают — никогда, нигде и ничто не соответствует в реальности. Это есть чистое, завершённое в себе высказывание, "ТЕКСТ" в точном смысле этого слова. Этот ТЕКСТ, о котором заведомо известно, что ни к кому не обращается, ничего не означает, ничему не соответствует — тем не менее очень много значит сам по себе, и вот интерес, внимание, работа с этим текстом составляют особенность нашего обращения с "изопроодукцией"... Это тем более важно, что этот текст пронизывает всю нашу жизнь..., но было бы неосторожно считать, что эти тексты направлены на какой-то человеческий субъект, обращены к "советскому человеку". Феномен наш еще более уникален, чем это представляется с первого взгляда. Наши тексты обращены только к текстам, и любой текст есть текст на текст предыдущий"⁷².

В советских условиях, сформированных в сталинский период, быт, таким образом, совпадает с идеологией. В этом смысле быт действительно преодолён: он стал "бесчеловечным" текстом, в котором "жизнь" исчезла, растворилась. Но в то же время идеология как конкретный, обращённый к человеку дискурс растворилась в быте: быт и идеология совпали в бесконечном тексте. Совершенно очевиден параллелизм этих описаний Кабакова, сделанных им, когда он еще не знал о философии Деррида (Кабаков в этом тексте ссылается на Витгенштейна), с дерридианским описанием постмодерной ситуации. Понимание Кабаковым "текста" в точности соответствует интерпретации "письма" у Деррида, в котором написанный текст, визуальный знак, просто "след", не имеющий внешнего референта, вступает в бесконечную игру дифференций, в которой исчезает всякий устойчивый смысл. Близость эта еще более подчеркивается работой Кабакова с понятием "голоса": в его композициях тексты, как правило, огнесены к определенным "голосам", названным по имени, но голоса эти как

бы распределены на пространстве работы, "опространственны"⁷³ и в качестве "живых" подчинены композиционным сцеплениям "мертвых" букв и знаков. Можно было также обратить внимание на роль, которую играет у Кабакова рисование "по краю"⁷⁴, соответствующее "парергону" Деррида⁷⁵ и т.д. Аналогии можно было бы привести также и с разветвлением единого доминирующего дискурса на множество частных у Лиотара, и с соотношением символического и имажинативного у Лакана и т.д.

Между тем, несмотря на это обилие параллелей с французской постструктуральной мыслью, вызванной несомненно, как отмечает сам Кабаков, их совместной ориентацией на идеологический тип дискурса, отличный от ориентации на чисто визуальный, предметный ряд, характерной для англо-американского поп-арта, в том числе в его нынешних вариантах, часто неправомерно апеллирующих к французской мысли 70-х годов, между советским постутопизмом Кабакова и французским постструктурализмом есть и существенные различия. Если непосредственное "присутствие" супрематического откровения, выраженного "чисто белым", его "парусия" отвергаются Кабаковым во имя "текста", имеющего дело с амбивалентностью присутствия-отсутствия, то все же сам этот текст располагается на белом фоне, становится видимым благодаря этому белому — также как и "нехудожественный" текст, просто написанный на странице⁷⁶. Эта амбивалентность текста и фона идет дальше "внутритекстовой амбивалентности", поскольку фон нельзя рассматривать как простое "отсутствие" текста. Если быт совпал с идеологией, то это не только поражение авангарда, но и его победа — без его "белого" не было и текста на нем. И если авангардист есть маленький человек, тонущий в идеологизированном быте, то и каждый маленький человек переживает свое собственное откровение чистого света (как это, скажем, описано у Толстого в "Смерти Ивана Ильича"), смерти, абсурда. Абсолютная парусия, тотальное присутствие субъективности в едином универсальном смысле всего, полнота жизни, с одной стороны, и бесконечность текста, его материальность, несущая в себе отсутствие, смерть, с другой стороны, выступают у Кабакова не в радикальной оппозиции, а как две равноправные интерпретации по существу одного и того же творческого акта, совпадающего с "биографией" художника.

Отсюда репетитивность альбомов Кабакова. Они все рассказывают одну и ту же историю, индифферентную относительно основной дифференции современной мысли — идеология-реальность. История эта остается той же самой, оцениваем ли мы ее как рассказ о становлении субъективности в традиционном "идеалистическом" духе, или как рассказ о работе социальных или сексуальных сил, игре означающих или, если угодно, прогонке программы в усовершенствованном компьютере. Мир бесконеч-

ного идеологического текста не выступает абсолютной оппозицией художнику, поскольку художественная память Кабакова хранит в себе воспоминание о том, как он был "сделан" в сталинскую эпоху, не дающую ему возможности отнестись к нему как к чему-то вполне внешнему, в чем он, как эта конкретная субъективность, мог бы вполне раствориться. Долгий тренаж в мире социалистического реализма научил художника не проводить строгого различия между демиургом, "новым человеком" и "винтиком системы", ее "кадром, который решает все". Для Кабакова вопрос об аутентичности или неаутентичности творческого акта вторичен по отношению к его разворачиванию, т.е., в свою очередь, есть лишь идеологический вопрос. Так же как Кант в свое время перед лицом выявленных им антиномий отказывается судить о природе внешнего мира, так и Кабаков в своих работах и комментариях к ним отказывается судить о природе своего внутреннего мира, противопоставляя "онтологической дифференции" Хайдеггера и постструктурализма свою индифферентность по отношению к любым возможным интерпретациям, равно как и их невозможности, бесконечности и т.д.

Лучшие ученики Сталина

Булатов и Кабаков работают, в первую очередь, с повседневной символикой нового советского быта и с его скрытой мифологией. В отличие от них — Виталий Комар и Александр Меламид, работающие вместе, тогда же, в начале 70-х годов, обратились непосредственно к сталинскому мифу, к высокой советской классике. Они же предложили и название "соц-арт" для своего искусства, которое прижилось и часто употребляется теперь расширительно в применении ко всему соответствующему направлению⁷⁷. Для понимания их позиции в отношении русского искусства, особенно характерен рассказ с иллюстрациями "А.Зяблов" (1973 г.)⁷⁸, в котором они излагают ее в форме исторической параболы.

Герой рассказа, написанного в стиле искусствоведческой статьи с привлечением документов, свидетельств, переписки и т.д. (разумеется, фиктивных), Апеллес Зяблов — художник XVIII века, простой крепостной крестьянин, создавший уже тогда абстрактную живопись. Образцы этой живописи в массивных рамах того времени прилагаются. Художник был непонят и отвергнут тогдашней "царской" академией, засажен за принудительное рисование античных слепков и вследствие этого от отчаяния повесился. Авторы, на первый взгляд, идентифицируются с героем, будучи сами, в свою очередь, отвергаемыми господствующим академизмом "формалистами", к которым, как и к Зяблову, применяется прямое полицейское насилие, должностное пресечь в искусстве "всякое насильственное положение..., каковое в естестве не встречается, равно и

встречается, но не соответствует и без особой нужды некоторыми употребляется единственно для показания своих небрежений правилами".

С другой стороны, по ходу дела выясняется, что абстрактная живопись Зяблова, представляющая собой "портреты Его Величества "Ничего", чья аутентичность подтверждается сном об апокалиптической катастрофе, приснившимся художнику, — все это очевидным образом отсылает к сознанию русского авангарда, — предназначается для украшения пыточных подвалов его хозяина — помещика Струйского. Поскольку сам Струйский представлен в рассказе просвещенным европеизатором, абстрактное искусство ставится этим сообщением, в контекст вековых репрессий правительства против народа с тем, чтобы "азиатским" насилием обратить его на европейский путь развития — здесь очевиден также намек на связь русского авангарда с революционным насилием и, конкретно, с аппаратом ЧК — ГПУ. Параллель усиливается также указанием биографа на то, что искусство Зяблова явилось характерным для "времени становления русского национального самосознания, времени буйного кипения и размаха творческих сил народа, разбуженного великим Петром от великой спячки".

Совершенно в духе сталинской историографии из истории европеизации России на глазах формируется националистический миф. Позднейший биограф уже утверждает, что "искусство Зяблова возникло как идущий из глубин народной души протест против ханжеских моральных ценностей подражателей "лондонским аферистам". Биограф далее говорит о "жизнеутверждающей живописи великого художника, берущей истоки из народного узорочья морозных стекол, из вечно меняющихся оттенков моря и неба среднерусской полосы, удалой игры пламени, а также впитавшей в себя богатые пластические возможности полированных срезов декоративного камня, отделкой, которой издавна славилась уральские мастера", и заключает, что "трагическая судьба крепостного художника Апеллеса Зяблова, чье оптимистическое творчество, наконец, по праву заняло достойное место в сокровищнице мировой культуры, будет и ныне, через толщу веков, светить путеводной звездой всем представителям творческой интеллигенции, ищущим типического отражения действительности в ее диалектическом развитии".

Эта блестящая пародия на сентиментально-идеологический стиль советского искусствоведения с его националистической риторикой, ставит Апеллеса Зяблова, — а с ним и искусство русского авангарда — в контекст бесчисленных рассказов сталинского времени о простых русских крестьянах-самоучках, опередивших Запад во всех науках и оставшихся неизвестными только в результате "происков царской бюрократии", состоящей из иностранцев или преклоняющихся перед всем иностранным.

Эти истории, под аккомпанемент которых проходила антисемитская компания "борьбы с космополитизмом" конца 40-х-начала 50-х годов, служат и сейчас в Советском Союзе излюбленными объектами интеллигентского остроумия, и поэтому Комар и Меламид совершают здесь акт истинного святотатства, приравнивая великий и трагический миф о русском авангарде к этому пошлому, китчевому сюжету.

Комар и Меламид, однако, вовсе не видят в этом святотатства, ибо полагают религию авангарда ложной, идолопоклоннической. Ключ к их собственной оценке ее можно найти в рассуждении Струйского, обращенного к Апеллесу, в котором он пишет, что не понимает пафоса зыбловского иконоборчества, ибо оно не проведено до конца: "Уж не лучше ли опираться на письмо нагое, яко древле ныне иудеи? И почему за цель почитать борчество с сими, а не иными идолами?" Авангардистский, сталинский, западнический и славянофильский мифы постоянно переплетаются, перекодируются друг в друга, пересказывают друг друга, поскольку все они являются идолопоклонническими мифами о власти, и поэтому псевдоиконоборческий миф авангарда о "ничто" выступает как парадный портрет "Его Величества "Ничто", могущий затем стать парадным портретом кого угодно, — хоть того же Сталина.

Эта фундаментальная интуиция Комара и Меламида о всяком искусстве как о репрезентации власти является основным импульсом их творчества. Исходя из этой интуиции, они с самого начала отвергают установку на поиск такой формы искусства, которая бы противостояла власти, ибо считают и такой поиск, в свою очередь, манифестацией воли к власти. Их стратегия состоит в том, чтобы обнаружить единство мифа о власти — художественной и политической одновременно — во всем мировом искусстве, не исключая из него и своего собственного. Они откровенно заявляют о своем стремлении стать самыми великими и знаменитыми художниками века, создавая, таким образом, своего рода симулякр художника-творца и гения. При этом, в качестве образца для построения абсолютного культа личности художника (который внутренне иронизируется ими уже тем, что их самих — двое), Комар и Меламид берут Сталина, который в конце 70 — 80-х годов стал едва ли не главным персонажем их творчества.

Художники в этих работах не только не "разоблачают" сталинский миф, не только не "демифологизируют", но, напротив, ремифологизируют его, прославляя Сталина столь решительно, как это не решился бы сделать ни один художник сталинского времени. И в то же время они превращают этим Сталина в элемент некоего академически исполненного сюрреалистического сна. Их картины являются как бы сеансом социального психоанализа, выявляющего скрытую в подсознании советского че-

ловека мифологию, в которой он сам себе не решается признаться. Под многими слоями цензурных запретов — "либеральной цензуры" на все связанное с официальной символикой сталинского времени, сталинской цензуры на индивидуальное, "декадентское", "порочное" и "западное", характерно советской цензурой на все "эротическое", цензурой на узнаваемые прототипы сакральных фигур отечественной истории за ее пределами, подрывающее их уникальность и т.д. — в подсознании советского человека накопилось множество слоев ассоциаций и внутренних ходов, связывающих Запад, эротику, сталинизм, историческую культуру и авангард в единую мифологическую сеть. Психоанализ Комара и Меламида скорее лакановский, чем фрейдовский: они не стремятся выявить конкретную индивидуальную травму, воплощенную в конкретном историческом событии, но предоставляют знакам различных семиотических систем свободно коммутировать, комбинироваться, рядоположаться с тем, чтобы обнаружить, по возможности, всю сеть ассоциаций по всем ее направлениям и уровням. В результате, застывшая сталинская мифология приходит в движение и начинает обнаруживать свое родство с бесчисленными другими социальными, художественными или сексуальными мифами, выявляя тем самым свой скрытый от себя самой эклектизм. Это освобождение сталинского мифа от его статичности означает, в то же время, освобождение от него самих художников и их зрителей, но освобождение это происходит не как негация этого мифа, а, напротив, как его расширение до таких пределов, куда его изначальная власть — власть социализма в одной отдельно взятой стране — уже не достигает. Миф самих Комара и Меламида оказывается богаче, многообразнее сталинского мифа, еще скованного своей модернистской претензией на исключительность: лучшие ученики Сталина — они спасаются от своего учителя тем, что симулируют проект, еще более грандиозный, чем его собственный.

Свой "соц-арт" Комар и Меламид воспринимают поэтому отнюдь не как просто пародию на соцреализм, а как раскрытие в самих себе универсального начала, коллективной составляющей, соединяющей их с другими, как совмещение персональной и всемирной истории, которая символизируется для них, не в последнюю очередь, ялтинскими соглашениями, закрепившими разделение мира на два блока, каждый из которых выступает как "ночная сторона", как "иное", как "подсознательное" другого, как область его утопических и негативных фантазмов одновременно⁷⁹. Это разделение мира, которое вызвало ориентацию художников на Запад, когда они были в Москве, а после их прибытия на Запад, напротив, желание реконструировать свои "восточные травмы", совпадает, таким образом, со своего рода неустойчивой границей между сознанием и подсознанием самих художников, которые постоянно меняются между со-

бой местами, в зависимости от выбираемой ими западной или восточной перспективы.

Поэтому в работе "Ялтинская конференция" Комар и Меламид создают как бы икону новой Троицы, правящей современным подсознанием. Фигуры Сталина и Е.Т.* , символизирующие утопический пафос, владеющий обеими империями, обнаруживает здесь свое триничное единство с национал-социалистической утопией побежденной Германии. Здесь следует сказать, что Комар и Меламид во всей своей художественной практике исходят из этого внутреннего родства основных идеологических мифов современности. Так, в одном из интервью Меламид обозначает общую цель всех революций — "остановить время" — и, в этом отношении, уравнивает между собой "Черный квадрат" Малевича и новый классицизм Мондриана, тоталитарную практику Гитлера и Сталина и живопись Поллока, который "породил представление об индивидуальности, которая движется по ту сторону истории и времени и мощно как тигр уничтожает все, чтобы остаться одной — что является весьма фашистским представлением об индивидуальности"⁸⁰. Этот дух внеисторической утопии, который действительно хорошо символизируется фигурой Е.Т., направленный против постоянного изменения, против самого течения времени, Меламид диагностирует, таким образом, также в американском искусстве и в американской жизни.

Правда, Комар в том же интервью более осторожен и отличает "сталинскую" революцию от перманентной революции Троцкого, которая движется вместе с историей и не ставит себе окончательных целей. Здесь можно сказать, что сама история для художников движется попытками ее остановить, так что каждое движение содержит в себе утопический потенциал, одновременно и толкающий историю вперед и перекрывающий ей движение. Утопия оказывается, таким образом, не тем, что просто следует преодолеть, от чего следует раз и навсегда отказаться — такое решение само было бы утопичным, но амбивалентным началом, имманентным всякому художественному проекту, в том числе и антиутопическому, природу которого следует отразить средствами социального психоанализа, не различающего между собой и другими, между историей личной и политической.

Постутопическое советское искусство 70-х годов характеризуется с формальной стороны прежде всего возвращением к нарративности, противостоящей авангардному отказу от всякой литературности — возвращением, уже подготовленным нарративностью социалистического реализма. При этом речь менее всего идет, как и в случае сталинской культуры, о

* Е.Т. — герой фильма "Инопланетянин" (реж. С.Спилберг), США

простом возвращении к доавангардной бытописательности. За чистым и окончательным жестом классического авангарда обнаружился авангардный миф, без которого этот жест не может быть понят и даже просто не может состояться — легитимирующий нарратив в виде идеологически выстроенной модернистской истории искусств, повествующей о постепенном освобождении художника от повествовательности. Миф этот, который на Западе обычно принимается как само собой разумеющийся, в условиях постсталинской России был естественно поставлен под сомнение, ибо сопоставлен с конкурентным ему сталинским мифом о "положительном герое", "новом человеке", демиурге "новой социалистической действительности". Между этими двумя, по видимости взаимоисключающими мифами немедленно обнаружилось, если употребить здесь термин Витгенштейна, "семейное сходство": история отрекающегося от прошлого, одинокого и страдающего героя-авангардиста, одерживающего конечную победу над косным миром и преобразующего его, — история, описывающая как онтогенез, так и филогенез модернистского искусства, — оказалась как две капли воды похожа на агиографическое описание героев сталинских пятилеток, являющихся, с этой точки зрения, некоторым фрагментом модернистской "многолетки", вроде истории Павки Корчагина из романа Островского "Как закалялась сталь", на котором воспитывались поколения советской молодежи.

Художники соц-артисты тематизировали в первую очередь этот скрытый авангардистский нарратив, этот миф о художнике-творце, пророке и инженере, и постарались продемонстрировать, пользуясь приемами сталинской идеологической обработки, его родственность мифам как нового времени, так и прошедших времен, и тем реконструировать единую мифологическую сеть, в которой движется современное сознание. Естественно, что новое обращение к нарративу не могло не обратить на себя внимание литераторов, прежде запуганных как авангардистской борьбой со всякой последовательностью, так и шоком от краха повествовательной эстетики сталинского времени. Несколько позже, чем в визуальных искусствах, в конце 70-х — начале 80-х годов появился целый ряд литературных произведений, в которых новая культурная ситуация нашла себе адекватное выражение. Здесь может быть указано только на некоторые из них.

Поэт — мимикрион

Первым по времени из литераторов радикальную постутопическую позицию занял скульптор и поэт Дмитрий Пригов, ставший, благодаря этому, наряду с Кабаковым и Булатовым, своего рода культ-фигурой в соответствующих кругах московской интеллигенции⁸¹. В своем известном

цикле стихов о милиционере⁸². Пригов, по существу, отождествляет власть поэтического слова с государственной властью или, точнее, играет с возможностью такого отождествления. Фигура милиционера описывается им как фигура Христа, соединяющая небо и землю, закон и реальность, Божественную и земную волю:

Когда здесь на посту стоит Милищанер
Ему до Внуково простор весь открывается
На Запад и Восток глядит Милищанер —
И пустота за ними открывается
И центр где стоит Милищанер —
Взгляд на него отсюда открывается
Отсюда виден Милиционер
С Востока виден Милиционер
И с юга виден Милиционер
И с моря виден Милиционер
И с неба виден Милиционер
И с-под земли...
Да он и не скрывается

В своем цикле Пригов использует советскую поэтическую мифологию, созданную в 20-е годы и в сталинское время, начиная от прославления милиции в поэме Маяковского "Хорошо" до китчевой детской поэмы Сергея Михалкова "Дядя Степа — милиционер":

Милищанер гуляет в парке
Осенней поздней порой
И над покрытой головой
Входной бледнеет небо аркой
И будущее так неложно
Является среди аллей
Когда его исчезнет должность
Среди осмысленных людей
Когда мундир ненужен будет
Ни кобура, ни револьвер
И станут братья все люди
И каждый — Милиционер

Но использование этой мифологии менее всего является ироничным: Пригов осознает свое собственное стремление к овладению душами посредством поэтического слова как изнутри родственное мифу о мили-

ционере и опознает в милиционере своего более удачливого соперника в стремлении добиться благосклонности небес:

В буфете Дома Литераторов
Пьет пиво Милиционер
Пьет на обычный свой манер
Не видя даже литераторов
Они же смотрят на него —
Вокруг него светло и пусто
И все их разные искусства
При нем не значат ничего
Он представляет собой Жизнь
Явившуюся в форме долга
Жизнь кратка, а искусство — долго
И в схватке побеждает Жизнь

Поэтический импульс как стремление к "идеальному", "гармоничному", пробуждающему "добрые чувства", оказывается с самого начала манифестацией воли к власти, и поэт узнает своего двойника в образе, казалось бы ему в наибольшей степени чуждом, даже противоположным. Но узнавание это отнюдь не означает, что Пригов в знак протеста обращается к анархическому, дисгармоничному — к эстетике протеста: этот путь уже испробован культурой и показал, что исходное поэтическое намерение, поскольку оно рассчитано на воздействие на душу, на мир или, по меньшей мере, на язык, внутренне апеллирует к божественному порядку даже тогда, когда по видимости отрицает его:

Милищанер вот Террориста встретил
И говорит ему: ты террорист
Дисгармоничный духом анархист
А я есть правильность на этом свете
А террорист: Но волю я люблю!
Она тебе — не местная свобода!
Уйди, не стой у столбового входа!
Не посмотрю что вооружен — убью!
Милищанер же отвечал как власть
Имущий: Ты убить меня не можешь
Плоть порaziшь, порвешь мундир и кожу
Но образ мой мощней чем твоя страсть!

При столкновении поэта-анархиста и власти "духовная победа" ос-

тается за властью и только "материальная" — за поэтом, за протестующим, за диссидентом. Это переворачивание привычной риторики, за которой стоит сталинский опыт превращения вчерашних анархистов, поэтов и революционеров в милиционеров нового мира, означает более глубокий скепсис в отношении возможностей и значения поэтического слова, нежели ли он был мыслим в эпоху авангарда. Пригов не ищет, подобно Хлебникову, чистого заумного языка, чтобы добиться тотальной независимости от внешнего контроля над его поэтическим намерением со стороны власти, традиции, "быта" и т.д., ибо для него сама фигура Хлебникова — "председателя земного шара" — сливается в своей абсолютной претензии на магическую власть собственного, им самим провозглашенного слова, с фигурой милиционера, не случайно воспетого последователем Хлебникова — Маяковским.

Родство поэтической идеологии с политической идеологией, а также поэтической и политической воли к власти открыто утверждается Приговым и тематизируется им. Он часто сам выступает в милицмейской фуражке, обращаясь к своей аудитории с призывами к добру и хорошему поведению. Авангардистское желание редуцировать себя и свои выразительные возможности сменяются здесь, напротив, экспансией за пределы своей традиционной роли, готовностью использовать открывающиеся путем "семейного сходства" аналогии с целью построения, как и у Комара и Меламида, некоего симулякра культа собственной личности по аналогии со сталинским и тем, как бы "с другого конца", выйти из-под его власти.

Пригов мифологизирует также пространство, в котором разворачивается его поэтико-государственнический культ — Москву. В его цикле "Москва и москвичи" объединяются и обнаруживают свое внутреннее родство все московские мифы: Москва как Третий Рим ("Четвертому не бывать!"), Москва как апокалиптический град, как небесный Иерусалим, объединяющий все народы, по Достоевскому, в "красоте", Москва — столица социалистического мира, противостоящая капиталистическому злу, классовому и национальному угнетению, милитаризму и империализму, Москва как "потопленная", "унесенная" Москва, т.е. как эмиграция, спасающая "истинную Москву" и Россию от большевиков и в то же время Москва подпольная, диссидентская, Москва как московская речь, как истинно поэтическое слово и т.д. Во всех этих, на первый взгляд, столь различных образах Москвы одно общее — во всех она выступает синонимом истины, добра и красоты, имперским центром, противостоящим всему миру или господствующим над ним. Поэт Пригов принимает это центральное положение Москвы как естественное и необходимое для утверждения центральности своего поэтического дара. Он вполне сознает, что

советские ракеты дальнего и прочих радиусов действия придают осязаемый дополнительный вес его поэтическому слову — даже если это слово направлено против советского милитаризма, и не желает, в отличие от многих других, скрывать это понимание. Тем самым Пригов подвергает себя самого как поэта, как создаваемый им о себе самом поэтический миф, более глубокому и более критическому анализу, нежели к этому готова традиционная модернистская демифологизация.

Жестокий талант

Идеологичность и двусмысленность всякого поэтического слова, а также внутреннее единство нарративов, легитимирующих художника, поэта, политика, идеолога, мистического "владельца дум" и т.п. составляют также предмет рефлексии молодого и очень одаренного московского прозаика Владимира Сорокина, чьи сюжеты отличаются часто шокирующей брутальностью и тем, что называют "эстетикой отвратительного". Здесь несомненно сказывается влияние на Сорокина ряда неофициальных советских писателей 60-х годов, стремившихся противопоставить оптимистической и "розовой" официальной эстетике демонстрацию "бездны человеческой души" и "жизни как она есть" в их радикальной непривлекательности. Особенное место среди этих писателей занимает Юрий Мамлеев, чьи мастерски написанные рассказы в духе Достоевского, но куда более радикальными средствами, демонстрируют ритуалы спасения человеческой души от ужасов мира, принимающие часто демонический "извращенный" характер⁸³.

В рассказе Сорокина "Открытие сезона"⁸⁴ два охотника, рассуждающие об упадке нравов деревенского населения, моральных ценностях, красоте природы и порче окружающей среды в характерной манере писателей-"деревенщиков", оказываются по мере разворачивания повествования людоедами, приманивающими свои жертвы прокручиванием магнитофона с песнями Высоцкого. В коротком рассказе объединяются три мифа: националистическо-экологический, диссидентско-либеральный (именно в этой среде в первую очередь популярен Высоцкий) и мамлеевско-мистический. Хриплый голос Высоцкого с его претензией на спонтанность и аутентичность оказывается в своей монотонной повторяемости на магнитофонной пленке приманкой, а идиллия деревенщиков выступает в роли западни для интеллигента-туриста. Но само убийство в свою очередь трактуется Сорокиным "несерьезно", есть лишь литературная игра, исключая всякую "моральную" реакцию, — только стилизованный ритуал, указывающий на известную литературную традицию.

Сходным образом построен также рассказ Сорокина "Проездом"⁸⁵, в котором высокий партийный начальник завершает одобрение проекта

местных властей тем, что залезает на стол и испражняется на этот проект: ритуал партийного совещания переходит непосредственно в загадочный "приватный" ритуал, отсылающий, по Бахтину, к "телесному низу"⁸⁶. Ритуал этот, однако, в отличие от бахтинской теории, не носит карнавального характера и не вызывает смеха — своей подчеркнутой серьезностью и значительностью он ничем не отличается от предшествующего ему ритуала "высокой", официальной культуры. Пафос "народного карнавала", эмансипирующий, по бахтинской теории, которую несомненно здесь имеет в виду автор, "карнавального" человека от господства официальной "монологичной" культуры и основанный на резком противопоставлении верхнего и нижнего, серьезного и смешного, официального и народного, духовного и телесного и т.п., полностью утрачивается у Сорокина, снимающего в своем рассказе эти уже ставшие привычными оппозиции: ритуалы "верха" и "низа" также переходят, перекодируются друг в друга, как и нарративы авангарда и социалистического реализма.

Этот последний тип перехода Сорокин блестяще демонстрирует в одной из глав своего романа "Норма"⁸⁷. Глава эта, представляющая собрание писем старого пенсионера, живущего на даче неких привилегированных лиц и обрабатывающего их участок, начинается, как часто у Сорокина, со сцен деревенской идиллии, чье описание, совершенно в духе русских неонационалистов, комбинируется с моральным негодованием на богатых городских бездельников, на которых принужден работать старик. Негодование это постепенно столь усиливается, что старику перестает хватать обычных слов для его выражения, и злоба его начинает изливаться в заумном языке, в результате чего его письма приобретают характер заумных текстов русского авангарда, так что поэтические вдохновения Хлебникова вдруг оказываются приравненными к своего рода словесной пене, выступающей на губах ограниченного мещанина, доведенного жизнью до припадков истеричной злобы.

Комбинирование Сорокиным различных стилей, литературных приемов, мифов, "высоких" и "низких" жанров отнюдь не является при этом лишь субъективной игрой, актом индивидуальной свободы, противопоставленным тирании "модернистского дискурса" с его установкой на "абсолютный текст". Не является оно, как уже говорилось, и актом "карнализации литературы" в духе Бахтина. Сорокин не произвольно комбинирует и цитирует различные типы литературных дискурсов, а стремится выявить их внутреннюю имманентную близость — в этом, если угодно, Сорокин скорее просто реалист, нежели постмодернист. Он не смешивает "свое" и "чужое" в карнавальном экстазе, добиваясь "разрушения границ" и слияния в мистерии и в искусстве того, что в жизни разделено, но обнаруживает за этим внешним разделением скрытое единство мифологической сети.

Напряженное переживание недоступности "другого", стремление к прорыву границ собственной индивидуальности, к диалогу и, более того, — к своего рода телесному сближению, смешению различных языков, образованию из них единого "гротескного языкового тела", столь характерное не только для Бахтина, но и для других теоретиков модернистской эпохи, сменяется у Сорокина, как и у многих других авторов новой "постутопической литературы", ощущением изначальной растворенности индивидуального в безличном, сверхиндивидуальном начале, но не являющемся, в то же время, чем-то подсознательным, противостоящим индивидуальному как сознательному и грозящим разрушить его: индивидуальное сознание, как и каждый индивидуальный стиль оказываются изнутри родственными другим без всякого теоретического или практического насилия со стороны автора или идеолога. Поэтому никакой скандал⁸⁸ и никакой карнавал также не требуются более писателю, как и никакой коллективистский проект или апелляция к универсальным силам эроса. Самое простое описание уже делает деиндивидуализацию индивидуального вполне прозрачной. Проблема возникает, скорее, тогда, когда возникает стремление отделиться от другого, "обрести индивидуальность" — однако, все дело в том, что именно эта потребность в индивидуализации и является самой универсальной и роднящей всех со всем, и чем более успешно она реализуется, тем более ее реализация делает каждого изнутри похожим на другого. Классический модернизм видел в индивидуальности какую-то объективную, определяемую специфическим местом носителя этой индивидуальности в пространстве и времени, в цепи рождений и т.д., реальность, так что вопрос состоял в преодолении этой природной, заданной индивидуальности, для чего необходимо было обратиться также к каким-то материальным, "реальным" силам — будь то социальные, либидозные или языковые силы. В отличие от него, современное постутопическое мышление видит в индивидуации определенную стратегию, в той или иной мере общую всем, а в стремлении преодолеть индивидуальное — лишь предельную экзальтацию этой стратегии, ибо творцы авангарда одновременно старались и преодолеть свою индивидуальность, заданную им традицией, и найти за ней свою "подлинную", скрытую индивидуальность. Не случайно именно отказ от индивидуального в пользу истоков, в пользу "оригинального", делал пророков авангарда такими очевидными индивидуалистами, "оригиналами".

Кремлевский хронист

Своего рода семейной хроникой новой европейской и советской мифологии является роман Саши Соколова "Палисандрия"⁸⁹. Роман этот столь богат мифологическими и метафорическими связями, что сколько-

нибудь добросовестное комментирование его представляло бы собой чрезвычайную трудоемкую задачу, если бы она не была отчасти уже выполнена самим автором, поскольку роман является своего рода автокомментарием. Как и в мифологии греческой, все враждующие боги новой истории оказываются у Соколова близкими родственниками. Герой романа Палисандр (чье имя отсылает как к имени самого писателя — Александр, так и к Александрии с ее эклектизмом, но только еще более усиленному ("Поли-Сандрия"), а также к "красному дереву" палисандру — символу аристократической традиции) есть в сущности художник, творец, заброшенный в пространство постистории, в котором творчество становится более невозможным.

В начале романа время останавливается, ибо на часах кремлевской башни вешается родственник и попечитель героя — глава НКВД, Лаврентий Берия — символ сталинского террора. Остановка времени совпадает тем самым с крушением сталинского тоталитарного проекта. Характерно также, что госбезопасность (агентом которой является и сам герой) обозначается как "орден часовщиков". Миф о всевидящей и тайно руководящей жизнью госбезопасности оказывается новым вариантом мифа о роке, о Божественном Провидении. (Смерть этого мифа означает наступление безвременья. Сталинский кремлевский мир, в котором вырастает герой, описывается им как рай. Но это не рай доисторического времени, а рай истории, в котором все исторические фигуры интимно связаны кровным родством: историческая хроника становится семейной в сознании историка — художника. Изгнание из рая, постигающее героя, поэтому происходит как изгнание не в историю, а из истории — в утрату исторической памяти, в повседневность, в которой исторические герои теряют свою вечную юность.

Характерно, что хотя Палисандр состоит в родстве или тесном личном знакомстве со всеми исторически значительными фигурами Нового времени — будь то кремлевские властители или властители западных дум, — он не помнит о своих родителях. Как в платоновской утопии, в идеальном сталинском государстве человек во всех узнает своих родителей, но в то же время не знает их. Поэтому Палисандр обращает свою страсть исключительно к старухам, заменяющим ему мать. Нарушение эдипова запрета как по отношению к своей собственной семье, так и по отношению к государству — Палисандр соблазняет жену Брежнева Викторию — означает отрицание времени, наступление постисторического утопического существования, в котором зачатие более невозможно, мать неузнаваема, райская свобода желания абсолютна. Изгнание из рая, совпадающее у героя с эмиграцией на Запад, вызывается его проектом, под- сказанным ему госбезопасностью (лично Андроповым), восстановить

связь времен путем встречи с эмигрировавшей старой русской культурой, которая обещает "увнучить" героя, заменить ему, обращением к еще более отдаленному прошлому, утраченного после смерти Сталина отца и утраченное государство с тем, чтобы вновь пустить в ход время, историю.

Изгнание героя описывается в терминах, отсылающих, в свою очередь, ко всем мифам современной культуры. По Фрейду, герой в изгнании впервые смотрит в зеркало, по Юнгу — он открывает в себе гермафродитизм, по Марксу — оказывается отчужденным в капиталистическом западном обществе и т.д. "Увнучение" оказывается невозможным в эмиграции — живущей в том же мире после истории, в мире "дежа-вю", — но все же герой выполняет свою миссию. Пройдя через негативное, через отчуждение, через ад, он достигает мифической цельности и овладевает всеми секретами успеха: полупреступными махинациями зарабатывает колоссальные деньги, получает все нобелевские премии (вечная мечта русского писателя-диссидента) и, в конце концов, получает предложение править в России, куда и отправляется, везя с собой из потустороннего мира (из западного мира) гробы всех русских, похороненных вне родной земли. Однако победа его в конечном счете оборачивается поражением: хотя ход времени и возобновляется, но на бесконечном числе циферблатов, каждый из которых показывает собственное время.

Таким образом, сталинская культура предстает у Соколова как исторический рай, как порождение всего исторического в едином мифе. Крах этой культуры в то же время означает и окончательное поражение истории. Герой реализует все рецепты современной культуры, долженствующие вернуть ему утраченную целостность: через эмиграцию в русское прошлое, через психоаналитические мифы о либидо, об аниме, через обращение к запретному, к вытесненному, к репрессированному в политическом и эротическом отношении, он стремится вновь вернуться в историю, своими силами, как Гамлет, восстановить разрушенную связь времен, расширить, "ремифологизировать", а не "демифологизировать" миф, чтобы вновь сделать нарратив возможным. Но внутреннее единство исторического мифа оказывается невозможным так же, как и утопия выхода за историю.

Для Соколова — и в этом сказывается его происхождение из культуры социалистического реализма — идеологии нашего времени, такие как марксизм, фрейдизм, юнгианство, структурализм, являются не мета-дискурсами, не интерпретационными схемами для понимания литературного повествования, которые литература должна принять или отвергнуть, а как раз литературными нарративами *par excellence*^{*}, подлинными сю-

^{*} *par excellence* (фр.) — по преимуществу

жетными схемами нашего времени. И если идеологии эти выступают на метауровне как конкуренты, то на уровне нарратива они обнаруживают глубокое родство, роднящее их со всеми повествованиями всех времен и народов. Поэтому они не вступают у Соколова, так же как и у Сорокина, в диалог, не противостоят друг другу, не смешиваются "карнаваль-но", как у Бахтина, и т.д., но мирно разыгрывают свои семейные игры, подмигивая друг другу и радуясь на свое семейное сходство. Будучи полиморфным, мир Соколова не плюралистичен, ибо представление о плюрализме предполагает несопоставимость различных "точек зрения", "дискурсов", "идеологий" и т.п. Между ними предполагаются только внешние отношения "рациональной дискуссии" или иррациональной власти. Претензия же объединить эти "индивидуальные перспективы" немедленно обвинуется поклонниками "дружеского другого" и его "нередуцируемости" в некоем тоталитаризме, гегемонизме, воли к власти. Как и многие другие современные русские авторы, Соколов демонстрирует, что идеологический плюрализм нашего времени сам по себе иллюзорен, является идеологической конструкцией. Если современные "теории" и противоречат друг другу или, даже точнее, оказываются несоизмеримыми друг с другом, то их нарративы обнаруживают тем самым большее сходство, так что один и тот же сюжет оказывается историей художника, обретающего женскую сторону своей души, наемного рабочего в условиях отчуждения, агента госбезопасности во враждебном окружении, диссидента, ищущего истины за рубежами советского мира, и т.д. Все они свершают один и тот же ритуал индивидуации путем выхода за пределы "имеющегося", "принятого", "традиционного", "заданного" и т.п., обретают путем этого выхода новую истину и провозглашают ее человечеству. Осознание этого ритуала и есть осознание неизбежности истории, исторического нарратива. Его нельзя преодолеть ни единовременным, окончательным выходом за пределы исторического в пространство внеисторической истины, ни безвременьем плюрализма: "историческая история" и состоит в истории попыток преодоления истории.

Современное русское постутопическое искусство, некоторые феномены которого были описаны выше, лежит, разумеется, в русле того, что сейчас принято называть постмодернизмом. Стремление стереть границы между "высоким" и "низким" в культуре, интерес к мифам повседневности, работа с готовыми знаковыми системами, ориентация на мир средств массовой информации, отказ от творческой оригинальности и многое другое, роднит русскую литературу и русское искусство 70-80-х годов с тем, что в то же время происходило и происходит на Западе. Можно сказать даже, что обращение американского поп-арта к визуальному миру рекламы сыграло роль своего рода толчка для обращения многих русских ху-

дожников и интеллектуалов к советской массовой идеологической пропаганде⁹⁰. Определенную роль сыграло в этом обращении также знакомство с французскими постструктуралистскими работами, в т.ч. М.Фуко, Р.Барта и др.

Между тем, русский вариант постмодернизма в ряде отношений заметно отличается от западного, и на этом отличии следует специально остановиться с целью его лучшего понимания.

Прежде всего, русский постутопизм не склонен к борьбе с прогрессом. Антииндустриализм и антирационализм свойственны, скорее, консервативной официальной идеологии "деревенщиков", которую можно определить как национал-экологизм. Идеология эта, заботящаяся о сохранении русского народа и его традиционного уклада жизни, как будто бы речь идет не о взрослых людях, а о галапагосских черепахах, является сама по себе утопической. Как и всякая современная утопия, она хочет повернуть прогресс против себя самого, остановить его, его же собственными силами, восстановить средствами техники природный рай, который техника разрушила. Но, как уже было сказано, стремление остановить прогресс было исходным импульсом уже у русского авангарда и, во всяком случае, составляет основной пафос сталинизма, стремившегося, как известно, превратить Россию в "город-сад" на основе "истинно народных, национальных традиций". Национально-экологическая утопия тем самым обнаруживает в Советской России слишком близкое родство с уже знакомыми утопиями прошлого, чтобы она могла увлечь кого-либо, достаточно знакомого с недавней историей.

Ориентация на прекращение истории, прекращение прогресса, "самодельный апокалипсис" атомного или экологического типа не характеризует, разумеется, и западный постмодернизм в целом, но, скорее, лишь его поверхностное усвоение и восприятие как нового антимодернизма, которым он по существу не является. Для Деррида постструктуральное, постмодерное сознание определяется, скорее, как "конец конца", как невозможность апокалипсиса⁹¹. Это прочтение ближе тому, которое мы можем найти и у русских авторов, с одной, однако, существенной оговоркой. Для Деррида сознание поймано в бесконечную структуру, которую оно не может описать, как это надеется сделать классический структурализм, и потому "аутентичность", "присутствие", "индивидуальность" для Деррида невозможны: их путь к самим себе бесконечен. "Дифференциация", не дающая сознанию возможности непосредственно выйти к смыслу, или, иначе говоря, различие между "идеологией" и "реальностью" для постструктурализма таково, что оно не может быть преодолено: на различие это может быть только указано негативно, посредством обнаружения идеологичности мышления на каждом этапе его развертывания. Говоря

терминами Бодрийара, мы всегда имеем дело только с симулякрами и ни-
когда — с самими вещами.

Эта тотальность идеологического горизонта, противопоставленная авангардной вере в возможность его прорыва, постоянно тематизируется в русском искусстве 70-80-х как невозможность преодолеть замкнутый круг господствующей советской идеологии: и тогда, когда какой-либо "диссидент" с риском для жизни пытается это сделать, он, по меньшей мере, в двух отношениях остается в ее пределах: во-первых, он подтверждает манихейзм этой идеологии, заранее предусматривающей в своей собственной структуре место для своего "врага", а во-вторых, он воспроизводит тот социально-освободительный, просветительский жест, который саму эту идеологию индифферентизировал и который уже нашел в ней место. Отсюда работы, скажем, Эрика Булатова вполне можно описать как попытки указать на "дифференциацию" посредством покрытия всего пространства работы идеологическими знаками, альтернативными друг другу, но в целом не оставляющими выхода. И то же можно сказать и о многих других работах рассматриваемого периода.

Вместе с тем нельзя не заметить, что теории дифференции и симулякра сами продолжают быть утопическими, ибо отрицают категории оригинальности и аутентичности, которые присущи нашему пониманию истории. Действительно, постмодернизм представляется в этой перспективе чем-то принципиально новым и неслыханным, так как впервые и навсегда запрещает, делает невозможной аутентичность и провозглашает тысячелетний рай дифференции, симуляции, цитации и эклектики. При этом весь пафос этого нового постмодерного евангелия продолжает быть вполне теологическим — новой аскезой, отречением от своей "души" во имя высшего ("кто душой своей пожертвует — тот спасется"). Речь идет о некоем высшем духовном свидетельстве того, что мир сей принадлежит князю тьмы, и что "духовные" могут лишь косвенно, в духе негативной теологии, или, как говорится в русской православной традиции, "апофатически", указать на свое избранничество. Иначе говоря, отношение к миру и к истории остается критическим и ищется утопический выход из них, посредством своего рода "негативной утопии", соединяющей в себе черты традиционной утопии и антиутопии.

Для человека, воспитанного в духе официального советского учения диалектического материализма, во всем этом нет ничего принципиально нового. Диалектический материализм ведь и заключается в классической гегелевской релятивизации всякой индивидуальной позиции плюс материалистической невозможности конечного созерцания, синтеза на уровне философского созерцания, ибо такой синтез предполагается только в "общественной практике", т.е. за пределами всякого индивидуально-

го сознания и всякого сознания вообще. Отсюда уже сама по себе официальная советская культура, советское искусство, советская идеология, становятся, начиная, по меньшей мере, со сталинского времени, эклектичными, цитатными, "постмодерными". Право свободно распоряжаться наследием прошлого вне его имманентной логики и по собственному усмотрению уже присвоило себе официальное советское искусство, так что разница между ним и современным западным искусством постмодерна в сущности только в том, что в последнем "апроприация" художественного наследия происходит индивидуально, а в Советском Союзе — централизованно, планомерно. Но в любом случае как теоретики, так и практики цитации и симуляции — притом как на Западе, так и на Востоке — готовы к ответу на вопрос об оригинальности и аутентичности собственной позиции, которую они оказываются способными довольно убежденно отстаивать ото всех обвинений в плагиате, если этот плагиат, разумеется, не является частью их стратегии.

Утопизм советской идеологии и заключается, если угодно, в ее постмодерности, в ее запрете на всякое собственное слово как "одностороннее", "недиалектическое", изолированное от практики и т.п., что в целом дает тот же эффект, что и постмодерная критика. К тому же общим для критики авангарда на Западе и на Востоке является обвинение его в ориентации на рынок. На Западе авангард функционировал в условиях относительно стабильной общественной системы, которая не поддавалась его натиску, и которая поэтому образовала его "контекст" в виде механизмов художественного рынка, музейного дела и т.д. Отсюда и возникает постмодерная критика авангарда как закрывающего глаза на этот контекст, как стремящегося к изолированным "прозрениям", к "презентности" своих созерцаний без рефлексии их знаковой функции в этом относительно устойчивом контексте. Критика эта — вполне марксистская по своим исходным импульсам и потому знакома каждому советскому человеку с давних пор.

Специфика русского авангарда заключается, как было показано выше, как раз в том, что он работал не с текстом, а непосредственно с контекстом, ибо этот кажущийся на Западе столь стабильным и само собой разумеющимся контекст был разрушен в России революцией. Художники русского авангарда вовсе не рассматривали свои работы как какие-то созерцания или откровения — такими они могут смотреться только в результате их вторичной эстетизации в рамках западных музеев, — но как проекты перестройки самого контекста повседневной жизни и всех ее институтов — в частности и тех, внутри которых идет производство и распределение искусства. И такая перестройка была реально осуществлена Сталиным. Новая ментальность постмодерна на Западе возникла в ре-

результате поражения авангарда, попадания его в контекст, внешний по отношению к его изначальным целям, а потому соблазняющий его своей онтологической реальностью, но постутопическая ментальность на Востоке возникла в результате победы авангарда, перестройки под влиянием его стратегий всей среды обитания советского человека — отсюда и важные различия в их реакции на новую ситуацию.

Суммируя это различие, можно сказать, что мышление восточного постутопизма — это мышление не дифференции и не "другого", а индифференции. Хомо советикус, оказавшийся перед лицом краха сталинского проекта выхода из мировой истории, поначалу запросился обратно в историю — чему соответствует, например, хрущевский лозунг "догнать и перегнать Америку", выдвинутый в 60-е годы. Советский человек в тот момент вдруг ощутил с невероятным ужасом свою изытость из единого мирового контекста. Утопия обернулась антиутопией, трансцендирование исторического — ужасным провалом почти в доисторическое. Искусственность и манипулируемость среды обитания советского человека, созданная для него режимом, — именно вследствие утраты нормального контекста — обесценила для него изнутри все его чувства и мысли, превратив их как бы в знаки несуществующего и никому не нужного языка. Но как обычно бывает в таких случаях, за этим шоком немедленно последовал второй: в тот самый момент, когда советскому человеку больше всего захотелось прочь из утопии обратно в историю, он вдруг обнаружил, что истории больше нет и возвращаться некуда. На Западе, который следовало "догонять", уже никто нигуда более не спешил и все надежды на перемены исчезли вследствие исчезновения самой исторической перспективы, самой ориентации на будущее. Оказалось, что утопия, в которой жили советские люди, была последней, и ее крах означал для Запада точно такую же потерю, как и для ее несчастных жителей.

Постутопическое русское искусство можно понять как реакцию на два этих последовательных шока. И смысл его состоял в том, чтобы перестать волноваться и по поводу текста, и по поводу контекста, т.е. в достижении состояния индифференции в отношении того, является ли мышление индивидуума стопроцентно манипулируемым неким скрытым "злым духом" или нет, является ли оно аутентичным или нет, отличается ли оно как симулякр от реальности или нет и т.д. Для человека, всю жизнь прожившего в сталинской системе и читавшего только "Краткий курс истории ВКП(б)", его жизнь, — вследствие ее конечности и отсутствия всякого внешнего критерия, позволяющего определить ее как "неполноценную", — а также его мысли и чувства столь же аутентичны, как и для жителя капиталистической системы. В тот момент, когда мы понимаем, что есть не одна единая вавилонская библиотека, описанная

Борхесом, но, скажем, и библиотека, одобренная Сталиным, мы перестаем волноваться относительно того, в какой из них стоит и какое место занимает написанное нами. Пусть мой текст — лишь ход в бесконечной игре языка, но ведь и язык есть лишь ход в моем повествовании: не только можно сказать что-либо на заданном языке, но и придумать новый язык, который отнюдь не должен быть обязательно понятным, чтобы на нем можно было говорить — хотя он и не должен быть обязательно непонятным.

Несколько упрощая дело, можно сказать, что обращение к цитатам, симуляции и т.д. и у теоретиков, и у практиков современного западного искусства продиктовано их социально-политической оппозиционностью, критическим отношением к действительности, которую они не хотят "умножать", "обогащать" за счет своего творчества, предпочитая только дублировать имеющееся, совершать нулевой ход, который они принимают как нейтрализующий, трансидеологический. Но, разумеется, такой проект совершенно утопичен и создает только новые художественные моды. Русский постутопизм не делает этой ошибки, поскольку уже имеет перед глазами опыт официального советского искусства. Он не отказывается от утопии, от аутентичного, но видит их не как завершенное состояние, а как нарратив, который он воспроизводит как свой собственный, но в то же время в сознании его родственности, а не противопоставленности остальным. Поэтому современный русский художник или писатель не настаивает более на оригинальности своего желания создать нечто оригинальное и, вместе с тем, не отказывается, в поисках еще большей "постмодерной" оригинальности, от этого желания, но интегрирует миф о себе самом как о креаторе, о демиурге, в унаследованную мифологию: каждый из них строит свой собственный социализм в одной стране с полным сознанием универсальной мифологичности своей личной утопии. Так, Кабаков говорит о том, что русский авангард, искренне веря в то, что он начинал новую эпоху социального и космического обновления, видел Россию как ритуальную жертву, необходимую для процесса универсальной трансформации. Поэтому настоящее, в котором творцы авангарда жили, несмотря на все их лишения и страдания, не ставило под сомнение их веры: только русское прошлое и прошлое вообще было для них раем, который должен быть восстановлен в будущем, так что настоящее сводилось только к грандиозному жертвоприношению национального и личного в утопической эйфории, утопическом экстазе. Кабаков говорит далее, что русский авангард не смог понять "всей скуки немых столетий фараонов и царей такого-то и такого-то первого и второго", бесконечной тоски и однообразия прошлого, которые и стали действительным будущим в "постутопической вселенной", которая нас окружает. Но в то

же время, замечает Кабаков, "здесь в России коллапс великой утопии не означал коллапса всякого утопического мышления". Говоря далее о том, что его собственное искусство описывает также эти частые "несовершенные утопии, маленькие празднества, иллюзии относительно реальности, фрагменты рая в повседневности", он утверждает, что "освободиться от этих маленьких утопий не менее пугающе. Это похоже на то, что вы убили огромного зверя и затем открыли, что продолжаете иметь дело с крысами"⁹². Тысячелетняя тоска повседневного и монотонного, о которой говорит Кабаков, и есть тоска тысячелетней утопии о тысячелетнем царстве, освободиться от которой, как это хотят многие в постмодерную эпоху, есть в свою очередь утопический проект, надежда на фундаментальную перемену. Живя с утопиями как с крысами, художник может лишь утешиться тем, чтобы организовать крысиные гонки.

Дизайнеры подсознания и их публика

Краткое рассмотрение русской культуры досталинского и послесталинского периода дает возможность точнее определить природу самого сталинского культурного феномена. Сталинская культура вывела миф о демиурге, трансформаторе социального и космического мира, который был предпосылкой авангарда, но который не был эксплицитно выражен в авангардной художественной практике, и поставила этот миф в центр всей своей социальной и художественной жизни. Сталинская культура продолжает быть, подобно авангарду, ориентированной в будущее, она проекционная, а не миметична, представляет собой визуализацию коллективной мечты о новом мире и человеке, а не продукт индивидуального темперамента отдельного художника, она не замыкается в музей, а стремится активно воздействовать на жизнь и т.д. — короче, ее никак нельзя назвать просто "регрессивной", доавангардной.

В то же время, сталинская культура интересуется, в первую очередь, творцом этого нового утопического мира, который в искусстве авангарда оставался как бы за рамкой создаваемого им проекта, в "настоящем", выступавшем лишь как грелюдия к будущему. Можно сказать, что авангард в этом смысле "ветхозаветен": его Бог трансцендентен творимому им миру, а пророк не вступает в землю обетованную. Сталинизм преодолевает этот иконоборческий пафос как односторонний и создает новую икону реалистическими средствами светской живописи нового времени: социалистическому реализму не нужны стилизации под историческую икону или под античную классику, ибо он исходит из того, что священная история происходит здесь, среди нас, что боги и демиурги — Сталин и его "железная сталинская гвардия" — творят ежеминутно, в настоящем и повседневном, свои чудеса, трансформирующие мир.

Потому-то "реалистичность" социалистического реализма столь обманчива и оказывается лишь средством указания на современность, новизну и актуальность демиургического праксиса, совершающегося, по существу, по ту сторону видимого мира и меняющего его природу, хотя процессы этой трансформации и получают видимую символизацию. В этом смысле сталинизм, подобно христианству, освобождает жителя утопии от слепого служения законам, данным невидимым креатором — Малевичем, Родченко, Хлебниковым и т.д., — но движет его непосредственной любовью к его творцу и творцу его мира — к Сталину. Совершающийся при этом радикальный выход за пространство истории дает возможность рассматривать ее как аллерию настоящего и не подвергать тотальному отрицанию и забвению, как того требовал авангард. "Прогрессивные" феномены прошлого и сопутствующие им художественные стили так же оказываются при этом предвосхищающими творчество нового мира, и облик Сталина как его творца, как "позитивного демиурга", как и "реакционные" социальные движения, фигуры и стили, предвосхищают негативные, демонические, разрушительные импульсы авангарда, воплощенные в сталинское время в Троцком и других "врагах народа". Эта реинтерпретация прошлого как сонма аллегорических фигур, иллюстрирующих настоящее, представляет собой опять-таки не возвращение к нему, а его окончательное преодоление как "историчного", как действительного и составляющего горизонт и фон для современности, каким оно было еще для авангарда, который стремился от него отделиться.

Но если для сталинской культуры лишь она сама представлялась выходом за историю, в то время как мир вокруг продолжал быть историчным, еще не выпешшим в чистую мифологию, то именно здесь сталинская культура нашла свой предел: исторические силы смели ее, ибо ей не удалось, подобно христианству, укрепиться в надисторическом, а когда внеисторическое вступает с историческим в историческое соревнование, то оно неизбежно проигрывает, ибо сражается на чужой территории. Современное русское постутопическое искусство делает это поражение тем наглядным и окончательным уроком, который оно из него извлекает. Ремифологизируя и эстетизируя сталинское время, оно окончательно преодолевает его, в то время как оно остается все еще активным, живым и вирулентным в морально-политической полемике против него и в стремлении к его демифологизации, ибо эта полемика сохраняет общий с ним утопический импульс. Весь смысл постутопической художественной практики и состоит в том, чтобы показать, что история есть не что иное как история попыток выйти из истории, что утопия имманентна истории и не может быть в ней преодолена, что попытка завершить историю в "постмодерне" только продолжает ее, так же, как и противостоящая ей

попытка обосновать бесконечный исторический прогресс. Постутопическое искусство встраивает сталинский миф в мировую мифологию и демонстрирует его семейное сходство с якобы противоположными ему мифами — за мировой историей это искусство открывает не единственный миф, а мифологию, языческую полиморфность, т.е. обнаруживает неисторичность самой истории. Если сталинский художник и писатель выступал как иконописец и агнограф, то новые русская литература и искусство — фривольные мифографы, хроникеры утопического мифа, но отнюдь не мифологи, т.е. не его критические комментаторы, стремящиеся "вскрыть его реальное содержание", научно демифологизировать его, "просветить" публику относительно него: такой проект сам по себе является, как уже было показано, утопическим и мифологическим. Постутопическое сознание преодолевает, таким образом, привычную оппозицию веры и неверия, самоидентификации с мифом и его критикой. Представленные в наше время самим себе современные художники и писатели должны одновременно творить и текст и контекст, и миф и его критику, и утопию и ее поражение, и историю и выход из нее, и художественный объект и комментарий к нему и т.д. — смерть тоталитаризма сделала всех нас тоталитарными в миниатюре, как то предвидел граф Кайзерлинг, говоря, что его не беспокоят Сталин и Гитлер, ибо со временем все европейцы получают права, которые пока имеют только эти двое. Разумеется, права эти, распространившись, стали в то же время обязанностями: утрата тотальности лишь на время позволяет указывать на нее косвенным путем, путем "дифференции", негативной утопии — в конце концов приходится начать восстанавливать ее в частном порядке, таким образом каждый раз заново проигрывая священную историю авангарда вместе с ее поражением.

Поскольку в центре сталинской культуры стоит миф о Сталине как о демиурге новой жизни, имеющий свой источник в авангардистском мифе, следует в заключение сказать о мифе вообще и уточнить понятие мифа как такового, поскольку принято думать, что миф противостоит авангарду или, точнее, что авангард борется с мифом, и что поэтому сталинизм как культура, возрождающая миф, не может быть преемницей авангарда. Для уточнения понятия мифа полезно обратиться, в частности, к книге Ролана Барта "Мифологичные", которая положила начало систематическому исследованию современных мифов, и в то же время, сама может рассматриваться как мифологическая.

Для Барта миф — это "деполитизированная речь, которая обращает историю в природу, или "анти-физис" в "псевдо-физис"⁹³. Иначе говоря, миф описывает существующее вечным, "естественным", он ориентирует на сохранение статус-кво и скрывает историческую "деланность" мира,

который можно также исторически переделать. Поэтому миф для Барта всегда справа, всегда на стороне буржуазии. Миф есть "украденная речь" — украденная у рабочего класса, который непосредственно делает вещи, и присвоенная буржуазией (здесь напрашивается аналогия с прудоновским "собственность — это кража").

Мифу противостоит революция, которая как бы возвращает речь к ее непосредственной функции "делания" вещей и нового мира в целом. Как пишет Барт, "единственный язык, который не является мифическим — это язык человека как производителя: везде где человек говорит, чтобы изменить реальность, а не сохранить ее как образ... миф невозможен". Поэтому революция, которая есть "делание мира", "антимифологична": "революция открыто провозглашает себя революцией и потому уничтожает миф"⁹⁴. Альтернативой языку мифа становится тем самым политический язык, ориентированный на историческое действие: оппозиция мифу оказывается слева. Хотя Барт и признает наличие мифа также и "слева", беря в качестве примера как раз сталинский миф, он не придает этому особенного значения, полагая, что слева мифы придумываются только по аналогии с правыми мифами и для борьбы с ними, в чем нет ничего плохого, ибо искусственность и примитивность левых мифов делает их относительно безопасными⁹⁵. Противостоящей мифу Барт считает также авангардистскую поэзию, "работающую с языком", а не использующую его только для передачи образного содержания.

На уровне утонченного структурного анализа Барт отчасти воспроизводит здесь структуру самой сталинской культуры: мифы делятся на правые и левые, чужие и свои, и соответственно оцениваются. В то же время, Барт очевидным образом больше сочувствует эстетике и практике авангарда, с его ориентацией на прямую переделку мира, и примиряется с мифами слева только как с преходящим неизбежным злом. Вместе с тем бартовское противопоставление мифа и делания, или трансформации, мира удивляет уже тем, что противоречит тому очевидному факту, что все известные нам значительные мифы повествуют как раз о творении мира и его трансформациях: неподвижный, неизменяющийся, неисторичный мир не может быть рассказан в мифе. Причина этого странного хода у Барта понятна, если учесть, что для него миф есть то же, что и метаязык описания "объектного языка", т.е. миф для него теоретичен. Но на деле миф, если и имеет отношение к теории, то только как повествование о ее создании, которое выполняет по отношению к ней легитимирующую функцию и особенно в наше время, когда новое описание мира практически отождествляется с его творением, в свою очередь встраивается в традиционную мифологию.

Однако, если миф, вопреки Барту, имеет дело с творением и

трансформаций мира, то именно авангард и левая политика, в первую очередь, оказываются мифологичны, ибо ставя художника, пролетариат, партию, вожь в роль демиурга, они естественно интегрируют их в мировую мифологию. Это признает сейчас отчасти и западная марксистская критика, которая готова видеть параллели между марксистским нарративом и христианской священной историей, а также древними магическими практиками⁹⁶. Для марксизма включение человека в единый мифологический нарратив о творении трудовой деятельностью предметного мира, позволяет человеку выйти за рамки его земной детерминированности и, изменив условия своего существования, изменить самого себя — стать "новым человеком". Марксизм кажется антимифологичным, когда он настаивает на "диальном контексте человеческого существования. Но сама утверждаемая здесь возможность описания такого контекста, предполагающая "взгляд со стороны", "извне мира" и, тем более, возможность на основе этого описания, революционным путем заменить этот контекст другим, предлагаемым марксистским анализом, ставят революционный марксизм — в другом отношении, искусство авангарда — в мифологический контекст. И если даже, как это теперь делается многими, перейти к отрицанию подвига творчества как, в свою очередь, буржуазного и мифологического и провозгласить социальный, языковой и т.п. контекст человеческого существования бесконечным и не поддающимся трансформации, то даже таким образом не удастся избавиться от мифа, поскольку сохраняется ссылка к миру в целом и возможность соотносить с ним свою практику. Эта практика, однако, становится уже не "конструктивной", как у авангарда, а "деконструктивной", релятивирующей каждое творческое усилие, что, в свою очередь, является, как уже было сказано, новой постмодерной утопией, новой попыткой выхода за историю во внеисторическую бесконечную игру кодов.

Сказанное, разумеется, не следует понимать в том смысле, что миф — на самом деле находится целиком слева, а не справа: Витгенштейн показывал, что "правое" в своей основе суть требование отказа от "метафизических вопросов", приводит к своего рода мифологизации повседневности как единственной области делания (вопреки Барту, который, очевидно, не имеет в виду Витгенштейна, для Витгенштейна мифологическим является как раз объективный язык, а не "язык описания"). Таким образом, от мифа, оказывается, вообще нет никакого спасения — и уж менее всего в авангарде, революции, перестройке мира и т.д. Это обстоятельство кажется не имеющим прямого отношения к вопросу о сталинской культуре, но, в действительности, культура эта своей открытой установкой на выявление новой мифологии в условиях внешнего разрыва с мифологической традицией, исключая привычное и поверхностное обвинение в

реакционности, открыла возможность, по меньшей мере, для тех, кто ее пережил, по-новому отнестись к мифу как таковому. А именно, в условиях, когда контекст менялся еще решительнее, нежели текст, и мировая история оказалась рассказанной по-новому, для советского человека — художника или писателя — оказалась уже невозможной наивная вера в историю собственного освобождения как какой-то реальности, а не мифологического ритуала.

От Сталина оказалось невозможно освободиться без того, чтобы не повторить его, по меньшей мере, эстетически, и поэтому новое русское искусство и поняло Сталина как эстетический феномен, чтобы повторить его и, таким образом, освободиться от него. Выстраивая одновременно и текст, и контекст, практикуя конструкцию и деконструкцию, проектируя утопию и одновременно обращая ее в антиутопию, оно хочет само войти в мифологическую семью, что позволит ей отнестись к тому же Сталину без рессантимента, но с чувством превосходства: в семье не без урода.

В этой фривольной и непочтительной игре выявляется одновременно тот колоссальный потенциал желания и бессознательного, который был заключен в русском авангарде, но не осознавался прежде в достаточной степени, поскольку был зашифрован его рационалистической, геометрической, инженерной, конструктивной формой. Машины русского авангарда были, однако, в действительности, машинами подсознания, машинами магии, машинами желания: они должны были переработать подсознание художника и зрителя, чтобы гармонизировать и спасти их, соединив с космическим подсознательным, но это их подлинное назначение лишь в сталинское время — и то лишь отчасти — стало выходить на поверхность. Термин "машина желания" предложен Делезом и Гваттари и определяется ими в прямой преемственности от Витгенштейна и Барта следующим образом: "Подсознательное не ставит проблем значения, но только проблемы использования. Вопрос, поставленный желанием, не "Что это значит?", а "Как это работает?"... величайшая сила языка была открыта только тогда, когда работа была понята как машина, производящая некоторые эффекты, приспособленная для некоторого использования"⁹⁷.

Таким образом, Делез и Гваттари полагают, что раз и навсегда разделились со всяким "субъектом", всяким "сознанием" и всякой мифологией — на деле же они лишь вновь открывают дорогу "инженерам человеческих душ", дизайнерам подсознательного, технологам желания, социальным магам и алхимикам, какими хотели быть русские авангардисты, и каким на деле был Сталин. Установка на прерогативу контекста над текстом, подсознания над сознанием, "другого" над субъективным, или всего того, что называют "несказанным" и "недуманным" над индивиду-

альным человеком, означает лишь господство того, кто говорит об этом контексте, подсознании, другом и несказанном, и еще точнее — господство того, кто фактически работает над ним. Но если в результате такой работы удастся создать искусственное подсознание, искусственный контекст, новые и еще невиданные машины желания, называемые, например, советскими людьми, то вдруг оказывается, что они способны прожить такие жизни и породить такие тексты, которые ничем не отличаются от естественных, и делают отличие естественного и искусственного, и все потраченные на него усилия нерелевантными. И эти удивительные существа с искусственным подсознанием, но с естественным сознанием, оказываются к тому же еще и способными получить эстетическое наслаждение от созерцания этого своего собственного подсознания как чужого произведения искусства, превращая авангардное, уникальное и ужасное деяние — творение сталинского искусства — в предмет флигельного развлечения в самых что ни на есть пошлых мещанских традициях.

Примечания

1. Rene Descartes, Discours de la methode. Paris 1966, с.43-46.
2. Об истории соц-арта: Sots-Art, Каталог выставки. The New Museum of Contemporary Art. New York 1986.
3. K.Malevich, On the New Systems in Art. *K.Malevich. Essays on Art*. Kopenhagen 1968, Vol. 1, с.85.
4. К.Малевич, Введение в теорию прибавочного элемента в живописи. *K.Malevich, Die gegenstandlose Welt*. Mainz und Berlin 1980, с.27-30.
5. Karsten Harries, Das befreite Nichts. *Durchblicke. Martin Heidegger zum 80. Geburtstag*. Frankfurt am Main 1970, с.46; о значении Белого у Малевича — там же, с.44.
6. K.Malevich, The Question of Imitative Art. *Essays on Art*, Vol. 1, с.174.
7. K.Malevich, God is not cast down. *Essays on Art*, Vol.1, с.188.
8. Там же, с.194.
9. K.Malevich, Die gegenstandlose Welt (оригинал). Ук. изд., с.7.
10. Там же, с.12.
11. В.Хлебников, Закон поколений. *Велимир Хлебников, Творения*. Москва 1986, с.642-652.
12. В.Хлебников, Наша основа. *В.Хлебников, Творения*. Ук.изд., с.627-628.
13. Ср. Детство и юность Казимира Малевича. Главы из автобиографии художника. *К истории русского авангарда*. Стокгольм 1976.
14. Вл.С.Соловьев, Общий смысл искусства. *Вл.Соловьев, Собр.соч.* (репринт). Брюссель, т.6, с.85.

15. Б.Арватов, Речетворчество. По поводу заумной поэзии. *ЛЕФ*, N2. Москва-Петроград 1923, с.79-91.
16. Об истории русского конструктивизма см. Chr.Lodder, *Russian Constructivism*. New-Haven-London 1983.
17. Тексты к полемике в кн.: Hubertus Gafner/Eckhart Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*. Köln 1979, с.52-56.
18. Chr.Lodder. Ук.соч., с.98-99.
19. Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*. München 1972, с.18.
20. Там же, с.42.
21. Там же, с.9.
22. Н.Ф.Чужак, Под знаком жизнестроения. *ЛЕФ*, N1, Москва-Петроград 1923, с.12-39; об истории "жизнестроения" см. Hans Gunther, *Zhiznestroeniye. Russian Literature*, XX (1986), N.Holland, с.41-48.
23. Н.Ф.Чужак, ук. соч., с.36.
24. Вл.С.Соловьев, ук. соч., с.84; ср. также Вяч.Иванов, Две стихи в современном символизме. *Вяч.Иванов, Собр. соч.* Брюссель 1979, т.2, с.536-561.
25. H.Gafner/E.Gillen, ук. соч., с.286.
26. Н.Ф.Чужак, ук. соч., с.39.
27. K.Malevich, God is not cast down, *Essays on Art*, ук. изд., Vol.1, с.205.
28. В.И.Ленин, Партийная организация и партийная литература. *В.И.Ленин об искусстве и литературе*. Москва 1957, с.43.
29. Об истории возникновения понятия "социалистический реализм" см.: Hans Gunther, *Die Verstaatlichung der Literatur*, Stuttgart 1984, с.1; *Sozialistische Realismus-konzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongre der Sowjetschriftsteller*, H.-J.Schmitt und G.S.Schramm (Hrsg.), Frankfurt am Main 1974.
30. С.Третьяков, Откуда и куда. Перспективы футуризма, *ЛЕФ*, N1. Москва-Петроград 1923, с.195.
31. В.И.Ленин, О "Пролеткульте" и пролетарской культуре. *В.И.Ленин об искусстве и литературе*, с.394-395.
32. Aleksandr Bogdanov, The Proletarian and the Art. *The Documents of 20th Century Art*. Ed. by John Bowlt, New York 1976, с.3.
33. H.Gunther, ук.соч., с.144-149.
34. Членами группы были также М.Ларионов, Н.Гончарова, И.Зданевич; ср. Б.Лифшиц, Полутороглазый стрелец. Изд. имени Чехова, Нью-Йорк 1978, с.53-54.
35. Редакционная статья "Улучшить работу творческих союзов. *Искусство*, N6, Москва-Ленинград 1948, с.6.
36. Г.Винокур, Революционная фразеология. *ЛЕФ*, N2. Москва-Петроград 1923, с.9.

37. Там же, с.0.
38. Г.Винокур, Футуристы — строители языка. *ЛЕФ*, N1. Москва-Петроград 1923, с.204-213.
39. В.И.Ленин, Критические заметки по национальному вопросу. *В.И.Ленин об искусстве и литературе*, с.95.
40. Gesellschaft für deutsch-sowjetisch Freundschaft. *Kunst und Literatur*, N1. Berlin (Ost) 1953, с.28.
41. Там же, с.28.
42. Там же, с.39.
43. Там же, с.31.
44. Там же, с.29.
45. N.Dmitriewa, Das Problem des Typischen in der bildenden Kunst. *Kunst und Literatur*, N1, 1953, с.100.
46. Б.В.Иогансон, О мерах улучшения учебно-методической работы в учебных заведениях Академии художеств СССР. А.М.Герасимова, *Сессии Академии художеств СССР, Первая и вторая сессии*. Изд. Академии художеств СССР, Москва 1949, с.2-3.
47. N.Dmitriewa, ук.соч., с.101.
48. Заключительное слово Президента Академии художеств СССР А.М.Герасимова. *Сессии Академии художеств СССР*, с.270.
49. Я.Тугендхольд, Искусство октябрьской эпохи. Ленинград 1930, с.24.
50. Там же, с.24.
51. О функции воли и страсти в сталинской эстетике — ср. Igor Smirnov, *Scriptum sub specie sovjetica, Russian Language Journal*, Winter-Spring 1987, Vol.XLI, N138-139, с.5-138, а также главу Mechanismus-Mensch, *J.Paperny, Kultura 2*, Ann-Arbor 1985, с.119-170.
52. С.Третьяков, ук.соч., с.13.
53. Б.Лифшиц, ук.соч., с.75.
54. Katerina Clark, The Soviet Novel. *Historical Ritual*. Chicago-London 1981.
55. Gisela Erbsloh, Победа над солнцем, с воспроизведенным оригинальным изданием. *Slawistische Beiträge*, Bd.99, München 1976.
56. О сакральном измерении поэтики Хлебникова см.: Aage Hansen-Love, Velimir Chlebnikovs Onomapoetik, Name und Anagramm. Рукопись.
57. Я.Тугендхольд, ук.соч., с.31.
58. Подборка статей о стиле Ленина. *ЛЕФ*, N1 (5). Москва-Ленинград 1924, с.53-140.
59. Ср. K.Clark, ук.соч., с.141-145, а также А.Синявский, Сталин — герой и художник сталинской эпохи. *Синтаксис*, N19. Париж 1987, с.106-125.
60. Л.Рейнгардт, По ту сторону здравого смысла. Формализм на службе реакции. *Искусство*, N5. Москва-Ленинград 1949, с.77-78.
61. Ср. напр. Martha Rosler, Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience. *Art after Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art. New York 1984, с.311-340.
62. Н.Дмитриева, Эстетическая категория прекрасного. *Искусство*, N1. Москва-Ленинград 1952, с.78.
63. Ср. B.Groys, Der Paradigmenwechsel in der sowjetischen inoffiziellen Kultur. *D.Beyrau/W.Eichwede (Hrsg.), Auf der Suche nach Autonomie*. Bremen 1987, с.53-64.
64. Б.Лифшиц, ук.соч., с.149.
65. Ср. напр. "антизападные" письма Родченко из Парижа в: Родченко в Париже. *Новый ЛЕФ*, N2. Москва 1927, с.9-21.
66. Иллюстрации работ Эрика Булатова в каталоге: Eric Bulatov. Kunsthalle. Zürich 1988. Ср. также интервью: Эрик Булатов — Б.Гройс, *А-Я*, N1. Париж 1979, с.26-33.
67. Fr.Nietzsche, Werke. München 1967, Bd.2, с.732.
68. Gaßner/Gillen, ук.соч., с.73.
69. Э.Булатов, Об отношении Малевича к пространству. *А-Я*, N5. Париж 1983, с.26-31.
70. Б.Гройс, Картина как текст: "идеологическое искусство" Булатова и Кабакова. *Wiener slavistischer Almanach*, Wien 1986, Bd.17, с.329-336.
71. Б.Гройс, Альбомы Ильи Кабакова. *А-Я*, N2. Париж, 1980, с.17-22. Иллюстрации и общая характеристика в каталоге Ilya Kabakov "Am Rande", Kunsthalle. Bern 1985.
72. Илья Кабаков, Семидесятые годы. Рукопись.
73. J.Derrida, Marges de la philosophie. Paris 1972, с.19.
74. Ср. название выставки Кабакова в Берне: "Am Rande" (у края).
75. J.Derrida, La verite en peinture. Paris 1973, с.63-64.
76. О функции белого у Кабакова см. *А-Я*, N6, Париж 1984, с.30.
77. Иллюстрации и информативный материал — см.: Komar & Melamid, Two Soviet Dissident Artists. Southern Illinois Univ. Press 1979, а также Komar & Melamid, Katalog. Museum of Modern Art Oxford 1985.
78. В.Комар, А.Меламид, А.Зяблов. Этюд к монографии. *Russica — 1981*. New York 1982, с.403-408.
79. См. напр. работу Комара & Меламида "Ялта 1945 — Зима в Москве 1977" в каталоге Documenta 8. Kassel 1987, Bd.2, с.132-133.
80. N.Smolik, Интервью с Комаром & Меламидом. *Wolkenkratzer*, N6. Frankfurt am Main 1987 с.48-53.
81. См. напр. публикацию Пригова и о нем: Литературное А-Я. Париж 1985, с.84-94.
82. Здесь и далее: Neue russische Literatur, изд. и перевод Гюнтер Хирт и Саша Вондерс. *Schreibheft*, N29. Essen 1987, с.163-206.

83. См: Jouri Mamleiev, Chatouny. Paris 1986; и два рассказа в: Akzente, Heft 3. München 1988 с.244-9.
84. В.Сорокин, Открытие сезона. *Литературное А-Я*. Париж 1985, с.60-62.
85. В.Сорокин, Проездом. *Литературное А-Я*, с.65-67.
86. М.Бахтин, Творчество Франсуа Рабле. Москва 1965, с.159-161.
87. В.Сорокин, Норма. Рукопись.
88. М.Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1963, с.187-189.
89. Саша Соколов, Палисандрия. App-Arbog 1985. О книге: Ольга Матич, Палисандрия: диссидентский миф и его развенчание. *Синтаксис*, N15. Париж 1986, с.86-102. См. также J.S., Непознаваемый субъект и А.К.Жолковский, Влюбленноблудные нарциссы о времени и о себе. *Беседа*, N6. Париж 1978, с.127-143 и с.144-177.
90. В.Groys, Im Banne der Supermächte: Die Künstler in Moskau und New York. *Durch*, N2. Graz 1987, с.55-63.
91. J.Derrida, D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie. Paris 1983, с.84-85.
92. Eric Bulatov and Ilja Kabakov in Conversation with Claudia Jolles and Victor Misiano. *Flash Art*, N17, 1987, с.82-83.
93. Roland Barthes, *Mithologies*. New York 1987, с.142.
94. Там же, с.146.
95. Там же, с.147.
96. Frederic Jameson, *The Political Unconscious*. Ithaca 1981, с.285.
97. Gilles Deleuze/Felix Guattari, *The "Anti-Oedipus"*. New York 1977, с.109.

О НОВОМ

Ни одна тема не кажется, пожалуй, в наше постмодерное время столь устаревшей, как тема нового: стремление к новому обычно ассоциируется с утопией, с надеждой на новое историческое начало и на радикальное изменение условий человеческого существования в будущем — но именно эта надежда представляется сейчас почти полностью утраченной. Будущее не сулит более, как кажется, ничего принципиально нового и охотнее всего воображается бесконечным варьированием уже имеющегося. Для некоторых представление о будущем как о бесконечном воспроизведении прошлого и настоящего служит источником депрессии, для других оно, напротив, открывает новый период социальной и художественной практики, свободной от диктата нового и от различных ориентированных на будущее утопических и тоталитарных идеологий. В любом случае, сама проблематика нового большинством современных авторов ощущается как едва ли не окончательно преодоленная.¹

Но если новое и вправду так безнадежно устарело, то, с другой стороны, оно вполне может стать предметом для постмодерной мысли, поскольку эта мысль программно ориентирована на устаревшее. Действительно, в известном смысле нет ничего более традиционного, нежели ориентация на новое. И поэтому сам по себе радикальный отказ от нового, само провозглашение новой постмодерной эпохи без нового — которая таким образом оказывается беспрецедентной в мировой истории — кажутся подозрительно утопичными. В постмодерной вере в то, что все будущее — начиная с нынешнего момента — будет навсегда лишено нового, что новое и стремление к нему отныне уже раз и навсегда радикально преодолены, все еще сказываются навыки вполне традиционного модернистского мышления. Если то, что уже было, будет и далее, то это, среди прочего, означает, что будут также продолжаться и индивидуальное стремление к новому, и социальная ориентация на него, и постоянное его продуцирование. Поэтому модернистский утопизм, вновь и вновь провозглашающий неизменное господство какого-то определенного нового на все будущие времена, все еще остается по существу непреодоленным и тогда, когда он просто заменяется постмодерной утопией отказа от любого нового на все будущие времена.

Основная особенность распространенного в Новое время понимания нового состоит именно в ожидании того, что наконец появится какое-то такое окончательное новое, после которого ничего еще более нового уже не будет, а будет только неограниченное господство этого самого последнего нового над будущим. Так, Просвещение ожидало наступления

новой эпохи, характеризующейся непрерывным ростом и доминированием позитивного научного знания. Романтизм, напротив, провозглашал окончательную утрату веры в такое знание. Марксизм надеялся на бесконечное социалистическое, или коммунистическое, будущее. Национал-социализм рассчитывал на неограниченное во времени господство арийской расы. В искусстве каждое модернистское движение — от абстракционизма до сюрреализма — считало себя последним возможным художественным жестом. Современное постмодерное представление о конце истории отличается от модернистского только убеждением, что окончательного нового не следует более ждать, потому что оно уже пришло. Или, точнее, что сам конец истории более невозможен, что наступил конец конца, завершение завершения, трансцендирование трансцендирования. Согласно этому постмодерному, постисторическому взгляду новое продолжает производиться, модернистский механизм инновации и продуцирования продолжает работать — но работает вхолостую. Никакое новое не сопряжено теперь с надеждой на достижение истины, на прорыв за и сквозь культуру, на открытие подлинно Иного. Отсюда возникает сомнение в ценности любого культурного действия, поскольку ценность мысли или искусства традиционно выводилась из их способности раскрыть скрытую истину мира. Традиционное искусство претендовало обычно на адекватное описание форм и законов внешнего мира. Искусство романтизма — и в еще более радикализованной форме искусство авангарда — претендует на аутентичную передачу субъективности художника, на выявление его абсолютной внутренней свободы или его "укорененности в бытии". Если эта способность к выявлению внутреннего и скрытого с самого начала отрицается, если с самого начала известно, что никакое слово или никакое произведение искусства не открывает истинного или аутентичного, но лишь служит его знаками, которые в той же мере скрывают его, как и указывают на него, то возникает вопрос: зачем создавать новые знаки, если уже имеются старые? Какой смысл и какую ценность может иметь новое слово в культуре — в том числе и мое собственное слово? Зачем вообще творить новое, приносить себя в жертву молоху нового, становиться винтиком культурного продуцирования, если эта жертва не приносит ничего истинного?

Впрочем, уже давно было замечено, что новое возникает не из внутренней необходимости, не изнутри "творческой индивидуальности", что оно не диктуется ни самой по себе сменой исторических эпох, ни сменой поколений, ни изменением условий жизни. Производство нового является прежде всего экономическим требованием современной культуры, которая вознаграждает только нарушение табу, разрыв с условностями, протест, критику и эстетическую инновацию. Создание нового явля-

ется не выражением автономной человеческой свободы, которая не хочет мириться с господствующими нормами и правилами, а подчинением требованиям современной культурной индустрии, которая извне навязывает художнику или теоретику необходимость нового, если он хочет иметь в ней успех.

Новое не может быть, таким образом, откровением скрытого и истинного. Ни художник, ни теоретик не могут иметь привилегированного, прямого и индивидуального доступа к истине, которого не имели бы ни прошлые поколения, ни другие современники — для признания возможности такого доступа нет никаких разумных оснований. Поэтому новое и не может претендовать более, нежели старое, на привилегированное отношение к истине. Более того, никакой культурный знак не может быть полным раскрытием истины, полным соответствием ей. Для того, чтобы знак мог отсылать к реальности, он должен отличаться от нее. Если бы знак был полностью тождествен реальности, он не мог бы ее обозначать. Поэтому требование "полной и несокрытой истины" означает также требование исчезновения знака, непосредственного появления истины как таковой. Каждый раз, когда появляется новое, претендующее быть истинным, раздаются апокалиптические призывы к смерти культуры, к отказу от знаковости и к прямому созерцанию несокрытого.

Отсюда становится ясно, что представление об истине как о критерии ценности культурного знака с самого начала является проблематичным. Явление истины уничтожает ценность знака как знака. Если мое слово или мое произведение искусства открыли истину, то они уже не мои, а место появления самой истины. Таким образом, культурно новое, мое и знаковое обесцениваются, когда признаются истинными. Одновременно обесценивается также и все остальное — как ложное. Поэтому, вопреки распространенному мнению, истина не является источником ценности — в том числе, и ценности нового. Перед лицом истины все в равной степени обесценивается. И это понятно: истина культурного знака определяется обычно как его соответствие тому, что находится за пределами культуры. Но за пределами культуры находится как раз культурно неценное. Поэтому соответствие культурного знака чему-то внекультурному может только лишить этот знак ценности.

Ценность культурного знака определяется, таким образом, не его истинной, т. е. не его отношением к внекультурной сфере, а его положением в самой культурной традиции — если угодно, его отличием от истины. Сама по себе ориентация на истину, т. е. ориентация на внекультурное, является определенным внутрикультурным жестом, и поэтому мы можем, вслед за Нидше, задать вопрос о ценности самой истины, о ценности желания обладать истиной. Но это означает, что вся проблематика

истины нерелевантна относительно вопроса о ценности культуры как таковой и, в частности, о ценности нового в культуре. Столь же нерелевантны и все часто проводимые различия между "истинной", или "аутентичной", новизной — и "неаутентичной" новизной, или погоней за новым ради нового. Любой культурный жест совершается на фоне уже существующей системы культурных ценностей — и его ценность определяется через его соответствие этой системе. Соответствие может быть позитивным — иначе говоря, новое делается по образцу старого, но может быть также и негативным, контрастивным, инновативным — в этом случае новое дистанцируется от старого, сознательно делается иначе, нежели старое. Такое негативное, контрастивное отношение к традиции, такой разрыв с традиционными образцами также, разумеется, не новы и имеют, в свою очередь, свои образцы в самой культурной традиции. Поэтому любое новое возникает как комбинация сложных и сознательных стратегий, каждая из которых имеет свои культурные прецеденты. Разрыв с традицией на одном уровне всегда означает следование ей на другом уровне, и поэтому любое новое, в конечном счете, наследует уже установленным культурным ценностям, а не заимствует их из жизни, реальности или истины. Фантазмы бытия, жизни, разума, истины, "я", вдохновения, бессознательного, творчества и т.д. возникли в современной философской и критической литературе из желания найти "высшие" инстанции по ту сторону культуры, которые могли бы оправдать радикально новое и придать ему ценность. Потребность в такой внешней санкции является, однако, в каждом отдельном случае, лишь результатом переоценки радикальности нового, а также нежелания видеть, что новый разрыв с прошлым культурно наиболее традиционен как раз тогда, когда он наиболее радикален.

Внекультурное выступает для культурной инновации не как санкция, а только как материал. Действительно, для того, чтобы ввести в культуру что-то новое, надо обратиться к внекультурному, поскольку именно внекультурное представляет собой резервуар новых культурных форм и жестов. Поэтому любая инновация использует материал реальности, т.е. всего того банального, незаметного, отталкивающего, странного, экзотичного, неценного, примитивного, вульгарного, случайного и т.д., что в каждый данный момент не входит в культурный канон, в установленную систему культурных ценностей. При этом материал реальности каждый раз особым образом обрабатывается, эстетизируется, стилизуется или интерпретируется и таким образом адаптируется к культурному канону. Такая адаптация может, как уже говорилось, быть двойной. Материал реальности может быть обработан так, чтобы он соответствовал имеющимся культурным образцам — в этом случае можно говорить о по-

зитивной адаптации к традиции. Или может быть по возможности очищен от всех признаков традиции и поставлен таким образом в контраст с традицией — тогда можно говорить о негативной, или контрастивной адаптации к традиции. И стратегия позитивной, и стратегия негативной адаптации сами по себе вполне традиционны и обычно комбинируются в каждой конкретной инновации. Но в любом случае — и при позитивной, и при негативной адаптации — материал реальности проходит при его культурном употреблении через такую трансформацию, после которой не приходится более говорить о его "истине".

Однако, в любом случае инновация состоит в том, что определенные элементы внешней реальности, ранее считавшиеся неценными, используются в контексте ценной культурной традиции, а другие элементы, ранее считавшиеся ценными, напротив, отвергаются и тем лишаются ценности. Здесь можно, вслед за Ницше, говорить об операции "переоценки ценностей". Переоценка ценностей является самой общей формой любой инновации. Таким образом, культурная инновация есть прежде всего экономическая, коммерческая, торговая операция с ценностями, которая подчинена общей экономической логике современной цивилизации. Именно поэтому требование нового принадлежит к области экономического принуждения, которое определяет функционирование цивилизации в целом. Экономика есть оперирование с любыми видами ценностей. Обычное различие на "духовные" и "материальные" ценности здесь нерелевантно: утверждение, что какой-либо культурный продукт имеет "духовную ценность", которая не соответствует его "материальной ценности", означает только, что материальная ценность этого продукта оценивается как чрезмерная или как недостаточная — причем подобная оценка имплицитно содержит требование приспособить материальную ценность к духовной, т.е. повысить ее или понизить.

Понимание культурного творчества как специфической формы экономической деятельности в общей системе экономического принуждения может показаться, на первый взгляд, изменой призванию культуры, традиционно понимаемой как свободный от всякого принуждения поиск истины. Это первое впечатление, если оно возникает, происходит, однако, от распространенного заблуждения, согласно которому законы экономики могут быть теоретически описаны извне и практически освоены. В этом случае экономически определенное культурное производство действительно оказалось бы тавтологичным, поскольку оно лишь бесконечно воспроизводило бы уже заранее известные и теоретически описанные механизмы экономической практики. Однако описываемость и закономерность экономических процессов являются лишь иллюзией, которую классические либеральные экономические учения разделяют, скажем, с марк-

сизмом. Уверенность в возможности такого описания составляет идеологическую базу всех тоталитарных режимов и создает предпосылку для всех социальных утопий — в том числе и либеральных, ибо описываемость экономики означает также возможность свободного управления и манипулирования ею с целью достижения от нее "наибольшей пользы", которая определяется внеэкономически. Описание законов экономики, однако, с самого начала требует возможности встать на внешнюю экономическую позицию стороннего наблюдателя, или на внеэкономическую позицию. Но такой внешней позиции на деле никому не дано. Любое описание экономики, как и любая ее критика, любые экономические решения и любые манипулятивные экономические стратегии сами являются товарами, которые продаются и покупаются подобно любым другим товарам. Описать экономику или выступить с критикой экономики означает написать книги соответствующего содержания, которые распространяются в рамках экономической системы и по правилам ее функционирования.

Внешняя, описательная, теоретическая позиция относительно экономики так же невозможна, как невозможна такая позиция в отношении, скажем, власти, сексуальности или языка. Любое описание языка производится в языке и меняет его. Любой анализ сексуальности сам по себе является сексуальной провокацией и порождает желание. Любой анализ власти является претензией на власть. Также и любой анализ экономики производит определенную операцию над ценностями и потому сам встраивается в экономический процесс. Поэтому инновативная культурная деятельность не дублирует экономическую необходимость, а впервые раскрывает ее в своей собственной практике. Мы не можем получить знания об экономике иначе, как только непосредственно начав экономическую практику. И именно культурная инновация является наиболее последовательной экономической практикой, поскольку она наиболее динамична и связана с наименьшим числом затемняющих дело факторов. Культура является не надстройкой над экономикой, как полагали марксисты, а самой экономикой в ее наиболее чистом выражении: все остальные операции над ценностями зависят от котирования этих ценностей в культуре, от того, что считается ценностью в каждый данный момент. Культурный рынок как практика переоценки ценностей, в конечном счете, определяет функционирование всех остальных рынков. Экономическое прочтение культуры не может считаться поэтому ее редукционистским прочтением.

Если в дальнейшем теория и искусство будут описываться в первую очередь как экономические операции над ценностями, то это, конечно, не означает, что таким образом их значение полностью исчерпывается. Теоретик или художник вкладывают обычно в свои работы много

личного и общественного содержания, часть из которого прочитывается, а часть — нет. Но это содержание не является основанием того, почему их теории или произведения искусства ценны для читателя или зрителя. Такие или даже более тонкие соображения, ассоциации или наблюдения можно найти у многих авторов, чьи работы никому не известны и не интересны, и чьи имена выпали из памяти культуры. Ценность теории или произведения искусства не зависит ни от их содержания, ни от их формы. Эта ценность возникает исключительно от операции переоценки ценностей, которую они совершают и которая встраивает их в культурную традицию, представляющую собой социально институализированную память о подобных событиях инновации, происшедших в прошлом. Только потому, что такая интеграция в культурную память произошла, в этих культурных произведениях находят глубину, тонкость или вечную правду, которые, впрочем, отнюдь не реже можно встретить в разговорах с людьми, совершенно не имеющими отношения к культуре, чьим мнением, однако, никто не интересуется, поскольку они не получили — путем следования культурно-экономической логике — ценности и права это мнение иметь и высказывать.

Поэтому в дальнейшем наше исследование сосредоточится на попытке понять эту логику и то, каким образом она сообщает культурную ценность отдельным авторам и их произведениям.

Новое между прошлым и будущим

Требование нового возникает прежде всего тогда, когда культурные ценности начинают архивироваться, храниться и защищаться от разрушительного воздействия времени. В культурах, где ценности традиции постоянно подвергаются уничтожению и забвению, господствует положительная адаптация к традиции, которая противостоит времени и постоянно воспроизводит традиционное знание и традиционные культурные формы. Но с момента возникновения культурных архивов такое положительное воспроизведение традиции начинает приводить только к перепроизводству и к инфляции традиционных ценностей: архив не требует большого числа однотипных вещей и, соответственно, ограничивает возможность их принятия в культурную память. Реакцией на это сопротивление архива и является негативная адаптация, или инновация, — как производство новых, оригинальных, странных, контрастных к традиции вещей: такие новые вещи попадают в архив именно вследствие своей новизны. Экономическое требование новизны тесно связано, таким образом, с организацией и функционированием культурного архива, который, в свою очередь, во многом зависит от общественных вложений в него — в том числе и финансовых. Чем архив культуры эффективнее, чем он полнее охватывает уже сделанное культурой и обеспечивает его систематическое хранение, распространение, изучение и т.д. — тем труднее попасть в него тому, что положительно адаптировано к традиции, и тем настоятельнее требование производства нового и оригинального.

В классической древности или в европейском Средневековье ориентация на новое обычно осуждалась: в ней видели лишь уступку власти времени, уводящей от неизменной истины, передаваемой в устной или письменной традиции. Основной задачей мысли считалось постоянное противостояние потоку времени, незаметно разрушающему память традиции, сохранение древней истины, по возможности не тронутой какими-либо искажающими ее инновациями. Иначе говоря, в то время новое считалось возможным лишь как искажение или ошибка, невольно совершаемая под влиянием забывчивости или под давлением изменившихся обстоятельств. Активное настаивание на новом могло быть понято в этой перспективе только как аморальное приспособление к слабости человеческой памяти или к требованиям мирской власти. Поэтому сознательная ориентация на новое характеризуется, как правило, в классической традиции как аморальная и, соответственно, осуждается.

Обычно считается, что в Новое время отношение к новому совершенно переменялось и стало полностью апологетическим.¹ Но эта пере-

на не является на деле столь радикальной, как это может показаться на первый взгляд. Мышление Нового времени исходит, в отличие от мышления большинства предыдущих веков, из той предпосылки, что универсальная истина может открыться в настоящем или будущем времени, а не только в прошлом — поэтому, действительно, в Новое время человек склонен ожидать и надеется, что ему может открыться такая новая истина, которая освободит его от прежних заблуждений. Между тем, эта открывающаяся во времени истина продолжает и в Новое время по-прежнему пониматься как вечная и вневременная и, следовательно, подлежащая постоянному сохранению в будущем, поскольку она один раз уже оказалась раскрытой. Из-за этого будущее начинает рисоваться в Новое время таким, каким прежде понималось прошлое — гармоничным, неизменным, подчиненным единой истине. Утопизм Нового времени — это, своего рода, консерватизм будущего. Не случайно модернистские идеологии, придя к власти, — как это, например, еще недавно имело место в Советском Союзе, — почти сразу переходили на крайние консервативные позиции: для них истина оказывалась достигнутой, история завершалась с их собственной победой, новое становилось больше невозможным, и в результате сразу восстанавливались все самые архаические структуры мышления.²

Ориентация на открывающуюся во времени истину в известном смысле даже радикализует претензию истины на довременность, на изначальность. Такое модернистское понимание истины намечено уже в самом начале европейской философии у Платона: душа вспоминает истину, давную ей еще до ее рождения в мир, еще до начала любой традиции, еще до начала мира как такового. Можно сказать, что здесь новая истина оказывается еще древнее, еще первоначальнее, нежели любая эксплицитно данная в культуре традиция. Такое понимание новой истины как истины еще более изначальной, нежели любая устная или письменная культурная традиция, распространено и в Новое время. Как философия, так и искусство Нового времени постоянно стремятся к тому, что не релятивизируется со временем: они ищут фундаментальных, довременных, дотрадиционных, докультурных логических форм, фундаментальных структур восприятия, языка, эстетического переживания и т.д. Ницше или Фрейд оперируют материалом древних мифов, Маркс призывает вернуться на новой ступени развития к первоначальному обществу без частной собственности. Искусство Нового времени постоянно обращается к культуре примитивных народов, к детскому, к элементарному, к природному.³ Так, в старой китайской юридической традиции новые законы провозглашались еще более древними, нежели все известные до сих пор законы, и их авторство приписывалось императорам, правившим до изве-

стных по письменным источникам династий. Такое понимание нового как предшествующего любой исторической древности и требование к истине быть первоначальнее всех последующих заблуждений по существу не изменились и в Новое время. Новое время, разумеется, отдает себе отчет в том, что любые формы мысли, морали или искусства меняются со временем, но именно поэтому оно постоянно ищет того, что находится по ту сторону этих перемен и что могло бы обеспечить единство и стабильность будущего, противопоставленное постоянным изменениям в прошлом и настоящем. Новое как утопия и есть образ такого единого и стабильного будущего — только такое новое, которое обещает остаться неизменным в будущем, заслуживает для Нового времени имени нового.

Начало философии Нового времени обычно датируют декартовским "cogito ergo sum". Здесь Декарт как раз и осуществляет попытку выйти за пределы всего, что может быть подвергнуто сомнению и, следовательно, оказаться неустойчивым в историческом времени, чтобы основать новую методологию, позволяющую организовать будущее на единых, рациональных, всеобщих и неизменных основаниях.⁴ Такую же цель неизменно ставят себе и наиболее влиятельные художественные течения Нового времени. В этой связи можно вспомнить, например, о радикальных формах методологического сомнения в устойчивости исторических форм искусства, как оно было выражено средствами самого искусства, скажем, у Малевича или Мондриана. Эти художники классического авангарда стремились выявить формальную структуру любой возможной картины за пределами любых ее исторически детерминированных реализаций — чтобы затем объявить эту впервые выявленную формальную структуру универсальным художественным стилем будущего.⁵ Мышление и культура Нового времени готовы противопоставить себя прошлому, но не готовы противопоставить себя будущему, которое они воспринимают исключительно как сферу своей ничем не ограниченной экспансии: будущее при этом оказывается таким же простым продолжением настоящего, как прежде настоящее считалось простым продолжением прошлого. Сказанное выше относится также и к тем теориям Нового времени, которые стремятся максимально интегрировать в себя требования историчности. Так, начиная, по меньшей мере, с романтизма и Гегеля, современная мысль снова и снова, как кажется, утверждает невозможность внеисторической истины, невозможность неизменного утопического будущего, построенного на единых рациональных основаниях. Но это принятие исторического связано у Гегеля с утверждением возможности для философа своего рода обзора всей мировой истории и ее описания в рамках собст-

венного теоретического дискурса. Так, например, хотя формы мышления и культурной практики для Гегеля постоянно меняются, все они вписываются гегелевской философией все же в рамки единой исторической логики.

Положение это не меняется, по существу, и после Гегеля. Марксизм, экзистенциализм, герменевтика, психоанализ, философия жизни, витгенштейнизм, хайдеггерианство или деконструктивизм, если перечислить только некоторые из наследующих Гегелю философских направлений, создают дискурсы, которые позволяют описывать историческую релятивность истины, постоянную динамику времени, невозможность достижения точки покоя и созерцания, непреодолимость времени посредством воспоминания, логики или научной методологии. Однако сами по себе эти дискурсы не мыслятся как исторически релятивные. Как раз ссылка на принципиальную сокрытость и неопределимость "бытия" или "иного", ответственных для Хайдеггера или для теоретиков французского постструктурализма за непреодолимость исторической дифференции, позволяет продолжать разговор об этом сокрытом "ином" неопределенно долго, занимая им весь горизонт будущего.⁶ Там, где предмет дискурса постоянно ускользает, сам дискурс оказывается бесконечным: бесконечность интерпретаций, бесконечность текстуальности, бесконечность желания уводят за пределы любой исторической конечности. Даже когда темами дискурса оказываются радикальная конечность и дифференция, как это имеет место, скажем, у Деррида, оказывается невозможным прекращение самого этого дискурса, т.е. определение его собственных границ, что положило бы предел его экспансии во времени.

Новое — это не просто иное

В качестве имен для Иного могут выступать Природа, История, Жизнь, Желание, Классовая Борьба, Расовый Инстинкт, Технология, Язык, Зов Бытия, Текстуальность, Дифференция, но все эти имена объединяет указание на нечто внекультурное, неопознанное культурой или скрывающееся от культуры, неконтролируемое культурой и потому доминирующее над культурой. И поскольку Иному, т.е. так или иначе понятному времени, приписывается независимая от самой культуры реальность, а также способность направлять культуру, заставляя ее меняться, философские дискурсы и художественные практики, отсылающие к Иному, также претендуют на особый статус в культурном контексте и, в конечном счете, на доминирование над культурой. Вне зависимости от того, как эти дискурсы или практики отсылают к Иному — позитивно или негативно, прямо или косвенно, апологетично или апофатично, — они определяют сами себя как, по существу, мета-культурные, поскольку отсыла-

* cogito ergo sum (лат.) — я мыслю, следовательно существую

ют к самому времени и, следовательно, иммунны по отношению к исторической смене, происходящей во времени.

Но время вовсе не является скрытой причиной нового, хотя и говорится часто, что именно время вынуждает к новому. Для объяснения нового достаточно сказать, что к нему вынуждает экономическая логика переоценки ценностей.⁷ У нас нет критериев, чтобы различить, какое новое возникает под воздействием времени и в этом смысле аутентично "отвечает времени", отвечает на зов бытия, отвечает требованиям истории, рождается из неутоленного желания и т.д. — и какое новое возникло просто из чисто внешней, посторонней времени "погоне за новым". Теории историчного вплоть до Витгенштейна и Деррида демонстрируют, что ни какое сохранение тождественного себе прообраза во времени невозможно, что субъективность, память, логика, смысл, механика или что-либо иное не могут гарантировать никакого тождества во времени, что дифференция неизбежна, и что, в этом смысле, новое неустранимо. Но здесь новое понимается только как неизбежное отклонение во времени от заданного традицией образца. Культурная инновация есть, однако, не просто такое неизбежное отклонение, но провозглашение этого отклонения ценностью и поэтому — желание этого отклонения, сознательное стремление к такому отклонению. Теории дифференции объясняют, почему никакая сознательная установка на сохранение памяти и традиции, равно как и никакая сознательный контроль тождества не могут гарантировать от бессознательного уклонения от традиции. Но эти теории не принимают во внимание сознательной ориентации на новое и проблематики, возникающей из такой ориентации. Причина состоит в том, что даже в этих теориях продолжает скрыто действовать традиционный моральный запрет на новое ради нового, унаследованный от всей предыдущей истории культуры: новое является в них оправданным только как бессознательное, вынужденное и потому аутентичное отклонение от старого, которое по-прежнему продолжает быть единственным морально санкционированным предметом любой возможной сознательной ориентации.

В основе представления о том, что появление нового в культуре может быть только результатом действия внекультурного Иного или самого по себе времени лежит, кроме того, своего рода, ньютоновское понимание механики культурного движения. Для Ньютона тело, предоставленное самому себе, движется равномерно и прямолинейно: если оно изменило свое направление или скорость, то это означает, что на него повлияло что-то извне. Также и относительно культуры предполагается, что если бы культура двигалась сама по себе, то она просто инерционно продолжала бы воспроизводить существующую традицию. Лишь некое скрытое воздействие Бога, природы, нередуцируемой внекультурной индивиду-

альности отдельного автора, мощь действующего через него подсознания или сама по себе дифференция заставляют культуру отказаться от автоматического воспроизведения традиционных образов: если бы человек не был бы "живым", т.е. иным по отношению к любой "мертвой" культуре, он ничем не отличался бы, соответственно этому представлению, от машины, которая постоянно действует по одной и той же программе, пока не сломается.⁸ Именно из представления о культуре как о сумме неизменных образов и, одновременно, как о стереотипе их автоматического воспроизведения и возникает апелляция к Богу, бытию, жизни или дифференции, которые как бы скрытым образом перепрограммируют культуру и тем порождают в ней новое. Отсюда же возникает отчасти и скептицизм в отношении возможности нового в современной, крайне механизированной культуре: если источники непосредственной жизни иссякли, и если невозможно забвение культурной традиции, ведущее к воспоминанию о некоей изначальной внекультурной реальности или к ее непосредственному нерелефированному проявлению, то, соответственно, оказывается невозможным и возникновение поистине нового. Остается только, как последняя возможность, бесконечная игра "мертвых" знаков, мертвый рост текстуальности, чистая комбинаторика шрифта за пределами любого возможного смысла, которые тематизирует Деррида. Но эта новая "мертвая" бесконечность продолжает, разумеется, быть бесконечностью, идея которой, в конечном счете, может быть дана только живому сознанию. Культурное иное как отклонение от традиционного образца и здесь производится от внекультурного Иного, данного только философскому воображению.

Новое не есть просто иное по отношению к прошлому: новое есть всегда и прежде всего также нечто ценное, отличающее определенный исторический период, дающее преимущество настоящему перед прошлым. Поэтому если новое мыслится как возникающее под воздействием Иного на культуру и традицию, то тогда новое должно быть не просто эффектом Иного — оно должно еще и показать само Иное, которое воздействует на культуру, сделать его более доступным, более видимым, более понятным. Поэтому в Новое время наибольшим вниманием пользуются теории природы, желания или подсознания, которые говорят об Ином, или искусство, которое стремится показать Иное. Если Иное никак не обнаруживает себя в новом, то новое растворяется в массе иного — история растворяется в игре дифференций. Именно здесь возникает собственно постмодерный скепсис в отношении нового: Иное продолжает действовать, но его действие остается скрытым, и поэтому, хотя иное все время производится, оно не получает ценностного статуса — оно оказывается безразличным, произвольным, ненужным, поскольку никак не обнаруживает

своего источника.⁹ Поскольку внутренняя реальность, или сокрытое Иное, не обнаруживает себя согласно, скажем, постструктуралистским теориям в одном конкретном различии более, нежели в другом — то все дифференции сливаются, в конечном счете, в одну индифферентную массу. То же самое представление об Ином, которое прежде, в эпоху модернизма, служило источником оптимизма, теперь начинает служить источником пессимизма — различие здесь не столько в основных идеях, сколько в том, что Иное со временем представляется все более скрывающимся, все более удаляющимся, все более уходящим в будущее, все более радикально Иным и поэтому все менее доступным в качестве нового.

Правда, можно сказать, что постструктуралистские, или постмодернистские, теории скрывающегося Иного сами по себе все еще сохраняют ориентацию на новизну: они воспринимаются обществом как новые и сами утверждают свою новизну по отношению к прежним модернистским теориям Иного. Это новое об Ином как раз и есть утверждение, что Иное скрывается, и что о нем нельзя сказать ничего существенного. Но такое чисто негативное определение Иного возможно и может быть осмыслено, конечно, только на фоне всей истории предыдущих попыток его позитивного определения. По существу, если об Ином нечего сказать, то о нем и не следует говорить. И даже не следует говорить, что о нем не следует говорить — как это делал еще Витгенштейн.¹⁰ В тот момент, когда постмодернизм как идеология действительно овладевает массами, само желание говорить о скрытой реальности Иного исчезает — остается только индифферентная масса наличного иного, среди которого оказывается невозможным сделать никакого осмысленного выбора. Именно в этой ситуации и находится современная культура после постмодерного критицизма 60-70-х годов: нет ничего идентичного, но нет и никакого иного, которое могло бы быть интересно, которое бы противостояло этому идентичному как существенное отличие от него — все растворилось в игре частных различий.

Впрочем, на практике культура продолжает считать одни различия интересными и ценными, а другие — нет, отчего и возникает сознательная ориентация на новое как на ценность. Или: культура продолжает определять одни различия как новые и заслуживающие внимания, а другие — как тривиальные и недостаточные для внимания. Поэтому никуда не исчезают и проблемы выбора новых объектов культуры для помещения их в архивы, такие как библиотеки, музеи, фильмотеки и т.д. Никуда не исчезают и феномены моды, социального успеха и престижа. По-прежнему мода, успех и престиж критикуются, когда ими обладают другие, и в то же время критики этих культурных привилегий сами представляют различные общественно непризнанные группы, сами хотят добиться для

них успеха, сами стремятся доказать, что отличия этих групп от всех остальных столь существенны, что не могут быть проигнорированы¹¹ — отсюда возникают женский критицизм, или черный критицизм, или гомосексуальный критицизм, или стремление отдельных писателей или художников утвердить отличие своей собственной индивидуальности от всего остального и создать свой личный миф с тем, чтобы социально утвердить себя. Короче говоря, критика традиционных культурных привилегий на деле ничего не меняет в самом феномене культурного привилегирования и только ставит себе целью добиться таких же привилегий для прежде непривилегированных культурных практик.

Но если никакое внутрикультурное иное не имеет больше прав представлять Иное как таковое, чем любое другое иное, и если поэтому в основе всего лежит равенство между иными, как когда-то прежде лежало равенство тождественного, и если любая современная культурная деятельность имеет своим горизонтом этот полностью индифферентный культурный плюрализм — то как же все-таки происходит отличие нового от просто иного? Или, иначе говоря, как отличается культурно ценное иное от неценного иного?

Новое не имеет источника ни в аутентичности, ни в рынке

Чаще всего стратегии культурного привилегирования описываются в наше время как чисто рыночные стратегии: как эффект современной рыночной системы, требующей создавать все более новые продукты с целью извлечения все большей прибыли. Общественно привилегированный и ценный статус различных дискурсов и произведений искусства считается исключительно результатом успешной рыночной или институциональной политики их авторов и менеджеров, не имеющей отношения к собственной природе этих дискурсов или произведений искусства. Любые ссылки на культурные, эстетические или содержательные критерии отменяются при подобном анализе как дополнительная коммерческая реклама, имеющая привлекательность только для непросвещенной публики,¹² поскольку современный культурологический анализ, если он хочет быть действительно на уровне своего времени, считает для себя нужным исходить, как уже говорилось, из принципиального равенства всех дифференций, т.е. из принципиального равенства всех самых различных феноменов культуры. Интерпретация нового как результата прежде всего ориентации на рынок не является сколько-нибудь новой идеей — обвинение в исключительном стремлении к деньгам и успеху с самого начала сопровождало новое также и в Новое время.¹³ Обсуждению соответствующей проблематики была посвящена, например, эстетическая теория Адорно. Только некоторые инновации, признающиеся этой эстетикой результатом

внутреннего воздействия гетерогенной реальности, т.е. самого по себе Иного, объявляются ею аутентичными и противостоящими господствующей социальной системе. В то же время все прочие неаутентичные инновации, продиктованные только рыночными стратегиями, оцениваются как стабилизирующие господствующую систему. С точки зрения современной постмодерной критики, отрицающей возможность выявления Иного самого по себе, все инновации рассматриваются как неаутентичные — кроме, может быть, попыток заниматься социальной критикой средствами самого искусства, которые, однако, также почти сразу обвиняются в коммерциализации, как только они получают хоть какой-то социальный успех. Еще и поэтому, т.е. поскольку она утратила свою прежнюю политическую оппозиционность, ориентация на новое кажется более не только невозможной, но и нежелательной.

Ссылка на рынок как на источник культурной инновации имеет свое стратегическое оправдание в том, что она противостоит модернистской установке на аутентичность как на источник творчества. Искусство нашего века отказалось от мимезиса внешней реальности, но инерция миметического мышления в нем по-прежнему так велика, что этот отказ был понят только как невольное и неизбежное поражение миметической интенции — как изображение этого поражения, как изображение невозможности изображения, как мимезис невозможности мимезиса. Сама реальность была признана ускользающей от изображения, или "возвышенной", в том смысле, в котором этим термином пользуется, скажем, Лиотар. Невольная и аллегорическая новизна искусства, проистекающая от поражения при попытке адекватного мимезиса скрытой реальности, противопоставляется здесь поверхностным, ориентированным на социальный успех, сознательным, манипулятивным стратегиям инновации.

Для модернистской критики характерно убеждение в том, что аутентичные произведения искусства или аутентичные дискурсы отличаются от неаутентичных какой-то особой радикальностью, глубиной, убедительностью, оригинальностью и т.д. — такое различие продолжают проводить даже те авторы, которые, как, например, Лиотар, скорее склонны отождествлять "потoki капитала" и "потoki желания", нежели противопоставлять их.¹⁴ Иначе говоря, планирующий и стратегически работающий разум считается принципиально недостаточным, чтобы породить действительно новое, поскольку он руководствуется только соображениями успеха и выгоды, так как эти соображения обычно признаются недостаточными для подлинного творчества. Таким образом, морально мотивированное отвержение всего нового, характерное для архаического сознания, боящегося потерять непосредственную связь с прошлым, сохраняется вполне и в просвещенном сознании Нового времени: только эта

моралистическая критика распространяется теперь не на любое новое, а только на то новое, которое признается неаутентичным. Характерное для Нового времени моралистическое различие между аутентично новым и неаутентично новым определяет многое, что даже сегодня говорится о философии или об искусстве — и в то же время, это различие основывается по существу лишь на целом ряде недоразумений.

Прежде всего на практике оказывается невозможным отличить аутентично новое от неаутентично нового. Любое новое определяется, в конечном счете, по тому, насколько оно отличается от старого. Но это, в свою очередь, означает, что процесс отличения нового от старого вполне рационален и контролируем. Аутентично новое предполагается возникающим в своего рода забытии: от творца требуется — начиная уже с эпохи Просвещения — отбросить все традиции, предрассудки, навыки и формы внешнего рационального контроля и отдаться мощи скрытых сил: будь то разум за пределами всех традиционных истин, вдохновение, природа, желание, жизнь или безличные силы самого языка. Творец таким образом остается один на один с самой реальностью, или с "внутренней необходимостью", которая, как утверждает, например, Кандинский в своем знаменитом сочинении "О духовном в искусстве", диктует ему его творения.¹⁵ Но каким образом можно гарантировать, что такие "аутентичные культурные продукты" окажутся также новыми в результате их последующего сравнения с уже имеющейся культурой? Вполне можно предположить, что самозабвенный творец, поскольку он забыл о прошлом, как раз поэтому и воспроизведет его — "изобретет велосипед" или "откроет Америку". Не означает ли наличие внешней, культурной новизны, если она есть, того, что самозабвение творца все же не было полным и что он с самого начала достаточно точно рассчитал место своего культурного продукта в ряду других культурных продуктов?

Действительно, если критик вполне способен извне и на основании определенных критериев сравнить новые произведения культуры с уже имеющимися и таким образом определить их относительную новизну — или отсутствие такой новизны, — то можно предположить, что к этому же способен сам художник или теоретик. В результате ссылка на аутентичность действительно оказывается только, своего рода, дополнительной рыночной рекламой для придания определенному культурному продукту некой особой ауры. Приписывается такая аутентичность чаще всего тем художникам или теоретикам, которые по вполне рациональным внешним критериям работают наиболее оригинально. И в то же время ссылка на аутентичность часто используется для защиты откровенно плохого и неоригинального искусства от критической оценки. Короче говоря, на практике отличие аутентичного от неаутентичного произвести невозможно и

попытки такого различения приводят только к бессмысленной перебранке и к образованию множества мафий, школ и кланов, каждая из которых считает аутентичной себя и неаутентичными — всех остальных.

Разумеется, есть достаточно художников и критиков, которые на словах отвергают апелляцию к аутентичности как традиционному романтическую и требуют от искусства социального критицизма, формального мастерства или эксплицитной работы с традицией. Но проблема состоит в том, что при этом критицизм требуется по-прежнему вполне искренний и аутентичный, понятие мастерства является достаточно расплывчатым, и неясно, как эксплицитную работу с традицией отличить от эпигонства. Во всех случаях, когда современное искусство оценивается не по критериям новизны, а по каким-то другим, более "аутентичным" критериям, результаты такой оценки оказываются неясными, внутренне противоречивыми, произвольными и, в конечном счете, продиктованными определенными практическими интересами. Дело именно в том, что искренне и аутентично созданная вещь вполне может оказаться тривиальной и неоригинальной. Уверенность в обратном представляет собой определенную форму идеологии, в которой отчасти продолжает жить современное сознание. Речь идет о вере в то, что сама по себе реальность дифференцирована, что, в частности, люди "в реальности" различны между собой, и поэтому если каждый из них искренне постарается "стать самим собой", то в результате он автоматически станет также отличным от других; так что гарантия культурной оригинальности ищется во внекультурной субъективности или индивидуальности автора. И, далее, эта идеология утверждает, что в каждый данный момент каждый человек иной, нежели в предыдущий момент, — и соответственно, человек в каждый момент времени автоматически произведет нечто новое, если он постоянно будет следовать своему желанию, своему жизненному импульсу, своей интуиции, самому ходу времени. Но современное представление о реальности как о зоне господства дифференции обладает не большим правом на истину, нежели прежние представления об идентичности, гарантируемой Богом, Духом или идеей. В действительности человек как таковой "по своей природе" вполне банален и приобретает индивидуальность только в культурном контексте, используя тысячелетний стратегический опыт отличения себя от других, который передается в культурной традиции.

С критикой модернистской концепции аутентичности, которая практикуется в наше время, можно, таким образом, вполне согласиться — эта критика является важнейшей предпосылкой для адекватной постановки вопроса о новом. Проблема заключается, однако, в том, что и постмодерное, постаутентичное мышление продолжает, как правило, апеллировать к Иному культуры, которым теперь оказывается не внутреннее

Иное, а внешние условия рынка. Если аутентичное производство нового прежде обычно описывалось как совершенно пассивная операция, состоящая только в отказе от старого, от традиций, от школы, от условностей и от "предвззудков", — то пассивным оказывается также и неаутентично новое. После чтения многочисленных критик коммерческой ориентации на новое начинает казаться, что нет ничего проще, нежели создать что-нибудь новое: достаточно только преисполниться тлетворным духом рыночной наживы, достаточно пренебречь истиной и моралью, достаточно поставить себе единственной целью погоню за успехом, как новое появляется само собой — остается только удивляться, почему сами критики нового звучат при этом столь монотонно, хотя им ничего не стоило бы обновить свои рассуждения, если бы они только этого захотели. Такое представление о крайней легкости нового позаимствовано из воспоминаний о прежних временах, когда традиция была окружена множеством соблазнов и возможностей отступить от нее — надо было только решиться на этот шаг. В наше время дело обстоит, однако, очевидным образом не так: сделать что-то новое — при всем желании — очень и очень трудно. Между самим по себе коммерческим стимулом к новому — если он вообще существует, ибо фактически до сих пор заработать на старом можно все же намного проще и больше, чем на новом, — так вот, между коммерческим стимулом к новому и самим новым нельзя установить никакой прямой и простой связи. Коммерческий и социальный успех не гарантируют сами по себе новизны и культурной оригинальности. Во-первых, многие ожидают от культуры как раз воспроизведения определенных стереотипов, и поэтому такое воспроизведение имеет обычно успех — прежде всего в средствах массовой информации, не ориентированных на культурные архивы. И во-вторых, для обычного потребителя культуры столь многое является совершенно новым, что не ново в контексте самой культуры: каждый в наше время всю свою жизнь может узнавать что-либо новое для себя лично без того, чтобы в самой культуре что-либо обновлялось. Поэтому ссыла на чисто коммерческие стратегии, в свою очередь, недостаточна ни для объяснения происхождения нового, ни для объяснения его рецепции.

Прежде всего это происходит потому, что рынок понимается при этом как какая-то внешняя культуре сила, которая определяет ее извне, и которая может быть также извне описана и изучена. Но, как уже говорилось, экономика не является чем-то внешним по отношению к культуре. Так, например, произведение искусства, которое не имеет рыночного успеха, может быть именно поэтому культурно оценено как особо радикальное, инновативное, альтернативное — и потому включено в культурные архивы. Вследствие включения в архивы цена на это произведение

искусства может впоследствии значительно подняться. И наоборот: коммерчески успешное искусство может быть именно на основании своего успеха оценено как поверхностное, банальное, массово доступное — и как таковое не включено в архивы, вследствие чего и цена на него со временем неизбежно упадет. Любая инновация меняет также и рынок, меняет его правила, меняет его условия — и потому не может быть объяснена из механизмов рынка, понимаемого как какая-то замкнутая система, определяемая неизменными законами, или как независимый от культуры процесс.

Ни модернистская апелляция к скрытой внутренней реальности, ни постмодернистская критика внешних рыночных закономерностей не могут, таким образом, дать удовлетворительного ответа на вопрос о природе и об источниках нового. Поэтому следует признать, что ориентация на новое лежит в основе функционирования самого культурного механизма, и поэтому не следует искать для нового никаких объяснений, прибегающих к внекультурному Иному. Культурный механизм, работающий в своем нормальном режиме, постоянно производит новое, а не повторяет традицию. Поэтому для понимания природы нового следует рассмотреть внутрикультурные требования и ожидания по отношению к новому, которые в равной степени разделяют художник, философ, критик или историк. Перед началом такого рассмотрения необходимо, однако, сделать еще некоторые уточнения относительно самого понятия нового.

Новое не есть утопическое

Новое, как уже было сказано, следует прежде всего отличать от утопического. Иначе говоря, новое так же противостоит будущему, как оно противостоит и прошлому. Современный автор не стремится, как правило, в отличие от авторов прошлых эпох, к тому, чтобы его взгляды или художественные методы стали обязательными или хотя бы влиятельными в будущем. Это полностью меняет исходное отношение сегодняшнего философа или художника к проблеме истинности его высказываний или методов. Любое следование высказанной современным автором философской идее или созданному им художественному методу как универсально истинным вызывает у него только раздражение, так как воспринимается им исключительно как эпитонство, угрожающее его культурной оригинальности. Здесь действительно можно усмотреть принципиальное отличие в самоощущении автора в наше время по отношению к истории культуры в целом и в сравнении с тем, что наблюдалось даже еще совсем недавно. Прежде каждый новатор стремился к тому, чтобы его идеи стали универсально признанными, чтобы их разделило наибольшее число людей, чтобы они определили собой развитие будущего, чтобы они оста-

лись в будущем неизменными, чтобы его имя стало символом будущего. С утопическим желанием абсолютного будущего для своих идей был связан также панический страх полной потери будущего для них, если эти идеи окажутся неистинными, ошибочными, ложными, и соответственно, крайняя и часто тоталитарная агрессия модернистского новаторства.

Сегодня устойчивость исторической памяти об определенном авторе обеспечивается не столько универсальным признанием его идей истинными, сколько универсальной системой хранения и распространения информации о нем через институализованную систему культурных архивов и средств массовой информации. В этой ситуации для любого автора общественное признание его идей истинными представляется более не победой, а существенной опасностью, так как означает угрозу их девальвации в условиях их возможного массового распространения и, соответственно, потерю автором своего уникального места в системе архивированной памяти. С другой стороны, признание определенных идей ложными вовсе не приводит к их удалению из исторического хранения, правда, если одновременно они признаются оригинальными: успех или неуспех определенных теорий и методов сегодня определяется исключительно тем, каково их положение относительно других теорий и методов в системе культуры, — а не тем, каково их отношение к утопической, скрытой, внекультурной реальности. Вопрос об истине, т.е. вопрос об отношении к чему-то внешнему для культуры, перестал играть сегодня сколько-нибудь существенную роль для культурного продуцирования — скорее можно сказать, что истина как таковая оценивается сейчас негативно, поскольку современные новаторы очевидным образом принимают многочисленные меры предосторожности, чтобы их новации не были приняты обществом всерьез в качестве истинных.

Поэтому современные стратегии инновации направлены против будущего ничуть не в меньшей степени, нежели против прошлого. Не случайно практически все современные авторы отрешиваются от своих собственных методов и идей, как только они получают широкое распространение, стараются время от времени изменять их и постоянно подчеркивают нередуцируемость и неповторимость своей собственной художественной или философской практики.¹⁶ Этот отказ от ориентации на универсальность и воспроизводимость лежит гораздо глубже, нежели внешний кризис модернистского утопизма. Дело не только и не столько в том, что утопии оказались либо вообще неосуществимыми, либо осуществимыми только в форме деспотий — дело в том, что для современного теоретика или художника, вследствие учета им механизмов архивирования и переоценки ценностей, перестало быть желательным, чтобы его идеи и проекты действительно осуществились, чтобы они действительно могли быть

использованы другими. Именно эта почти инстинктивная самозащита от будущего прежде всего является источником современного раздражения против самой концепции нового, поскольку новое продолжает ассоциироваться с утопией и с будущим: никто не хочет отдать будущему свою оригинальность, никто не хочет пустить других на свою культурную территорию, отвоеванную у прошлого. Поэтому хотя современные теория и искусство все еще делают время от времени вид, что стремятся к универсальной истине, равно открытой, приемлемой и даже обязательной для всех, фактически в них сейчас господствует установка на неповторимость ни в каком будущем оригинальность теоретического дискурса или художественной практики. Такая установка на внутрикультурную оригинальность есть, кстати, нечто совсем иное, нежели прежняя модернистская установка на оригинальность, понятая как изначальность, как близость к истоку, как соответствие внекультурной реальности, в которой сохраняется, в действительности, нечто безличное. Модернистское понимание оригинальности сегодня постоянно критикуется с помощью различных методов интертекстуального анализа,¹⁷ демонстрирующих, что любой автор постоянно работает с цитатами уже имеющейся культуры и поэтому не может претендовать на полностью новое или, тем более, на истинное слово. Но именно работа с цитатами и с уже имеющимися текстами дает возможность эксплицитно продемонстрировать внутрикультурную оригинальность своей собственной работы с ними: современная художественная или дискурсивная практика не только не отказывается от оригинальности — требование оригинальности в ней, напротив, еще более возросло и стало, одновременно, более проверяемым, более наглядно доказуемым и патентуемым.

Эта самозащита от будущего посредством усиленного подчеркивания своей оригинальности и привела, в частности, к тому, что хотя сейчас стало не принято говорить о новом, но зато все много говорят об ином, понятом как иное внутри самой культуры: указание на собственный дискурс как на принципиально иной по отношению ко всем прочим предполагает, что и в будущем инаковость, индивидуальность, отдельность этого дискурса сможет сохраниться, не растворившись в неопределенности нового общего мнения. В результате теоретизирование или художественная практика со временем все более превращаются в способы нахождения их авторами оригинальных и потенциально исторически устойчивых позиций в культурном контексте и все менее навязываются им остальным в качестве универсальных. Еще раз: здесь речь идет не столько о возросшей морали современных авторов, которые не хотят больше впадать в соблазн тоталитаризма, сколько о том, что в настоящее время стало просто стратегически невыгодно терять уникальные права на свои

собственные идеи, поскольку их стабильное сохранение в исторической памяти обеспечивается более не тем, что эти идеи становятся предметом веры для многих, как это было в эпоху становления великих религий или даже еще в эпоху Просвещения, но идеологически нейтральной и чисто технической системой хранения, распространения и передачи будущему определенного набора культурной информации. Попастъ в этот набор имеет шансы прежде всего нечто, что доказало свою особенность, оригинальность, индивидуальность, — "истинное" же, напротив, не имеет никаких шансов на такое попадание, если одновременно признается тривиальным, расхожим, эпигонским.

Новое как ценное иное

Переход от модернистского дискурса об истинности к постмодерному дискурсу об инаковости на определенном уровне таким образом вполне оправдан. Вместе с тем, постмодерный дискурс большей частью все же игнорирует, как уже говорилось, один важный элемент, относящийся к феномену нового и при этом сохраняющий и сейчас существенное значение. Дело в том, что постмодерное понятие иного есть вполне демократическое понятие: оно ставит все имеющиеся или возможные различия на одну доску, предполагает их одинаковую ценность. В этом специфичность постмодерного критицизма: если раньше утверждение равенства людей, культурных форм, мыслей, языков и т.д. обычно основывалось на усмотрении некоего тождества между ними, то постмодерная теория в ее самых радикальных формах провозглашает равенство без тождества, равенство в инаковости. Реальная культурная практика опровергает, однако, это представление о равноценности иного. На деле некоторые различия осознаются как существенные, как культурно релевантные, как определяющие действительную новизну и оригинальность предмета по сравнению со всем остальным, — в то время как другие различия кажутся нерелевантными и не представляющими интереса. На это можно, конечно, возразить, что релевантность или нерелевантность иного для культуры есть вопрос интерпретации, так что различия, которые раньше казались нерелевантными, могут в свете новых интерпретаций оказаться имеющими существенное значение — в качестве примера можно вспомнить эстетизацию в современном искусстве копий старых произведений искусства: различия между копией и оригиналом, прежде казавшиеся на чисто эстетическом уровне не столь существенными, приобретают здесь решающее значение. Но таким образом проблема лишь переводится на другой уровень: здесь новой и ценной оказывается именно интерпретация, без которой инаковость не может быть по настоящему оценена и представляется чем-то достаточно тривиальным, чем можно пренебречь.

Можно сказать, что равенство в инаковости является, по существу, столь же утопичным и столь же идеологичным, как и утверждавшееся ранее равенство в тождественном. Никакая идеология не смогла выдержать испытания временем: ни традиции прошлого, ни модернистские утопии не удержались в своей идентичности, научная методология не смогла обеспечить идентичности своих применений, самоидентичная субъективность во всех ее формах не устояла перед теориями подсознательного. Отсюда возникла иллюзия, что все и вся по природе своей индивидуальны и оригинальны. Иное, индивидуальность и оригинальность крайне демократизировались со времен Маркиза де Сада и даже со времен Бодлера — на них готовы претендовать сегодня все и каждый. И тем не менее наше время, постоянно говорящее об индивидуальности, очевидно образом продолжает быть страшно конформным, тривиальным, стандартизованным. Плюралистическая свобода выбора и комбинирования различных социальных возможностей приводит не к оригинальности, но лишь к вполне банальной реализации уже имеющихся в культурной памяти программ и стереотипов. Иное как новое означает внесение в саму эту исходную память каких-то иных программ, каких-то иных возможностей поведения, мышления, или искусства. Но такие внесения культурно нового оказываются крайне редки — как они и прежде всегда были редки. Апелляция к внекультурным Дифференции и Иному как к гарантам внутрикультурно иного и нового так же утопична, как прежде была утопична апелляция к онтологически тождественному как к гаранту общественного единства. Утопия иного и оригинального поглощается сегодня массой тривиального, стертого и стереотипного, как прежде утопия тождественного и единого распадалась в массе конкретных различий. Поэтому хотя, с одной стороны, и можно, конечно, говорить о том, что над всем господствует дифференция, и что нет ничего идентичного, — фактически, большая часть частных различий справедливо воспринимается на культурном уровне как вполне тривиальная и поэтому не мешающая идентичности. Различные различия имеют различную ценность: инаковость, если она не воспринимается как релевантная и ценная, просто не замечается, не регистрируется культурными механизмами, не попадает в память культуры. На практике отбор в этом отношении достаточно жесток: то, что в него не попало, проваливается в область не то, чтобы тождественного, а просто неразличимого, неинтересного, неважного. Именно поэтому новое не является самим по себе возникающим побочным продуктом исторического времени, появления новых поколений, различий языка, желания или социального положения: все соответствующие фактические различия могут рассматриваться как вполне тривиальные и не заслуживающие имени нового. Чтобы такие тривиальные индивидуальные

особенности получили высокий ценностный статус, они должны быть сначала соответствующим образом проинтерпретированы и интегрированы в культурную память.

Новое отличается от просто иного тем, что оно соотносится с ценным и хранимым в культурных архивах старым. Речь идет здесь об особом рода культурной операции, которая не может быть редуцирована к какому-либо внешним, фактическим, случайным различиям. Только благодаря этой операции соотношения с ценным старым новое получает шанс быть интегрированным в институционально гарантируемую историческую память, которого не получают другие культурные феномены, чьи отличия от прежних не полагаются столь существенными, чтобы можно было всерьез говорить о прерывании традиции и изменении стереотипа. Новое есть социальный феномен, и поэтому оно не может быть основано только на индивидуальной памяти и на индивидуальных различиях. Новое есть только тогда новое, когда оно не просто ново для какого-то определенно индивидуального сознания, но когда оно ново по отношению к общественно хранимому старому. Эта общественно хранимая историческая память доступна, однако, в равной мере как самому новатору, так и его критике. Поэтому можно индивидуально судить о новом, и в то же время, о новом возможна вполне объективная общественная дискуссия.

Новое и мода

Новое выступает в истории чаще всего как мода. Мода обычно подвергается еще более радикальному осуждению, нежели просто стремление к новому: распространенной формой такого осуждения является часто слышимое полу-презрительное замечание: "Ах, это просто мода", означающее по существу, что данный культурный феномен не имеет никакого существенного значения. Мода действительно может подвергаться осуждению, если считать, что единственным долгом мысли является сохранение в неизменном виде раскрытой в прошлом истины. Мода может также подвергаться осуждению, если считать, что целью мысли является раскрыть новую универсальную истину, которая должна полностью определить собою будущее: мода радикально антиутопична и антиутопична, поскольку предполагает, что будущее непредсказуемо, ничто не может избежать исторической смены, и что универсальных истин, могущих полностью определить собою будущее, не существует. Поэтому мода осуждалась и в старые времена, и в эпоху модернизма. Но мода осуждается также и в современной постмодерной идеологии, провозглашающей новую эпоху плюралистичной, демократической эпохой всеобщей инаковости: если все различаются и в то же время равны между собой, то мода снова оказывается аморальной, ибо она нарушает это кажущееся равен-

ство, выставляя какое-то одно различие более существенным и ценным, нежели все остальные.¹⁸ Тем не менее, несмотря на все осуждения, мода существенно определяет интеллектуальную и художественную жизнь во все времена. Более того: сама система исторической памяти, на которую ориентировано в конечном счете любое философское или художественное продуцирование, следует за модой, поскольку сохраняет от любого времени прежде всего либо то, что было модно в само это время, либо то, что из этого времени стало модным в дальнейшем, т.е. в результате возникновения новых интеллектуальных и художественных мод. Так что, вопреки распространенному мнению, именно то, что модно сейчас, имеет наибольшие шансы сохраниться в будущем — не как вечная истина, но как постоянно сохраняемая характеристика определенного времени. Новое функционирует в истории прежде всего как мода, поскольку новое есть имя для радикальной историчности — не для такой историчности, которая дает место иному в рамках определенного философского метадискурса, но для историчности также и всех тех дискурсов, которые сами по себе хотят быть историчными. Новое есть событие не в памяти индивидуума, и даже не в коллективной памяти всего общества, а в формализованной, специализированной и технизированной системе культурных архивов. Поэтому никакая отдельная философская теория не может претендовать на определение, на классификацию или на указание происхождения имеющегося или возможного нового. Любая такая теория всегда стоит перед угрозой самой не оказаться новой и быть забытой историей. Какой смысл в теории историчности, если никакая библиотека не хочет хранить книгу, в которой она изложена? И какой смысл в теории желания, которую никто не желает читать и изучать, поскольку она перестала быть модной?

Новое, таким образом, может быть понято только как противостоящее одновременно и модернистской утопии тождества, и постмодерной утопии инаковости. Новое более ценно, нежели просто инаковое, оно претендует на общественное значение, оно претендует быть истиной для своего времени. Новое претендует также на то, чтобы быть сохраняемым механизмами культурной памяти для будущего. И в то же время, новое не претендует на абсолютное значение, на абсолютные истинность и универсальность — более того, оно не хочет такой универсальности, поскольку опасается за свою историческую оригинальность. Новое никогда не возникает пассивно и автоматически, в результате забвения всей прошлой культуры и внутреннего обращения к скрытой реальности, к тому, что "поистине есть", или, напротив, в результате аморальности, стремления к деньгам или повышенному честолюбию. Скорее, новое есть результат определенных сознательных стратегий, основанных на понимании

экономической логики культуры и механизмов переоценки ценностей, а также на трезвой оценке того, какое отличие от традиции может быть признано в каждое конкретное время ценным и таким образом имеет шанс попасть в систему культурных архивов. Но прежде всего, новое дает возможность его автору утвердить в пределах своей собственной жизни свою ценность в историческом времени, выйти из-под власти норм прошлого, из-под власти универалистских утопий, обращенных в будущее, и из-под власти безразличного настоящего с его множеством различий, которые по существу всем равно безразличны. Современный человек во многом является жертвой теорий изначальной дифференции — он отравлен внушением, что он сам по себе и вне зависимости от каких-либо усилий уникален и отличен от всех остальных на каком-то жизненном, внекультурном, аутентичном уровне. Поэтому современный человек и находится постоянно в состоянии своего рода фрустрации в результате неизбежного осознания им своей непреодолимой культурной банальности. На деле же банальность есть нормальное состояние человеческого существования, а культурная оригинальность — продукт весьма специальных усилий, осмысленность и желательность которых для всех, кто не работает в культуре профессионально, не являются, кстати сказать, столь уж очевидными.

Новое не является эффектом изначальной дифференции

Представление о том, что все в мире изначально дифференцировано и соотнесено, возникло под влиянием различных структуралистских или постструктуралистских теорий, которые везде видят изначально упорядоченные структуры и системы. При этом предполагается, что культура лишь манифестирует скрытые тождества или дифференции, и поэтому дискурсы о тождественном и ином могут и должны доминировать над культурой в целом. Но все эти теории относительно тождественного или иного сами по себе иллюзорны, идеологичны и принадлежат культуре: у нас нет критериев для того, чтобы утверждать идентичность или дифференцированность "всего". Если речь начинает идти о бесконечности текстуальности, дифференции, желания, письма и т.д., то все эти бесконечности по существу мало чем отличаются от традиционных бесконечностей Духа, Бытия, Единого, Разума или Субъективности. Любые отождествления или дифференциации происходят внутри культуры, а не предзаданы ей. Само событие нового и состоит, собственно, в новом отождествлении или в новой дифференциации. Благодаря им неопределенная масса окружающего впервые упорядочивается — никакого априорного порядка в ней не существует: по ту сторону хранимых в культурных архивах тождеств и дифференций лежит область недифференцированного, индифферентно-

го, безразличного, банального, незаметного, неинтересного, не замечаемого, пренебрегаемого.¹⁹ Сравнение, т.е. отождествление или дифференциация, совершается эксплицитно в культуре — или оно вообще не имеет места. Культурная история и есть история отождествлений и дифференциаций. Поэтому новое предшествует дифференциальному, а не является манифестацией дифференциального. Поэтому историю нельзя растворить в игре дифференциаций — сама эта игра есть продукт определенной исторической инновации, определенной новой теории относительно тождественного и дифференциального. Нельзя думать, что все само по себе изначально сравнимо или сравнено: до Дюшана никто не набрел на мысль сравнивать Монгу Лизу с ее поврежденной репродукцией,²⁰ до Деррида никто не сравнивал на определенном уровне теоретической релевантности мышление с мастурбацией.²¹ Любое событие нового есть по существу акт нового сравнения того, что ранее не сравнивалось, поскольку такое сравнение раньше просто не приходило в голову. Культурная память есть память о таких сравнениях — и новое попадает в нее только в том случае, если оно, в свою очередь, является таким новым сравнением.

Никакое новое не может сохраниться в будущем неизменным, никакое новое не может вывести нас из исторической смены, поскольку никакие отождествления или дифференциации не являются окончательными и всеохватывающими, но в то же время — и именно поэтому — никакое новое не меняет ничего существенного в исходной культурной ситуации, ибо область банального, безразличного и индифферентного, несмотря на любые инновации, постоянно сохраняется. Поэтому историческая смена мод ведет не в дурную бесконечность бесцельного прогресса, а, скорее, оставляет все на своих местах. Так что каждый, кто собирается заняться культурным производством, находится в общем и целом в том же положении, что и все остальные до него и после него — именно знание об этом исходном положении и передается традицией в первую очередь. Новое делается и признается таковым, т.е. иным и в то же время культурно ценным, на основании определенных и достаточно традиционных внутрикультурных критериев: соответствие этим критериям, а не соответствие внекультурному, сокрытому и Иному обеспечивает общественный статус нового — и, в частности, статус новой истины.

Новое не является продуктом человеческой свободы

Отказ от ориентации на истину не должен, впрочем, пониматься "нигилистически", т.е. как утверждение полного произвола в отношении культурного привилегирования тех или иных дискурсов или художественных практик. Ценность в культуре не определяется свободным индивидуальным или коллективным решением в экзистенциалистском духе. Опе-

рация переоценки ценностей имеет свои правила, свои сложные стратегии, свои прецеденты и свои критерии успешности. При наличии определенного культурного опыта, отдельный человек — будь то создатель нового или его потребитель — может еще до того, как новое действительно завоевывает общественный успех и получит общественное признание, оценить его в качестве действительно нового, интересного, оригинального, значительного и ценного. Но наличие этой способности к индивидуальному опознанию нового означает, в свою очередь, что в самом по себе новом заложено нечто, что, более или менее, неизбежно приводит его к успеху в определенного типа культуре, какие бы структуры власти за ним ни стояли или, напротив, ему бы ни противодействовали. Именно попытка реконструкции тех критериев, по которым определенная культурная активность вне всякого ее отношения к истине или к власти опознается как новая, оригинальная и успешная, и должна быть теперь предпринята. Иначе говоря, должно понять, почему определенные новые сравнения, идентификации и дифференциации признаются обществом, интегрируются им в культурные архивы и начинают служить исходной сеткой для определения того, что есть истина, что есть власть, что есть иное и что есть идентичное.

В контексте модернистского утопизма художник или мыслитель доминируют над обществом, поскольку считаются находящимися в особом привилегированном контакте с истиной, которого обычные члены общества лишены. В качестве реакции против этой модернистской претензии на исключительность в наше время стало принято ставить интерпретацию, восприятие, общественное использование и потребление философии и искусства выше, нежели собственно философское или художественное производство: если в философии и в искусстве, как и вообще в мире, речь может идти только об индивидуальных различиях и особенностях, то значение и ценность таких особенностей и различий действительно может и должно определяться только обществом, а не их носителем. Конечно, на деле, любой профессиональный художник и философ стремятся заранее учесть общественную реакцию на то, что они делают, и, опираясь на свое понимание культурно-экономической логики, предвосхитить и контролировать рецепцию своей культурной практики, хотя такой контроль и не означает диктатуры над вкусами и образом жизни общества, к чему стремились многие в модернистскую эпоху.

Искусство и философия берутся здесь в качестве материала для обсуждения проблемы нового потому, что именно в них в наиболее чистом виде действуют экономическая логика и стратегии переоценки ценностей. Относительно точных наук или техники всегда можно сказать, что инновации в них продиктованы познавательным интересом и стремлени-

ем к истине, поэтому обычно не принято думать, что здесь практикуется чистое производство нового ради самого по себе нового. Конечно, можно показать — и уже не раз было показано, — что истинность нового в точных науках и технике также иллюзорна, и что сама техника создает те новые потребности, которые она затем по-новому удовлетворяет,²² но такого рода анализ выходит за пределы настоящего эссе. Отдельные примеры из истории искусства или философии, которые в нем приводятся, обсуждаются не сами по себе, а лишь в том отношении, в котором они могут служить иллюстрациями для предлагаемых автором тезисов относительно природы нового как такового. Эти тезисы носят достаточно общий характер, поэтому число иллюстрирующих их примеров сведено к минимуму — попытка их расширения действительно увела бы в дурную бесконечность.

Ценностная граница между культурным архивом и профанной средой

Относительно любой культуры можно сказать, что она организована иерархично. Прежде всего в ней выделяется то, что можно назвать организованной, или структурированной, культурной памятью. В современной культуре эта память представлена в библиотеках, музеях и прочих архивах. Такая материализованная культурная память обслуживается самыми различными, также иерархично организованными институтами, которые обеспечивают ее сохранность, отбор новых образцов, а также удаление тех старых образцов, которые оцениваются как устаревшие и более нерелевантные. Для каждой культурной традиции характерны, разумеется, своя система архивов, своя система хранения, свой принцип отбора. Кроме того и внутри себя каждая культура неоднородна, т.е. состоит из различных субкультур со своими собственными системами хранения, приоритетами и принципами отбора. Так что любая культурная иерархия в известном смысле релятивна. Вместе с тем, как раз в наше время заметен процесс универсализации и формализации системы культурного хранения в мировом масштабе. Единая система музеев, библиотек и других способов хранения культурной информации все более обособляется от конкретных культур и создает общий запас хранения и признающегося культурно ценным.

Прежде всего в контексте этой единой системы памяти можно осмысленно говорить о новом: новое есть нечто такое, что воспринимается или интерпретируется как иное по отношению ко всему тому, что уже заложено в культурную память. При этом основной принцип организации культурной памяти состоит как раз в том, что она охотно интегрирует в себя иное. То, что лишь так или иначе воспроизводит уже имеющееся в памяти, игнорируется ею как излишнее, тавтологичное. Таким образом, новое определяется как то, что признается ценным и достойным систематического хранения, изучения и распространения вследствие своей оригинальности по отношению к тому, что до него хранилось в культурной памяти. Естественно, что новые для культурной памяти вещи должны иметь определенный источник своего появления, и должен иметься механизм их интеграции в культуру.

Источником новых вещей культуры является зона, состоящая из всех тех вещей, которые не охвачены уже имеющейся системой хранения и контроля. Эту зону можно назвать профанной средой. Профанная среда крайне неоднородна, поскольку состоит из самых различных вещей и самых различных типов обращения с ними. Вещи профанной среды — это

все те вещи, которые не признаются культурными институтами, обеспечивающими хранение и поддержание культурных ценностей в качестве важных, репрезентативных, ценных, достойных хранения. Профанная среда состоит из всего неценного, незаметного, неинтересного, внекультурного, нерелевантного — и преходящего. Однако именно профанная среда служит резервуаром для потенциально новых культурных форм и ценностей, поскольку она и есть Иное по отношению к валоризованным вещам культуры. Источником нового является поэтому операция сравнения между культурными ценностями и вещами профанной среды: обычно такое сравнение вообще не проводится — его отсутствие, собственно, и конституирует профанную среду. Механизмы инновации, таким образом, суть механизмы, регулирующие отношения между валоризованной и иерархизированной культурной памятью, с одной стороны — и неценной профанной средой, с другой стороны.

Любая фактически сложившаяся культурная иерархия, конечно, может быть подвергнута критике: можно сказать, что она чисто искусственна, и что отличие хранимых культурных ценностей от профанных вещей чисто произвольно и не имеет под собой никакого теоретического основания. Однако на деле, подобная критика оказывается малоэффективной, поскольку остается столь общей и неопределенной. Для того, чтобы конкретно сформулировать такую критику, надо прежде всего реально сравнить профанные вещи с культурными ценностями. Например, взять "Мону Лизу" Леонардо да Винчи и сопоставить, скажем, с ее поврежденной и снабженной неприличной подписью репродукцией, как это сделал в свое время Дюшан, а потом сказать: речь здесь идет только о двух различных визуальных формах, так что у нас нет и не может быть никаких критериев, соответственно которым мы могли бы различить их по степени их ценности, так что следует признать, что поврежденная репродукция столь же прекрасна, как сама "Мона Лиза"¹, и потому любое иерархизирующее ценностное различие между ними следует рассматривать только как идеологическую фикцию, имеющую целью оправдать доминирование определенных институтов культурной власти. Новизна этого рассуждения состоит в том, что посредством него две вещи, обычно признающиеся как имеющие различную ценность и потому вообще не сравнимые между собой, ставятся на один уровень. Естественно, что после такого акта сравнения, который с самого начала уравнивает их, выясняется, что они только различны между собой, и что нет никакого способа обосновать ценностное, иерархическое преимущество одной из этих вещей над другой — не удастся даже распространенная попытка доказать, что поврежденная репродукция ценнее, нежели "Мона Лиза", поскольку она в большей степени и более аутентично представляет "реальную жизнь".

Поэтому любая критика иерархии и неравенства является, по существу, тавтологичной, ибо она на идеологическом уровне лишь воспроизводит некоторую предшествующую ей операцию сравнения культурных ценностей и профанных вещей: после этого сравнения критика неравенства тривиально верна — но до него она просто не имеет смысла. Результатом операции сравнения оказывается поэтому не ликвидация иерархии и неравенства как таковых, а то, что соответствующая поврежденная репродукция попадает в качестве нового объекта в систему культурного хранения — можно сказать, что она валоризуется в результате этого сравнения, превращаясь из профанного предмета в культурную ценность, поскольку обнаруживает себя как иное и равное по отношению к уже имеющимся культурным ценностям, а следовательно, как достойное занять место рядом с ними. Однако это обстоятельство никак не влияет на различие между валоризованными культурными архивами и профанной средой как таковыми — иначе говоря, сам факт этого удавшегося сравнения через ценностную границу не уничтожает этой границы по существу: в судьбе всех остальных поврежденных репродукций и многих прочих профанных вещей в результате ничего не меняется. Релятивизация ценностной границы в одном месте и эгалитаризация культурных ценностей и профанных вещей в каком-то одном отношении не может ликвидировать культурную иерархию как таковую, а лишь частично модифицирует ее.

Многие "нигилистические" теории Нового времени отрицают какую-либо возможность теоретически обосновать различия между разумным и неразумным, хорошим и дурным, прекрасным и уродливым. Ницше, Фрейд, структуралисты показали, что любое высказывание, или даже любой асемантический набор знаков, может в определенных отношениях рассматриваться как равный традиционной мудрости. Такую же релятивизацию ценностей претерпели этика и эстетика. Культурный нигилизм, однако, не всегда определенно формулирует одну свою существенную предпосылку: вещи культуры, оказывается, ничем не лучше профанных вещей — если сравнить их между собой. Но возможность такого сравнения следует отличать от его реализации: можно мыслить чисто логическую возможность сравнения всех ценных вещей культуры со всеми профанными вещами, но реализовать такую возможность в действительной культурной практике нельзя: любое сравнение конечно и лишь в воображении может быть экстраполировано на бесконечную ценностную границу между архивами и профанной средой.

Можно сравнить "Мону Лизу" с ее оскверненной репродукцией и таким образом интегрировать эту репродукцию в культуру. Однако граница между валоризованной культурой и профанной средой была бы вследствие этого окончательно ликвидирована лишь в том случае, если

можно было бы утверждать, что в этом сравнении достигнут предел профанности, с одной стороны, и предел культурной ценности — с другой стороны. Однако утверждать это невозможно — нельзя сказать, что нет ничего более профанного, а следовательно, и более иного по отношению к культурной памяти, нежели поврежденная репродукция. Вообще не исключено, что такой, еще более радикально профанный, объект найдется впоследствии, так что поврежденную репродукцию нельзя считать репрезентацией профанного как такового (и действительно можно представить себе еще более профанный объект: например, неповрежденную репродукцию или копию "Моны Лизы"). Действительно, зная историю искусств, можно найти примеры такой еще более профанной профанности.² В то же время нельзя сказать, что жертва "Моной Лизой" есть жертва культурой во всех ее возможностях: именно поэтому никакая частная эгалитаризация, никакое частное преодоление границы между валоризованной культурой и профанной средой не означают наступления всеобщего равенства. Иерархические структуры и ценностные границы всегда сохраняются — поэтому всегда сохраняется и возможность инновации.

Профанных вещей бесконечно много. Вещей культуры тоже достаточно много. Поэтому реальное сравнение всех их между собой невозможно для конечной человеческой жизни. Здесь не может помочь ссылка на бытие, единое, разум, реальность, язык и прочие понятия этого же ряда, которые используются обычно для установления тождества между валоризованным и профанным. Также неудовлетворительна и другая, постмодерная стратегия, утверждающая, что все иерархически организованные оппозиции можно, если не преодолеть путем выявления скрытой идентичности всех вещей, то, по меньшей мере, деконструировать, растворив их в бесконечной игре частных дифференций. Вернемся к тому же примеру с поврежденной репродукцией и представим себе, что после первой такой репродукции мы взяли вторую и третью: возможно, что все они различаются между собой по цвету, форме, характеру поврежденности и т.д. Эти различия, однако, очевидно не релевантны в достаточной мере, чтобы валоризовать их в качестве новых: может быть, все эти репродукции как объекты и оригинальны, но эта их частная оригинальность тривиальна, поскольку само сравнение их между собой не ново — в отличие от сравнения между "Моной Лизой" и ее репродукцией. Бесконечность дифференции так же проблематична и ничем не гарантирована, как и бесконечность тождества. Из того же практического опыта искусства известно, что новое очень быстро теряет свою новизну и становится, несмотря на все частные различия, монотонным и тривиальным.

Многие современные теории Иного ссылаются, например, на поня-

тие текста, когда утверждают, что все дифференцировано, и нет ценностных различий между сферой культуры и профанной средой. В качестве примера приводится обычно не картина, а книга, которая сопоставляется со всеми возможными профанными знаками, что дает понятие письма, преодолевающее любые традиционные иерархизации. При этом теоретики постструктурализма обычно стремятся преодолеть обычные границы отдельной книги — этот момент тематизируется, в частности, у Фуко, Барта и Деррида.³ В результате книга как единица библиотечного хранения теряет свое исключительное, привилегированное, ценное место в культуре, и ее шрифт вступает в игру дифференций со всеми другими знаками мира. Однако такое преодоление границ индивидуальной книги игнорирует, например, тот факт, что каждая книга существует во множестве экземпляров с идентичным текстом. Тираж книги становится, таким образом, чем-то избыточным, чисто профанным по отношению к ее тексту — и поэтому неучтенным в понятиях текстуальности или письма.⁴ Как не разрешать по существу возникающую здесь проблему, в рамках настоящего рассуждения достаточно лишь указать на нее, ибо она служит иллюстрацией следующего положения: не существует ни возможности идентификации, ни различения всего со всем, что-то всегда остается вообще за пределом как идентичности, так и дифференции — в профанном. А это означает, что невозможно ни преодолеть, ни разложить все ценностные различия, ибо ценностная иерархия указывает как раз на то, что вообще не сравнивается между собой, поскольку такое сравнение не принято, неприлично, не приходит в голову.

Любое исторически реальное сопоставление через ценностную границу всегда оказывалось локальным и конечным. Культурная память, которая и есть память о таких сравнениях, свидетельствует, что "де факто" их было не так уж много — и не все они были равно удачны. Преодоление неравенства, иерархии и ценностных различий, или, иначе говоря, создание утопии всегда оказывается возможным. Но речь при этом может идти только о локальных зонах, которые создаются отдельными людьми чаще всего для себя лично и не могут распространяться на общество в целом, существенно не изменив своей природы в результате чрезмерного и насильственного расширения своих культурных границ. Любая инновация всегда имеет дело с очень ограниченным фрагментом культуры и с очень ограниченным фрагментом профанной среды — в результате и плоды ее могут быть только весьма ограничены и весьма индивидуальны. Однако если тотальная утопия не может быть реализована, это одновременно означает, что не может быть реализована и тотальная антиутопия, полностью исключаящую любую локальную инновацию. Отвоєванная у существующих иерархий личная зона инновации является для художника

или философа — на его конечную жизнь — вполне достаточной: путем инновации художник или философ одновременно преодолевают также внутреннюю ценностную границу между собой как человеком профанной среды и собой же как субъектом ценной культурной деятельности, устанавливая соответствие между своей жизнью и историчностью культуры. Сравнение через ценностную границу иногда бывало понято не только как утопическая и окончательная валоризация профанного, но и как полная девалоризация культурных архивов — как конец культуры, конец иерархии, конец неравенства, как наступление либо всеобщего единства, либо всеобщего плюралистического равенства в различии — путем растворения культуры в анонимности профанного. Такое предельное, утопическое состояние полной девалоризации также означало бы, разумеется, конец для всякой возможности нового — ибо там, где нет иерархии, неравенства и ценностных границ, новое более невозможно. Возражения против перспективы полной девалоризации ничем, по существу, не отличаются от возражений по поводу тотальной валоризации. Но здесь можно, впрочем, дополнительно спросить, почему все же в индивидуальном масштабе инновация приводит не столько к девалоризации культуры, сколько к валоризации самой инновации? Культура построена, в основном, таким образом, что она привилегиирует зоны преодоления традиционных границ и интегрирует их в себя. Вся валоризованная культурная память по существу состоит именно из таких зон, которые довольно скоро исчерпываются, но все же служат соответствующим примером для других, а не исключительно материалом для преодоления и объектом для критики. Инновация состоит, конечно, прежде всего в эгалитарном жесте уравнивания валоризованной культуры и профанной действительности, — но этот жест с самого начала валоризован культурой, она сама его требует, он сам по себе является для нее ценностью. Здесь культура преодолевается, подвергается критике и девалоризируется только по видимости. Фактически, инновация выполняет культурную программу и обеспечивает рост, актуальность, стабильность и эффективность валоризованной культурной памяти и гарантирующих ее функционирование иерархически организованных институтов. Переоценка ценностей, осуществленная Дюшаном, не устранила "Мону Лизу" из музея. Она также не ввела в музей всю массу имеющихся в профанной среде репродукций. Попала в музей только эта конкретная репродукция Моны Лизы, использованная Дюшаном — попала как знак проведенной посредством нее переоценки ценностей. Только сама акция перехода, нарушения, трансгрессии ценностной границы вознаграждается культурой, — после чего ценностная граница по-прежнему остается на замке.

Поэтому и не имеет смысла задавать довольно обычный вопрос,

почему такие инновативные валоризирующие-девалоризирующие сравнения через ценностную границу вообще производятся. Распространенный ответ на этот вопрос состоит в том, что профанная среда оказывает постоянное давление на привилегированную культуру, заставляя ее считаться с собой. Если профанное считать за реальное, за жизненное, за действенное, — как это обычно и считается — то это означает, что жизнь и реальность постоянно вторгаются в культуру и видоизменяют ее. Культура тогда действительно оказывается проекцией либидозных желаний или классовых интересов, т.е. функцией профанной среды. На практике же оказывается, что между профанным силовым давлением и культурной валоризацией нет никаких прямых связей. Конечно, культура может быть разрушена извне, и ее память уничтожена, но поскольку культурный механизм продолжает действовать, он работает относительно автономно от любого прямого давления. Любой профанный феномен валоризируется только тогда, когда он может быть встроен в культурную память по ее собственным правилам — в противном случае ему не поможет никакой профанный успех. С другой стороны, интеграция в культурную память часто предшествует профанному успеху, или даже вообще обходится без него. Это, конечно, не означает, что культурный механизм работает сам по себе, и отдельные люди являются лишь его проводниками. Речь здесь идет, скорее, о том, что культурная валоризация и канонизация осуществляются тогда, когда выполняются определенные условия, которые, разумеется, сами по себе тоже достаточно подвижны и неоднородны. В любом случае эти условия независимы от каких-либо субъективных причин, благодаря которым они выполняются. Инновация может вызываться благородными стремлениями обеспечить валоризованный культурный статус профанному и отвергнутому из чистого сочувствия к нему. Но ее психологическим источником может быть и чистый карьеризм, и воля к власти, или комбинация идеалистических и эгоистических мотивов. Для культуры в целом, в каждом отдельном случае важно лишь то, что удалось пересечь ценностную границу, отделяющую культурную память от профанной среды и таким образом валоризовать что-то новое.

Дело в том, что переход ценностной границы каждый раз заново актуализирует ее. Обычно эта граница не ощущается: она впервые начинает переживаться именно и только в момент ее пересечения. Поэтому культура, которая конституируется прежде всего этой границей, сама же и поощряет ее нарушения. Благодаря этим нарушениям ценностная граница не исчезает, а, напротив, укрепляется. Любое нарушение табу делает это табу только еще более действенным. Поэтому никакая инновация не уничтожает иерархической организации культуры: дело не в том, что утопия всеобщего ценностного равенства нежелательна, поскольку обра-

щается в антиутопию тотального контроля со стороны инстанции, которая претендует на последнюю и радикальную инновацию, преодолевающую все традиционные ценностные границы — такая утопия просто невозможна, ибо невозможна обосновывающая ее тотальная инновация.

Инновация как переоценка ценностей

Сказанное означает, что инновация не состоит в создании чего-то нового, чего не было в мире прежде — на такую инновацию способен только Творец мира, но не смертный человек. Для человека инновация возможна только как переоценка ценностей, как смещение границы между культурными ценностями и профанными вещами. В результате этого смещения появляются объекты, которые принадлежат отчасти культуре и отчасти — профанному миру. К числу таких объектов относятся прежде всего все вещи техники, в которой инновативность проявляется наиболее последовательно. В основе современной техники лежит механизм привилегирования средств относительно цели, и, соответственно, профанного как такового — относительно культуры как таковой. Техническая цивилизация вкладывает свои силы в основном в конструирование все новых орудий для достижения целей, которые таким образом постоянно удаляются от реализации. Поэтому консервативная культурная критика постоянно выступает против техники как враждебной культуре. Между тем, искусство и философия Нового времени научились валоризировать технику как художественную или мыслительную ценность — вне зависимости от ее эксплицитных, профанных, жизненных целей. Благодаря этой операции техника превращается из средства достижения цели в саму цель: возникают эстетика и мышление технического века, которые делают технику ценной сама по себе именно потому, что она не способна реализовать каких-либо внешних себе ценностей.

Ницше был первым, кто определил переоценку ценностей как основную культурную операцию Нового времени. Его основной заслугой является то, что он не противопоставил бывшим до него философским системам какую-то новую, им самим созданную философскую систему. Вместо этого Ницше валоризировал в философском контексте нефилософские, профанные, жизненные типы дискурса, литературы, мышления и поведения. В этом за ним последовала почти вся философия XX века, хотя значительно менее последовательно и решительно, чем это было намечено вначале у Ницше, так что можно сказать, что Ницше и сейчас остается непревзойденным ориентиром для современной мысли.

Причины для такой философской нерешительности можно найти, впрочем, уже у самого Ницше, поскольку для него жизнь выступает не только профанной сферой, подлежащей переоценке, но и источником са-

мой этой переоценки. Жизнь является для Ницше тем, что дает ценность, а не только принимает ее, поэтому и сама жизнь приобретает у него характер метафизического принципа по ту сторону всех традиционных ценностных границ. В этом отношении более последовательную позицию занимали те художники исторического авангарда — и в первую очередь, Марсель Дюшан, — для которых операция переоценки ценностей не опиралась более ни на какой метафизический принцип и не требовала никакого внешнего для себя оправдания. Переоценка ценностей выступает здесь как механизм самой культуры, которая организована в качестве архива различных исторических форм. Для того, чтобы попасть в такой архив, надо выбрать в профанной сфере нечто, чего еще не было в культурной памяти — и этим выбором, если угодно, умертвить эту цитату из профанной жизни. Современность с самого начала выступает здесь в музейной перспективе — она уже изначально мертва, редуцирована к экспозиции воображаемого музея будущего, понятия как мертвый исторический стиль, увиденный глазами будущего археолога. Более того: столь же мертвым, т.е. понятым как чистый стиль, является, скажем, для футуриста само будущее.

Поэтому для искусства авангарда жизнь не может служить действительным источником переоценки ценностей, хотя в риторике авангарда часто можно встретить привычные апелляции к жизни как таковой. И в этом смысле теория переоценки ценностей, учитывающая реальный эстетический опыт нашего времени, должна откорректировать ницшеанскую модель не в сторону новой метафизики или критики метафизики, которая продолжает оставаться метафизичной, как это чаще всего происходит, а напротив, в сторону радикализации ее антиметафизической направленности.

Инновация и творчество

Предложенная выше модель инновации по существу означает, что понятие нового оказывается отделенным от понятия творчества, которое уже давно вполне справедливо критикуется — особенно в последние десятилетия. Действительно, прежде, как правило, считалось, что новое в культуре является результатом особой креативности человека, т.е. его способности создавать вещи, прежде не существовавшие в мире, а не только переоценивать уже имеющиеся. Известные из прошлого теории человеческой креативности были обычно так или иначе соотношены с теориями того, как возникли все вещи вообще, как возник мир, как впервые возникла в нем культура. Наделение человека творческой способностью означает наделение его Божественными прерогативами — теологизацию человека, интеграцию его в универсальный процесс становления мира, который сам по себе не является человеческим и не контролируется

человеком. Поэтому понятие креативности всегда предполагает нечто загадочное, возвышенное, сокрытое, нередуцируемое, гетерогенное, что скрыто действует в человеке. Вся неудовлетворительность ссылок на Иное для объяснения культурной инновации уже была достаточно выявлена во "Введении" к настоящей работе. Теперь следует лишь показать, как традиционное представление о креативности связано с описанной выше моделью переоценки ценностей.

Как уже было сказано, классические теории творчества опираются на столь же классические теологические доктрины о Божественном источнике мира. Прежде всего это иудео-христианское учение о сотворении мира из ничего. Многие художники классического авангарда, например, исходили из этого догмата при интерпретации собственного творчества: Малевич говорит о сотворении им супрематического мира из ничего, конструктивисты и дадаисты в России, Германии или Франции также говорят о ничто как об источнике своего творчества.⁵ Тема творчества из изначального ничто сохраняется также после Второй мировой войны, например, в американском нео-авангарде. И даже если ничто не понимается при этом как источник творчества совершенно новых вещей, оно служит в экзистенциалистском духе источником абсолютной свободы выбора, который, по существу, каждый раз творит мир заново: как раз наиболее радикальные и, в известном смысле, атеистические программы европейского авангарда охотно присваивали художнику prerogative Божественного творчества из ничего.

Другая распространенная теологическая модель создания мира отсылает к Платону и к неоплатонической традиции в христианской теологии. Соответственно этой модели Бог создал мир как внешнюю, материальную реализацию внутренне созерцаемых им вечных и неизменных идей. В классическом авангарде такая модель художественного творчества как внутреннего созерцания и его внешнего выявления была даже еще более популярна — особенно благодаря Кандинскому и Мондриану, которые позаимствовали ее в первую очередь из теософской традиции, прямо восходящей к неоплатонизму и гностицизму.⁶

Творчество понимается иногда также в сюрреалистском духе как спонтанная и бессознательная манифестация жизни самой по себе — творческому акту не предшествует здесь некое отдельное предварительное созерцание или некий определенный акт воли: новое появляется в мире как результат или как эффект неотрефлексированного, чисто подсознательно мотивированного действия. Источником такого действия могут считаться Природа, или желание, или фрейдовское либидо, или силы самого языка, или давление самой формы. В любом случае речь идет о привилегировании в искусстве особых состояний — таких как сон, экстаз, страда-

ние, радость' или, напротив, особого рода тотального нирванического безразличия, в которых снимается сознательный контроль и дается выход универсальным бессознательным силам, которые творят новое через человека.⁸

Довольно часто искусство отказывалось считать себя креативным в этом особом возвышенном смысле — в таком случае значение искусства базировалось на его способности быть орудием критики, проводником определенных идей или иллюстрацией теоретических и политических тезисов. Но и в этом случае искусство не отрекалось, по существу, от претензии на создание нового мира, утверждая, что оно способно посмотреть на мир целиком новыми глазами, заново описать его, заново артикулировать его: эта снова и снова прокламируемая способность искусства на новый и критический взгляд основывается также на вполне определенном, а именно, идеалистическом представлении об устройстве мира как такового, согласно которому мир совпадает с его теоретическим описанием. Заново — и, значит, критически — описать мир есть тогда, по существу, то же самое, что и заново его создать. Разумеется, перечисленными вариантами далеко не исчерпываются существующие представления о творчестве. Важно, что какие бы теории художественной креативности не рассматривать — все они так или иначе исходят из возможности создания чего-то нового сравнительно с тем, что уже есть в мире, и, соответственно, исходят из внутренней общности Божественного сотворения мира и чисто человеческого творчества.

Современная критика справедливо поставила под сомнение возможность порождения человеком действительно новых вещей. Так, различные теории интертекстуальности показали, что новое всегда состоит из старого, из цитат, из отсылок к традиции, из модификаций и интерпретаций уже имеющегося. Отсюда многие заключили, что в культуре вообще нет нового и нет автора: поскольку культура занимается исключительно варьированием того, что уже есть, она не нуждается для своего объяснения в чем-то внешнем для себя, чем является, в частности, человек как ее творец — отсюда знаменитая "смерть человека", провозглашенная уже неоднократно в рамках структуралистско-постструктуралистской традиции.⁹ Но в этом рассуждении не учитывается того обстоятельства, что использование вещей, уже имеющихся внутри культурной памяти, и использование вещей профанной среды в культурном контексте является принципиально различными операциями. Валоризация профанного происходит не автоматически, а стратегически, поскольку соотношение валоризованного и профанного постоянно меняется. Отсюда появляется необходимость в учете этих изменений и в стратегической реакции на них, т.е. в авторе, который выступает в данном случае как стратег.

В любом случае обо всех перечисленных выше теориях креативно-

сти можно сказать, что они апеллируют к определенным силам — будь то разум, дух, жизнь, желание, язык, текстуальность или дифференция, — которые действуют по ту сторону как культурно валоризованного, так и профанного и поэтому трансцендируют также и границу между ними. Иначе говоря, в этих теориях постулируется в качестве данного вне и помимо всего культурно ценного или профанного некий принцип, который является своего рода третьим термином для культуры и профанной сферы, и по которому можно, следовательно, действительно провести потенциально бесконечное сравнение между культурной памятью и вещами профанной среды. Индивидуальная инновация означает в таком случае творческое открытие и выражение такого принципа. Так, например, можно считать, что все в мире есть только мусор — тогда "Мона Лиза" и ее испорченная репродукция окажутся эквивалентными относительно этого самого общего определения вещей как таковых. Можно сказать подобно этому, что и культура, и профанное являются только манифестациями бытия, жизни, желания, производительных сил или дифференции. Как следствие такого определения культура девалоризуется в качестве, например, "лишь только" манифестации мышления или подсознательно, а профанное валоризуется как такая манифестация — в результате и достигается равенство между ними. Гарантом такого равенства служит определенное произведение искусства, в котором соответствующий принцип выражает себя непосредственно, или определенный философский дискурс, который этот принцип тематизирует.

Так, например, можно сказать, что искусство Возрождения выявило природу саму по себе, поскольку картины эпохи Возрождения трансцендируют границу между традиционным сакральным пространством, которое прежде было отведено репрезентации священной христианской истории, и изображением обыденной жизни. Или можно сказать, что сюрреализм выявляет подсознательное как общую основу для традиционного искусства и для индивидуальных видений, снов, примитивного искусства и т.д. Таким образом, определенной стратегии сопоставления культурно валоризованного и профанного, "де факто" осуществляющейся во вполне определенном отношении и в весьма ограниченном культурном и профанном пространствах, теориями креативности приписывается универсальное значение полного преодоления иерархического разрыва между валоризованным и профанным как таковыми. Поскольку принципу, который служит здесь третьим термином сопоставления, приписывается такое универсальное значение, он рассматривается и как источник самой по себе инновации, так что картины Возрождения провозглашаются как бы произведенными самой Природой, а картины сюрреалистов — манифестацией самого по себе подсознательного. Прямые манифестации третьего, креа-

тивного начала получают таким образом абсолютно привилегированное положение и становятся универсальным эквивалентом для сравнения всего со всем. Границы ценного и неценного исчезают — их сменяет сверхценное откровение сокрытого, с одной стороны, и тотальность всего остального, обесцененного мира, с другой стороны. Обычной предпосылкой для провозглашения независимого от "условных" ценностных и иерархических границ третьего термина сравнения является утверждение своего рода органичности и целостности как произведения искусства, так и философского дискурса, в которых этот принцип находит себе внешнее выражение. Между тем достаточно легко показать — и было уже не раз показано, — что ни искусство, ни дискурс не обладают такой целостностью. В каждом из них можно выделить различные элементы культурной традиции и профанной среды, достаточно внешне и стратегически соотнесенные друг с другом. Так, в картине Возрождения можно выделить традиционные сюжетные темы и принципы организации изображения и, одновременно, отсылки к профанной действительности того времени. Эти два слоя возрожденческой картины не смешиваются между собой до полной утраты способности различать их — напротив, они могут быть всегда опознаны в ней. Более того, именно их относительная самостоятельность и опознаваемость гарантируют напряжение между ними и, в то же время, преодоление этого напряжения, которые и составляют, собственно, стратегию инновации. То же можно сказать и о сюрреалистической картине, которая эксплицитно отсылает к определенным культурным образцам — и к сдвигам в их использовании, демонстрирующим то, что обычно обозначается как работа подсознательного.

Никакое произведение искусства не является на деле целостным или органичным. Два подлежащих соотносению ценностных слоя сосуществуют в нем, не сливаясь, а только соотносясь друг с другом. Дело не обстоит так, что ценная культура и профанная среда изначально соотносятся друг с другом определенным образом в какой-то скрытой реальности, для которой произведение искусства служит лишь манифестацией. Совсем напротив: они соотносятся только в данном конкретном произведении искусства, только в его собственном пространстве, только в пределах того, как они были в нем эффективно соотнесены, — и более нигде и никак. Любая отсылка к каким-то скрытым реальностям, которые должны обосновать и универсализировать инновацию, является только фантазмом или результатом специальной дополнительной стратегии в определенном идеологическом контексте. Именно поэтому культура и требует для своей стабилизации определенных социально гарантированных систем хранения и распространения — вне этих систем, т.е. в самой реальности, ее ничто не гарантирует.

Отсутствие в произведении искусства и в дискурсе внутреннего единства и органической целостности было уже тематизировано в критике последних десятилетий. Но этому единству была, как правило, противопоставлена потенциальная бесконечность различных слоев, уровней и интерпретаций. Уже Ницше писал о том, что современный мир открыл новую бесконечность — бесконечность интерпретаций. Однако в перспективе этой новой бесконечности отдельное произведение искусства вновь становится универсальным знаком тотальной эгалитаризации и преодоления всех ценностных границ, поскольку все его интерпретации оказываются совершенно равноценными, хотя и различными. На практике, однако, только те интерпретации произведения искусства оказываются интересными и культурно инновативными, которые противопоставляют в нем валоризованный и профанный слои. Сказать о каком-нибудь классическом произведении искусства, вроде той же "Моны Лизы", что оно является манифестацией перехода к товарному производству и коммерческому потреблению искусства интересно потому, что такая интерпретация соотносит валоризованные и профанные культурные оценки. В этом же смысле интересно сказать, что "Мона Лиза" представляет собой просто определенную комбинацию линий и цветовых пятен, что соотносит ее с абстрактным искусством, или что она каким-то особым образом манифестирует извращенное, декадентское желание, что соотносит ее с сюрреализмом. Число таких интересных интерпретаций достаточно велико — но отнюдь не бесконечно. Все эти интерпретации хорошо известны, и добавить к ним новую интересную интерпретацию, которая, скажем, как-то по-новому соотнесла бы в "Моне Лизе" культурно валоризованное и профанное, достаточно не просто — так же не просто, как и создать новое произведение искусства. Но это и означает, что бесконечность интерпретаций можно мыслить, но невозможно действительно реализовать¹⁰ — и потому система интерпретаций также регулируется, гарантируется и хранится с помощью системы соответствующих иерархически организованных социальных институтов, к которым относятся, например, Университеты, академические издательства и библиотеки.

Таким образом, можно сказать, что культурно валоризованный и профанный слои находятся также и в отдельном произведении искусства, — хотя и нераздельно соединенными, но все же не органически слитыми в единую целостность. Одновременно они являются и достаточно опознаваемыми в нем, чтобы не быть без остатка растворенными в бесконечности дифференций и интерпретаций. Поэтому новизна отдельных произведений искусства или философского дискурса не может быть редуцирована ни к какой скрытой реальности, трансцендирующей дихотомию культурно ценного и профанного — будь то некий единый, идентичный принцип

или бесконечная игра различий. Ценностная дихотомия не снимается в произведении искусства или в дискурсе, но и не разлагается в них. Напротив, именно эта дихотомия составляет внутреннее напряжение инновации: в переоценке ценностей не воспроизводится и не манифестируется ничего, что уже было бы изначально дано, что уже в самой реальности и помимо всякого конкретного и исторического инновативного жеста могло бы гарантировать его успешность.

"Ready-made" Марселя Дюшана

как ориентир для понимания инновации

Описанное выше понимание инновации как перемещения вещей относительно границы, отделяющей валоризованную и хранимую культурную традицию от текучей и профанной действительности, отсылает, разумеется, прежде всего к эстетике ready-made и, в особенности, к работам Марселя Дюшана. Но эту отсылку ни в коем случае нельзя понимать в том смысле, что здесь анализируется или обобщается какой-то особый дюшановский способ создавать новое, который может практиковаться наряду с другими способами — подобно тому, как Дюшан и его последователи являются вполне конкретными художниками среди многих других. И еще менее эта отсылка является нормативной в смысле утверждения, что эстетика ready-made лучше, нежели какая-либо другая эстетика. Напротив, основной смысл всего, сказанного прежде, состоит в том, чтобы показать, что принцип порождения нового, выявленный Дюшаном, является универсальным и лежит в основе любого инновативного жеста — вне зависимости от того, каким образом сам Дюшан применял этот принцип для достижения своих собственных достаточно специфических художественных целей. Хотя художественная практика Дюшана уже достаточно хорошо известна и — особенно в последние десятилетия — служит едва ли не основным ориентиром, по меньшей мере, для современного западного искусства, из нее все же до сих пор не были сделаны последовательные теоретические выводы. А именно, саму технику ready-made продолжают описывать, как правило, достаточно традиционным образом — либо как манифестацию свободной воли художника, его желания, подсознания или либидо, либо как критику определенных социальных институтов, механизмов художественного рынка, господствующих мифов о художнике и об искусстве и т.д. Таким образом, для объяснения техники ready-made по-прежнему прибегают к ссылке на некие скрытые принципы или силы, которые находятся за пределами наблюдаемого и могут служить третьим термином сравнения — вне дихотомии культурной памяти и профанной среды. Между тем инновативная техника Дюшана базируется, как уже говорилось, как раз на отрицании таких трансцен-

дентных сил. Он сам характеризовал себя как "человека без подсознания".¹¹ Следовательно, если принимать искусство Дюшана всерьез, нельзя также и при его интерпретации прибегать к ссылке на скрытые силы и начала. Напротив, следует задать себе вопрос, что означает для самого интерпретирующего дискурса принять всерьез дюшановское понимание инновации. Интерпретация, исходящая из такого понимания, не будет уже интерпретацией искусства самого Дюшана — она будет, скорее, интерпретацией всего остального искусства с позиций дюшановского открытия. Более того, она будет интерпретацией самих по себе интерпретирующих философских дискурсов с точки зрения этого открытия. Иначе говоря, такая интерпретация будет искать в любом инновативном произведении искусства, как и в любом инновативном философском дискурсе, ответа на вопрос, какова была операция инновации, породившая эти культурные феномены — или, иначе говоря, какие профанные вещи оказались валоризованы в каждом отдельном случае, каким образом проводилось сравнение, как оно модифицировало границу между валоризованной культурой и профанной средой. При этом, разумеется, само по себе художественное творчество Дюшана может, в свою очередь, подвергнуться аналогичному анализу, поскольку оно также конечно и конкретно в своих результатах. Дюшан в свое время говорил, что хочет научить художников думать. Пора теперь научиться у него думать и нехудожникам.

Смысл художественной практики ready-made заключается в том, что она наглядно демонстрирует два ценностных уровня в каждом отдельном художественном произведении. Если определенный объект берется из профанной среды и однозначно опознается в качестве такового, а затем помещается в контекст валоризованного искусства, то таким образом исключается любая иллюзия органического синтеза валоризованного и профанного, любое указание на какой-то иной по отношению к ним и обнимающий их третий принцип, который мог бы найти себе в данной художественной работе непосредственное выражение. Два уровня прочтения ready-made в равной степени суггестируются им, но они никак не сливаются, диалектически не снимаются, не образуют единства — их несовместимость продолжает определять восприятие работы. В то же время, все многообразие восприятий и интерпретаций ready-made распадается на эти же два уровня, не образуя сплошного поля. Техника ready-made многократно комментировалась в художественной критике XX века, но систематический обзор соответствующих комментариев не представляется в рамках настоящей работы ни возможным, ни желательным. Достаточно указать только на те аспекты этих интерпретаций, о которых можно сказать, что они продолжают оценивать ready-made с достаточно традиционных методологических позиций. Чаще всего ready-

made интерпретируется как знак полной свободы художника поставить в художественный контекст и тем самым валоризовать все, что угодно. Произведение искусства прекращает быть чем-то существенно или качественно отличным от любой другой вещи, все традиционные критерии сделанности, красоты, выразительности и т.д. отменяются. Различение между искусством и неискусством оказывается результатом чисто произвольного решения либо самого художника, либо определенных социальных институтов, занимающихся искусством, таких, как музеи, частные галереи, журнальная критика или академическая история искусств (такова позиция так называемой "институциональной теории искусства", сформулированной в свое время Джорджем Дики)¹². Характерно при этом, что подобная интерпретация ready-made со временем несколько раз меняла знак. Поначалу ready-mades Дюшана были восприняты современниками как провозглашение "конца искусства" — иначе говоря, приравнивание валоризованного произведения искусства к произвольной профанной вещи было понято ими в первую очередь как объявление всего искусства прошлого, а также всей практики искусства в настоящем неценными и ненужными.¹³ Соответственно, приятие ready-made Дюшана или полемика с ними зависела от того, насколько данный автор был готов революционно отказаться от искусства как такового, принять уничтожение всех иерархических и ценностных различий и смириться с полным поглощением искусства профанной средой.

Однако по мере того, как ready-mades Дюшана, как и вообще эстетика ready-made, начали постепенно занимать почетное место в истории искусств, упор при их описании начал делаться не на девалоризации искусства, а, напротив, на валоризации профанного — и, соответственно, пессимистическая интонация стала постепенно сменяться на вполне оптимистическую. Теперь в ready-made увидели возможность поднять окружающую профанную реальность на уровень искусства — подобно тому, как это уже делал реализм XIX века, но только в значительно более эстетически радикальной и, одновременно, технически более простой форме. Для американского поп-арта, например, техника ready-made свидетельствовала уже вовсе не о конце искусства как такового, а о конце гегемонии Европы в искусстве и о начале нового периода доминирования американского искусства, принесшего в художественную традицию свидетельство о визуальном мире современности. Таким образом, ready-made стал в послевоенный период, скорее, позитивным знаком полной свободы художника в определении ценного и неценного, знаком подчинения ценностных иерархий воле и решению отдельного человека.¹⁴

Со временем, однако, выяснилось, что далеко не все ready-mades действительно имеют возможность оказаться в художественном контек-

сте. Поскольку художник к этому времени был уже объявлен свободным, а объективные критерии качества, ценности, иерархии и т.д. ликвидированными — возник естественный вывод, что решающую роль при отборе играют интриги галеристов, музейных работников и коллекционеров, которые, например, ограничивают число работ, чтобы повысить их в цене. Уже Дюшан писал, не приводя определенных доводов, что хочет ограничить число ready-mades — в этом увидели теперь точный коммерческий расчет. Действительно, если по существу все вещи равны между собой, то их фактическое неравенство можно считать только результатом чисто профанных манипуляций. Поэтому со временем художники начали либо сознательно практиковать то, что они считали правильной коммерческой стратегией, либо стали вновь рассматривать ready-made если не как конец искусства, то по меньшей мере, как перманентную критику социальных механизмов валоризации искусства — чаще всего оба эти подхода на практике комбинируются в современном искусстве так, что критика коммерческого искусства совпадает в нем с поиском оптимальной коммерческой стратегии. Можно сказать, что в этой линии интерпретации средним термином для обеспечения внутреннего единства ready-made выступает свобода — либо как экзистенциальная свобода личного выбора, либо как свобода социального и политического решения. Отсюда создается впечатление, что вся профанная среда поступила в распоряжение художника, что он может неограниченно черпать из нее, что все его решения будут автоматически одобрены, и поэтому дело только за его личной настойчивостью и предприимчивостью. Это радикальное прочтение ready-made как вполне свободного и, в определенном смысле, нигилистического жеста, совершающего переоценку ценностей в ницшеанском духе, впрочем, в последнее время заметно вышло из моды. Для современной критики после Ницше, Маркса и Фрейда "субъективно" переживаемая человеческая свобода является только гуманистической иллюзией, которая скрывает от человека власть над ним скрытых от него, подсознательных и "внечеловеческих" сил эроса, экономики, власти или языка. Поэтому сегодня критикой ставится вопрос о том, какие скрытые, подсознательные, либидозные детерминации продиктовали Дюшану выбор его ready-made. Действительно, выбор Дюшаном писсуара для его "Фонтана", равно как и другие дюшановские ready-mades, могут быть легко интерпретированы в контексте широко понятого психоанализа, равно как и в контексте общего интереса сюрреалистов, с которыми Дюшан был тесно связан, к насыщенной эротическими коннотациями objets trouvés¹⁵. Выбор ready-made оказывается в этом случае отнюдь не произвольным и не ни-

гилистически свободным, но продиктованным механизмами желания и фетишистскими фиксациями — так что переход ценностной границы между валоризованным искусством и сферой профанного оценивается в рамках это типа анализа как побочный эффект скрытой работы желания, а не как заранее поставленная стратегическая цель. В результате этого сдвига третьего термина сравнения с уровня стратегического сознания на уровень подсознания и желания возникает возможность объяснить, почему ready-mades может быть достаточно много, и, в то же время, почему их не бесконечно много. Если считать, что любые ready-mades просто представляют профанную сферу как таковую, то тогда их может быть либо бесконечно много — либо только один. Каждая вещь может быть помещена в контекст искусства — хотя бы даже чисто ментально, а не в реальности. И в то же время, только одного ready-made — например, того же "Фонтана" Дюшана — достаточно, чтобы продемонстрировать ликвидацию ценностных иерархий и маркировать, в зависимости от вкуса, конец искусства или конец профанного. Другое дело, если ready-mades являются манифестациями подсознательных желаний художников, их бессознательных ритуалов, их фетишистских фиксаций. В таком случае сфера профанного сама по себе перестает быть однородной и становится областью артикуляции бессознательного. Не случайно ready-mades Дюшана долгое время, хотя и были достаточно широко известны, не порождали никакого широкого художественного движения: не было ясно, каким образом дюшановский метод может быть вообще продолжен. Выход был найден под влиянием различных теорий подсознания и, в особенности, под влиянием структурализма.

Для последовательного структурализма все вещи реальности выступают знаками определенных скрытых мифов, ритуалов, языков. Профанная сфера теряет благодаря этому свою семиотическую нейтральность и, одновременно, свое резкое отличие от валоризованной культурной памяти, поскольку перестает быть областью "просто вещей", а становится бесконечным пространством знаков, отсылающих к бессознательному. В результате такой интерпретации профанного как зоны артикулированного бессознательного, художник получает возможность посредством техники ready-made создавать свой собственный миф или выявлять скрытые социальные мифы: подсознание начинает служить, вместо свободы, третьим термином сравнения в ready-made, обеспечивающим его единство. Так, Йозеф Бойс, Марио Мерц, Робер Филлиу, Марсель Бродхерст, Кристиан Болтанский, Янис Кунеллис или Ребекка Хорн, чтобы назвать только несколько имен, создают с помощью различных вариантов эстетики ready-made свои собственные квази-мифологические пространства, в которых различные профанные вещи получают символические, магические

¹⁵ objets trouvés (фр.) — найденные предметы

или эротические значения. Ханс Хааке использует ту же эстетику для социальной критики, в то время как работы Энди Уорхола, русских соц-артистов или, если угодно, работы Джефа Кунса можно понять одновременно как вариант социальной критики и как создание собственного мифа, поскольку собственный миф создается ими с использованием материала деконструированных социальных мифов.

В этом своем варианте дюшановская эстетика ready-made — конечно, в достаточно модифицированном виде — стала практически господствующей в современном искусстве, поскольку открыла возможность снова сделать искусство выразительным, индивидуальным, содержательным. Сам Дюшан стремился редуцировать все уровни выразительности и содержательности. Поэтому он ставил в валоризованный культурный контекст объекты, стоящие вне культурной художественной традиции и свободные от сложной системы культурных ассоциаций, значений и отсылок. Такая стратегия вообще была характерна для классического авангарда, предпочитавшего использовать нетрадиционные, профанные объекты, чтобы продемонстрировать полную свободу художника в присвоении этим объектам новых, самим художником здесь и сейчас порожденных значений. Но поскольку структурализм, психоанализ, языковая теория Витгенштейна и другие современные доктрины, так или иначе оперирующие понятием подсознательного, сумели убедить в том, что нейтральных, чисто профанных вещей не существует, что все вещи значимы, хотя бы эти значения и были скрыты от поверхностного взгляда, первоначальная авангардная установка на чистую, незначимую, не обремененную культурой вещь стала в наше время уже невозможной.¹⁶ Так что в результате искусство, вследствие усвоения этих теорий, вернулось, по существу, к ситуации до начала авангарда. Иначе говоря, искусство снова стало пониматься и описываться в терминах художественной индивидуальности, выразительности, значительности выраженных в нем идей, богатства созданного им индивидуального мира, уникальности и глубины выразившегося в нем индивидуального художественного опыта. Техника ready-made оказывается в этой перспективе вариантом нового международного художественного салона, напоминающего французский салон конца прошлого века, т.е. лишь суммой определенных профессиональных приемов, ничем не отличающихся по своему существу от традиционных приемов живописи или скульптуры. И раньше, и теперь речь идет о выразительности и содержательности: только теперь они достигаются определенной стратегией подбора объектов мира, а не изображением их на полотне или в камне.¹⁷

С другой стороны, после того как всеобщая знаковость мира стала общепризнанной идеологемой, уже, конечно, нельзя серьезно говорить о

том, что художественные стратегии и сегодня по-прежнему диктуются бессознательным. Поиск бессознательных детерминаций в творчестве художников-авангардистов, и в том числе, самого Дюшана, разумеется, вполне оправдан, поскольку эти художники на уровне сознания стремились редуцировать все знаковое. Но уже сюрреалисты сделали так называемое бессознательное эксплицитной темой своей вполне сознательной художественной практики. Сегодня художник, выбирая какого рода объектами и каким образом он собирается заниматься, обычно прежде всего оглядывается вокруг себя и оценивает то, что уже было сделано, и то, что делают его современники, чтобы найти свою собственную область объектов-знаков и свой собственный прием в работе с ними. Будучи спрошенным о том, почему он работает именно с этими объектами, а не с другими — например, с поломанными машинами, а не с разбитыми тарелками — художник сегодня, как правило, отвечает, что он "интересуется" этими объектами. Это заявление может быть интерпретировано как угодно, но фактически имеется в виду, что он открыл для себя область объектов, еще не использованную другими художниками, и намерен поэтому ее разрабатывать. Принцип новизны, разумеется, продолжает действовать и здесь, поскольку берется нечто, что еще не получило художественного статуса. Но это, конечно, уже не прежняя радикальная новизна авангарда, поскольку речь идет о валоризации определенного типа объектов в пространстве, уже размеченном культурой, а не об открытии новой профанной объектности за пределами любой традиции. Так, в прежние времена одни художники интересовались изображениями лошадей и коров, другие — городскими пейзажами, третьи — натюрмортами с дичью. Современное искусство большей частью вернулось к этой исходной для него доавангардной ситуации, и лишь очень немногим художникам все же удается открыть нечто профанное и еще не имеющее в культуре никакого определенного значения. Это возвращение к салонной ситуации объясняется тем, что искусство сегодня снова большей частью оказалось вторичным по отношению к определенному рода культурному дискурсу о бессознательном и социальном, как оно было ранее вторично по отношению к дискурсу о Природе и об Истории. Сегодня искусство либо критикует социальное бессознательное, либо создает собственные замкнутые системы значений и свой собственный художественный миф — причем на практике обе стратегии, как уже было сказано, постоянно комбинируются и даже сливаются между собой. Между тем, каков механизм самого по себе дискурса о бессознательном? Легко показать, что он по существу ничем не отличается от художественной практики ready-made. А именно, когда Фрейд, например, помещает в контекст валоризованного теоретического дискурса оговорку, описание сна или шизофренический бред, кото-

рым там не было прежде места, он не делает ничего другого, нежели сделал Дюшан, когда он поставил свой "Фонтан" в контекст валоризованного искусства. Поэтому одно нельзя объяснить через другое, а можно только констатировать единство основного инновативного приема. Так, можно сказать, что после Фрейда культура девалоризовалась, поскольку обнаружилась свой фиктивный, идеологический и, в то же время, репрессивный характер. Но также можно сказать, что эстетика сна или неконтролируемого речевого бреда — как это, например, имело место у сюрреалистов — валоризовалась культурой. Более того, девалоризованная психоанализом культура, им затем вновь ревалоризуется в его собственных терминах. Фрейд описывает классические мифы или произведения искусства — миф об Эдипе, например, — как манифестации подсознательного. Культурная традиция здесь, с одной стороны, девалоризуется в ее традиционном значении, а с другой, тут же ревалоризуется в новом психоаналитическом значении. Здесь также можно провести аналогию с эстетикой ready-made: так, художники-апроприационисты, как, например, Майк Бидло или Шерри Левайн, используют в своей художественной практике и заново валоризуют в качестве ready-made репродукции произведений традиционного искусства, на девалоризацию которых эстетика ready-made была вначале ориентирована. Здесь, кстати, можно вполне оправданно говорить об оригинальном открытии новой профанной среды — более профанной, нежели писсуар Дюшана или уже цитировавшаяся выше его же испорченная репродукция "Моны Лизы", поскольку классические ready-mades "первого поколения" еще отсылали непосредственно к живой реальности, чего ready-mades следующих поколений уже не делают.

Таким образом, можно сказать, что художественная практика, равно как и теоретический дискурс, определяются одними и теми же приемами инновации, т.е. приемами валоризации профанного и девалоризации традиции. Искусство поэтому не может опираться на какой-либо теоретический дискурс как на нечто его фундирующее и легитимирующее — в том числе и на теоретический дискурс о бессознательном, — поскольку в результате получается только повторение одного и того же приема инновации, который является как теоретическим, так и художественным приемом. Также и теоретический дискурс не может опираться ни на какую художественную практику как на нечто объективное. Но это и означает снова, что инновация не может быть объяснена, как действие скрытых и подлежащих выявлению принципов или сил — описание и выявление этих сил всегда является эффектом повторения того же акта инновации. Для того, чтобы понять функционирование культурного механизма, надо, следовательно, рассмотреть и описать сами по себе внутрикультурные приемы валоризации профанного и девалоризации культурных цен-

ностей. В частности, для понимания акта инновации следует более тщательно рассмотреть, что, собственно, в рамках эстетики ready-made перемещается из профанного контекста в валоризованный контекст искусства. Обычно считается, что перемещается сам по себе профанный объект — например, писсуар из магазина переносится Дюшаном на художественную выставку. В результате напрашивается вывод, что пространством инновации является не само произведение искусства, а некие внешние для него факторы, которые лишь находят в нем свое выражение. Но здесь следует обратить внимание на то, что приобретенный писсуар переворачивается Дюшаном, прежде чем стать "Фонтаном": тем самым Дюшан противопоставляет свой "Фонтан" не только валоризованной художественной традиции с ее исторически сложившейся стилистикой фонтанов, но и писсуару как обыденной, утилитарной вещи. Включение в художественный контекст обеспечивается при этом не только тем, что писсуар дефункционализируется и поэтому становится предметом чистого созерцания. Сама по себе возникающая при этом форма вызывает ряд чисто культурных ассоциаций. Так, некоторые современники Дюшана опознали в форме дюшановского "Фонтана" очертания широко распространенного на Востоке и весьма популярного в то время и на Западе традиционного изображения сидящего Будды,¹⁸ равно как и иконные очертания Богородицы с младенцем. (Первые отклики на "Фонтан" так и назывались: "Будда в ванной комнате" или "Мадонна в ванной комнате"). Таким образом, можно сказать, что в "Фонтане" Дюшана имманентно присутствуют элементы, которые ставят его в определенный валоризованный культурный ряд. К таким элементам относятся, в частности, и все вызываемые этим объектом эротические ассоциации, которые отсылают к достаточно уже валоризованному в то время дискурсу о подсознательном и к сюрреалистической художественной практике. Аналогичные культурные отсылки можно опознать и в других работах Дюшана.

Как уже указывалось выше, в одной и той же дюшановской работе всегда присутствуют два слоя отсылок: один отсылает к валоризованной культурной традиции, а другой к профанной, неценной среде, которая ассоциируется с "самой по себе реальностью". Присутствие этих двух слоев в одном и том же произведении искусства уравнивает их между собой — во всяком случае в нем самом. Произведение искусства становится пространством, в котором иерархические различия исчезают, общепринятые оппозиции утрачивают свой контроль, и власть времени — как противопоставление ценного прошлого и неценных настоящего и будущего — преодолевается. Отсюда возникает переживание вневременности, экзистенциальности, утопичности, свободы и магического всеисцеления, которое сопровождает удачный, т.е. радикально инновативный, художественный акт. В

то же время, ready-made демонстрирует, что речь идет об очень ограниченной утопии, что произведение искусства не является тем алхимическим камнем мудрости, благодаря которому писсуар действительно может обратиться в золото, как об этом мечтали в свое время некоторые утописты. Профанное не преодолевается в своей противопоставленности валоризованной традиции — писсуар может быть всегда вновь перевернут, вынесен за пределы художественной выставки и использован по назначению. Реального и неразрушимого синтеза валоризованного и профанного не происходит, третий термин сравнения не обнаруживает себя в "креативности" художника и поэтому никакой универсальной гарантии равенства не дается. К тому же эстетика ready-made эксплицитно предполагает наличие определенной институализированной и социально обеспеченной системы хранения, чтобы гарантировать конечной по своей внутренней природе инновации, по меньшей мере, относительную историческую стабильность: такая гарантия не может быть получена никакой апелляцией к бессмертному или универсальному самому по себе.

Сказанное относится не только к эстетике ready-made в чистом виде, но справедливо для механизма инновации в целом. Так, например, знаменитый "Черный квадрат" Малевича отсылает к самой общей форме картины как таковой и является, в известном смысле, картиной самой картины или, что для Малевича то же самое, картиной изначального черного хаоса, предшествующего любому акту зрения — здесь Малевич отсылает к валоризованной культурной традиции мистического зрения, платонизму и христианской иконе.¹⁹ И в то же время, "Черный квадрат" Малевича есть профанная геометрическая фигура, отсылающая, в первую очередь, к миру профанной техники, инженерного конструирования и стандартного, массового производства. Внутреннее напряжение "Черного квадрата" возникает, в первую очередь, именно из сопоставления в одном произведении искусства этих двух иерархически различных уровней. Причем определенный дополнительный эффект возникает еще и от того, что для различных культурных перспектив иерархическое соотношение этих уровней выглядит различно: так, для традиционного, высокого, платонизирующего мышления профанной является, конечно, современная бездушная техника. В то же время, для "просвещенного" и технизированного сознания профанным, отсталым и нерелевантным может оказаться как раз платоническая традиция мистического зрения, ассоциировавшаяся, особенно во время создания "Черного квадрата", с теософией и прочими оккультными течениями. "Черный квадрат" Малевича оказывается таким образом открыт самым различным чтениям — в зависимости от культурной перспективы, из которой он рассматривается. Но все соответствующие интерпретации, в то же время, не произвольны, ибо реагируют

на определенную инновативную, а следовательно, также интерпретативную операцию, проделанную самим Малевичем в этой своей работе.

Уравнение валоризованной традиции и профанных вещей является универсальной стратегией исторического авангарда: самым распространенным формальным приемом авангарда можно считать достаточно широко понятый коллаж, который, во-первых, помещает в единое пространство вещи разнообразной ценности, а во-вторых, уравнивает механическое, чисто внешнее комбинирование различных предметов с органическим пространством традиционной картины. Так, картины Кандинского, а за ним и всей лирической абстракции, абстрактного экспрессионизма, информального искусства и т.д., которые представляют собой своего рода коллажи из абстрактных форм, можно интерпретировать как изображения особенно утонченной, возвышенной, внутренней реальности, поскольку они соотносятся с определенной традицией использования цвета для передачи различных психических состояний, но с таким же успехом их можно считать бессмысленным и случайным скоплением пятен. Второе прочтение отнюдь не противоречит первому: действительно, если бы Кандинский стремился исключительно к живописной оригинальности и выразительности, ничто не помешало бы ему использовать вполне традиционные средства, которые применялись с этой целью и до него. Но абстракция означала для Кандинского не только еще одно средство, чтобы передать личную оригинальность его индивидуального душевного мира, но и возможность валоризировать и интегрировать в традицию случайные, изобразительно не мотивированные комбинации цветов и форм на холстах, которые раньше относились к профанной сфере и воспринимались как подлежащие выбрасыванию испачканные тряпки.²⁰ Только эта инновация делает личную, жизненную индивидуальность Кандинского интересной, а не наоборот. Инновативность Кандинского нельзя поэтому объяснять его творческой индивидуальностью, которая вне этого инновативного хода не привлекла бы ничьего внимания, оставшись в сфере частного интереса, о чем, по существу, пишет и сам Кандинский в начале своей работы "О духовном в искусстве".²¹ Противопоставление эстетики ready-made некоей альтернативной эстетике экспрессионистической выразительности, которое так часто практикуется, оказывается на практике достаточно неубедительным. Напротив, лишь эстетика ready-made впервые наглядно выявляет собственно инновативную компоненту экспрессионистической эстетики.²²

Аналогичные приемы инновации можно наблюдать уже в искусстве импрессионистов, которые сочетали обновление, т.е. профанизацию, сюжетов с обновлением, т.е. профанизацией, понимания живописной плоскости и визуальной иллюзии: соответствующая отсылка к традиции при

этом наиболее эксплицитно выявлена у Мане. Но еще и до начала истории собственно модернистского искусства инновация также определяла логику эволюции в европейском искусстве прошлого: так, начиная, по меньшей мере, с эпохи Возрождения, сакральное пространство Священной истории стало отождествляться с природным и профанным пространством. И еще раньше — в христианском искусстве Средневековья — возникали сложные системы уравнений между невидимым Богом Откровения и эллинистической традицией видимого Божества, каждая из которых виделась с точки зрения другой как профанная. Таким образом, можно сказать, что функционирование произведения искусства как места уравнения между валоризованной традицией и профанными вещами моря вовсе не является специфическим только для эстетики ready-made или, даже шире, для эстетики исторического авангарда, но что оно характеризует динамику всей, по меньшей мере, европейской художественной традиции. И поскольку то же самое можно сказать о европейской литературе и о других видах искусства, то описанный механизм инновации может рассматриваться как движущий европейской культурой в целом.

В каждом произведении искусства можно выделить, таким образом, валоризованный и профанный слои, которые находятся в достаточно сложных отношениях между собой и иногда даже меняются местами, если меняется культурная перспектива, в которой соответствующее произведение искусства рассматривается. Но нигде эти слои не сливаются, нигде не образуют настоящего синтеза, нигде искусство не преодолевает не только во внешней для него реальности, но даже и в своей собственной внутренней структуре, ценностных оппозиций: нигде не достигается "спиритуализованной природы", или "воплощенного духа", или "явления невидимого", или "автономной формы", или "чистого экспрессивного жеста" и т.д.. Инновативное произведение искусства посредничает между валоризованной культурной памятью и профанной средой, но оно не может законодательствовать над ними, подчинить их себе, выступая как выражение какого-либо высшего авторитета. Оно не может также и вполне репрезентировать их, поскольку его собственная природа остается двойственной. Произведение искусства, сделанное полностью по культурным образцам, не репрезентирует валоризованной традиции, ибо отвергается ею самою как эпигонское: валоризованная традиция сама требует оригинальности, профанности, инновативности. Но также и профанная среда не может быть репрезентирована искусством, поскольку уже тем, что любое произведение искусства ставит внутри себя самого профанные вещи в определенное отношение к валоризованной традиции, оно радикально отделяет самого себя от профанной среды как таковой.

В свое время теории русского формализма, в частности Виктор

Шкловский и Юрий Тынянов, опираясь на опыт исторического авангарда, — и, в первую очередь, русского авангарда — выдвинули всеобщую теорию исторической эволюции культуры как борьбы жанров и стилей,²³ согласно которой "низшие жанры" культуры сменяют "высшие жанры", когда эти высшие жанры перестают увлекать, приедаются, стираются от привычного употребления и таким образом "автоматизируются": "низшие жанры" тогда вступают на их место и обостряют, мобилизуют, "деавтоматизируют" восприятие. Бахтин в свое время справедливо критиковал эту теорию формалистов за, своего рода, гедонистическое понимание искусства, которое делает его зависимым от остроты переживания.²⁴ Но более существенным для ее оценки является то обстоятельство, что сами по себе низшие жанры, или профанные вещи, никогда не канонизируются культурой — валоризируются или канонизируются те произведения искусства или те теории, которые привязывают эти вещи к традиции, но которые, именно поэтому, в той же степени отличаются от этих профанных вещей, как и от самой традиции. То же можно сказать, например, и о сфере политики: если марксизм валоризовал пролетариат, то это не означает, что благодаря этому сам по себе пролетариат повысился в своем социальном значении — значение приобрели марксизм и коммунистическая партия как теоретическое и практическое орудия валоризации пролетариата. Так же, если Фрейд валоризовал сны и безумие, то это не означает, что спящие или безумцы приобрели больший социальный статус, но лишь то, что такой статус приобрел психоанализ. Произведение искусства или философский дискурс, в которых осуществляется соотношение традиции и профанности, отличаются как от традиции, так и от профанных вещей — и в этом смысле они действительно являются новыми по отношению к сумме того, что было прежде. Инновации привязывают профанные вещи к традиции и тем самым увеличивают или, во всяком случае, перестраивают систему исторической памяти — отсюда и двойственная природа инноваций. Репрезентируя те или иные аспекты внекультурной "жизни" внутри культуры валоризованные произведения искусства создают зону равенства между культурной традицией и профанными вещами только внутри себя самих — они не устанавливают такого равенства вне культуры, в самой действительности. Тем более они не уничтожают культуру, не девальвируют ее, не революционализируют ее, не кладут ей конца или границы. Можно сказать, что новое как утопическое новое, как аутентичное творчество, как синтез, преодолевающий ценностную границу, оказывается невозможным. Но это означает лишь, что никакое новое не может быть последним новым, ибо никакое новое не открывает какого-то скрытого и универсального принципа, который, будучи однажды открыт, полностью и окончательно смог бы преодолеть неравенство, иерархию,

ценностные границы и институализацию культуры. Преодоление неизбежности нового в аутентичном творчестве является утопией — и опасной утопией, так как здесь внутренняя раздвоенность выдается за органическую целостность, а неустойчивое посредничество выдается за авторитетное законодательство.

Инновация как негативное следование традиции

Современная эстетика возникла в середине XVIII века как реакция на отказ от следования традиции, который утвердил себя в то время во всех областях культуры, мышления и искусства. Традиционное понимание искусства, в частности, выводило ценность отдельного произведения искусства из его соответствия общепризнанной художественной традиции: произведение искусства "хорошо сделано", если оно соответствует определенным нормам "хорошей сделанности", воплощенным в канонических произведениях прошлого. Также и мышление считалось хорошо организованным и доказательным, если оно следовало классическим образцам. Поскольку отдельное произведение искусства или отдельный текст сравниваются при этом с другими произведениями искусства или текстами, исходным импульсом к созданию нового считается при этом соревнование со старым — честолюбие, выражаемое в желании сделать что-либо лучше, нежели прежде, или, по меньшей мере, не хуже.

Отказ от традиции ставит вопрос о ценности нового произведения искусства или нового теоретического текста заново. Поскольку они уже не могут сравниваться с классическими образцами, их ценность становится производной от их "истинности". И эта Истинность определяется их сравнением с разумом, природой, жизнью и т.д., т.е. с профанным. Но как сравнить произведение искусства с жизнью, если они столь различны между собой? И как сравнить текст с "мыслью", которая ему так же инородна?

На эти вопросы пытаются ответить философия и эстетика Нового времени, но при этом неизбежно запутывается в противоречиях, поскольку тексты, конечно, можно сравнивать только с другими текстами и произведения искусства — только с другими произведениями искусства. К тому же в любом случае остается открытым вопрос, который поставил уже Ницше: какова сама по себе ценность истины?

Однако, поскольку мы все же оказываемся способными оценить искусство и теорию, следует признать, что сравнение с традицией продолжается — вне всякого отношения к истине. Другое дело, что сама традиция изменилась — и постоянно меняется. Действительно, со временем меняется только традиция, т.е. только прошлое. Настоящее и будущее не меняются — они всегда остаются теми же областями страха, заботы и на-

дежды, которыми были всегда. Поэтому "живое" содержание теории или искусства обычно достаточно тривиально. Жизнь в разных местах и в разные периоды истории удивительно одинакова. В то же время, каждый исторический период имеет свое уникальное прошлое, и задача следования традиции является для культуры постоянной. Но, скажем, в том же XVIII веке, в период интенсивной европейской колониальной экспансии, представление европейца о единстве традиции, уже достаточно поколебленное археологическими открытиями эпохи Ренессанса, окончательно пошатнулось. Из относительно однородной греко-христианской эта традиция превратилась в крайне плюралистическую, включив в себя историческое прошлое многих разнородных культур. Отсюда возникла проблема поиска общего в разных традициях, чтобы ему следовать, или сделать среди этих традиций определенный выбор, или попытаться вписаться в плюрализм традиции созданием своего индивидуального культурного стиля путем использования профанных элементов окружающей реальности. Все эти стратегии суть стратегии следования традиции — но следования изменяющейся традиции, которой она особенно очевидным образом стала в то время. В свою очередь само следование изменяющейся традиции стало ее менять, увеличивая ее плюрализм и необозримость, так что художнику или теоретику нашего времени надо сначала найти — или, скорее, сконструировать — подходящую себе традицию, чтобы уже затем восстать против нее и нарушить ее нормы, потому как самой по себе, однозначно нормативной традиции у него уже нет.

Таким образом, измена автора традиции есть реакция на измену самой традиции автору. И этот опыт продолжает быть актуальным. Все, что делает современный автор в теории или в искусстве, ставится в определенный контекст традиции, который для самого автора часто оказывается совершенно неожиданным, поскольку в эту традицию стекаются многие факты, тенденции, школы и стили мысли, которые ему неизвестны и относительно которых он не может поэтому выстроить сознательной стратегии. Протест против одного канона часто воспринимается как тривиальная реализация другого канона (кстати, опыт многих художников и интеллектуалов Восточной Европы при их попадании в Западную Европу). И в то же время, исполнение определенного канона, если он достаточно экзотичен, может оказаться инновативным жестом в интернациональном музейном или библиотечном пространстве.

Современное следование традиции является негативным следованием, поскольку сама традиция постоянно отрицает себя: подражать традиции означает сегодня подражать ее собственной изменчивости. Сама традиция ищет иного — и потому следовать традиции означает искать иного, нежели традиция. Только в этом случае есть шанс избежать душевной

травмы, возникающей из того, что традиция неизбежно, в первую очередь покидает как раз того автора, который в наибольшей степени стремится сохранить ей верность. Но эта негативность в следовании традиции не имеет ничего общего с поисками истины, как она понимается философией или эстетикой Нового времени. Для того, чтобы изменять традиции и тем самым следовать ей, необходимо, разумеется, использовать элементы профанной "реальности". Но эти элементы обычно тщательно препарируются, чтобы поставить их в определенное контрастное, негативное отношение к традиции — а именно, они очищаются от всех нежелательных связей с традицией и наделяются другими специфическими отсылками к ней, которых они лишены в "реальности". Так, отсылки к профанному в искусстве делают это профанное еще более обостренно профанным, нежели в "реальности" — еще вульгарнее, еще примитивнее, еще безумнее, еще банальнее, еще кичевее, чем это возможно в жизни. Одновременно, это еще более профанизированное профанное комбинируется со знаками по возможности более высокой культурной традиции — так, у Дюшана писсуар отсылает к изображениям Мадонны и Будды. В результате возникает нечто, что использует признаки профанной реальности, но отнюдь не описывает эту реальность и потому лишено какой бы то ни было истинности в привычном смысле этого слова. В то же время, возникшее произведение получает ценность от того, что следует традиции, перенимая как ее высокую претензию, так и ее изменчивость. Именно это внутреннее напряжение между позитивным и негативным продолжением традиции в конечном счете сообщает произведению искусства или теории их ценность, поскольку оно конституирует и саму традицию, которой они следуют.

Экологический аргумент против инновации и его опровержение

То, что иерархическое неравенство окончательно не удалось преодолеть никаким творческим синтезом, в наше время уже даже не вызывает особых возражений. Тем не менее именно сейчас распространилось убеждение, что новое все же перестало быть возможным, поскольку иерархические границы тем временем стерлись сами собой — без всякого их творческого преодоления. Наше время описывается как время тотального плюралистического равенства, т.е. равенства в инаковости, которое исключает любые ценностные различия. Соответственно этому убеждению граница между валоризованной культурой и профанной средой разложилась в бесконечное число частных и неиерархических различий.²⁵ Поколебать этого убеждения не удастся даже и такому очевидному обстоятельству, что "де факто" большая часть того, что сегодня делается в культу-

ре, пропадает в общей массе, воспринимается как тривиальное, не получает шанса попасть в музеи, в сферу внимания культурных институтов, даже шанса быть достаточно освещенным средствами массовой информации. При этом централизация валоризованной культуры на деле постоянно возрастает. Сегодня везде в мире можно встретить одни и те же имена — в музеях, на симпозиумах, в концертных залах. Фактическое неравенство в культуре, почти уже параноидальное стремление зафиксировать свое авторство, свой приоритет, свою оригинальность, желание самоопределиваться и выделиться по отношению ко всему остальному, что параллельно делается в культуре, постоянно возрастают. И в то же время, современная культура, с одобрительной или с неодобрительной интонацией, все снова и снова теоретически описывается как эгалитаристская, чисто плюралистическая и равнодушная к понятию индивидуального авторства. Более странного противоречия невозможно себе представить. Как показывает исторический опыт, такой полный разрыв между совершенно очевидной картиной реальности и ее теоретическим описанием возникает только тогда, когда умы до такой степени очарованы каким-то одним теоретическим аргументом, что оказываются готовыми принять любой возможный вывод из него, не обращая внимания на то, что делается вокруг.

В основе современных теоретических описаний культуры лежит своего рода экологический аргумент, понятый в достаточно широком смысле. Речь идет, конечно, не о сентиментальной любви к нетронутой природе, но, скорее, о представлении, согласно которому сама по себе профанная среда исчезла или, по меньшей мере, постепенно исчезает под напором валоризованной культуры. Действительно, прежде, хотя новое и мыслилось как преодоление разрыва между культурой и профанной средой и как выражение принципа, трансцендирующего их обоих, этот искомый принцип искался всегда, скорее, на стороне профанного, нежели на стороне культуры — он должен был быть скрыт от культурного сознания, незаметен, вытеснен даже более, нежели само профанное. Бытие, разум, реальность, субъективность, жизнь, подсознание, язык — все это понятия, апеллирующие прежде всего к чему-то большему, нежели культура и профанная сфера вместе взятые: к чему-то по ту сторону различия между культурой и профанным. Сократ в свое время критиковал софистов и высокую греческую поэтическую традицию, ссылаясь на здравый смысл и на профанное понимание того, что такое знание, добро, истина — понимание это только требовало специального уяснения и описания, т.е. валоризации на уровне критикуемой культурной традиции. Апелляцию к здравому смыслу продолжило Просвещение, психоанализ интересуется патологией обыденной жизни, структурализм или Витгенштейн интересуются ее нормальным состоянием. Искусство Нового время

постоянно апеллирует к профанной жизни как к источнику творчества — в противовес культурной традиции. Если традиция все же принимается, то лишь постольку, поскольку ее саму можно считать выражением жизни в какую-то определенную историческую эпоху. Таким образом все ожидание инновации было постоянно направлено прежде всего на огромную, бесконечную профанную среду: казалось, что она вот-вот до конца поглотит маленький, ограниченный, защищенный только бессильными условностями и нормами, искусственно сооруженный островок привилегированной традиционной культуры, и тогда настанет некая новая эпоха всеобщего равенства.

На деле произошло иное: нормативная культура стала — благодаря технике, централизованной системе обучения и средствам массовой информации — быстро распространяться на окружающую ее профанную среду. Искомое равенство наступило как бы против воли искусства и философии — не путем преодоления господствующей традиции и замены ее скрытым профанным знанием, а как результат ориентированной в противоположном направлении культурной экспансии. Отсюда и возникло постмодерное ощущение того, что утопия более невозможна, ибо она реализовалась каким-то иным способом — даже не анти-утопическим, а скорее, а-утопическим. Не культура окончилась, — а профанное исчезло. Не культура оказалась островом привилегий, охраняемых властью, — а профанное потребовало охраны. Само название ее "охрана окружающей среды" достаточно парадоксально: окружающее нельзя охранять — можно охранять только то, что находится внутри. Профанное стало восприниматься как охраняемый остров внутри наступающего на него моря культуры. Это постепенное исчезновение профанного регистрируется широко понятным экологическим сознанием — отсюда и делается вывод, что поскольку лишь профанная среда может быть источником творчества, то с поглощением ее культурой всякая инновация должна прекратиться.

Еще недавно казалось, что достаточно лишь слегка выйти за пределы привилегированной культуры, чтобы оказаться в потенциально инновативной среде бедного, иного, нецивилизованного, экзотичного, маргинального и примитивного, что могло бы быть далее без труда использовано в культурном контексте.²⁶ Теперь, напротив, представляется, что эти ресурсы культурного сырья истощились или, по меньшей мере, постепенно истощаются, подобно тому, как параллельно истощаются ресурсы природного сырья. Современная культурная экспансия разрушила автономно примитивных, или неевропейских, культур, а также специфический образ жизни тех слоев европейского населения, которые прежде были отчасти изолированы от господствующих культурных ценностей. В результате, согласно экологическому аргументу, нет более ничего вне культуры.²⁷

И если это действительно так, то тогда и инновация, происходящая по описанной здесь модели, должна была бы прекратиться: когда нет более границы между культурно валоризованным и профанной средой, перестает быть возможной и любая операция инновации, манипулирующая вещами вокруг этой границы. Поэтому пост-утопический экологический аргумент требует специального рассмотрения, ибо он приписывает естественному ходу распространения культуры то, чего не удавалось достичь никакими противоположно направленными усилиями — и тем самым утверждает, что утопия осуществилась как бы сама собой, стерев границу между собой и реальностью.²⁸

В перспективе экологического аргумента стирание границы между валоризованным и профанным объясняют обычно двояко. Одно объяснение состоит в том, что рост толерантности, либерализма, демократизма и т.д. привел к тому, что постепенно все профанное оказалось интегрированным в мировую культурную память: все табу разрушились, все зоны вытесненного, незаметного, затемненного осветились, все репрессивные критерии и нормы отменились. В результате профанная среда оказалась целиком поглощена, использована и нейтрализована культурой, а ее первоначальная инновативная примитивность тем самым культурно переработана. Новое стало более невозможным, ибо граница между культурным и профанным не обеспечена более социальной репрессией и нормативной цензурой, как это было ранее. В первом варианте экологическая проблема современной культуры описывается, таким образом, как проблема исчерпания ее профанных ресурсов. Вторая интерпретация экологического кризиса современной культуры, не исключая первой, состоит в том, что в Новое время валоризованная культура распространилась, благодаря современным средствам информации, в профанную среду и таким образом вытеснила ее, свела ее на нет, истребила в ней самой всю ее потенциальную оригинальность и культурную продуктивность. Речь здесь идет уже не о толерантности валоризованной и привилегированной культуры, а об ее усиленной агрессивности: валоризованная культура не только исчерпала ресурсы профанной среды, но заполнила эту среду своими собственными продуктами, осуществив тем самым ее радикальное и непоправимое загрязнение. Таким образом, поскольку вся профанная действительность оказалась эстетизированной, стилизованной и смоделированной по образу господствующих культурных представлений, говорить о профанном самом по себе стало теперь невозможно: профанное в современной культурной ситуации стало, скорее, чем-то вроде симулякра своей собственной профанности — или оно стало гиперреальным, если использовать термин Бодрийара.²⁹ Иначе говоря, сегодня ссылка на профанное как на инновативное и аутентичное может использоваться в культуре, лишь как

определенный рекламный прием, как средство еще более повысить культурный статус определенной вещи:³⁰ в условиях экологического кризиса профанное получает, в известном смысле, большую ценность, нежели культурное — вследствие его большей редкости. Поэтому культура не ассимилирует более профанного, но, скорее, симулирует его, выдавая вполне культурные объекты за профанные. Так, туристические агентства рекламируют новейшие комфортабельные отели как островки дикой и нетронутой природы.

Если оба эти аргумента — или хотя бы один из них — вполне верны, то тогда действительно можно было бы сказать, что не только романтически и теологически понимаемое творчество, но также и инновация, понятая в перспективе эстетики реди-мейд, стали в настоящее время более невозможными. Поэтому эти аргументы следует обсудить более подробно. В дальнейшем они будут рассмотрены один за другим, хотя в соответствующих дискуссиях они обычно применяются в смешанном виде.

Исчезновение профанного

Прежде всего обратимся к аргументу относительно либеральности, толерантности и демократичности современной культуры. Аргумент этот предполагает, что любые профанные вещи могут в наше время попасть на любой уровень привилегированной и валоризованной культуры лишь как нечто иное, но не как нечто новое, т.е. не как нечто, отделенное от традиции ценностной границей. Однако, как было показано выше, вещи и знаки профанной среды попадают в культурную память не в своем первоначальном, а уже в преобразованном виде. Будучи включенными в философский дискурс или в произведение искусства, они соответственно модифицируются. При этом ценностные эквивалентности между ними и прежними ценностями культуры устанавливаются на основании определенных признаков, которые вполне могут игнорировать другие признаки. Так, например, если французские кубисты валоризовали в своем искусстве африканские маски, то они при этом изымали их из присущей им изначально сакральной функции, которая поэтому выпадала из валоризованной культуры, продолжала игнорироваться ею. В дальнейшем, например, у сюрреалистов и близких к ним литераторов-этнографов эти же маски уже приобрели несколько иное значение, поскольку возник интерес к их сакральной роли, нежели к их чисто формальной стороне. Вместе с тем у сюрреалистов африканские маски ставятся в контекст определенной теории желаний, которая, разумеется, в свою очередь имеет мало общего с изначальной сакральной ролью этих масок внутри их собственного культурного контекста. Также и все дальнейшие европейские интерпрета-

ции сакральных объектов, взятых из иных культур, оставляют нечто существенное за своими пределами. Любая валоризация профанных вещей и знаков прежде всего определяется самой валоризирующей традицией, ибо профанное с самого начала валоризуется в ней именно как иное по отношению к ней самой — и это обстоятельство решающим образом определяет все дальнейшее. Так, те же африканские маски могут быть сопоставлены с чисто формальной традицией валоризованной европейской скульптуры, с определенным психологическим типом культурного европейца, с определенным религиозным этосом, имеющим происхождение в эллинизированном христианстве: тот факт, что сакральные африканские маски ассоциируются на европейский взгляд с психическими состояниями, которые в христианской традиции, скорее, противостоят положительному полюсу сакрального, сыграло, например, существенную роль в их рецепции.³¹ Но то обстоятельство, что африканские маски уже были разрешены в ней, вследствие ее религиозной либерализации, вовсе не означает, что они не остались внешними для нее в их собственной сакральности и не могут впоследствии быть снова валоризованными в каком-то ином отношении.

Никакая валоризация профанного не уничтожает его профанности и тем более не стирает в целом границу между валоризованной традицией и профанными вещами. Все валоризации суть всегда в то же время интерпретации — и любая интерпретация, разумеется, меняет свой объект, ибо ставит его в изначально чуждую ему систему отношений. Проблемы интерпретации, ее возможности, ее конечности, ее бесконечности и т.д. известны своей сложностью, но все же не они составляют здесь суть проблемы. Более важным является то обстоятельство, что каждый профанный объект обладает определенной ценностью в своей собственной профанной сфере. Это может быть культурная ценность в иной культуре, это может быть чисто жизненная ценность в определенных обстоятельствах повседневной жизни. Валоризация профанных вещей и знаков в определенной культурной традиции предполагает, однако, что профанные вещи впервые получают ценность от нее самой и в ее собственном контексте. Если профанные вещи имеют ценность в каком-то другом контексте, то они вначале обесцениваются в нем, или, точнее, весь их собственный контекст обесценивается, чтобы затем быть вновь валоризованными в системе нормативной культурной памяти.

Может показаться, что либерализм, толерантность и демократизм, которые готовы предоставить в своих рамках достойное место любой возможной идеологической или культурной практике, ограничивают только ее дополнительную и не связанную с ее собственным содержанием претензию на исключительность и на господство, оставляя при этом ее чисто

мыслительное или эстетическое содержание нетронутыми. Но претензия на исключительность и на господство, т.е. утверждение своей сверхценности, не является ни для какой идеологии и ни для какого художественного направления чем-то чисто внешним, что может быть элиминировано в процессе их понимания. Более того, утверждение ценности определенного философского дискурса или определенной художественной практики является, в известном смысле, центральным для их собственного содержания. Многие положения философии и многие художественные феномены вообще получают смысл только тогда, когда претендуют на исключительность и универсальность. Кроме того, даже чисто профанная борьба за исключительность, власть, влияние и общественный престиж определяет достаточно многое в самом внутреннем содержании культурных движений, которые очень часто выбирают себе те, а не иные позиции, только потому, что эти позиции обеспечивают им тактическое превосходство.³² Когда впоследствии эти культурные движения попадают в контекст либерального права, в контекст музея или в контекст библиотеки, и начинают рассматриваться как определенные культурные ценности среди других, то это означает, что они уже проиграли свою борьбу и, следовательно, уже изменили свою природу в самом существенном для них отношении. Положение не меняется и от того, что эти культурные феномены начинают изучаться не как нейтральные, а с точки зрения теории власти или стратегической борьбы:³³ сами по себе они хотят быть не предметом изучения, а его исходной точкой, и совершенно меняют свою природу, если лишить их этой фундаментальной претензии. Так, совершенно понятно различие между толерантностью, которую проявляет европейская культура в отношении африканских масок и связанных с ними религиозных культов, и толерантностью, которую африканские вожди и колдуны могли бы проявить в отношении символов европейского христианства. Когда какой-либо культурный принцип отказывается от исключительности, универсальности и власти, он, по существу, отказывается от самого себя. Никакая культурная валоризация не истощивает профанного хотя бы потому, что она неизбежно оставляет неинтегрированной саму его профанность.

Кстати сказать, особые претензии профанного на независимую от культурной традиции ценность не являются чем-то внешним для самого механизма валоризации профанных вещей, поскольку именно эти претензии служат постоянным источником соблазна для культуры. Все вновь и вновь в самой культуре раздаются голоса, что вся культура является лишь обманом, условностью, иллюзией, и что нужно обратиться к реальному, скрытому, жизненному, т.е. профанному самому по себе. Центральную роль здесь играет, следовательно, не просто содержащееся в

профанном обещание иной формы, иного слова или иного образа жизни, но, скорее, более существенное обещание иной мощи, власти, универсальности и исключительности. Именно это обещание большей силы и большей власти заставляет человека культуры обратиться к профанным вещам как к знакам и орудиям скрытых в профанном магических сил. Отсюда неизменная претензия на власть над культурой, характерная для всех теорий или художественных движений, которые претендуют быть непосредственным выражением профанного, претендуют на то, чтобы представить внекультурное как оно поистине есть. И если искусство или философский дискурс цитируют ценности иных культур или вещи самой профанной жизни, то делают это, в частности, чтобы присвоить себе их магическую мощь: синтез культуры и профанного есть также синтез знания и власти, который, разумеется, тоже никогда не осуществляется до конца.

Возведенная в степень культуры профанность, в момент своей культурной валоризации, теряет свою внекультурную мощь: она перестает быть реальной угрозой культуре — напротив, она интегрируется в культуру, нейтрализуется ею. Фигура преодоления, завершения и девалоризации традиционной культуры средствами теории или искусства, берущих на вооружение профанные формы и темы — мотив, едва ли не полностью определяющий культурную динамику Нового времени — представляет собой своего рода символическое воспроизведение реальной угрозы культуре со стороны профанных сил, т.е. угрозы ее фактического уничтожения во всех ее памятниках, навыках, ритуалах и формах. Апелляция к природе, народу, сомневающемуся во всем разуму, жизни, желанию, классу или расе, или просто к Иному всегда предполагает нечто вне культуры, что может ее полностью уничтожить. В то же время, сама эта апелляция всегда остается внутри культуры, хотя и порождает инновации в ее контексте. Здесь даже можно было бы сказать, что подобные нигилистические и универсалистские идеологические движения, несмотря на свою иногда крайнюю субъективную агрессию в отношении культуры, играют роль, своего рода, заклинательных ритуалов, которые символически воспроизводят событие тотального уничтожения культуры, чтобы таким способом приручить и, в конечном счете, может быть даже избежать его.³⁴ В этом отношении характерен, например, коллаж в его достаточно агрессивном авангардном варианте. Изображение разрезанных, разломанных и покаленных вещей культуры, а также икон традиционного искусства, оскверненных насильственным вмешательством, — вроде Моны Лизы с приклеенными усами и неприличной подписью в уже цитировавшейся работе Дюшана, — на первый взгляд, больше всего напоминают упражнения в черной магии, которые должны умертвить дух культуры

путем разнообразных символических повреждений его внешних инкарнаций. Разумеется, сегодня эти магические операции воспринимаются, скорее, как ритуалы, посредством которых профанные формы, порожденные современной технизированной и массовой цивилизацией, интегрируются в традиционный культурный контекст, и тем самым, как своего рода заклятия опасных духов, вызванных этой цивилизацией.

Таким образом, валоризация профанных вещей в культуре дает им равенство и статус только во вполне определенных отношениях, структурированных механизмами культурной памяти. Сама по себе профанность этих вещей и связанная с ними угроза постоянно остаются за пределами культуры и поэтому могут быть снова и снова активированы в новых обстоятельствах и в новых отношениях. Никакая валоризация профанного не окультуривает его полностью и не исключает возможность следующей его инновативной валоризации. Можно даже сказать, что поскольку профанные вещи получают репрезентацию в культурной памяти, они одновременно еще более профанизируются. Многие посетители музеев современного искусства, находя в них испачканные тряпки, поломанные машины или перевернутые писсуары, воспринимают это зрелище как доказательство предельной демократизации искусства: мы сами, или наши маленькие дети могли бы сделать то же самое, говорится обычно в таких случаях. На деле, помещение определенных профанных предметов в контекст культурной памяти, напротив, крайне усложняет их дальнейшее культурное использование: никакому музею не нужен еще один перевернутый писсуар, если один у него уже есть. Для того, чтобы поместить в валоризованную традицию профанную вещь, надо вначале показать ее действительную профанность, т.е. ее отличие от всех уже ранее валоризованных вещей, и создать для нее новое место в сети культурных отождествлений и дифференциаций. Так, например, можно поместить в музей еще один перевернутый писсуар, если эксплицитно соотнести его с дошановским, развить теорию апроприации или понять отсутствие оригинальности как специфический признак оригинальности, а эпигонство — как особый вид творчества.³⁵ Можно сказать поэтому, что никакая инновация, направленная на уравнивание валоризованной традиции с профанной средой, на переоценку ценностей, на либерализацию или демократизацию культуры не приводит к стиранию иерархических различий между культурными ценностями и профанными вещами — наоборот, эти отличия таким образом только стабилизируются. Граница между культурными ценностями и профанной средой не стирается также никакой толерантностью, — а, в известном смысле, проводится еще жестче, ибо еще жестче отрицает за профанным любые требования исключительности, универсальности и власти, которые составляют его суть. Соблазн, который жи-

вет в профанном, не может быть вполне устранен никаким культурным одомашниванием. Каждый включенный в культуру профанный элемент помнит о своем диком, профанном, свободном прошлом, когда еще можно было провозглашать неограниченные, абсолютные, нетерпимые, разрушительные, тотальные претензии. Этот остаток профанности не входит и не может войти ни в какой окончательный культурный синтез. Поэтому он в любое время может быть заново активизирован. Не обязательно искать профанного и его соблазнов за формальными границами культуры. Профанное продолжает присутствовать внутри самой культуры, как те культурные ценности, которые в полной мере не совпадают с отведенными им в существующей системе культурной памяти местами и потому способны в любой момент снова стать абсолютными и разрушительными.

Культурное загрязнение профанной среды

Второй аргумент относительно невозможности нового состоит, как уже говорилось, в оценке профанной среды как полностью перестроенной к настоящему времени по культурным образцам и лишенной, таким образом, потенциальной инновативности по отношению к валоризованной культурной традиции. Действительно, соотношение между валоризованной традицией и профанной средой может быть понято — и особенно в Новое время действительно часто понималось — как постепенное распространение культуры в профанной среде, как моделирование профанных вещей по образцу признанных культурных ценностей, как образование и просвещение языка профанного общения и приближение его к валоризованному, канонизированному языку культуры.³⁶ Инновация противостоит образованию и окультуриванию, поскольку она не меняет профанную среду по образцу традиционной культуры, а модифицирует саму по себе культурную традицию. Поэтому в Новое время не раз высказывались опасения, что рост и распространение нормативной культуры в конце концов приведет к подавлению всей профанной среды и к прекращению всякого культурного творчества. Опасения эти еще более усилились, когда — особенно начиная со второй половины XIX века — традиционная культура получила невиданные ранее возможности массового распространения.³⁷ Однако, как просвещенческие оптимистические, так и консервативные пессимистические оценки массового распространения культуры не учли следующего простого обстоятельства: культурные ценности, попав в профанную среду, перестают быть ценностями и становятся такими же профанными вещами, как и любые другие. Профанные вещи, попав в культурный контекст, приобретают ценность, но теряют профанность — и вместе с ней свою реальность, жизненность, силу и тайну. Также и цен-

ные вещи культуры, попадая в массовое сознание или в серийное производство, утрачивают свое специфическое место в валоризованном культурном контексте, которое, собственно, и определяет их ценность.³⁸ Идеи, художественные формы, приемы мышления, ритуалы культурного обихода или идеологические убеждения, вырываясь из валоризованного культурного контекста, лишаясь своего специфического места в сложной сети культурной памяти, оказываясь вне всей системы культурных отождествлений и дифференциаций, которая их, в сущности, определяет, — полностью дичают, профанируются. Они утрачивают свою нормативную форму и свой нормативный смысл. Они, подобно эпидемии, начинают неограниченно распространяться и видоизменяться в среде, не обладающей по отношению к ним никаким иммунитетом. Так распространились в свое время религии вроде христианства, ислама или буддизма, а в более близкие времена — марксизм, изменившись при этом до неузнаваемости. Оставшись без определенного места в культурном контексте и будучи напрямую соотносительной с профанной средой в качестве "истины", т.е. будучи взятой только в отношении к самой этой внекультурной среде, любая ценность немедленно профанируется. В свое время Вальтер Беньямин говорил о том, что в условиях массового репродуцирования произведение искусства лишается своего специфического места в культурном пространстве и, следовательно, своей ауры, которая и составляет, собственно, его основное очарование. Беньямин понимает прикрепленность культурных вещей к определенному месту еще достаточно географически — как их реальное уникальное пребывание в реальном пространстве.³⁹ Но значительно более важна для произведений искусства — и не только для них, но и для любых культурных феноменов — их закрепленность в специфическом пространстве культурной памяти. Вся антипрогрессистская критика Нового времени, достаточно справедливо понимая массовое распространение не как эпифанию традиционной культуры, но как механическое порождение чисто профанных объектов, чье внешнее сходство с культурными ценностями лишь маскирует принципиальное отличие одних от других. Такая критика массовой культуры на первый взгляд может показаться элитарно ориентированной и недемократичной, но, характерным образом, именно она открывает возможность для отдельных вещей массовой культуры снова получить валоризованный культурный статус уже в качестве профанных вещей. После того, как культурные ценности некоторое время профанируются в массовой культуре, они становятся достаточно профанными, чтобы снова быть валоризованными — как новые по отношению к их прежним культурным образцам. Критика массовой культуры, которая определяет ее как китч, как своего рода эстетический мусор современной цивилизации, именно этой негативной интерпрета-

цией открывает дорогу для эстетизации и валоризации массовой культуры в системе культурной памяти. Описание внекультурных подражаний высокой культуре как абсурдных, смешных, бесцельных, уродливых, тривиальных, плоских, пошлых, провинциальных и т.д.⁴⁰ постоянно дает возможность эстетизировать и валоризовать именно эти их качества. Именно этим занималась, в частности, почти вся классическая русская литература от Гоголя до Хармса и Зощенко.

В недавнее время критически-дистанцированное отношение поп-арта к массовой культуре своего времени было предпосылкой, давшей возможность поп-арту интегрировать образы этой культуры в культурную традицию — такая интеграция была бы невозможна, если бы массовая культура рассматривалась им как действительно ценная. С самого начала европейского авангарда художники прежде всего использовали те элементы современной им цивилизации, которые в наибольшей степени отстояли от валоризованной культуры — как тот же писсуар Дюшана, например. Если же исторический авангард использует валоризованные культурные объекты, как, например, Мону Лизу или скрипку, то он сначала профанирует их, искажает, разбивает, чтобы затем снова эстетизировать. Современное искусство, напротив, использует вещи массовой культуры в почти неповрежденном виде. Дело в том, что в результате длительной и настойчивой критики массовой культуры, она уже с самого начала предстает профанированной. Когда Джеф Кунс воспроизводит, например, тривиальные или китчевые художественные формы в ценном и особо устойчивом материале, он вполне может рассчитывать на то, что, по меньшей мере, какая-то часть его публики не воспримет эти формы как действительно ценные и прекрасные и поэтому поймет его иронию по отношению к этим формам — и также поймет проблему сохранности во времени, которая ставится здесь тем более обостренно, что в "нормальном" контексте современной культуры подобные китчевые формы обречены на гибель и разрушение. Именно поэтому использование дорогих и устойчивых материалов для их воплощения может служить хорошей метафорой для страха любой культуры перед перспективой своего полного уничтожения и забвения.⁴¹

Когда далее Майк Бидло в рамках эстетики апроприации копирует Пикассо и выставляет сделанные им копии как собственные оригинальные работы, то, конечно, можно сказать, что здесь валоризуются копии как таковые, которые принадлежат обычно к профанной среде. Но не менее важно, что культ вокруг Пикассо в наше время воспринимается уже довольно иронически, вследствие чего достаточно его прямого цитирования, дабы понять, что речь идет об уже профанированном уровне культуры.⁴² В то же время, когда современные художники используют

для своих апроприаций менее скомпрометированные художественные феномены, они инсценируют достаточно сложную игру с ними, чтобы выявить в них профанные уровни — как это делает, например, Синди Шерман с классическим искусством прошлого, используя для этой цели возможности фотографии, которая снимает часть традиционных художественных претензий.⁴³ Короче говоря, поскольку практически все современное искусство так или иначе ориентировано на эстетику *ready-made*, т.е. на достаточно эксплицитное понимание искусства как работы с различными уровнями его валоризации, то и в своей чисто формальной структуре современные работы, если они сделаны достаточно серьезно, обычно тщательно учитывают границу между валоризованным и профанным: то, что уже профанно в культуре, берется сплошной цитатой, но то, что продолжает ощущаться как ценность, предварительно девалоризуется или, если угодно, деконструируется в рамках самой работы с тем, чтобы уже впоследствии быть заново валоризованным.

Операция инновации, в известном смысле, по-прежнему является здесь обратной по отношению к процессу демократизации культуры, понятой как ее широкое распространение: пост-поп-артистская инновация валоризует как раз те аспекты профанного усвоения культуры, от которых сама эта среда хотела бы избавиться, которые она хотела бы преодолеть, которые являются особенно нелюбимыми симптомами ее профанности. Поэтому введение профанных элементов в нормативный культурный контекст, по существу, не имеет ничего общего с демократизацией культуры, — понятой позитивно или негативно, — а, напротив, является чисто элитарной стратегией. Постоянно, на разных уровнях обращаясь к профанному и создавая из самых профанных его вещей новые эксклюзивные моды, современное элитарное сознание во все новых формах воспроизводит свою элитарность, которая постоянно оказывается под угрозой вследствие массового, демократического воспроизводства традиционной культуры. В то время, как массы обращаются к тому, что признано культурно ценным, и тем обесценивают его, элитарная стратегия состоит в том, чтобы компенсировать это обесценивание культурных ценностей валоризацией неценного — и таким образом восстановить ценностную границу между культурной элитой и демократическим большинством. Современная культурная элита крайне мобильна — она уже больше не может обеспечить себе превосходства посредством защиты традиционных ценностей от массового профанирования и поэтому постоянно меняет эти ценности, каждый раз оказываясь не там, где ее ожидает увидеть большинство, которое начинает изучать и осваивать определенную нормативную культурную систему как раз тогда, когда элита ее покидает, утверждая, что она уже вышла из моды.

Современное искусство часто обвиняют в том, что оно перестало быть инновативным, что оно постоянно обращается к искусству прошлого, что оно ретроспективно, что оно занимается только вторичной обработкой того, что уже было. В этих упреках, разумеется, есть много справедливого, но они равно относятся к искусству любого времени. Разумеется, авангард прошлого превращается в наше время в салон, когда его стили используются в чисто декоративных целях, как это часто происходит. Сегодня художники сплошь и рядом используют арсенал приемов, известных им из прошлого, заново комбинируют их и предъявляют как новые образцы валоризованной культуры. Это с самого начала культурно гарантированное обращение с искусством прошлого следует, однако, отличать от работы с прежними стилями, уже прошедшими через процесс их профанизации — если при этом их профанный уровень эксплицитно выявлен. Здесь уже нельзя говорить о простом и неинновативном использовании старых стилей: пройдя через профанное, эти стили приобрели также и соблазнительные свойства профанного — магизм, власть, спонтанность, способность отсылать непосредственно к реальному. Здесь особенно интересным бывает профанирование культурных художественных образцов в странах Третьего мира или, например, в бывших коммунистических странах. Хотя из этих стран более нельзя извлечь неких изначально оригинальных художественных форм, профанное использование в них уже известных культурных образцов оказывается достаточно специфичным, так что его можно с успехом эстетизировать вторично, не оказываясь при этом в ситуации салонного эпигонства.

В отношении ни одной вещи, формы, языка или культурного навыка, взятого самого по себе, нельзя сказать, является ли он принадлежащим к высокой валоризированной культуре или к профанной среде. Все эти культурные феномены постоянно меняют свое положение по обе стороны ценностной границы. Поэтому когда культурно валоризованные образцы попадают в профанную среду, они становятся профанными и перестают быть ценностями, а когда профанные вещи попадают в валоризованную культурную память, они перестают быть профанными. Окончательное разделение или окончательное слияние валоризованной культуры с профанной средой было бы возможным только в том случае, если бы имелись какие-то критерии, которые независимо от актуального положения той или иной вещи, могли бы определить ее ценность. Но таких критериев не существует — поэтому нет также и никаких профанных вещей, реальности, природы, бытия, жизни, здравого смысла и т.д. самих по себе, как не существует и самих по себе идеалов прекрасного, разумного и вечного.

Надо сказать, что экологический кризис затрагивает профанное куда в меньшей степени, чем это на первый взгляд кажется. Область

профанного не вытесняется, а напротив, постоянно обновляется, поскольку она постоянно пополняется мусором и отбросами валоризованной культуры. Отличие этого мусора от исходного, "девственного" и природного профанного, которое в результате притока этого мусора якобы разрушается и теряет свою аутентичность, является произвольным и чисто идеологическим: городская мусорная свалка ничуть не меньше манифестирует профанное, реальность и жизнь, нежели девственная природа Амазонки. Кстати, экологический дискурс постоянно концентрируется вокруг проблемы мусора, хотя предполагается, что он занимается нетронутой природой: именно с появлением экологии мусор стал занимать такое важное место в общественном сознании, на экранах телевизоров и т.д. Мусор, собственно, и является природой, ибо природа всегда состояла из отработанных отбросов — хотя ранее они, конечно, не были отбросами цивилизации, а скорее, остатками различных геологических циклов. Впрочем, в XX веке художники еще до всякой экологии постоянно эстетизировали мусор, превращая галереи и музеи в мусорные свалки, еще в самом начале современной технизированной цивилизации распознавая профанный потенциал мусора.⁴⁴

Мусор, кстати, может служить хорошим примером амбивалентной роли профанного в культуре. С одной стороны, выброшенная вещь — это предельно неценная, профанная, ненужная вещь, поэтому ее валоризация в искусстве демонстрирует всю мощь и свободу художественной традиции, которая может наделить самое иерархически низкое самым высоким культурным значением. С другой стороны, сам по себе жест выбрасывания мусора отсылает к сакральной жертве, к бескорыстному отказу от обладания, к аскезе и к ритуалу. В этом отношении искусство лишь присваивает себе тот потенциал сакрального, который содержится в самом по себе жесте отдания какой-либо вещи пространству, природе, ничто. Так что в отношении мусора экологическое сознание выступает как еще один этап секуляризации европейского человечества, поскольку благодаря ему мусор, который и есть в наше время природа в самой ее чистой форме, втягивается в процесс вторичной переработки и утрачивает прежний характер сакральной жертвы в пользу анонимной бесконечности. Но мусор современной цивилизации возникает не только от того, что постоянные попытки окультурить внешнюю среду обрушивают в нее потоки культурной продукции, становящейся в ней мусором. Профанная среда пополняется вещами культуры также и по другой причине: любая достаточно радикальная инновация перестраивает саму по себе культурную память и удаляет из нее вещи, ранее в ней сохранявшиеся. Память культуры можно условно поделить, по типу компьютерной памяти, на длительную и оперативную. Памятники прошлого редко ставятся под

вопрос дальнейшими инновациями. Между тем, в случае параллельно развивающихся культурных движений результаты часто бывают довольно разительными. Шоковое воздействие на современную культуру прежде всего имела, разумеется, быстрая девальвация салонного искусства конца XIX века и замена его в системе исторической памяти параллельно работавшими художниками типа импрессионистов и ранних протимпрессионистов. Отсюда возник известный комплекс Ван Гога, который и поныне регулирует современную экономику культуры. Комплекс Ван Гога состоит в том, что успех художника рассматривается культурой как признак его поражения, а его поражение — как признак его успеха. Действительно, когда современный художник получает успех, то сразу возникает подозрение, что этот успех является результатом банальности и легкой доступности, или "коммерческого характера" его искусства, что сулит ему поражение в исторической перспективе. И напротив, неуспех художника прочитывается как признак его глубины, новизны, радикальности и т.д., что может обещать успех в будущем. При этом, разумеется, никогда окончательно не известно, когда это будущее наступит, так что неопределенность оказывается совершенно неустранимой.

Салонное искусство XIX века само по себе отнюдь не было чуждым инновации: отдельные художники использовали в его рамках экзотические стили и сюжеты, эротические темы, декадентско-символистские настроения или профанные реалии, чтобы разнообразить свои работы. Если бы параллельно не возникло еще более радикально инновативного художественного движения, этих частных инноваций вполне бы хватило, чтобы обеспечить многим из салонных художников прочное место в истории. Но в основе функционирования культурной памяти лежит требование учета предыдущего и параллельного культурного опыта, или учета изменчивости самой традиции: любая радикальная инновация должна быть учтена в традиции после своего появления и тем приобрести нормативность. Например, после возникновения эстетики ready-made претензия на совершенно спонтанное творчество из ничего кажется наивной. Такая претензия в определенной степени, разумеется, продолжает выдвигаться и сейчас, но современные художники стремятся сбалансировать ее ссылкой на ее готовый цитатный, чисто внутрикультурный характер:⁴⁵ сама по себе отсылка к спонтанному, творческому, непосредственному приобретает характер ready-made и таким образом вторично оправдывается через господствующую эстетику. В противном случае претензия на непосредственность представляется лживой, поскольку не учитывает уже известной ее критики. Довольно любопытным образом непосредственность и спонтанность оказываются в этом случае менее аутентичными и искренними, нежели цитатность и рефлексивность.

В свое время салонное искусство также было обвинено в неискренности, фарисействе, нежизненности, условности. Психологически эти обвинения, разумеется, нельзя признать справедливыми. Салонный художник несомненно вполне искренне верил в красоту, культурное значение, смысл и пользу своего искусства. Неискренним салонное искусство можно считать только на фоне, скажем, импрессионизма, если импрессионизм признать искусством, отсылающим к реальности — внешней или внутренней. Но ведь и поздний импрессионизм был признан эпитонским и живым, когда он продолжил свое существование наряду с появившимися в дальнейшем более радикальными художественными движениями. Понятия искренности, аутентичности, жизненности, непосредственности и т.д., которые, по видимости, имеют психологический характер, фактически указывают только на место определенного произведения искусства в системе культурной памяти: работа, кажущаяся вполне искренней, если она сделана в одном году, рассматривается как неискренняя, если выясняется, что она сделана в более позднее время.

Искренность в искусстве, таким образом, не имеет ничего общего с искренностью в жизни: искренность как культурно релевантная позиция является результатом возможно более точного учета положения дел в отношении границы культурно валоризованного и профанного в каждый данный момент исторического времени. А подобный учет, разумеется, в первую очередь требует ясного стратегического мышления и хорошего обзора актуального состояния культурной традиции. Как раз психологически вполне искренние художники или писатели, верящие в силу своей традиции, в культурном контексте чаще всего воспринимаются как неискренние эпитоны, следующие принятым условностям — печальное недоразумение, происходящее вследствие смещения культуры и жизни. И напротив, художник считается искренним и аутентичным, когда он покидает свою собственную среду и отправляется на Таити или в Африку, создавая для себя сугубо искусственную ситуацию. И даже используя свой непосредственный жизненный опыт, художник вначале должен посмотреть на него как бы полностью со стороны, из перспективы валоризованной культуры, чтобы выделить в нем интересные и оригинальные стороны, — в противном случае он будет искренним субъективно и психологически, но не искренним в культуре. Такие произведения искусства или философские дискурсы, которые не знают или не учитывают инноваций своего времени, оказываются вытесненными из культурной памяти и перекочевывают в профанную сферу, становясь предметами массовой культуры, хотя они могли быть задуманы и даже некоторое время функционировали как культурные ценности. Дело здесь, разумеется, не в суде потомков, которые безусловно не могут лучше судить об искусстве, нежели

его современники, но лишь в том, что в исторической перспективе легче выясняется общая картина инноваций в определенный исторический период — и из них выбираются наиболее релевантные для формирования исторической памяти. Впрочем, неудачные претенденты на новизну для своего времени вполне могут отлежаться в профанной среде и быть заново валоризованными в дальнейшем — так уже несколько раз произошло с тем же салонным искусством и, вероятно, еще не раз произойдет в будущем.

Все выше сказанное показывает, в чем состоит основная слабость экологического аргумента. Этот аргумент имеет в качестве своей определяющей предпосылки убеждение, что между культурой и профанной средой, понятой как жизнь, природа, народная спонтанная культура и т.д. имеется вневременное, строго определенное, "метафизическое" различие, так что вся профанная среда может быть заполнена культурой и подчинена ей, или вся эта среда может быть втянута культурой — так же, как иногда считается, что вся культура может раствориться в профанном, слиться с ним. Но различие между валоризованной культурой и профанной средой имеет позиционный характер — и поэтому постоянно меняется. То, что недавно считалось культурой, после своего распространения в массах оказывается профанным. И напротив, то, что недавно было профанным и презируемым, оказывается высоко валоризованным и подлежащим особо тщательному хранению. Не только преодоление границы между культурным и профанным не может быть гарантировано какой-то третьей универсальной силой, но и сама эта граница ничем не гарантируется. Напротив, она постоянно меняет свои очертания. В результате, новое каждый раз и оказывается заново возможным, поскольку та граница, относительно которой новое определяется, каждый раз оказывается новой — в зависимости от предыдущих событий инновации.

Общая характеристика инновативного обмена

Инновация, будучи актом переоценки ценностей, является прежде всего экономической операцией и имеет по преимуществу форму обмена. Обмен совершается между валоризованной культурной памятью, которая состоит из того, что можно назвать архивом культуры, т.е. всей суммой культурных ценностей, содержащихся в музеях, библиотеках и прочих хранилищах, а также из навыков, ритуалов и традиций обращения с этим архивом — и профанной сферой. В результате каждой инновации какие-то вещи профанной сферы валоризируются и поступают в культурный архив, и какие-то ценности валоризованной культуры девалоризируются и поступают в профанную среду. Понимание инновации как обмена может показаться, на первый взгляд, достаточно странным, так как инновация обычно воспринимается — в качестве творчества — как нечто абсолютно несравнимое, необмениваемое, не имеющее определенной ценности. Это традиционное представление об инновации исходит из убеждения, что инновативное произведение искусства или инновативный теоретический дискурс репрезентируют какую-то скрытую реальность, которая стоит как над культурой, так и над профанной средой. Но если признать, что граница между валоризованным и профанным всегда остается неснятой, то оказывается возможным только обмен через нее, но не ее ликвидация, не окончательное слияние разделенного.

Поскольку далее само произведение искусства является внутри себя расслоенным на профанный и культурный слои, то оно и выступает своего рода зоной обмена между ними. Так, например, использование профанных вещей в искусстве XX века сделало их, в свою очередь, художественно нормативными: профанный дизайн, коммерческое искусство, массовая продукция стали со временем ориентироваться на них, как они прежде ориентировались на художественную классику.¹ И, напротив, прежняя художественная классика в качестве устаревшего китча опустилась в профанную среду, что затем дало возможность заново ее эстетизировать и валоризовать. Так же, как еще позже и массовый геометризованный дизайн был вторично валоризован, например, в рамках "нео-гео".² Стратегии валоризации и коммерциализации тесно связаны друг с другом. Все, что культурно валоризовано, может быть далее коммерциализировано. Но все, что коммерциализируется, теряет свою культурную ценность — и потому может и должно быть снова валоризовано уже в качестве профанного: валоризация и коммерциализация не только компенсируют друг друга, но, в свою очередь, и постоянно обмениваются.

Интересные примеры таких обменов представляет и теоретический

дискурс. Так, Фрейду удалось заново валоризовать и затем коммерциализировать такие элементы классического гимназического образования, о которых к его времени стали понемногу забывать — например, миф об Эдипе. Тем, что Фрейд поместил эдипов комплекс в психику каждого отдельного человека, он сумел заинтересовать достаточно многих людей чтением старых греческих текстов, которые, в противном случае, были бы им совершенно неинтересны. Здесь Фрейд выступил посредником в обмене между классическим образованием и духом своего времени. С точки зрения классического образования фрейдовское чтение трагедии об Эдипе — своего рода кощунство. Фрейд вводит профанный интерес к массовой, демократической психологии и "низменным", извращенным желаниям в высокую культурную традицию. Трагедия Эдипа теряет у Фрейда свою исключительность, аристократичность, героичность, культурно привилегированный характер и нередуцируемую историчность, становясь лишь иллюстрацией к некоему универсальному закону, определяющему подсознательную жизнь любого человека. Благодаря этому Фрейд вводит в высокую культуру определенный "низкий" метод чтения текстов, которому удалось сделать в дальнейшем значительную карьеру. С другой стороны, средний, массовый, демократический человек оказывается для Фрейда непосредственным носителем высокой греческой трагедии, одно знакомство с которой было прежде исключительным уделом привилегированных классов общества. Фрейдовская теория представляет собой тем самым удачный пример инновативного обмена, который сочетает культурную валоризацию профанного с широкой профанной коммерциализацией культурного. Еще раньше тот же прием универсализации классического образования путем его транспортировки в подсознание, или в "самую жизнь", использовал Ницше со своей дихотомией аполлоновского и дионисийского начал — но, разумеется, ницшеанская модель оказалась недостаточно универсалистской и демократичной, чтобы иметь столь же большой коммерческий успех. Марксу еще раньше с успехом удалось в экономическом отношении спасти и коммерциализировать для новой эпохи неудобочитаемую гегелевскую диалектику, которую к тому времени начали уже забывать, — именно тем, что он каким-то образом связал ее с повышением жизненного уровня наемных рабочих. С другой стороны, он же побудил философов заниматься профанными экономическими проблемами, которые раньше не интересовали их на уровне высокой философской традиции. Стратегию эту, конечно, можно проследить и до наших дней.

Связь между инновативным обменом и экономическим, денежным, коммерческим успехом нельзя, следовательно, понимать как своего рода демоническую активность капитала, который по пятам следует за творче-

ством и постоянно поглощает, утилитаризует и обращает в товар все то, что было создано в противовес капиталу — как фундаментально иное, как альтернативное пространство, как преодолевающая все иерархии и все неравенства утопия.³ Такая модель соотношения творчества и рынка по-прежнему предполагает, что творчество имеет какой-то потусторонний источник, откуда оно непонятным образом возникает, чтобы затем быть понятным образом утилитаризованным и коммерциализованным. Но если инновация оперирует лишь с тем, что уже содержится и обладает определенной ценностью в валоризованной культурной памяти или в профанной среде, и направлена только на изменение в соотношении этих ценностей, то это и означает, что она с самого начала является своего рода коммерческой операцией. В дальнейшем коммерческом обмене произведений искусства или теорий, высказанных в книгах, нет поэтому ничего противостественного или насильственного по отношению к их собственной внутренней природе. Здесь не случайно для характеристики инновации с самого начала употребляется термин "валоризация", который отсылает не только к идеальным ценностям, но также и к денежной стоимости.

Инновация и христианство

С самого начала деньги играют не последнюю роль в валоризованной культуре, поскольку культурная память требует своего фактического хранения в архивах — а значит, требует и денег для такого хранения. Представление о материальном архиве как о единственно возможном способе хранения памяти и о необходимости поэтому инвестировать деньги в это хранение, можно, разумеется, считать результатом секуляризации европейского сознания в Новое время. А именно, культурный архив является секуляризованным вариантом Божественной памяти, которая, конечно, сама по себе не требует никаких денежных вложений. Поэтому в моменты действительного религиозного экстаза люди охотно разрушают памятники культуры, что обычно кажется их более скептическим современникам и потомкам признаком варварства, фанатизма и некультурности. На деле же верующими, разрушающими памятники культуры, как это делали и первые христиане, движет уверенность в том, что Богу не нужны излишние материальные напоминания, которые к тому же сами не вечны, что Бог читает в душе каждого и хранит в своей памяти лучше и надежнее, нежели любая культура. Стремление освободить валоризованную культуру от ее связи с профанной, прежде всего чисто денежной ценностью, от ее привилегированного положения и связанного с ним социального расслоения общества, от обеспечивающих ее институтов контроля и власти и т.д., глубоко укоренено в самой культурной традиции и часто реализовывалось в истории как стратегия разрушения всей ценной

культуры с целью достижения чего-то, что онтологически нетленно, неразруσιμο и потому ценно само по себе.⁴

Впрочем, если признать, что все вещи иерархически и ценностно организованы, и за их пределами нет ничего сокрытого, что могло бы быть выявлено путем их тотального уничтожения, то уничтожение культурного архива может привести только к тому, что реально находится за его пределами, т.е. к профанному, — или, иначе говоря, стремление найти неуничтожимое, вечное и элементарное за пределами культуры приводит в область еще более переходящего и смертного, нежели сама культура. Поэтому каждый такой выход за границы культуры оказывается началом нового цикла хранения, ибо обретенное в результате разрушения культуры оказывается еще в большей степени требующим сохранения, нежели прежде уничтоженное. Например, те же первые христиане уходили от культуры и ее памятников прочь, в пустыню, в наиболее для того времени профанную среду. Этот уход можно понять как символическое разрушение культуры, но его, разумеется, можно понять и как внесение профанного — т.е. прежде находившихся за горизонтом культурного хранения пустынных мест — в культурный архив. Христианское пустынночество является, по существу, операцией инновации, валоризирующей профанное и девалоризирующей установившиеся ценности. Христианский пустыжник поселяется обычно в предельно профанных местах, в которых никто не хочет жить, пользуется там самой элементарной утварью, питается самым простым образом и редко оставляет о своей жизни какие-либо письменные или художественные памятники. Однако к концу его жизни или после его смерти, это пустынное место начинает привлекать к себе людей — оно становится еще более ценным, нежели прежние ценности. Со временем на этом месте строятся еще более роскошные церкви, которые покрываются росписями и украшаются различными дарами. Но наибольшей ценностью продолжают все же являться мощи святого и многие совершенно простые и обыденные вещи, которыми он пользовался — если угодно, реди-мейд его святой жизни. Эти вещи не обладают оригинальной или культурно валоризованной формой и именно поэтому они требуют особенно тщательного хранения: то, что делает их новыми, есть их особая роль в деле спасения души, их особая способность репрезентировать внекультурную реальность, сама их профанность, ставшая высшей культурной ценностью. Особая потребность в сохранении этих свидетельств святой жизни и в создании для них особого контекста хранения возникает именно от того, что их трудно опознать как ценные. Если какой-нибудь языческий храм, украшенный статуями и полный драгоценностей, опознается как таковой непосредственно, даже будучи случайно встреченным или раскопанным в пустыне, этого нельзя сказать о пещере,

в которой жил святой, и которая внешне не отличается от любой другой соседней пещеры. Именно поэтому потребность в сохранении именно этой пещеры резко возрастает.

Можно сказать, что пребывание святого в пещере валоризует ее не только в некотором идеальном, но и в профанном денежном смысле, ибо ее сохранение требует значительных усилий и материальных вложений. Святой пустыльник помещает себя в предельно профанное пространство, поскольку он сам воплощает в себе культурный идеал и культурные ценности своего времени. Чем более выявлена дистанция между тем, что он есть сам как представитель высшего религиозного знания и опыта, и тем, в каких профанных условиях он живет, тем более радикальными оказываются валоризация профанного и девалоризация культуры, тем более радикальным оказывается инновативный обмен. Само христианство вышло, конечно, из такого обмена, поскольку его центральным догматом является нераздельное и неслиянное сосуществование в Христе двух сущностей: Божественной и человеческой. Божественная сущность Христа обменивается на предельно профанную судьбу распятого преступника: Христос отказывается не только от даров мира, но и от собственной религиозной традиции, становясь не только преступником перед римлянами, но и нечестивцем перед иудеями — и поэтому крест в своей двойной функции орудия наказания и орудия спасения оказывается также местом предельно возможного обмена профанного мира на Божественную благодать. Поэтому крест и становится — опять же, если угодно, как ридмейд — в центр европейской культуры. Постоянно стремясь преодолеть нормативные — прежде всего христианские — ценности прошлого, новая европейская культура постоянно воспроизводит одну и ту же фигуру инновативного обмена, которой является само христианство, и, таким образом, по существу, не выходит за его горизонт.⁵

Отказ от традиционных ценностей в пользу профанного является, таким образом, только частью инновативного обмена — и, следовательно, частью функционирования экономики в целом. Аскетический жест отказа всегда валоризует самого себя и свое собственное пространство — для создания новых ценностей он вовсе не обязательно должен предшествовать какой-то определенной полезной деятельности, как это описывает, например, Макс Вебер, когда полагает, что роль протестантской аскезы состояла только в том, что она аккумулировала и направила силы капиталистической Европы на производство.⁶ Для повышения культурной, а следовательно, и коммерческой стоимости профанной вещи вполне достаточно того, что ради нее было пожертвовано культурно валоризованной традицией. Никаких дополнительных усилий производства здесь не требуется.

Интерпретации инновативного обмена

Во внезапном получении какой-либо профанной вещью ценностного статуса есть что-то странное и шокирующее многих. Из-за этого и на современное искусство, которое занимается присвоением профанным вещам такого статуса, отчасти все еще смотрят косо: чаще всего для объяснения стараются представить соответствующую вещь не такой уж профанной, какой она кажется, и стремятся найти в ней, независимо от ценности, полученной ею в результате инновативного обмена, какое-то особое "художественное качество", что, разумеется, противоречит основной интенции современного искусства. Скорее, можно сказать, что современный художник жертвует своей способностью создавать традиционные ценности ради того, чтобы, скажем, выставить перевернутый писсуар — и эта аскетическая жертва делает выставленный писсуар ценным. Также можно сказать, что аскет жертвует своими наслаждениями — в том числе и духовными наслаждениями — и это делает его бедную утварь ценной. Не только производство ценностей в традиционном духе и в соответствии с валоризованными культурными нормами, но и отказ от такого производства, отказ от ценностей вообще, чистый акт ухода в профанное, простое уничтожение ценного оказывается способным производить новую ценность — как правило, недостаточно учитываемый экономический факт.

На подобные рассуждения существуют, конечно, известные возражения: так, Ницше в свое время утверждал, что аскет, скорее всего, и не смог бы наслаждаться, если бы ему предоставили такую возможность, и что это обстоятельство аннулирует ценность его аскезы. Также можно предположить, что соответствующий художник мог бы оказаться неудачником в традиционном искусстве — в этом случае он только скрывает свою потенциальную неудачу посредством инновации, так что его инновация может считаться не имеющей ценности. Этот тип критики справедливо указывает на то, что любая жертва, чтобы стать жертвой, предполагает возможность традиционного выбора: какой-нибудь пастух, который просто заблудился в тех же местах, где спасается святой, не становится от этого святым. Но поскольку внутреннюю, потенциальную способность к производству традиционных ценностей нельзя объективно проверить, утверждает далее критика, нельзя вообще говорить ни об аскезе, ни о жертве, ни об инновативном обмене, который в таком случае оказывается только довольно ловким обманом. Поскольку современное искусство есть искусство аскезы, критика современного искусства пользуется теми же приемами, что и прежняя критика аскетического, монастырского христианства, которая описывала монастырскую жизнь как оплачиваемое чужим трудом безделье. Спонтанная убедительность этой критики заставляет, однако, рассмотреть ее более внимательно.

Отличие аскезы от безделья и неспособности к продолжению традиции есть отличие в интерпретации. Любая аскеза может быть описана как эксплуатация чужого труда. Но также и любая неспособность к работе в рамках нормативной традиции может быть интерпретирована как аскеза. Пастух, случайно забредший в пустыню, в которую святой пришел по своей воле, может осознать свою случайную ошибку как волю Божью — и тем уподобиться святому. Также и художник может постулировать свои собственные ошибки в продолжении нормативной традиции как новый стиль, порывающий с этой традицией, совершая тем самым инновативный обмен на уровне интерпретации и валоризуя собственную профанность. Способность к подобной интерпретации и есть способность к инновации. Разумеется, интерпретация случайности, неудачи и ошибки как инновации не отменяет полностью более профанной интерпретации, состоящей в том, что здесь большое выдается за здоровое. Любая инновация может быть, таким образом, проинтерпретирована на двух уровнях. Один из них есть уровень валоризованной культурной традиции, на котором инновация понимается как сакральная жертва, как аскеза, как христианский кенозис, который обменивает ценности и блага культурной традиции на неценные, профанные вещи. На другом уровне инновация понимается как спекулятивная коммерческая операция, которая произвольно присваивает ценность неценным вещам. Обе эти интерпретации постоянно присутствуют в любом рассуждении об инновации — целиком элиминировать одну из них оказывается невозможным, как оказывается невозможным найти их синтез. Любые попытки описать сакральную жертву как абсолютную разбиваются о тот несомненный факт, что она всегда предполагает вознаграждение — и не на том свете, а именно в контексте уже существующей культуры. Так, современный художник, жертвующий традицией, знает заранее, что его жертва будет вознаграждена в том числе и коммерческим успехом, если он сумеет поставить в валоризованный контекст что-либо новое.

Но также оказывается нереализуемой и противоположная программа редукции инновативного обмена только к его коммерческому эффекту. Инновация понимается в этой перспективе исключительно как хитрый обман, направленный на создание иллюзии, или имитации жертвы — обман, который должен быть разоблачен. Но такое разоблачение оказывается настолько же бесплодным, насколько оно всегда удается. И дело здесь даже не в том, что сама по себе фигура разоблачения идеологического обмана воспроизводит ту фигуру инновативного обмена, которую она хочет разоблачить, ибо она производит все ту же операцию замены "высокого" объяснения культурной инновации на "низкое" объяснение. Дело в том, что имитация инновации не может быть отличена от самой

инновации. Такое отличие опять-таки было бы возможным только в том случае, если бы сличение культурно валоризованного и профанного могло бы осуществляться бесконечно. Но в конечной перспективе различение подлинной инновации и имитированной инновации не может состояться. По этой причине каждая операция инновации так же предполагает два уровня интерпретации, как и получающиеся в ее результате художественные произведения или теоретические дискурсы, — и эти два уровня интерпретации также не могут быть однозначно ни слиты, ни различены.

Иерархия двух уровней интерпретации базируется на традиционном представлении о преимуществе, или большей ценности одного типа девалоризации культурных ценностей — или, если угодно, одного типа потребления ценностей — по сравнению с другими. Этот культурно валоризованный тип потребления представлен чистым поглощением, разрушением, жертвой, растратой, аскезой. Жорж Батай показал в свое время, что самые различные типы разрушения и растраты вещей имеют между собой нечто общее и образуют общий аристократический тип потребления.⁷ Другой тип потребления — это потребление ради производства, использование одних вещей для продуцирования других вещей, утилитаризация и инструментализация культуры в условиях современной экономики денежного обмена, ориентированной на извлечение материальной выгоды. Сам Батай полагал, что может существовать особая аристократическая экономика жертвы, прообраз которой он видел в так называемом потлатче, описанном Марселем Моссом.⁸ Согласно этой экономике, жертва всегда вознаграждается, поскольку обязывает другого к встречной жертве. Констатируя упадок этого типа экономики в современном мире, Батай не замечает, что вознаграждение за жертву по-прежнему имеет место в современной культуре, поскольку профанные, неценные вещи, получаемые взамен жертвы, сами становятся ценностями. Не замечает он также возможности проинтерпретировать весь современный производственный процесс, который, по существу, все время только бессмысленно потребляет вещи и энергию, как своего рода сакральную жертву, как чистое разрушение и растрату вещей и людей. Но в любом случае, различение, проведенное Батаем, действительно достаточно точно фиксирует два уровня в фигуре инновации, понятой как обмен.

Собственно инновативная практика есть не производство, не работа, не творчество, понятое как активная деятельность по продолжению уже валоризованной культуры, а изменение модусов потребления, новое обращение с вещами, стратегии их валоризации и девалоризации — труд, в отличие от того, что думают марксисты, не создает ничего нового. Новое возникает исключительно в сфере потребления, на которую труд

только реагирует. Раньше инновативный обмен в сфере потребления был делом аристократии и религии. Ныне этим более профессионально занимаются искусство и средства массовой информации. Коммерциализация таких инновативных обменов создает моды, на которые возникает новая реакция в виде нового инновативного обмена, которая вновь сменяется коммерциализацией. Ничто, разумеется, не гарантирует вечной длительности этого процесса. Материальные ценности культуры могут быть в любой момент полностью уничтожены не только символически путем аскетической жертвы и инновативного обмена, но и фактически — для их сохранности нет никакой объективной гарантии. Профанное, как уже говорилось, является постоянным источником страха перед полным уничтожением культуры, полным уничтожением любых ценностей, полным стиранием любых границ — и поэтому постоянным предметом культурного интереса. Следовательно, любая самая радикальная критика культуры приветствуется и валоризуется ею самою, ибо эта критика все еще продолжает быть внутрикультурной. Давно было замечено, что самые разрушительные, демонические, агрессивные, негативные, профанирующие тексты культуры охотно ею принимаются — но никакие "положительные", благонамеренные, конформные тексты не могут иметь в ней настоящего успеха. Человек культуры, по существу, постоянно испуганный возможностью ее окончательной гибели, и таким образом, возможностью полной утраты исторической памяти о себе после своей биологической смерти, символически охотно идентифицируется с теми профанными силами, которые способны культуру уничтожить, чтобы столь же символически пережить в союзе с этими силами грядущую гибель культурных ценностей. Так, еще первобытные народы идентифицируются с природными силами, которые им угрожают, чтобы путем такой магической хитрости в решающий момент оказаться их союзниками. Поэтому современная культура заполнена вещами и знаками неценного, профанного, анонимного, агрессивного, вытесненного, незаметного — всего, что грозит обмануть ее внимание, заставить ее врасплох, погубить ее. Все эти вещи валоризуются как магические заклинания действительной катастрофы и гибели культуры в профанном — и также валоризуются в качестве культурных героев все те, кто путем инновативного обмена добыл и тем нейтрализовал их. Разумеется, как уже говорилось, зона опасности никогда не оказывается до конца исчерпанной, и даже старые, привычные вещи культуры вновь и вновь оказываются опасными, пройдя через свою коммерциализацию и профанизацию, т.е. утратив свой первоначальный закликательный характер. Новое есть таким образом не новая форма, но каким-то внешним признакам отличная от старых. Новое — это новый объект страха, новая опасность, новое профанное.

Опасность всегда приходит от того, чего человек не замечает, к чему он не подготовлен, что не стоит в центре его внимания, — но из этого же скрытого источника может придти и спасение. Жизнь в культурной системе ориентируется на определенные правила: когда играют в шахматы, то не предполагается, что в какой-то момент один из соперников может быть, скажем, в процессе игры убит шахматной фигурой. Структуралисты, Витгенштейн и многие другие до них или после них рассматривают всю сферу человеческой практики как игру с бессознательно известными, хотя и не отрефлектированными правилами. Но реальность тем и отличается от игры, что содержит в себе опасности хода не по правилам, что в ней есть незаметные, профанные зоны, откуда можно ждать непредусмотренного удара: сами структуралисты или Витгенштейн сыграли, кстати говоря, отнюдь не по принятым правилам, когда сделали следование правилам игры не сознательной, а бессознательной операцией — и тем поставили на один уровень философский дискурс и обыденную речь.

Когда художник или философ обращаются к профанному и валоризуют его, они тем самым не только возвышают профанное, неценное, демократическое, скрытое и вытесненное до культурной ценности, но одновременно и нейтрализуют исходящую от него тотальную опасность уничтожения и смерти. Эта операция победы над опасностью не обязательно должна быть специальным образом описана и мифологизирована — достаточно показать, что культура выдерживает агрессию профанного и выживает в ней. Так, Маркиз де Сад является, например, одним из культурных героев Нового времени именно потому, что в его текстах литература выдерживает то, что она не выдерживает в других текстах, или Гойя — тем, что у него живопись выдерживает более, нежели она могла выдержать до него.⁹ Тем не менее, разумеется, что угроза для культурной памяти исходит не только от прямого насилия, но и от глупости, пошлости, обыденности и кичевости, в которых она растворяется. Из-за этого изображение пошлости и обыденности является излюбленной темой культуры Нового времени — особенно начиная со второй половины XIX века и вплоть до нашего времени.¹⁰ При этом, чем более насилие или пошлость в явном виде критикуются, тем более их валоризация представляется неудачной и оставляет чувство неудовлетворенности, поскольку ощущается, что автор прибегает к определенным дополнительным средствам, чтобы ослабить всю мощь профанного — и, следовательно, недостаточно иммунизировал культуру против угрозы профанного. Любая критическая дистанция губит в этом случае все дело. Только если художник любит профанное в самой его предельной профанности, отвратительности, пошлости, тривиальности или жестокости, и может заставить нас тоже увлечься им, любоваться, любить, восхищаться им, пережить его как ис-

тивную культурную ценность — только тогда его победа над угрозой профанного оказывается достаточно значительной, чтобы культура зачислила его в свои герои.

Художественные музеи, которые стоят в центрах современных западных городов и постепенно поглощают христианские церкви, незаметно превращая их в свои филиалы, являются храмами этой новой религии — религии исторической трансцендентности, религии сохранности отдельного человека в исторической памяти. Именно поэтому музеи современного искусства заполнены свидетельствами аскезы и жертв, принесенных ради этого исторического бессмертия, — мусором, уродливыми изображениями насилия или экстаза, плоским геометризмом, растекшейся краской. Поэтому и философские сочинения, и литература современной эпохи заполнены аналогами этих картин. Это предъявление современным искусством следов перенесенных им пыток и страданий напоминает иконы христианских святых, представленных вместе с орудиями их мученичества. Секреция искусства в Новое время привела к тому, что ему пришлось взять на себя само то, что в прошлом оно только иллюстрировало — и полюбил врагов своих.¹¹

Разумеется, никакой акт спасения не оказывается при этом окончательным: как уже говорилось, культурные ценности и профанные вещи никогда не образуют того неразрушимого синтеза, который раз и навсегда освободил бы культуру от испытываемого ею страха и стабилизировал бы ее валоризованную память. Каждое произведение искусства остается внутри себя расколотым на два различных ценностных слоя — и поэтому является в той же мере заклинанием профанного, как и наглядным свидетельством поражения и тщетности любого мученичества. И более того: каждое инновативное произведение искусства выступает не только как спасительная жертва, но и как выгодная обменная операция, в результате которой некоторые прежде профанные вещи становятся валоризованными, модными, даже нормативными для культуры, а другие вещи профанируются, выходят из моды, определяются как китчевые — вплоть до следующей инновации. Поэтому те же музеи можно, с другой стороны, описать как своего рода банки культурных ценностей, которые — с целью их стабилизации — постоянно должны пускать эти ценности в оборот, обменивая их на профанные вещи, дабы обеспечить их покупательную способность: подобно тому, как деньги обесценились бы, если бы постоянно лежали в банке и никогда не пускались бы в оборот.

Этот второй, сравнительно с нео-сакральным, тип описания инновации в действительности не противоречит первому. Коммерческая, обменная сторона всегда сопутствовала любому сакральному культу. Священничество всегда обвинялось в обмане публики и в чисто денежном

интересе. Изгнание торгующих из храма всегда было самой распространенной формой инновативной операции — и всегда, разумеется, приводило к их возвращению в новый храм, построенный вместо прежнего. В искусстве критика художественного рынка была особенно характерна для раннего авангарда, когда мученический пафос жертвы переживался наиболее непосредственно. Однако, в более позднее время, напротив, стала заметной валоризация коммерческой стороны искусства. Например, сегодня уже совершенно немодно стало говорить, что художник руководствуется в своей художественной практике святой любовью к искусству и желанием спасти человечество — даже если у художника время от времени и появляются такие идеи, он подавляет их в себе и замалчивает, поскольку они оцениваются в современной культуре как китчевые, пошлые, претенциозные. Сейчас художник стилизует себя, как правило, под дельца и предпринимателя, который даже превосходит обычного предпринимателя своей деловитостью — что на практике, разумеется, все же не совсем так, ибо успешный предприниматель обычно получает денег больше, нежели даже преуспевающий художник.

Религиозная история также часто рассматривается в этом новом ключе: не только в протестантизме, но и в католицизме усматривают теперь важный фактор, способствовавший становлению современной экономики — что, соответственно, оценивается вполне положительно. Также положительно оценивается и роль писателей или художников как частных предпринимателей на заре современного капитализма. Таким образом, коммерческая сторона инновации вновь и вновь валоризуется сравнительно с ее сакральной стороной. Впрочем, вполне можно предположить, что в какой-то момент возникнет новое неосакральное настроение в искусстве, когда говорить о деньгах станет немодным и пошлым, а говорить о духовном, аскезе и жертве — актуальным и валоризованным. Сами по себе интерпретации инновативного обмена, таким образом, также иерархизированы и вовлечены в стратегии инновативного обмена, который они стремятся описать.

Это становится особо очевидным, когда инновативный обмен ставится под вопрос с помощью экологического аргумента, перенесенного на его интерпретации. Так, для Деррида архив не есть нечто, эксплицитно хранимое в музеях, библиотеках или прочих хранилищах культуры, а скорее, некая бесконечная текстуальность, в которой стирается иерархическое различие между культурно валоризованным и профанным: эксплицитно организованная культурная память оказывается только вершиной айсберга, причем профанная среда, образующая сам айсберг, не отличается от валоризованной памяти по своей организации.¹² Благодаря такому описанию всей профанной сферы как текстуальности, разруши-

тельная сила профанного оказывается для Деррида иллюзорной, и апокалиптический страх гибели всей культуры становится только внутритекстуальным соблазном. На другом уровне о том же говорит и Бодрийяр, для которого реальность является только дополнительным симулятивным эффектом в бесконечной симулятивной игре.

В этих "постмодерных" моделях проводится весьма изящная и достаточно традиционная стратегия примирения двух уровней интерпретации. А именно, утверждается, что внешняя угроза, ради которой приносятся сакральные жертвы, иллюзорна — в этом смысле выбирается второй тип "низкой", или профанной, интерпретации жертвы как идеологического обмана. Но, с другой стороны, предполагается, что сама иллюзия угрозы является "необходимой" в том смысле, что она порождена самой текстуальностью или дифференцией, а не является злонамеренной выдумкой художника или философа.¹³ автор обманывает, но и сам необходимым образом обманывается. Если классический авангардный герой изображался иногда злым гением, нарушающим законы и традиции культуры, чтобы испытать их на прочность, то теперь речь идет, скорее, о принудительно возникающем желании выйти за пределы валоризованной культуры под воздействием ее собственных скрытых, бессознательных механизмов соблазна, как это имеет место также у Лиотара, для которого авангардный жест указывает на постоянно соблазняющее и ускользающее "возвышенное".

Если допустить возможность бесконечной текстуальности, бесконечной игры симулякров, бесконечного желания, бесконечной дифференции и бесконечной интерпретации, не имеющих ни начала, ни завершения, то апокалипсис действительно оказывается посрамленным. Но тем не менее можно сказать — и с большим основанием, — что все эти бесконечности, в свою очередь, являются фантазматичными. Иначе говоря, бесконечность текстуальности или дифференции играет такую же роль защиты от уничтожения культуры, какую прежде играли разум или трансцендентальная субъективность. Только если прежде разум претендовал на абсолютные очевидности, которым не должно было быть страшно никакое разрушение культуры, то теперь теоретический дискурс утверждает эту свою разрушительную, деконструирующую, критическую силу, перед которой не может устоять никакая реальность — в том числе и реальность разрушения.

Культурная иерархия и общественное неравенство

Устойчивость иерархических границ между культурой и профанным относительно любых актов инновативного обмена может быть интерпретирована и часто интерпретируется как устойчивость системы социального неравенства. Валоризованная культура отождествляется при этом

с культурой привилегированных классов общества, а профанная среда — с культурой угнетенных классов.¹⁴ Эта модель ценностного неравенства широко распространена, и ее нельзя ассоциировать только с марксизмом. Господствующая культура объявляется культурой господствующего класса, отражающей его специфический взгляд на мир. Непривилегированные классы объявляются отсутствующими в архиве культуры в результате их культурного подавления посредством определенных механизмов власти. Так, культуре аристократии или буржуазии противопоставляется культура неимущих классов, женщин, различных социальных маргинальных групп, расовых групп, сексуальных меньшинств и т.д. — в зависимости от конкретных пристрастий различных теоретиков. Ценностная граница между валоризованной культурой и профанной средой, таким образом, натурализуется или социологизируется. Культурная индивидуальность ставится в зависимость от жизненной индивидуальности — в предельном случае каждый отдельный человек получает право на культурную репрезентацию: каждый, как говорил Йозеф Бойс, должен стать художником. В этой политизированной форме и в наши дни продолжает свое существование старый романтический лозунг: стань тем, кто ты есть. Традиционная культура рассматривается как нечто, что препятствует развитию природно или социально заданной индивидуальности, поэтому господствующая культура в ее традиционной условной форме должна быть преодолена как культура господствующих классов с целью выявления неповторимой индивидуальности каждого.

Здесь, конечно, прежде всего можно заметить, что сама по себе индивидуальность уже есть результат определенной репрессии, определенного насилия, определенного ограничения.¹⁵ Поэтому требование "освободить индивидуальность" парадоксально, ибо предполагает ликвидацию всех тех ограничений и различий, которые как раз и создают индивидуальность — освобожденная индивидуальность автоматически перестает быть индивидуальной. Все попытки представить культурный архив как систему репрезентации внекультурных, профанных — природных или социальных — различий неизбежно запутываются в противоречиях. Различение валоризованной культуры и профанной среды является исходным для любого культурного опыта: любая культурная инициация начинается с объяснения того, что культурно привилегировано, допустимо, ценно, установлено и подлежит хранению и воспроизведению — и что находится за пределами культуры. Все члены общества, являющегося носителем определенной культуры, знакомы с этим различием: все они знают, что культура — это, например, музеи, театры, концертные залы или университеты, а "просто жизнь" — это все остальное. Разумеется, более обеспеченная часть общества способна в большей степени стать потребителем

валоризованной культуры и в большей степени отождествиться с ней. Но это вовсе не означает, что унаследованная валоризованная культура каким-то образом выражает спонтанное мирозерцание, спонтанные вкусы или спонтанные интересы привилегированных классов — представители этих классов застают традиционную культуру уже готовой и усваивают ее посредством воспитания.

Что касается непривилегированных классов, то они, разумеется, получают соответствующее воспитание в меньшей степени. В результате их культурные навыки оказываются отличными от валоризованных вкусов, представлений и норм. Но это отличие не осознается ими самими как специфический тип культуры, отличный от господствующего культурного типа — скорее, они сами воспринимают свою культурную практику как "некультуру", или как "частичную культуру", как определенный этап на пути, ведущем к культуре. Так, человек, плохо владеющий традиционным, нормативным рисунком и все же пытающийся рисовать, обычно вовсе не воспринимает свои неудачные рисунки как особый специфический стиль рисунка, равный по своему качеству любому другому — совсем напротив, он видит в своих рисунках лишь более или менее удачный этап на пути к подлинному рисованию, идеал которого он разделяет со всем остальным обществом. Для того, чтобы профанную "некультуру" осознать как некоторый особый и инновативный тип культуры, который можно поместить на один уровень с традицией, следует посмотреть на культурную практику непривилегированных классов общества, примитивных народов или людей с определенными психическими отклонениями от валоризованной нормы со стороны, — как раз полностью отказавшись от их собственной культурной перспективы и от их собственного представления о смысле того, что они делают. Не случайно, что когда различные субкультуры возводятся на уровень валоризованной культуры, то их валоризованная репрезентация вызывает обычно резкую негативную реакцию, в первую очередь, со стороны как раз тех, кто должен был быть в ней репрезентированным. Так, авангардная художественная практика начала века не принималась широкой публикой прежде всего именно потому, что авангард ставил на уровень культурной ценности те элементы повседневного окружения, которые эта публика, хотя и встречала в своей профанной практике каждый день, рассматривала как "некультурные" и стремилась поэтому преодолеть. Художник, фиксируя профанность профанной среды — ее безвкусьность, пошлость, неумелость, бедность, примитивность и т.д., — тем самым лишает публику привычных ей иллюзий приближения к искомой валоризованной культуре, наглядно демонстрирует ее поражение на этом пути. Поэтому авангардная художественная практика, стремящаяся репрезентировать в валоризованном кон-

тексте культурного архива непривилегированные, профанные формы "жизни", очень часто наталкивается на обвинения в клевете на эти формы, ибо еще более подчеркивает их профанность. Особенно характерна в этом отношении судьба русского авангарда, который был отвергнут после Революции как раз теми "пролетариями", чью специфическую культуру он хотел репрезентировать — и именно как клевета на них.¹⁶ Сами эти пролетарии, напротив, хотели подняться над своим культурным статусом — хотели встать на один культурный уровень со свергнутыми привилегированными классами.

Подобная оппозиция попыткам репрезентировать субкультуру непривилегированных классов со стороны самих этих классов часто высмеивается как еще один симптом их некультурности. Этот упрек характерен, и он показывает, что эти классы совсем не так уж неправы в своем негативном отношении к демократической политике репрезентации, которая, как кажется, имеет целью только их собственное благо. На деле, такая репрезентация окончательно лишает их собственного шанса в культуре. Непривилегированное положение в культуре порождает мечты преодолеть его. Эти мечты реализуются в стремлении максимально освоить валоризованную культуру, стать на один уровень с господствующими классами. Поэтому так часто и можно услышать: "я не хочу видеть только то, что уже есть в жизни, я хочу чего-то иного — более красивого, более культурного". Но здесь вдруг оказывается, что искомая валоризованная культура уже перестала быть таковой, что все усилия были напрасны, так как произошла валоризация профанного и девалоризация красивого. В результате "простой человек" окончательно лишается культурной перспективы: его собственная практика оказывается присвоена самой валоризованной культурой, так что теперь он видит в ней только свой собственный отчужденный образ, которого он уже не в состоянии преодолеть. Пользу от постоянно возникающих культурных мод, вновь и вновь использующих различные вещи и знаки непривилегированных, субкультурных практик, извлекают только агенты валоризованной культуры, которые используют их как новое в валоризованном и элитарном контексте культурного архива.

Нельзя сказать, что это обстоятельство осталось незамеченным. Так, ряд авторов в последнее время пишет о том, что в современной культуре происходит своего рода двойная эксплуатация непривилегированных субкультур¹⁷ — мало того, что непривилегированные слои общества эксплуатируются экономически, социально и политически, они затем еще раз эксплуатируются культурно, когда вещи и знаки их культурных практик используются для создания эксклюзивных культурных мод, из которых они сами оказываются исключены. Но это рассуждение возвра-

щает к проблеме того, насколько агенты валоризованной культуры являются также агентами господствующего класса. Ответ на этот вопрос легко можно получить, если вспомнить, например, дискурс Ницше и "декадентскую" европейскую культуру в целом, вплоть до Второй мировой войны, в которых как раз валоризовалась, стилизовалась и эстетизировалась культура господствующих классов. Для этого, как известно, субкультура социальных привилегий сначала должна была быть понята как противостоящая доминирующей демократической, либеральной и профанирующей культуре XIX века — как декадентская, уходящая, бессильная субкультура. Иначе говоря, субкультура привилегированных классов также должна была вначале быть понята как культурно непривилегированная, чтобы затем уже быть валоризованной. При ближайшем рассмотрении оказывается, что как раз непривилегированные культурные практики являются наиболее культурогенными, потому что их легче представить как новые. Реальная субкультура господствующих классов относится к числу именно таких профанных, только еще подлежащих валоризации практик. Легко видеть, что агентами валоризованной культуры выступают не те члены общества, которые с самого начала находятся в социально привилегированной позиции, а все те, кто оказывается способным выполнить требования, которые сама культура предъявляет к инновативному обмену. Агенты эти могут принадлежать к самым различным классам общества, но всех их характеризует определенного рода предательство по отношению к этим классам. Художник и философ — антибуржуазны, но они, разумеется, не идентифицируются с прочими общественными классами более, нежели это требуется их стратегиями апроприации и валоризации. В наше время распространена практика, при которой женщины репрезентируют в культуре женщин, черные — черных, пролетарии — пролетариев. Отсюда возникает иллюзия аутентичности. Но и здесь речь идет исключительно об иллюзии. Художник, использующий в своем искусстве вещи и знаки общественной группы, из которой он вышел, всегда изначально уже оторвался от этой группы и приобрел способность посмотреть на нее извне. Современный художник или теоретик использует свою собственную биографическую идентичность как реди-мейд. Писатель из пролетариев, пишущий пролетарский роман, вдвойне перестает быть пролетарием. Художник из страны Третьего мира, ввозящий на западный художественный рынок "оригинальное" и "иное" из своей страны, смотрит на нее уже взглядом западного культурного агента.¹⁸

Дело в том, что оригинальность и новизна зависят от культурного контекста валоризации значительно больше, нежели от используемого для инновативного обмена профанного материала. Так, еще недавно, артикуляция оригинальности и новизны в странах социалистической культуры

имела другие знаки, нежели в странах традиционной буржуазной культуры, оставаясь той же самой по своей основной стратегии. Так, например, если в западных странах апелляция к идеологии марксизма означала установку на оппозиционность установленному порядку, в Советском Союзе она, напротив, означала лояльность этому порядку. И, наоборот, если симпатия к Америке означала на Западе лояльность официальным ценностям, на Востоке она означала оппозиционность. В результате практически идентичные по своим целям и стратегиям культурные движения на Западе и на Востоке оказались оперирующими противоположными идеологическими символами, поскольку имели дело с различной организацией валоризованной культуры. Можно привести и более недавний пример из культурной практики последних лет. Французский постструктурализм, оперирующий языком желания, выступает как левая культурная оппозиция в Америке, где власть говорит языком традиционного рационализма. Но в Германии, где жива еще память о власти, говорившей языком желания, этот же французский постструктурализм оказывается, скорее, знаком оппозиции левой либерально-демократической традиции и, таким образом, выполняет совершенно иную общественную функцию и используется для иных стратегий. Такие постоянные обмены между валоризованными и профанными, а также, соответственно, аффирмативными и оппозиционными стратегиями означают лишь то, что культура вообще не является непосредственной репрезентацией определенных классов или общественных групп, но что эти группы артикулируют себя в зависимости от того, как в настоящее время проходит граница между валоризованным и профанным, т.е. руководствуясь позиционными и стратегическими соображениями. В основе натурализации, или социологизации культурных иерархий лежит достаточно наивная вера в некое нейтральное, внекультурное описание мира. Только в свете такого описания могут быть вычленены общественные классы, соотношения власти и привилегий между ними и т.д. Но любое культурное описание само по себе является элементом инновативных стратегий, оно внутренне разделено на различные ценностные слои и осуществляет обмен между ними.

Действительно, культурная активность может выражать профанное — все равно, привилегированное или непривилегированное — или, иначе говоря, культурная индивидуальность может стать выражением реальной индивидуальности, только если профанное предшествует культуре и независимо от культуры. Но прежде уже было выяснено, что профанное постоянно обменивается с культурой, и поэтому не является такой самостоятельной величиной. Культурно выразить нечто реальное означает валоризовать профанное, т.е. совершить инновативный обмен, после которого профанное уже перестает быть профанным, а культурное — что-либо выражать.

Мышление как инновативный обмен

Прежде всего, мышление в Новое время понимается — по меньшей мере, после Декарта — как нейтральное начало, подчиняющее себе все ценностные иерархии. Религиозные убеждения, традиционная мудрость, общественно установленные принципы права, этики и эстетики провозглашаются содержаниями или модусами мышления наравне с повседневными делами, профанными жизненными стратегиями и случайными мнениями. Важно, что мышление почти инстинктивно воспринимается при этом как самостоятельное начало, равнодушное по отношению к тому, что мыслится, и таким образом устанавливающее равенство, если не в действительности, то, по меньшей мере, в самом себе, между тем, что в традиции обременено неравенством.

Однако, как было показано выше, мышление представляет собой отнюдь не однородный, гомогенный, нейтральный процесс, а распадается на две различные операции. То обстоятельство, что эти две различные операции получают одно и то же имя мышления, только маскирует их несходство. Операции эти представляют собой девалоризацию ценного и валоризацию неценного. Когда традиционные, авторитетные ценности мыслятся, то это означает их девалоризацию, потому что они становятся от этого "только мыслями". Когда неценные, профанные, случайные мнения мыслятся, то они становятся от этого "мыслями", их ценность повышается, они валоризируются. Мыслить культурно ценное и мыслить профанное, таким образом, суть два принципиально разнонаправленных действия, которые нельзя объединять одним именем. Такое объединение возможно лишь в том случае, если полагать, что мышление есть автономный и равнодушный к своим результатам процесс, который разворачивается сам по себе и независимо от предшествующих ему ценностных иерархий. В этом случае изменение этих иерархий было бы лишь своего рода побочным результатом мышления, за который оно само не отвечало бы, будучи ориентированным только на "истину".

Для сообщения мышлению такой независимости оно обычно укореняется в каких-то трансцендирующих культуру принципах — в "я", в трансцендентальной или феноменологической субъективности, в Абсолютном Духе или в чисто логических системах вывода. Разумеется, все эти и другие сходные укоренения мышления нельзя оправдать самим мышлением — они девалоризируются тогда же, когда и мыслятся. В результате мышление оказывается не в состоянии обосновать само себя. Если же признать, что оно представляет собой не нейтральный и однородный, а двойственный процесс, состоящий в инновативном обмене, т.е. в девалоризации ценного и валоризации неценного, тогда дополнительного его обоснования через определенный принцип, лежащий в основе культуры, вовсе не

требуется: мышление в достаточной степени оказывается оправданным уже тем, что оно реализует саму по себе культурную программу. Любой инновативный обмен в определенном смысле повторяет все прочие инновативные обмены, поэтому, порождая новое, он сам по себе неоригинален. Не будучи оригинальным, инновативный обмен не требует и особого обоснования — ни опоры на каком-либо внеисторическом принципе, ни особого места в истории.

Декарт, провозгласив примат мышления, понятого как методологическое сомнение, девалоризовал традиционное сакральное знание и валоризовал новый тип физико-математического знания, которое ранее рассматривалось как иерархически менее ценное. В результате образовалась новая область профанного, куда попали традиционные культурные представления всех стран и народов, которые в свете Просвещения представляли лишь курьезными заблуждениями. После такой тотальной девалоризации эти культурные предрассудки смогли, однако, быть впоследствии ревалоризованы — теперь уже как содержания или модусы мышления. В результате возник гегелевский историзм, для которого ложные с точки зрения позитивной науки представления также валоризованы уже тем, что они являются формами мышления. Помимо этих двух основных этапов история мышления знает еще много других. Этой истории предшествовали к тому же сходные стратегии валоризации-девалоризации у Платона и следующей за ним греческой философии, которая, в свою очередь, стремилась девалоризовать миф и валоризовать обыденное знание. Вся эту историю можно описать в терминах инновативного обмена, поскольку мышление на всем ее протяжении постоянно сохраняло свою исходную двойственность.

Более поздняя критика просвещенческой концепции мышления связана с возникновением понятия подсознания. Эта критика стала искать укорененности мышления в чем-то, что само мышление не может более мыслить, поскольку уже стало ясно, что мышление неизбежно девалоризует любой высший принцип, как только начинает его мыслить. Подсознание, таким образом, по-прежнему понимается критической "деконструкцией метафизики" в духе традиционной метафизики как сокрытая реальность. Но только теперь эта реальность описывается не как раскрывающаяся в мышлении, не как очевидность, присутствие, данность, а в ее изначальной сокрытости — как отсутствие, иное, дифференция. Между тем, сменив собой мышление, подсознание, естественно, тут же начало функционировать подобно мышлению — как инновативный обмен. Так, Ницше полагает, что мышление неоднородно и имеет два различных источника — благородные, ценные формы жизни и низменные, неценные формы жизни. Это установление внутренней неоднородности мышления

составляет большую заслугу Ницше.¹⁹ Между тем, если мышление для Ницше обнаруживается как неоднородное, то однородной для него становится "жизнь", которая тем самым наследует мышлению. Путем апелляции к "жизни" Ницше девалоризует демократические, эгалитарные, либеральные ценности своего времени и валоризует аристократические, декадентские и маргинальные формы жизни, которые для его времени составляют часть профанного. В результате, жизнь находит для себя более полное выражение именно в этих заново валоризованных формах, когда прежде ценные либеральные ее формы провозглашаются извращенными и низменными. Жизнь у Ницше, таким образом, выступает двойником мышления и сама оказывается результатом инновативного обмена между нормативными формами мышления и различными его девиантными формами, связанными с переживаниями экстаза или самозабвения, которые в классических учениях о мышлении обычно рассматривались как профанные.²⁰

Ту же роль играет понятие либидо для Фрейда, которое девалоризует классические формы мышления, описывая их или как навязчивые представления, или как рационализацию и психологическую самозащиту. Одновременно Фрейдом валоризуются профанные формы речи и поведения как дающие ключ к подсознательной жизни. Таким же способом функционируют структуралистские теории языкового подсознательного: логическое, научное мышление оказывается здесь лишь одной из форм функционирования языка, так что рациональное рассуждение девалоризуется как лишь одна из многих возможных форм употребления языка, а "нерациональные" языковые формы валоризуются как дающие возможность увидеть работу языка как таковую — подобный подход к делу характерен и для французского структурализма и, скажем, для Витгенштейна. Нечего и говорить, что такую же роль играет экономическое подсознательное для Маркса, которое девалоризует традиционную культуру как идеологическое прикрытие экономической эксплуатации и валоризует пролетариат как выразителя самого по себе принципа экономического производства.

Различные теории подсознания, таким образом, будучи сами по себе продуктами инновативного обмена, фактически полагают подсознательное как средний термин для такого обмена — так что подсознание начинает выполнять в них ту же роль, которую традиционно выполняло мышление. Тем не менее, классические теории подсознательного одновременно стремились различным образом идентифицировать его, придав ему некий объективный статус, с тем, чтобы опять-таки закрепить его во вне культуры, дать ему основание по ту сторону всех ценностных иерархий. Отсюда приписывание статуса подсознательного языку, либидо, экономи-

ке, или жизни — все эти понятия казались, на первый взгляд, более реалистичными, нежели "мышление", которое стали обвинять в том, что оно "нематериально" и "идеалистично". Разумеется, с подсознанием тут же стало происходить то же самое, что уже прежде произошло с мышлением — а именно, апелляция к подсознанию неизбежно начала девалоризовывать те самые принципы, которыми его стремились обосновать. Языковое подсознание разрушило язык как определенную внешнюю реальность — его областью стало молчание.²¹ Либидо разрушило обычное представление об эроте — ненависть и отвращение также стали у Фрейда манифестациями либидо. Пролетарий оказался у власти. Высшей формой жизни оказалась героическая смерть. В результате, подсознание постепенно утратило все свои опознаваемые опоры, как прежде их утратило мышление.

В наше время мы, видимо, присутствуем при заключительном этапе в истории мышления-подсознания: оно начинает после и под влиянием Хайдеггера укореняться не в наличествующем, а в отсутствующем — точнее, в самом по себе отсутствии отсутствующего, или в забвении забытого. Поскольку забытость и отсутствие провозглашаются теперь основными характеристиками реальности как Иного, любая претензия на обнаружение Иного в культуре обвиняется в метафизичности, хотя, разумеется, уже сама по себе апелляция к Иному и сокрытому может считаться метафизичной — безотносительно к тому, признается ли для Иного возможность выявиться в культуре или нет. Деструкция, или деконструкция традиции описывается при этом характерным образом с помощью все той же метафизической, платоновской фигуры воспоминания об истинном бытии по ту сторону валоризованной и материализованной культурной памяти²² — только для Платона такое воспоминание удастся, для Хайдеггера же оно возможно лишь как воспоминание о забытости бытия, которое тем не менее все же ценностно противопоставлено забвению этой забытости, характерной как раз для платоновской метафизики присутствия. В любом случае, отсылка к самому по себе бытию и Хайдеггером понимается как преодоление культуры, как ее разрушение и открытие за ней чего-то скрытого — хотя бы это скрытое и было самой сокрытостью, самым отсутствием.²³ Впрочем, на деле Хайдеггер тем самым лишь вводит в культурную традицию профанное, на что указывает вся его терминология: скука, заброшенность, озабоченность, решительность.

Для Деррида текстуальность, в которой стирается граница между культурно валоризованным и профанным, конституируется в отношении к Абсолютно Другому, который опять же характеризуется только своим отсутствием, своей дифференциальностью, своим отличием по отношению ко всему, что можно, и что каждый пишущий хочет о нем сказать. Здесь

дифференция и текстуальность по-прежнему, однако, играют ту же роль, которую прежде играло мышление: любые дискурсы, претендующие на истину, авторство и очевидность, девалоризируются, деконструируются и одновременно же валоризируются после такой деконструкции — но уже как дискурсы об отсутствии истины и очевидности.²⁴ Соответственно в этих дискурсах валоризируется путем деконструктивного чтения все то, что прежде в них не замечалось как чисто профанное — именно в таких незаметных метафорах и чисто служебных приемах речи и ищутся следы отсутствия Иного, поскольку они сами в известном смысле отсутствуют. Другие современные авторы говорят о бесконечном желании, о бесконечном дискурсе, о бесконечном диалоге, о бесконечности интерпретаций, о бесконечном возвышенном и т.д. Все эти бесконечности по-прежнему выполняют традиционную роль девалоризации ценного и валоризации неценного и девиантного — ибо перед лицом отсутствия, разумеется, не может быть никакого неравенства. Так что реально мы имеем дело вовсе не с самим по себе отсутствующим, а только с апелляциями к нему — с конкретными дискурсами Деррида, Делеза, Лиотара, Бодрийара, которые валоризируют различные области профанного и сами благодаря этому получают валоризованный статус в культуре. Если эти дискурсы культурно эффективны и продуктивны — а они, несомненно, таковыми являются, то только потому, что выполняют вполне конкретную культурную программу инновативного обмена, которую выполняли и их предшественники.

Ни мышление, ни его более поздние варианты в виде подсознания или Иного тем самым не гарантированы абсолютно ничем — ни абсолютным присутствием, ни абсолютным отсутствием. Мышление никогда не может достичь бесконечности и преодолеть конечные стратегические условия, внутри которых оно осуществляется. Оно всегда застает определенные ценностные иерархии и всегда внутренне распадается на стратегии девалоризации ценного и валоризации неценного. Признаком этого распада является, в частности, то обстоятельство, что различные события мышления могут девалоризовать, например, одну и ту же систему ценностей, но валоризовать при этом различные области профанного — те же марксизм, нигилизм и фрейдизм являются хорошим подтверждением этому. Либо они могут валоризовать одни и те же профанные вещи, но использовать их с целью девалоризации различных ценностей в различных культурных системах, как, например, рок-музыка или современное искусство выполняли, в свое время, различную девалоризирующую функцию в странах западного капитализма и восточного социализма.

Не только мышление двойственно, но двойственно также само событие мышления. Оно не является лишь реализацией определенной, чисто культурно заданной программы, но в свою очередь допускает профан-

ную интерпретацию. Так, можно сказать, что мышление стремится к равенству, справедливости, культурной репрезентации для профанного и ограничению претензий со стороны господствующих идеологий. Но можно также сказать, что мышление стремится к контролю, к экспансии, к социальному успеху, к созданию новых привилегированных культурных зон и, соответственно, новых зон власти: мышление не только устраняет неравенство или насилие — оно всегда осуществляется как новое насилие. Такая альтернативная интерпретация будет также справедливой — и две эти интерпретации постоянно обмениваются между собой. Отсутствие для мышления внешней гарантии означает для него риск на всех уровнях — риск, который не может быть снят никакой окончательной истиной и никакой апелляцией к бесконечности разъяснений, интерпретаций, дискуссий и рассмотрений, поскольку событие мышления всегда конечно. Но этот риск неизбежен — и отнюдь не только негативен: им также обусловлены напряженность и привлекательность мышления, которые в противном случае исчезают — иначе мышление постоянно рискует оказаться просто скучным.

Вопрос об истине

Мышление часто пытаются стабилизировать не только через описание его источника в качестве трансцендентного культуры, но и путем описания его предмета в качестве некой внекультурной реальности: оно получает цель достичь истины, понимаемой как нечто внешнее культуре и скрытое за ней. Но это означает, что истина здесь опять-таки понимается как инновативный обмен, поскольку под истинной имеется в виду некоторое отношение культурного дискурса к тому, что вне культуры и отлично от нее, т.е. к профанному. Ориентация на истину, на реальность, на объект девалоризирует традиционные культурные формы как условные и валоризирует профанные вещи как реальные. Истина никогда не приписывается теоретическому рассуждению, когда это рассуждение просто воспроизводит известные и валоризованные культурные формы, — но только тогда, когда оно вводит в культуру нечто профанное и новое. Поэтому истинный дискурс — именно вследствие своей истинности — перестает быть истинным в тот самый момент, когда осуществляется, ибо в этот же самый момент он перестает отсылать к профанному, которое, благодаря ему самому перестает быть профанным и становится культурно валоризованным. Самой своей отсылкой к профанному истинный дискурс меняет его статус, меняет его положение относительно культурной границы. Тем самым открывается дорога для следующего истинного дискурса, который описывает новую конфигурацию этой границы и тем самым снова меняет ее, открывая дорогу следующему истинному описанию и т.д. То обстоя-

тельство, что никакое истинное описание не может быть завершающим, таким образом имеет причиной не постоянную неудачу такого описания, а напротив, его достаточно частую успешность. Именно успешность истинного описания меняет конфигурацию границы между валоризованным и профанным — и тем самым лишает это описание его окончательности.

Истину, как правило, понимают семиотически — как знак, который обозначает определенную реальность. Любой знак одновременно указывает на реальность и скрывает, замещает ее, маскирует ее отсутствие. Если знак полностью обнаруживает реальность, делает ее непосредственно очевидной и раскрытой, то он в определенном отношении совпадает с ней. Такой знак можно считать полнотой истины. Если же знак только скрывает собой реальность, то он является ее маской, симуляком, тотальной иллюзией. Классическая философия была ориентирована на полное раскрытие истины, на полное совпадение означающего с означаемым. Критически ориентированные теории постструктурализма, напротив, утверждают невозможность такого совпадения: для них бесконечность текстуальности, бесконечность ряда означающих указывают на принципиальную сокрытость референта, который ускользает от обнаружения в означивании. Более того, сама по себе реальность, сам по себе референт, само по себе означаемое понимаются, скажем, Деррида как эффект означаемого. А именно, знак неизбежно соблазняет указанием на некий скрытый референт. Этот соблазн вызывает желание искать сокрытое означаемое, проникнуть по ту сторону знака. Но результатом такого проникновения всегда оказывается другой знак, который снова соблазняет проникнуть за себя и т.д. В результате, мы все погружаемся в бесконечное движение желания — эротического желания проникнуть за покровы истины, овладеть ею, разоблачить ее, сделать ее очевидной, непосредственно слиться, совокупиться с ней. Любая критика видимости и знаковости оказывается, таким образом, эффектом самой текстуальности и знаковости, а не потенциальным залогом ее действительного преодоления: и мы сами в наибольшей степени оказываемся во власти текста как раз тогда, когда относимся к нему наиболее критично, пытаясь проникнуть в него и выявить скрытую за ним реальность, ибо любой текст функционирует прежде всего как соблазн собственного преодоления и овладения собой.

С этим анализом трудно спорить, если понимать всю культуру как знаковую систему. Но семиотически понятое различие между означающим и означаемым есть только одна из разновидностей ценностной границы между культурой и профанным: причем иногда большая ценность приписывается означаемому, т.е. профанному, а иногда означающему, т.е. культуре. Когда вещи профанного мира попадают в культурный контекст, они перестают быть означаемыми и становятся означающими. Когда

значимые девалоризируются, профанируются, то перестают быть означающими и становятся означаемыми. Но это, в свою очередь, означает, что дело не обстоит таким образом, как это обычно понимается в семиотической перспективе — а именно, что в культуре все время сменяются знаковые системы, т.е. идеологии, языки, художественные стили, мировоззрения и т.д., а "мир", или "реальность", остается все время без изменений: он все время либо равно присутствует, либо равно отсутствует, но тем самым постоянно гарантируется отличие знака от реальности. Напротив, реальность сама постоянно меняется, постоянно обменивается на знаки культуры. Двойственность знака от того и происходит, что он имеет культурно валоризованную сторону, т.е. означает нечто, — и в то же время, он есть профанная вещь, т.е. ничего не означает. Таким образом, в разное время актуализируется либо одна его сторона, либо другая. Постструктурализм полагает, что если знак не обозначает ничего, то он, тем не менее, продолжает быть знаком и поэтому обозначает ничто — иначе говоря, постструктурализм продолжает быть метафизичным в том, что для него знак есть всегда знак, отличный от реальности. Между тем означающее, которое утратило свое означаемое, становится просто профанной вещью — оно более ничего не означает. Или, иначе говоря, оно само становится референтом потенциального означивания, т.е. реальностью.

Реальность, или профанное, таким образом, не есть какая-то устойчивая и сама себе равная область вне культуры, которая только ждет, чтобы ее описали. Но реальность не является и столь же постоянной культурной фикцией. Профанное определяется по отношению к культуре позиционно и поэтому является такой же переменной величиной, как и культура. Неправильно думать, что человеческое познание движется непрерывно в одном направлении и только потому не может познать мир, что он слишком велик для человека или даже для любого мыслящего существа. Реальность постоянно меняет место своего пребывания, постоянно оказывается за спиной теоретического познания или рядом с ним, так что и сами теоретические дискурсы постоянно меняют в поисках реальности свое направление. По этой же причине нельзя сказать, что история человеческой мысли есть история одних только заблуждений. Реальность часто оказывалась именно там, где ее искали, и из истории известно достаточно много истинных дискурсов — как уже говорилось, именно вследствие события этих дискурсов реальность каждый раз заново соотносилась с культурой и оказывалась уже в другом месте. Этот процесс, разумеется, отчасти описан Гегелем в его диалектике. Но проблема в том, что Гегель видит только процесс валоризации профанного — он не видит процесса девалоризации культуры. Для Гегеля все профанное, один раз попавшее в культуру, так и остается в ней. Между тем его собственная

философия, если и сохраняет прежние культурные позиции в контексте исторического прошлого, т.е. в контексте валоризованной культурной памяти, девалоризует их как действующие в настоящем, поскольку она рассматривает их как уже преодоленные в ходе становления Абсолютного Духа. В результате Гегель постоянно создает новые зоны профанного, не замечая этого: заметили это только более поздние авторы, как, например, Киркегор, который открыл возможность профанно настаивать на определенном убеждении, даже если оно признано односторонним и исторически преодоленным.

Кризис гегелевской диалектики привел к тому, что процесс взаимодействия культуры и профанной среды приобрел в более поздних теориях характер сложной тактической борьбы. Маркс подробно описывает, как реальность порождает в сознании идеологические иллюзии, чтобы остаться неопознанной и продолжать свое черное дело эксплуатации человека человеком. Далее, сходные теории на другом материале создают Ницше и Фрейд. Но и они не замечают, что валоризуя подсознательное, они девалоризуют сознательное, оставляя за собой выжженное, профанированное поле традиционной культуры. Хайдеггер описывает борьбу культуры с профанным, обозначаемым им как бытие, наиболее выразительно — он создает целый миф о бытии, в котором оно фигурирует как скрывающееся в момент своего раскрытия, как оставляющее следы и одновременно замещающее их, и оставляющее следы самим их замечанием и т.д. У Деррида такими же — и еще более сложными уловками — занимается сам по себе текст. Воля, желание, жизнь, подсознательное, бытие, текст и т.д. наделяются при этом какими-то магическими силами и какой-то злобной активностью — они скрытно действуют против человека, постоянно ведут сложную и полную стратегических и тактических уловок борьбу с культурой и мышлением: в конце концов, даже само стремление к истине оказывается порождено Иным, дабы тем самым лучше скрыть свое отсутствие. Эта картина, разумеется, много драматичней, интересней и увлекательней, нежели зрелище монотонного прогресса на пути продвижения к неподвижно стоящей цели. Но все же она продолжает исходить из изначального, внекультурного различия между мышлением, культурой, валоризованными ценностями, с одной стороны, — и Иным, т.е. реальностью, или бытием, с другой стороны. Именно на фоне такого изначального различия культура и Иное постоянно подменяют друг друга, разыгрывая какую-то сложную интригу с переодеваниями.

Предлагаемая здесь теория инновативного обмена имеет, по меньшей мере, то преимущество, что она не порождает новой мифологии сходного типа. Культура и ее Иное каждый раз различаются заново — между ними нет никакого изначального различия, к которому можно бы-

ло бы апеллировать, преодолевая его, или каждый раз заново подтверждая его власть. Мы каждый раз застаем мир иерархически раздвоенным на валоризованную культуру и на профанную среду. Мы каждый раз как-то стараемся посредничать между ними и преодолеть этот разрыв. И каждый раз, в результате это посредничества, граница между культурой и профанным меняется — но не уничтожается. Стремясь к истине, мы всегда стремимся к тому, что вне культуры, к профанному. Различия в результатах этого стремления имеют причину не в том, что наши познавательные способности ограничены, так что мы не можем охватить профанного в его полноте. И не в том, что мы изнутри управляемы подсознанием, которое постоянно снабжает нас иллюзиями, заставляя принимать их за реальность. И не в том, что профанное ведет с нами хитрую игру, постоянно ускользая от схватывания. На самом деле, наше мышление время от времени достигает профанного — но каждый раз именно этим одновременно меняет профанное, оставляя его другим, нежели оно было в тот момент, когда мышление его обнаружило. Если бы мышление было однородным и нейтральным, оно преодолело бы разрыв между культурой и реальностью. Если бы мышление было только культурной программой, оно производило бы только культуру. Но поскольку само событие мышления раздвоено, оно всегда репрессивно, всегда насильственно — и потому всегда порождает новое профанное, новое иное, новую реальность из девалоризованных знаков культуры, которые теперь уже сами начинают требовать означивания.

Об авторстве

Все сказанное выше не дает, впрочем, окончательного ответа на следующий ключевой вопрос: кто же все-таки осуществляет инновацию? Кто инвентаризирует инновативный обмен? Этим некто, разумеется, не может быть субъект классической философии, который, как это следует из самого его наименования, скрыт под культурной активностью и потому относится к профанному, которое само должно быть вначале валоризовано. Но им по сходной причине не могут быть и безличны силы материального, которые также требуют предварительной валоризации.

На этот вопрос можно было бы ответить достаточно тривиально: Автор — если бы само понятие авторства не было бы так оспариваемо современной мыслью. Всем памятна фраза Фуко о смерти человека как автора мышления, творчества, культуры.²⁵ Для Хайдеггера сам язык говорит, а вовсе не конкретный говорящий. Говорящий человек пытается наделять свою речь определенными значениями, передать то, что он "хочет сказать",²⁶ но язык ему не подчиняется — отдельный человек не может поставить язык под свой контроль, не может приписать словам собствен-

ных, "субъективных" значений и, в то же время, не может полностью описать, понять и освоить семантической игры самого языка. Язык бесконечен и не может быть описан какой-то определенной конечной семантикой, как это полагал классический структурализм. Любой говорящий погружен в язык — и этот язык говорит говорящим в большей степени, нежели говорящий говорит языком.

Но и то, что говорящий считает своими "мыслями" или "мнениями", которые он хочет высказать, в действительности не является его личной собственностью. Через человека мыслят, говорят и пишут тело, желание, классовое и, если угодно, также расовое бессознательное. Мышление индивидуума погружено в океан языковой игры, которая имеет коллективный, социальный характер, но которая, в то же время, не может быть проконтролирована никаким конечным коллективом, что делает напрасными также и любые социалистические тоталитарные проекты. Все эти проекты сами по себе транспортируют бессознательные, телесные, эротические интензивности и сами формулируются в бесконечной игре языка, письма, текстуальности. Дело не в том, что мысли, мнения или суждения человека могут быть ошибочными — дело в том, что они вообще не принадлежат ему, а составляют часть единой постоянно разворачивающейся игры дифференций, относительно которой понятия истинности или ложности теряют любой смысл. Ничто нельзя повторить в точности — в этом смысле дифференция автоматически обеспечивает творчество, автоматически обеспечивает инновативность каждого жеста, даже если он "субъективно" направлен на повторение традиционного образа. Но в той же мере ничто не может быть действительно "оригинально", ибо любое высказывание и любой текст представляют собой только момент в бесконечной языковой игре, который не может претендовать ни на какую действительную отделенность от нее — а следовательно, и ни на какую власть над ней.

Современные антииндивидуалистские теории, кратко суммированные выше, вызывают помимо риторической силы своих аргументов спонтанное эмоциональное согласие также и потому, что они формулируют на теоретическом языке определенный опыт, являющийся фундаментальным для современной цивилизации. В этой цивилизации, которая вследствие своей обширности, сложности и специализированности очевидно не может контролироваться одним человеческим сознанием — любая индивидуальная претензия на истину кажется смешной и наивной. Никакая речь не может более, как кажется, быть в этой цивилизации монархичной, суверенной, законодательной, в традиционном смысле слова индивидуальной. К тому же удельный вес социального, коллективного, анонимного в современном мышлении и в современной речи настолько возрос, что даже

простая претензия на оригинальность — даже неистинную — представляется столь же наивной: речь, желающая быть оригинальной и новой, немедленно обнаруживает, при более внимательном рассмотрении, свой цитатный характер. Кроме того, поражение человека в современной цивилизации не вызывает у самих современников никакого особенного протеста. У всех на памяти многочисленные претензии различных индивидуумов и общественных групп на истину в последней инстанции — и все знают, к чему эти претензии привели. Поэтому самозаконная индивидуальность классической философии не только не кажется оправданной перед лицом теоретической критики — она не вызывает и морального сочувствия. Эта современная тенденция мышления, нашедшая себе наиболее полное и последовательное выражение в постструктуралистской французской философии, поэтому оказывается спонтанно столь убедительной и встречается, на деле, только очень слабое сопротивление. Между тем, проблема авторства требует более внимательного рассмотрения.

Классическая философия также отнюдь не считала, что отдельный человек сам по себе может прийти к абсолютной истине своим индивидуальным конечным умом. Истина укоренялась ею в бесконечном — в идее, разуме, Абсолютном Духе, трансцендентальной или феноменологической субъективности, чистой логике и т.д., — в котором конечный индивидуальный разум только принимал определенное участие. Все дело, впрочем, состояло именно в том, что такое участие конечного человеческого разума в бесконечном Разуме как таковом признавалось возможным — равно как и наличие определенных критериев, позволяющих такое участие распознать. В той мере, в которой это участие конечного в бесконечном признавалось наличествующим, конкретное индивидуальное мышление получало авторитет.

Современная мысль началась с критики классической философии именно в этом пункте: человеческое существование было признано радикально конечным, а бесконечное измерение человеческого сознания или разума было объявлено лишь идеологической фантазией, направленной на стабилизацию институтов власти — ибо только благодаря апелляции к бесконечному измерению своего мышления, индивидуум мог обеспечить себе господство над обществом. Критика идеологии, напротив, стремилась показать, что любой человек радикально ограничен своим социальным положением в обществе, своим местом в языке, структурой своего бессознательного и особой природой своего желания — и поэтому никто не может претендовать ни на какую бесконечность. Эта тема радикальной конечности человека и борьбы с претензиями разума на бесконечность — сквозная во всей критической философии. Она очевидна у Маркса, Ницше и Фрейда. У Хайдеггера она играет роль центрального аргумента про-

тив современного технизированного мышления, приводящего к забвению дифференции между сущим в целом и бытием, которая и понимается здесь как самое общее имя для конечности. К конечности языковых игр постоянно апеллирует в своих анализах Виттенштейн.

На фоне этого фундаментального критического аргумента против классической философии представляется особенно странным и в то же время весьма характерным, что, с другой стороны, та же критика, в свою очередь, постоянно говорит только о бесконечном: о бесконечном желании, о бесконечной телесности, о бесконечности интерпретаций, письма, текстуальности, деконструкции, смеха. Когда читаешь критическую философию от Ницше до Деррида, то выясняешь, что над претензиями философии на бесконечность и истину смеется сама жизнь, сам язык, само бытие, само тело, сам текст, сама смерть — а критик лишь приводит примеры, лишь демонстрирует отдельные инстанции этой бесконечной иронии, лишь указывает на работу самого бессознательного. По-прежнему получается, что философ конечным образом участвует в бесконечном процессе — только теперь это не бесконечный процесс поиска истины, а бесконечная деконструкция претензий на истину. Прежде, Платон или Декарт также не писали авторского текста: они только хотели показать работу самой по себе логики. Но и отдельный текст Деррида как бы не написан самим автором, лишен авторства — он хочет только показать, как сам по себе анализируемый, деконструируемый им текст запутывается в своей собственной метафорике, оказывается не в состоянии выдержать своих собственных перетензий, включается в процесс бесконечной игры дифференций.²⁷ Также и Ролан Барт лишь на определенных примерах демонстрирует разрушение любого замкнутого сочинения силами самого по себе текста. Виттенштейн делает то же в терминах языковых игр. Фуко — в терминах механизмов власти. Делез или Лиотар — в терминах желания. Везде их текст служит как бы только примером работы самого по себе сокрытого, иного и бессознательного — авторский текст как бы лишен авторства, пассивен, фрагментарен, разомкнут.

Таким образом, снова оказывается, что основная фигура современной критики ни в коей мере не отличается от основной фигуры классической мысли — и там, и здесь этой основной фигурой является участие конечного в бесконечном. Сочинения современных критиков отрицают свое собственное авторское происхождение отнюдь не из скромности — а как раз, чтобы представить себя самих лишь как отдельные проявления бесконечных сил мирового подсознательного, отрицающих все индивидуальное. Такое воздержание от провозглашения собственной истины выдается обычно за особую скромность. На практике, однако, любая претензия на истину неизбежно наталкивается на критику и проверку, ставит автора

под удар. Если же автор критикует не с определенной индивидуальной позиции, а как инстанция некоей критики самой жизнью, или самим текстом, или самим языком, или самим бессознательным, или самим желанием, то он, разумеется, тут же освобождается от ответственности — саму жизнь не очень-то поkritикуешь в ответ.

Магическую роль играет при этом понятие фрагментарности, которое заменило прежнее понятие примера. Раньше приводился определенный пример рассуждения и предлагалось распространить методологию этого примера на другие сходные случаи — подобная практика впоследствии справедливо подверглась критике как игнорирующая специфику каждого отдельного случая. Сейчас критика пишется фрагментарно, афоризмами, отрывками, "открытыми текстами" — и предлагается ее как бы продолжить, действуя далее в том же духе. Таким образом, по-прежнему предлагается проигнорировать существенную замкнутость, конечность, смертность любого текста, любого тела, любого желания. Нельзя, например, продолжить Деррида и его деконструкцию — она слишком блестящая, слишком оригинальная, слишком идиосинкратична, слишком конечна, слишком смертна. Тексты деконструкции, которые претендуют быть лишь фрагментарной демонстрацией работы самого текстового подсознания, являются в действительности блестящими и сугубо индивидуальными инсценировками, которые сталкивают между собой то, что обычно не сталкивается в культуре. Фрейд сталкивает высокую культуру и шизофренический бред, а Деррида — саморефлексию и мастурбацию. Эти столкновения неожиданны, поучительны, инновативны, но они вовсе не являются демонстрациями языковых или текстовых столкновений "самих по себе": эти столкновения, валоризации и девалоризации организуются самими авторами-критиками в пределах их собственных текстов. И они имеют смысл только в пределах этих текстов. Альтернативное, "дифферентное" чтение текста всегда осуществляется конкретным интерпретатором, и не может считаться только одним примером из потенциально бесконечного числа возможных интерпретаций: пока такие интерпретации фактически не осуществлены, вовсе нельзя сказать — возможны они, или нет.

Прежде классическая философия — в лице, например, Гегеля — полагала, что возможна валоризация без девалоризации, что возможно весь профанный мир пронизать философией. Сегодня критическая теория полагает, что возможна девалоризация без валоризации — что можно все осмеять, деконструировать, проиронизировать без того, чтобы одновременно валоризовать что-либо. На практике это оказывается невозможным. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть на феноменальный институциональный и коммерческий успех самой критической теории, а

также на философскую карьеру введенных ею понятий и методов. В свое время Бахтин на примере Фрейда показал: то, что выдается в психоанализе за голос самого бессознательного, есть лишь голос врача-аналитика.²⁸ Эта констатация не означает отказа психоанализу в его методах и в его дискурсе, но лишь констатацию того обстоятельства, что они носят авторский, а потому и частный характер: речь всегда идет только об искусственной и конечной авторской инсценировке, но никогда о бесконечной работе самого подсознания.

В своей борьбе против авторства, понятого как авторитет, постструктуралистский критицизм совершает своего рода акт обобществления языка, текста и тела — акт изъятия его из индивидуальной собственности отдельного говорящего и пишущего. Эта стратегия обобществления носит политический характер и имеет свой источник в классической социалистической идеологии, разделяя с ней и ее пороки. Основным из этих пороков является нежелание видеть, что обобществление языка ведет к поражению не только господствующего индивидуального дискурса, не только институтов власти, не только монархической, суверенной и властной речи, но и к поражению любого частного индивидуального дискурса, который не стремится к власти, а хочет только независимой и спокойной жизни на лично отвоєванной им у общества ограниченной территории. Современная критическая теория не хочет для него такой спокойной жизни — она отбирает у него его частную территорию, провозглашая ее общественной собственностью, иронизируя и смеясь над усилиями индивидуума удержать свое собственное пространство речи. И что же? Отобранная языковая территория на деле поступает не в общественное пользование, а в управление самой критической теорией, осуществляемое ею от имени абсолютно Иного и Отсутствующего.

Человек состоит, по достаточно старинному мнению, из души и тела. Иначе говоря, он одновременно принадлежит и миру культурных ценностей, и миру профанной действительности. Прежде душа человека считалась бессмертной, а тело — конечным. Или, иначе говоря, культурные ценности считались онтологически обеспеченными, а профанная действительность — обреченной за уничтожение, забвение, смерть. Смерть человека как гаранта культуры, провозглашенная Фуко, означает, что теперь, напротив, душа человека считается смертной, но зато тело человека приобрело бесконечное измерение текста, желания, дифференции. Однако уже то, что человек внутренне расколот, означает, что его нельзя ни вполне "конструировать", приписав ему бесконечный разум, ни вполне деконструировать, разложив его в бесконечности телесной жизни. Каждая попытка посредничать между культурой и профанным означает также попытку обрести внутреннюю цельность и преодолеть этот раскол, ко-

торый постоянно напоминает человеку о его смертности, от которой не удастся уйти ни в бесконечность культурного созерцания, ни в телесность бесконечного желания или текста. Но недостижимость вечной жизни не означает невозможности конечной, частной, индивидуальной жизни в определенных пределах времени и пространства. В этом же и смысл авторской частной собственности на новое, которую не следует конфисковывать ни ради универсальной истины, ни ради универсального протеста против универсальной истины. Такой протест — включая и деконструкцию — является скорее обратной стороной тоталитаризма, чем его преодолением.

Власть и угнетение не являются привилегией лишь логоцентризма, утверждения универсальной истины, провозглашения последнего откровения. Профанное недоверие к любой истине, неуважение к любому знанию и релятивизация любых ценностей также на свой лад крайне деспотичны. Философия постоянно использует профанный антикультурный скептицизм для того, чтобы девалоризовать с его помощью традиционные культурные дискурсы, но она использует и философскую аргументацию против профанной, чисто негативной самоуверенности, рождающейся от равнодушия к любой истине. Философы, таким образом, выступают посредниками между валоризованной культурой и профанной средой, девалоризуя культурные ценности с помощью профанных аргументов, и валоризуя определенные профанные истины с помощью философских аргументов. Так, Сократ иронизирует над софистами и их претензией на знание, используя аргументы обыденного здравого смысла, но он также далек от обыденного равнодушия к истине. В наше время философия еще более решительно использует профанное неверие в абсолютные истины разума, но в то же время изобретает для этого язык, далекий от профанного, и тем самым "де факто" дистанцируется от профанного. Настоящие тоталитарные идеологии не были, кстати, идеологиями логоцентризма — напротив, они были как раз, как, например, советский марксизм, критикой идеологии, релятивизировавшей любую частную истину по отношению к профанной общественной практике, которая регулировалась властью.

Современный философский дискурс об авторстве возник для решения вполне определенной задачи — а именно, для легитимации индивидуального разрыва с традицией. Следование традиции — в искусстве или в теоретическом дискурсе — не требует такой легитимации и потому обходится без философии авторства. Философия возникла в Греции для легитимации отказа от традиционных мифов, но особенно потребовалась в эпоху европейского Просвещения, когда отказ от традиции стал повсеместной практикой. Стратегия философской легитимации авторства всегда

состояла в том, чтобы провозгласить возможность непосредственного доступа для каждого отдельного человека к Богу, Идее, Разуму, Природе, Подсознанию и т.д., делающую традицию излишней. Если сегодня такой прямой доступ к истине отрицается, то его сменяет демонстрация невозможности истины, местом которой опять-таки оказывается инновативная культурная практика, порывающая с традицией. В любом случае, авторская инновация выступает при этом как разрыв с традицией, как нарушение традиционных табу, как отказ от прежних правил, как обесценивание прежних норм: Разум, Природа или Подсознание выступают гарантом того, что этот разрыв с традицией не является индивидуальной прихотью отдельного, конечного автора, но является или может стать источником новых общезначимых норм, правил и табу.

Из вышесказанного, однако, следует, что традиция никогда не представляет собой целостной совокупности норм и правил. В культурном хранении всегда находятся весьма разнообразные образцы — культурная память всегда плюралистична. Особенно плюралистичными являются архивы цивилизаций, склонных к экспансии во времени и в пространстве. Такими были греческая и римская цивилизации. Такими были европейские цивилизации эпохи Просвещения, которые благодаря своей торговой и колониальной политике создали большие архивы искусства различных времен и народов. Теоретик или художник, обращающийся к культурным архивам развитой цивилизации, прежде всего, таким образом, оказывается перед лицом плюралистического разнообразия. Менее всего возникает перед ним простая дилемма приспособления к определенным правилам или отказа от них. Теоретик или художник всегда следует традиции — разрыв с традицией является иллюзией. Но для них всегда представляется проблемой, в чем, собственно, состоит та традиция, которой они должны следовать.

Автор никогда не порывает с традиционными правилами — напротив, он всегда стоит перед необходимостью заново изобрести их. Как разрыв с правилами авторская интенция может быть оценена только извне — обществом, которое знает исключительно свою собственную традицию и не ориентируется на плюралистические культурные архивы. Поэтому художник и философ обычно понимаются обществом неадекватно: они реагируют на известное им многообразие методов, культур, позиций и стилей достаточно консервативной попыткой как-то упорядочить их, а общество оценивает эту их попытку как радикальный бунт против того, что оно само считает традиционными правилами. Так, теоретики и художники Просвещения обратились к рационально понятой Природе, чтобы восстановить утраченное единство культуры, а теоретики и художники авангарда обратились с той же целью к подсознательному — однако, публика

неправильно интерпретировала этот их жест, посчитав его революционным, так как в воображении этой публики вследствие ее малой образованности культура все еще сохраняла свое единство.

Обращение к внекультурному со стороны индивидуального автора является, таким образом, не разрывом с культурой, а вполне культурной реакцией на плюрализм самой культуры — на отсутствие в ней стабильных правил, которое заставляет искать эти правила вне культуры: автор подражает культурной традиции, когда совершает инновативный обмен, поскольку сама традиция есть традиция инновативного обмена. Культурные архивы формируются как собрания ценностей различных времен и стран — и эти архивы находятся в состоянии постоянной экспансии, вбирая в себя все новые ценности со стороны. Индивидуальный автор участвует в этом процессе тем, что подражает ему, имитирует его — а именно, присваивает ценность профанным, внекультурным вещам и помещает их в культурные архивы. Этот его жест не поддается никакой внешней легитимации — и одновременно не нуждается в ней.

Ненормативное всегда может быть понято как просто плохое и по праву находящееся в профанной среде. Оно может быть также понято как оригинальное, новое, альтернативное — и, соответственно, валоризовано в инновативном обмене. Так, писсуар Дюшана или черный квадрат Малевича могут быть поняты как плохие, некрасивые, неудачные произведения искусства — и в то же время, они могут быть поняты как оригинальные, новые, эпохальные. Оба эти понимания одинаково допустимы — и оба зависят от определенной интерпретации соответствующих вещей в качестве новых или таких же, но плохих. Ни одна из этих интерпретаций ничем не гарантирована, так как нет ни онтологического обоснования нормы, ни онтологического обоснования инаковости и ненормативности. Отсюда и риск любого инновативного обмена. Обменивая профанное на культурное, любой автор прежде всего обменивает собственное профанное существование на место для своего имени в культурных архивах. Но каждый человек всегда остается достаточно профанен и конечен, несмотря на все его культурные усилия, и поэтому лишь отчасти может рассчитывать на историческое бессмертие в культурном архиве: как автор, он неизбежно столь же расколот, сколь и продукты его инновативных практик.

Примечания

Введение

1. Используемое здесь понятие постмодернизма допускает множество толкований и получает у разных авторов весьма разные значения. Здесь под постмодернизмом понимается принципиальное сомнение в возможности исторически нового, сомнение, которое практически у всех авторов ассоциируется с постмодернизмом в противоположность модернизму, ориентирующемуся на новое.

При этом постмодернизм означает не конец или преодоление модернизма, но как раз напротив — их невозможность. Этим постмодернизм отличается от модернизма, который направлен на преодоление старого, на трансгрессию и переход границ. Гэл Фостер пишет так: "Хотя модернизм испытал натиск в равной степени со стороны пре-, анти-, и постмодернистов, он как практика не претерпел поражения. Напротив: модернизм, по крайней мере как традиция, "победил" — но победа его пиррова и ничем не отличается от поражения, так как модернизм в настоящее время в значительной мере поглощен... Но как мы можем выйти за пределы современного? Как мы можем порвать с программой, которая составляет ценность кризиса (модернизм), или продвигаться вперед вне эры Прогресса (современность), или переступить через идеологию трансгрессивного (авангардизм)?" (H.Foster, *Postmodernism: A Preface*. H.Foster (Ed.), *The Postmodern Culture*. Port Townsend 1985, S.IX)

Ту же точку зрения представляет Питер Хейли: "Можно относиться к этому как к постмодернизму или неомодернизму, но для этого порядка характерно то, что элементы модернизма сверхреализованы... Они перераспределены в системе самоотнесённости (самореферентности), которая сама есть сверхреализация модернистской самоотнесённости — хотя теперь она избавлена от модернистской мечты о революционном обновлении... Словарь модернизма сохранён, но его элементы, уже более отвлечённые, окончательно оторваны от всякого отношения к реальному". (P.Halley, *Essence and Model. Collected Essays. 1981-1987*. Zürich 1988, p.161)

В этом смысле *пост-* эквивалентно *нео-*. Дэн Камерон так пишет в связи с постмодерным искусством: "Вследствие небрежного применения понятия "постмодернизм" ко всему, в чём можно распознать явное обращение к былым выразительным формам, префикс "нео-" обратился в наиболее употребительное определение стиля семидесятых и восьмидесятых годов... Хотя у художников, работающих под знаменем "нео-" нет ровным счётом никакой теоретической позиции, очевиднейшим результатом этого развития явился тот факт, что художники освободились от ис-

торического принуждения к созданию стилистически инновативно-оригинального искусства". (D.Cameron, *Neo-Dies, Neo-Das: Pop-Art-Ansätze in den achtziger Jahren*. *Pop-Art*. München 1992, S.264)

В плоскости философской рефлексии постмодерная невозможность исторически нового, которая обозначает невозможность модернизма и в то же время его преодоление, зафиксирована наиболее точно Деррида в понятии *clôture*. *Clôture* означает замкнутость эпохи философского поиска истины и связанных с ним постоянных инноваций без возможности преодоления этой эпохи или перехода её границ. "Речь идёт о том, чтобы правильно понимать некомпетентность науки, которая является также некомпетентностью философии, замкнутостью (*clôture*) знания. Прежде всего эти явления не означают возврата к донаучной или инфрафилософской форме дискурса... Вне экономической и стратегической ссылки на имя, которое Хайдеггер, как он думает, может дать сегодня аналогичному, но не идентичному преодолению всякой философии, мышление в данном случае является для нас совершенно нейтральным именем, белым промежутком в тексте, необходимо неопределённым именем для будущей эпохи дифференции. "Мышление" определённым образом не значит ничего. Как всякое открытие, этот индекс вместе с той стороной, которая подлежит узнаванию, принадлежит недрам минувшей эпохи". (J.Derrida, *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1974, S.169-170)

Новое в архиве

1. Ганс Роберт Яусс связывает переход к Новому времени и утверждению нового со "ссорой между Древними и Современными", которая имела место во Франции в середине XVIII века. (J.R.Jauss, *Asthetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des Anciens et des Modernes"*. Ch. Perrault, *Parallele des Anciens et des Modernes*. München 1964, p.8-64)

Но окончательный поворот к новому происходит для него только при Бодлере, чья эстетика связывает *современность* (*modernité*) с *новизной* (*novauté*) и валоризует "преходящую красоту" и моду.

Яусс видит уже в христианстве радикальное требование нового и валоризацию старого, которые в дальнейшем служат образцом для всей европейской культуры, но это требование для него в силу ссылки на древние пророчества и утверждения идентичности Бога Нового и Ветхого Заветов ещё "приручено" (*domestiziert*). (H.R.Jauss, *Il faut commencer par le commencement!*. *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. München 1987, S.563f)

В связи с этим можно заметить, что и у Бодлера новое остаётся прирученным, поскольку всякое новое для него содержит неизменный

элемент вечной красоты: "Здесь действительно предоставляется удачная возможность выдвинуть рациональную и историческую теорию прекрасного в противовес теории единственно и абсолютно прекрасного: возможность показать, что прекрасное всегда и неизбежно состоит из двух элементов, хотя и производит впечатление однородности;... Прекрасное образовано из вечного и неизменного элемента, количество которого необычайно сложно определить, и из относительного, обусловленного элемента, который, если угодно, поочередно или одновременно представлен эпохой, модой, духовной жизнью, страстью." (Ch.Baudlaire, *Der Maler des modernen Lebens. Der Künstler und das moderne Leben*. Leipzig 1990, S.292)

Эстетическая традиция, к которой в действительности неизбежно относится всякое произведение искусства, понимается Бодлером всё ещё не исторически, но как "вечная красота".

2. О связи между русским авангардом и социалистическим реализмом смотри: Б.Гройс, *Стиль Сталин*. (настоящее издание).

3. Ориентация исторического авангарда на примитивное хорошо известна. Критический анализ можно найти в: A.Gehlen, *Zeit-Bilder*. Frankfurt a.M. 1960, S.144-149.

4. Путь от утопии всеобщего разрушения и обновления к ограниченной утопии "ego cogitans" у Декарта становится особенно понятным из следующей цитаты: "Можно наблюдать, что здания, постройку которых предпринял и довел до конца один архитектор обычно красивей и гармоничней тех, которые перестраиваются несколькими, в то время как используются старые, предназначенные для других целей стены... Также подумалось мне, что у народов, которые постепенно шли к цивилизованному состоянию от первоначального состояния полудикости и лишь в той мере создавали законы, в какой их к тому понуждало чрезвычайное положение с преступлениями и раздорами, не может царить той упорядоченности, что у тех, которые с самого своего объединения придерживались законов мудрого законодателя... Мы, конечно, не увидим, чтобы кто-нибудь сносил все дома в городе с тем же умыслом, чтобы вновь заложить их в ином виде и с более красивыми улицами, но мы можем наблюдать, как кто-нибудь срывает свой собственный дом, чтобы вновь построить его... Совершенно аналогично я убедился в том, что в действительности бессмысленно, когда частное лицо задается целью реформировать все государство путем коренного изменения всех отношений и нацеленного на новый порядок переворота, бессмысленно реформировать и

систему наук, и методы обучения в школах. Но я убедился в том, что относительно всех мнений, которые я до сих пор принимал за свои убеждения, я не могу предпринять ничего лучшего, как всерьез отстранить их, чтобы в последствии либо заместить другими, лучшими, либо оставить прежними, сверив их со здравым смыслом". (R.Descartes, *Discours de la méthode*. Hamburg 1960, S.19-23)

5. О вневременном в искусстве: K.Malevich, *God is not cast down. K.Malevich, Essays on Art*. Kopenhagen 1968, Vol.1.

6. Для Деррида конец деконструкции невозможен, поскольку она сама является этим концом: "И кто бы ни стал вдаваться в тонкости, говорить самое главное, нужно знать конец конца, конец концов, что конец всегда уже начался, что нужно еще отличать завершение от конца..." (J.Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris 1983, p.60)

7. Для Бодрийара мода — это некое "мерцание знаков", у которого нет твердого референта, включая время (J.Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982, S.140-141)

8. Такие культурные программы описываются, к примеру, М.Фуко как "дискурсивные формации": M.Foucault, *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1973, S.48ff.

9. Clôture (см. прим.1) обозначает как раз эту недоступность радикально иного.

10. "7. О чем невозможно говорить, о том следует промолчать" (L.Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a.M. 1984, S.84). О проблематике молчания: J.Derrida, *Wie nicht sprechen*. Wien 1989.

11. О постмодерных теориях политики репрезентации смотри, к примеру, разделы "Cultural Politics" и "Gender/Difference/Power" в: B.Wallis (Ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*. New York 1984, p.295-434, и B.Kruger and Ph.Mariani, *Remaking History, Discussions in Contemporary Culture*. N.4, Dia Art Foundation, Seattle, 1989.

12. Об "аутентичности" как рыночной стратегии смотри: J.Baudrillard, *Le système des objets*. Paris 1968, S.103-112.

13. О рыночных стратегиях исторического авангарда смотри: Y. A. Bois, La leçon de Kahnweiler. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, N.23, Paris 1988, p.29-56.

14. Лиотар хочет показать в своей "Экономике желания", что "обращение капитала" и работа достигают успеха не с помощью репрессивного "принципа релятивности", который прерывает свободное течение либидинозных потоков, но что это прерывание само либидинозно, повышает желание и тем самым относится к либидинозной экономике. (J. Fr. Lyotard, *Ökonomie des Wunsches*. Bremen 1984, S.317ff.)

15. W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 1952, S.136f.

16. Деррида пишет о "... том очевидном факте..., что деконструкция не может быть отделена от масштабного вопроса о *techné* и технического разума, что она — ничто без этого вопроса, и что она есть что угодно иное вне набора технических и методических приемов." (J. Derrida, *Memoires für Paul de Man*. Wien 1988, S.33). И. Смирнов в другой связи обращает внимание на то, что учение Фрейда об эдиповом комплексе требует собственного отвержения последующими поколениями, поскольку оно является учением об отказе от отцовского авторитета. (И. Смирнов, Эдип Фрейда и Эдип реалистов. *Wiener Slawistischer Almanach*, 28, 1991, S.5)

17. "Пространство между текстами, не есть ли оно собственно пространство памяти? Не изменяет ли всякий текст пространства памяти, так же как он изменяет архитектуру, в которую он вписывается? Пространство памяти таким же образом вписывается в текст, каким текст вписывается в пространство памяти. Память текста есть его интертекстуальность." (R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt a.M. 1990, S.35). К проблематике интертекстуальности в изобразительном искусстве: R. Krauss, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., 1988.

18. Виндхэм Льюис определяет моду как высшую ценность для современного искусства: "Каждый художник приспособляется к той или иной властной ортодоксии момента. Женщины покорны ежегодным ukazам моды из Парижа, и у художников больше нет индивидуальности..." (J. Symons (Ed.), *The Essential of Windham Lewis*. London 1989, p.179)

19. Это профанное пространство было охарактеризовано уже Платоном: "— А относительно таких вещей, Сократ, которые могли бы показаться даже смешными, как, например, волос, грязь, сор и всякая другая не заслуживающая внимания дрянь, ты тоже недоумеваешь, следует или нет для каждого из них признать отдельно существующую идею, отличную от того, к чему прикасаются наши руки?"

— Вовсе нет, — ответил Сократ, — я полагаю, что такие вещи только таковы, какими мы их видим. Предположить для них существование какой-то идеи было бы слишком странно. ... всякий раз, как я к этому подхожу, я поспешно обращаюсь в бегство, опасаясь потонуть в бездонной пучине пустословия...

— Ты еще молод, Сократ, — сказал Парменид, — и философия еще не завладела тобой всецело, как, по моему мнению, завладеет со временем, когда ни одна из таких вещей не будет казаться тебе ничтожной." (Парменид, в: Платон, *Сочинения* в 3-х томах, т.2, М., 1970, с.408, 130 d-e)

20. Тьерри де Дюв доказывает, что Дюшан с помощью техники такого сравнения дал искусству его имя "искусство" — в отличие от "живописи" или "скульптуры": "Во всяком эстетическом суждении речь идет об имени. Суждение "это красиво" имеет под рукой форму высказывания "это живопись"... Возводя имя к имени, Дюшан раскрывает нам пикторальный номинализм, который принадлежит не только ему, но и истории, к которой он, Дюшан, относится." (Th. de Duve, *Pikturaler Nominalismus*. Marcel Duchamp. München 1987, S.263)

21. Деррида тематизирует это сравнение в своей теории супплементов на примере Руссо. (J. Derrida, *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1974, S.258ff)

22. Пауль Фейерабенд хочет показать, что в современной науке более не преследуется имеющее обязательную силу для всего "истинное" описание мира, но практикуются различные, не совместимые друг с другом программы. (P. Feyerabend, *Against method*. London 1975, p.188)

Стратегия инновации

1. Смотри интерпретацию высказывания "это красиво" у Тьерри де Дюва в прим.20 ("Новое в архиве")

2. Об этом: B. Groys, *Das leidende Bild*. P. Weibel und Ch. Meyer (Hrsg.), *Das Bild nach dem letzten Bild*. Köln 1991, S.99-104.

3. М.Фуко пытается стереть границы между важным и неважным в произведении — и одновременно с этим границы между репродуцированным в форме книги и рукописью, равно как и границы отдельной книги как таковой: "Границы книги никогда не очерчены чисто и строго: сверх заглавия, первых строк и концовки, сверх внутренней конфигурации и автономизирующей ее формы она задействована в системе ссылок на другие книги, другие тексты, другие предложения: узел в сети." (M.Foucault, Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1973, S.36)

Для Деррида концепция книги заявляет незаконную претензию на истину, которую следует деконструировать: "Образец Книги, Книга-Образец, не есть ли это абсолютное отождествление присутствий и репрезентации, правда (*homoiosis* или *adaequatio*) вещи и мысли о вещи, такая, какой она возникает прежде всего в божественном творении, прежде чем стать объектом рефлексии конечного сознания?" (J.Derrida, La dissémination. Paris 1972, p.51). И далее: "Стирание или сублимация корневой дифференции, это движение, посредством которого то, что остается вне книги, дает ввести себя внутрь и одомашнить (*domestiquer*) в онто-теологическом большой Книги." (Ibid, p.53)

4. "Вавилонская библиотека", спроектированная Борхесом и служащая моделью для многих постмодерных теорий, содержит все мыслимые буквенные комбинации, но в каждом случае в одном единственном экземпляре. (J.L.Borges, Die Bibliothek von Babel. *Gesammelte Werke*, Bd.3/1, München 1986.)

5. "Бог мертв. Мир рухнул. Я динамит. Мировая история раскалывается на две части. Есть время до меня. Есть время после меня." (H.Ball, Der Künstler und die Zeitkrankheit. *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M. 1984, S.41)

6. О значении теософии для возникновения исторического авангарда смотри: M.Tuchman & J.Freeman (Hrsg.), Das Geistige in der Kunst. Stuttgart 1988.

7. А.Арто пишет: "Истина жизни лежит в импульсивности материи. Дух человека болен среди понятий. Но лишь помешанный совершенно спокоен." (A.Artaud, Surrealistische Texte. München 1985, S.67) Материя здесь, таким образом, рассматривается не понятийно, но как *Physis*, который действует через человека.

Хайдеггер похожим образом поднимает вопрос о происхождении произведения искусства в искусстве, причем определение искусства не

может быть выведено понятийно. (M.Heidegger, Ursprung des Kunstwerks. Frankfurt a.M. 1960, S.8). Произведение искусства позволяет взглянуть на "вещное вещи" (*Das Dinghafte des Dings*) (S.34). Искусство, таким образом, изначально потому, что оно не зависит от понятийного кода: "Искусство — это самоосуществление истины" (S.34). Как примером Хайдеггер пользуется каритной Ван Гога, изображающей пару стоящих башмаков, которая, по Хайдеггеру, указывает на крестьянскую жизнь и являет работу самой земли.

В своем комментарии к тексту Хайдеггера Деррида упрекает его в том, что он подвел под картину Ван Гога определенную историю и определенную интерпретацию, что редуцирует ее до иллюстрации. Та же картина может получить и иную интерпретацию, к примеру, психоаналитическую. Сверх того два изображенных Ван Гогом башмака не обязательно составляют *пару*, что обессиливает интерпретацию Хайдеггера. (J.Derrida, La vérité en peinture. Paris 1978, S.292ff)

Фредерик Джеймисон сравнивает башмаки Ван Гога с картиной Энди Уорхола, на которой также изображены башмаки, с тем, чтобы показать, что Уорхол хотел продемонстрировать сделанность, стилизованность, искусственность, вторичность, подчиненность своих башмаков коду, что исключает "исконность" произведения искусства в смысле Хайдеггера. (Fr.Jameson, Postmodernism. Durham 1991, p.6-9)

Во всей этой полемике бросается в глаза то, что задается лишь вопрос: что изображает картина, — и то, что изображенное интерпретируется. Однако решающим в произведении искусства является вопрос о том, почему оно изображает именно то, а не другое. Ответ на этот вопрос требует исследования стратегии художника не в отношении так или иначе понимаемой действительности, а в отношении других картин, с которыми художник идентифицирует себя или от которых он дистанцируется, причем изображенное служит исключительно средством этой стратегии.

8. Сюзан Зонтаг отстаивает отказ от всех интерпретаций искусства в пользу чистого восприятия: "Высочайшая и наиболее освобождающая ценность в искусстве и в критике сегодня — *прозрачность* (*Transparenz*). *Прозрачность* подразумевает опыт силы свечения самого предмета, вещей в их данности... Некогда в прошлом (когда высокое искусство было редким) интерпретировать произведение искусства было действием революционным и созидательным. Сегодня не тот случай... Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства" (S.Sontag, Gegen Interpretationen, 1964. *Kunst und Antikunst*. Frankfurt a.M. 1991, S.21-22)

9. "Одно определенно в любом случае: человек — это не самая древняя и не самая константная проблема, которая встала перед человеческим познанием... Человек — это изобретение, новую дату которого археология нашего мышления показывает совершенно открыто. Возможно, и скорый конец... можно держать пари, что человек исчезнет, как на морском берегу образ на песке." (M.Foucault, *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M. 1974, S.462). Для Деррида человек всегда в конце: "Человек во все времена есть свой собственный конец, то есть конец своего собственного". (Les fins de l'homme. J.Derrida, *Marges de la philosophie*. Paris 1972, p.161)

10. "Мир стал для нас бесконечным: мы не можем отвергнуть возможности того, что он заключает в себе *бесконечное множество интерпретаций*. Еще раз охватывает нас великий ужас..." (F.Nitzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, V.Buch, N.374)

11. В фильме Ганса Рихтера "Сны, которые можно купить за деньги" (1946-47), в котором показаны "Роторельефы" Дюшана.

12. В "институциональном анализе" Джорджа Дики постигается отличие искусства и неискусства от "мира искусства", который определяется как система учреждений, как то: галерей, музеев, журналов об искусстве и т.д.: "Институциональная теория искусства может звучать как изречение: "Произведение искусства — это объект, о котором кто-нибудь сказал: я даю этому объекту имя произведения искусства." (G.Dickie, *Art and Aesthetics. An Institutional Analysis*. Ithaca 1974, p.49) "Само по себе" произведение искусства не отличается от простой вещи. Поэтому Дики отвергает попытку оправдать произведение искусства авторской интенцией, которая находит в нем свое выражение, как ранее внешний мир: "С точки зрения институциональной теории одинаково ошибочно как теории искусства и теория подражания, и теория выражения." (p.51).

Проблема переносится на определение мира искусства, который сразу теряет свои институциональные границы, чтобы принять отдельно, институционально независимого художника: "На самом деле многие произведения искусства до сих пор увидел только один человек — тот, кто создал их, — но тем не менее это произведения искусства. Статус, о котором идет речь, может быть приобретен действием отдельного человека от имени мира искусства и отношением к артефакту как кандидату на вальоризацию." (p.38). Такое отсутствие границ у мира искусства поясняется далее как "византийская усложненность" и "фривольность": "Мир искус-

ства не требует жестких процедур; он примет и даже вдохновляет фривольность и каприз, не теряя своей серьезной цели." (p.49).

Произведение искусства остается, таким образом, выражением свободной воли и понимания, включая фривольность. С основной интенцией институциональной теории можно согласиться: для нее произведение искусства должно быть в первую очередь увязано с уже существующим искусством, чтобы вообще рассматриваться как предмет искусства. Эта операция размещения произведения искусства в традиции не может осуществляться произвольно и вне его формы, структуры и самоинтерпретации. Произведение искусства должно быть само по себе соотносено с традицией; успех этой операции может быть впоследствии оценен и гарантирован институционально.

13. Такую оценку можно найти, к примеру, в: H.Richter, *Dada-Kunst und Antikunst*. Köln 1964, S.212ff.

14. Характерно в этом отношении амбивалентное описание стратегии Уорхола как переноса метода коммерческого искусства на высокое искусство у Бенджамина Бухло: B.Buchloh, *The Andy Warhol Line*. G.Garrels (Ed.), *The Work of Andy Warhol, Discussions in Contemporary Culture*, N.3, DIA Art Foundation, Seattle 1989, p.52.

15. Интерпретация Дюшана в контексте сюрреалистической теории бессознательного в: R.Krauss, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., 1988, p.196-209.

16. Как одно из первых семиотических описаний профанных вещей: R.Barthes, *Mythologies*. Paris 1957.

17. То, как эстетика реди-мейд может быть "метафизически" переосмыслена, показывает, к примеру, следующая фраза: "Таким определением была дана путеводная нить для выбора произведений этой выставки, которая показывает, как Бойс в своем строгом отказе от всякого тенденциозно-рационального, направленного лишь на эксплуатацию природы разума хотел бы постичь природу под знаком творчества, творчества, понимаемого как порождение и событие истины, а не как чистое делание." (A.Zweite, Vorwort zum Katalog der Ausstellung "Joseph Beuys. Natur. Materie. Form" in der Kunstsammlung Dusseldorf. Dusseldorf 1992). Слово бы делание искусства как таковое не есть делание, словно бы делание искусства не является эстетической эксплуатацией природы, словно бы оно не является тенденциозно-рациональным, словно бы можно исклю-

чить искусство из истории разума и словно бы искусство как *tehne* может быть чем-то иным по отношению к технике.

18. Смотри: W.Camfield, Marcel Duchamp. Fountain. Houston 1989, p.29ff.

19. "Нет ни одной иконы, на которой святой был бы нулем. Сущность бога однако — нулевое благо... если бы герои и святые обнаружили, что благо будущего — нулевое благо, они пришли бы в замешательство от действительности." (K.Malewitsch, Suprematismus. Die gegenstandslose Welt. Köln 1989, S.50). Цель супрематизма Малевича — вывести героев и святых из замешательства с помощью иконы нулевого блага.

20. Кандинский для пояснения своих картин приводит вокабуляр цветов и форм, что заимствовано у теософской традиции. (W.Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 1952, S.85ff).

21. W.Kandinsky, *ibid.*, S.32f.

22. Как было показано ранее, также и экспрессионизм использует цитаты из примитивного искусства, искусства душевнобольных, мистическое учение о красках и т.д. Прежде всего при этом апроприруется понятие "гений" как реди-мейд.

23. Ю.Тынянов, О литературной эволюции. — Ю.Н.Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; и В.Шкловский, Гамбургский счет. М., 1989, с.120-138.

24. Опубликовано как: П.Н.Медведев, Формальный метод и литературоведение. Л., 1928.

25. Эту точку зрения представляет, к примеру, B.von Gilles Lipovetsky: "Разрыв со вступительной фазой современных обществ, демократических-дисциплинарных, универсальных-ригористичных, идеологических-ограничительных, — таков смысл процесса персонализации." (L'Ère du vide. Paris 1983, p.10)

26. К понятию транссессии как нарушения табу: "Проходящая транссессия тем свободнее, чем в большей мере признается запрет на неприкосновенное". (G.Bataille, Die Literatur und das Böse. München 1987, S.20-21)

27. В.Велш говорит о пресыщении через эстетизирование, которое приводит к анестезии. (W.Welsch, Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990, S.13ff). Дальнейшее эстетизирование в этих условиях бессмысленно.

28. Ив Мишо утверждает отсутствие гетерогенного в культурно-медиаальном мире: "Парадокс на самом деле в том, что в мире актуального искусства гетерогенность изначально (d'abord) облекает гомогенность разнообразия." (Y.Michaud, L'artiste et les commissaires. Nîmes 1989, p.77)

29. "Реальность гибнет в гиперреализме, в точном удвоении реального, преимущественно на основе иного воспроизводящего средства — рекламы, фотографии и т.д. — и от средства к средству реальное растворяется, превращается в аллегорию смерти, но в своем разрушении оно еще утверждает и возвышает себя: оно превращается в реальное совершенное... гиперреальное." (J.Baudrillard, Des symbolische Tausch und der Tod. München 1982, S.113f)

30. "В искусственно реконструированной отдельной области высокого искусства, на вид не контаминированной никакой массой культурной или промышленной очевидности, эти укрепляющие действия объявляются жестами критического сопротивления против фатального наследия Уорхола (и в конечном счете Дюшана) только для того, чтобы быть с еще большей настойчивостью разрекламированными как... образы легитимации." (B.Buchloh, The Andy Warhol Line. G.Garrels (Ed.), The Work of Andy Warhol, Discussions in Contemporary Culture. DIA Art Foundation, Seattle 1989, p.66-67)

31. R.Krauss, Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths. Cambridge, Mass., 1988, p.59.

32. Поль де Ман различает, к примеру, профанное измерение диалога между двумя точками и ориентированное на истину понимание диалога от Платона до Бахтина: P. de Man, Dialog and Dialogism. G.Morson, C.Emerson (Eds.), Rethinking Bakhtin. Evanston, Illinois, 1989, p.113.

33. Как, к примеру, в: M.Foucault, Surveiller et punir. Naissance de la prison, Paris 1975. О непреодолимости власти смотри: J.Derrida, Violence et métaphysique. L'écriture et la différence. Paris 1967.

34. История "антропофугального (anthropofugalen) мышления" с целью "возврата к неорганическому" в: U.Horstmann, *Das Untier*. Frankfurt a.M. 1985.

35. К теории и искусству апроприации: U.Bohnen (Hrsg.), *Hommage-Demontage*. Köln 1988.

36. Критика культурной утонченности как разрушения природы начинается уже у Руссо и в свою очередь критически комментируется в: J.Derrida, *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1974, S.178ff.

37. Смотри у О.Шпенглера противопоставление "цивилизация — культура": O.Spengler, *Der Untergang des Abendlands*. München 1923, S.43ff.

38. Эти культурные ценности начинают "мерцать" (flottieren). (J.Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982, S.140ff)

39. W.Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M. 1963, S.11f.

40. В своем знаменитом эссе "Авангард и китч" (1939) Клемент Гринберг проводит четкую границу между высоким или "подлинным" искусством и массовой продукцией искусства: "Чтобы удовлетворить спрос на новом рынке, был изобретен новый товар: эрзац-культура, китч, предназначенная для тех, кто, будучи нечувствительными к ценностям подлинной культуры, тем не менее жаждут развлечения, которое может предоставить лишь культура определенного рода. Китч, использующий в качестве сырья выхолощенные и академизированные подобию подлинной культуры, приветствует и культивирует эту нечувствительность... Китч механистичен и оперирует формулами. Китч — это замещающий опыт и сфабрикованная сенсация." (C.Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*. Vol.1: *Perceptions and Judgements, 1939-1944*. Chicago 1988, p.12). По крайней мере с поп-арта определенный таким образом китч стал основным предметом спора за высокое искусство авангарда.

41. Смотри интервью Дж.Кунса: *Amerikanische Kunst der späten 80er Jahre*. Köln, S.121-128.

42. О Майке Бидло смотри: U.Bohnen, *Hommage-Demontage*. Köln 1988, S.37ff.

43. О художественной стратегии Синди Шерман: H.Foster, *The Expressive Fallacy*. H.Foster, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle 1985, p.59-78.

44. Не случайно механизмы торговли в искусстве часто обсуждаются на примере валоризации мусора, к примеру, автомобильных обломков: H.Bonus/D.Ronte, *Die Wa(h)re. Markt, Kultur und Illusion*. Erlangen 1991.

45. Так ведет себя, к примеру, немецкий нео-экспрессионизм: "Новые немецкие художники не ищут непосредственного выражения, как думали их критики. Используя уже существующий код естественного выражения, который зависит от спонтанного соединения противоположностей в одном жесте, немецкие художники делают попытку вызвать в нас сопротивление по отношению к абстракции... Действительного призыва к инстинкту в этом жесте нет. С самого начала он социально детерминирован так же, как культурно обусловлены изображения." (D.Kuspit, *Flak from the "Radicals": The American Case against Current German Painting*. B.Wallis (Ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*. New York 1984, p.141ff)

Инновативный обмен

1. Многочисленные примеры обмена между низким и высоким искусством в XX веке в: K.Varnedoe, A.Gopnik, *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, New York 1991.

2. Смотри об этом: P.Halley, *The Crisis in Geometry. Collected Essays*. Zürich 1988, p.75ff.

3. "И в общественном отношении ситуация с искусством сегодня затруднительна. Если оно уступает свою автономию, оно поддается действию существующего общества; если оно остается строго само по себе, оно легко интегрируется как простой раздел среди прочих. Неизбежно ставится под сомнение целостность общества, которое его поглощает. А это происходит всегда." (Th.W.Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1970, S.352-353)

4. B.Groys, *Konstruktion und Destruktion*. (в рукописи)

5. Рудольф Отто определяет и в христианской перспективе святое как "совершенно иное", таинственное, наводящее ужас и поражающее. (R.Otto, *Das Heilige*. München 1963, S.28ff.)

6. M.Weber, Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. *Gesammelte Aufsätze zur Religionsgeschichte*, Bd.1, Tübingen 1920.

7. "То, что важно, — перейти от длительного порядка, когда все потребление ресурсов подчинено необходимости длительности, к производству необусловленного потребления... Жертва — антитеза производства, совершаемого в предвидении будущего, это потребление, которое представляет интерес лишь для момента... Это очень точный смысл жертвы. Жертвуют служебными предметами, не жертвуют предметами роскоши... Хотя, первоначально лишая производственный труд пользы, роскошь уже разрушила этот труд, она его рассеяла для пустой славы, она его в тот же момент окончательно погубила. Пожертвовать предметом роскоши значило бы дважды пожертвовать одним и тем же предметом." (G.Bataille, *Theorie de la religion*. Paris 1973, p.66-67)

8. Смотри главу "Die sich verzehrende Gesellschaft" в: G.Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*. München 1985, S.72-110.

9. Теория модернистской, уклоняющейся от эстетических образов литературы как тематизации и воплощения зла в: M.Plaz, *The Romantic Agony*. New York 1956. Следующая значительная теория романтического творчества как "злой" борьбы поколений риторическими средствами: H.Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York 1973.

О трансгрессии у Сада и Гойи: G.Bataille, *Die Literatur und das Böse*. München 1987, S.91ff; и G.Bataille, *Die Tränen des Eros*. München 1981, S.164.

10. "Наш долг — принять во внимание разнообразные мотивы, которые могут побудить человека идти и жить среди таких грубых и слабым персонажей, каких требует сатира и комедия. В случае с Флобером, если не идти дальше, чем он, "стиль" не был бы всем в повествовании. Как всякий христианский мученик он шел и обустроивался в центре буржуазного тела..." (W.Lewis, *The Gratest Satire is Non-Moral. J.Symons (Ed.), The Essential of Wyndham Lewis*. London 1989, p.230)

11. О переходе от картины страдания к страдающей картине: B.Groys, *Das leidende Bild. Das Bild nach dem letzten Bild*, Köln 1991, S.102f.

12. Для постструктуралистской теории текстуально и то, что есть нетекст, или знаково то, что есть незнак, или структурировано то, что есть неструктура.

13. "В наслаждении самой вещью, в ее сущности и полноте, — отказ от произведения... То, что, строго говоря, никто не может обозначить как присутствие, обещает себя ему, в то время как ускользает от него, поддается ему, в то время как уходит от него. Это принуждение к замещению и в то же время, в преодоление всего языка метафизики, "почти не постижимая разумом структура". Почти недоступно пониманию: простая иррациональность, противоположность разуму для классического мышления является менее смущающей и вводящей в заблуждение. То, что сбивает с толку, — это супплемент, поскольку он не есть ни присутствие, ни отсутствие и, следовательно, касается нашего желания и нашей невинности." (J.Derrida, *Grammatology*. Frankfurt a.M. 1974, S.267-268)

Знак вводит в искушение, когда указывает на означаемое и одновременно с этим скрывает и замещает это означаемое. Означающее, таким образом, — это знак поражения, дифференции желания, прежде всего желания истины. Таким образом, у Деррида до сих пор не принята во внимание возможность, о которой говорит уже Ницше, возможность того, что желание "хочет" не означаемого, а означающего и поэтому не подвергается фрустрации и не удовлетворяется никакой заменой, поскольку оно с самого начала стремится к замещению, знаку и ценности." (См. прим.20)

14. "Текущий "постмодерный" спор — прежде всего продукт рефлексий "Первого мира" на децентрацию Европы, которая принимает такие формы, как демистификация европейского культурного господства и деконструкция европейских философских построений. Собственный маргинальный статус Деррида как алжирца (особый вид колониального французского субъекта) и еврея может действительно привести его к выдвиганию на первый план трансгрессивных и разрушительных аспектов Ницше и Хайдеггера, Малларме и Арто. Тем не менее его проект остается вполне евроцентристским и модернистским. Это может означать отсутствие и молчание тех, которые представляются иными, чужими, маргинальными — народов Третьего мира, женщин, беспутных, лесбиянок — равно как их относительное политическое бессилие в творческом преобразовании наследия века Европы" (C.West, *Black Culture and Postmodernism. B.Kruger and P.Mariani (Eds.), Remaking History, Discussion in Contemporary Culture*, DIA Art Foundation, Seattle 1989, p.88)

15. "Проблема состоит в том, что когда мы отказываемся от иерархий, мы также отказываемся от дифференции, а именно дифференция, игра различий, придает значение и значительность всякого рода: лингвистического, социального, политического и этического." (L.Nittve,

16. Дискуссия об этом в: R.Robin, *Stalinism and Popular Culture*. H.Guenther (Ed.), *The Culture of Stalin Period*. London 1990, p.15-40.

17. "По своей функции авангард служит, таким образом, своего рода отделением исследования и развития культурной индустрии: он исследует новые области общественной практики, которые еще не полностью подлежат использованию, делает их узнаваемыми и вычленимыми... Таким образом, маклерство между высоким и низким, между легитимным и нелегитимным делает из авангарда решающий механизм организованной так культурной индустрии... Поддерживаемый Новым временем цикл обмена движется лишь в одном направлении: усвоение оппозиционных практик сверху, возвращение лишнего смысла товаров культуры снизу. Когда что-либо из изобретений авангарда поступает в нижнюю зону массовой культуры, делается это в форме, которая лишена изначальной силы и правдивости." (Th.Crow, *Moderne und Massenkultur in der bildenden Kunst. Texte zur Kunst*, N.1, Köln 1990, S.79-81)

Для Кроу, таким образом, "низкие практики" являются "оппозиционными" по отношению к "высокой культуре". В действительности они оппозиционны лишь в тот момент, когда они приводятся через авангард в оппозицию валоризованным высоким культурным практикам. Таким образом, авангард осуществляет по отношению к низким практикам не "изъятие смысла", а придание смысла, когда он устанавливает смысловую связь этих практик с культурной традицией. Когда эти практики возвращаются в низкую массовую культуру, они тем самым теряют свой смысл. Они сохраняют свою "силу", но не "правдивость", так как вне высокого культурного контекста они не могут вообще расцениваться как высказывания с ценностью истины.

18. Об эстетическом использовании собственно реальности: Илья Кабаков/Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens*. München 1991, S.53ff.

19. Ницше в отношении философского мышления прежде всего ставит вопрос: "Что возвышенно?" или "Что обидно?" (Vgl.F.Nietzsche, *Jenseit von Gut und Böse, Neues Hauptstück*, N 263ff. *Kritische Gesamtausgabe*, G.Colli und M.Montinari (Hrsg.), Bd.6/2, Berlin 1968, S.227ff)

20. "Допустим, мы хотим правды: почему не неправды? и неопределенности? в конце концов незнания? — проблема ценности правды

встала перед нами..." (F.Nietzsche, *Jenseit von Gut und Böse, Erstes Hauptstück*, N 1, ibid., S.9)

21. Итак, языковое бессознательное, которое должно по сюрреалистической теории проявляться в автоматическом сочинении, превращается у Бланшо в язык молчания: "Да, это без конца, это говорит, это не прекращает говорить, язык без молчания, так как молчание в нем говорит с ним." (M.Blanchot, *L'espace littéraire*. Paris 1955, p.239)

22. О платоновской теории воспоминания смотри прежде всего: Platon, *Menon*, 81 b-e; *Phaidon*, 72e-77d; *Phaidros*, 249b-253c.

Для Деррида фигура воспоминания Платона ведет к истоку как раз через невозможность ее подведения к открытию сочинения: "Так, хотя письменность — внешнее по отношению к памяти, ... она ее аффектирует и гипнотизирует в ее внутреннем. И однако, как это делают Руссо и Соссюр, уступая той же необходимости, не прочитывая однако тут других связей между внутренним и находящимся вовне, Платон поддерживает и внешний характер письменности, и его власть губительного проникновения, способного аффектировать и инфицировать до самой глубины." (La Pharmacie de Platon. J.Derrida, *La Dissemination*. Paris 1972, S.125-126)

23. "Познано и осмыслено то, что дает истина как просвет, а не то, чем она как таковая является. Это остается скрытым. Происходит ли это случайно?... Или происходит это потому, что само сокрытие, скрытость, забвение относятся к истине... как сердце истины?... Если бы это обстояло так, мы лишь с помощью этих вопросов вышли на путь капитуляции мышления в конце философии." (M.Heidegger, *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens. Zur Sache des Denkens*. Tübingen 1969, S.78-79)

24. Деконструкция в этом смысле не критика, которая нацелена на преодоление текста в направлении к истине. Деррида прочитывает, к примеру, текст Руссо как цепь супплементов, которая следует движению различий (differance). "Понятие супплемента — своего рода слепое пятно в тексте Руссо, невидимость, которая делает возможной и ограничивает видимость". (Grammatologie. Frankfurt a.M. 1974, S.282). И в этом смысле ни один пишущий или интерпретирующий не находится ни в лучшем, ни в худшем положении, чем сам Руссо.

25. См. прим.9 (Стратегия инновации).

26. Деррида на примере Гуссерля критикует понимание языка как выражения. Он описывает это понимание таким образом: "Речь делает, если это так, только то, что вынесет наружу смысл, который создан без нее и до нее." (*La forme et le vouloir-dire. J.Derrida, Marges de la philosophie. Paris 1972, p.194*). Далее Деррида показывает, что экспрессивное "хотеть сказать" с самого начала контаминировано языком.

В другом месте он пишет: "С одной стороны, экспрессивизм всегда непросто преодолеть... Воспроизведение речи как "экспрессии" — не просто случайный предвзвешенный, это структурный обман, то, что Кант называл бы трансцендентальной иллюзией... С другой стороны... экспрессивность на самом деле всегда уже преодолена, хотят ли этого или нет, знают ли это или нет. В той мере..., в какой уже существует текст, сетка текстуальных ссылок на другие тексты, текстуальная трансформация, в которой каждый "термин", предположительно "простой", отмечен чертой другого, предполагаемое внутреннее смысла уже обработано своим собственным внешним." (*J.Derrida, Positions. Paris 1972, p.45-46*)

27. Для Деррида текст деконструирует сам себя. Несмотря на это, можно доказать, что деконструктивистское прочтение оказывает действие на текст: "Деконструкция... другая философская сублимация эдиповой драмы: текст, язык, сочинение наблюдают за собственной преднамеренной дезинтеграцией. "Текст" играет роль Эдипа, аннулируя себя для общего жертвенного мира; хотя можно спорить о том, что инквизиторское самоискоренение Эдипа — драматическая версия того, что в действительности делает сочинение. Но в любом случае, все деконструкции, как "полупоказывает" Деррида в сочинении о насилии, обладают элементом эристики и, хотя и несколько "шутливо", имеют оттенок инквизиции. Чтобы "сделать" текст другого более скромным с помощью чтения разделительных метафор, сократовское принуждение другого переходит в логическое противоречие себе — *elenchus*" (*A.Fogel, Coerced Speech and the Oedipus Dialogue Complex. G.Morson and C.Emerson (Eds.), Rethinking Bakhtin. Evanston, Illinois, 1989, p.179-180*)

28. Опубликовано как: В.Н.Волошинов, Фрейдизм. М.-Л., 1927, с.158.

Статьи

Давно уже было замечено, что фрейдовская теория подсознательного не привилась в России, и что обстоятельство это ни в коем случае не может рассматриваться как случайное: напротив, оно, может быть более, чем что-либо другое, проливает свет на внутреннее устройство русской культуры¹. На Западе психоанализ в каком-то смысле можно считать самой распространенной идеологией. Если пациент по имени Россия не согласился на психоанализ, то это означает, что анализ его обещает быть особенно интересным: ведь в известном смысле единственным объектом психоанализа является именно отказ быть проанализированным, отказ признать свою детерминированность подсознательным.

Оригинальность "русской" позиции, о которую разбиваются традиционные психоаналитические стратегии, состоит, впрочем, в том, что Россия вовсе не настаивает на своей "сознательности". Русская культурная традиция, напротив, понимает саму Россию как подсознание: у России не может быть подсознания, потому что она сама есть подсознание. Разумеется, это самосознание в качестве подсознания осуществляется в русской культуре в других терминах, нежели фрейдовские, и этой терминологической дифференциацией никак не следует пренебрегать. Но здесь мне хочется, в первую очередь, продемонстрировать существенное сходство "западного" дискурса о подсознательном, или бессознательном, и русского философского дискурса о России, заранее смирившись с возможно последующими неизбежно справедливыми указаниями на фрагментарность и односторонность.

Россию как философскую тему открыл, как известно, Чаадаев. Его суждение о состоянии русской культуры было воспринято в то время (по меньшей мере на поверхностном уровне), да и сейчас обычно воспринимается, как политическая критика. Однако критика эта слишком радикальна, чтобы быть политической, и уже одним своим радикализмом переводит дискурс на другой уровень. Так, Чаадаев пишет, что "мы", т.е. русские, "не принадлежим ни к одному из великих семейств человеческого рода"², "стоим как бы вне времени", "не принадлежим ни к Западу, ни к Востоку" (т.е. стоим также и вне пространства), что у "нас" нет также "ни пленительных воспоминаний, ни грациозных образов в памяти" (т.е. памяти нет, она вытеснена, "стерта"), что "мы" живем в период, подобный тем, которые "предшествовали современному состоянию нашей планеты", и далее: у "нас" нет "ничего индивидуального, на что могла бы опереться наша мысль", у "нас" нет традиций, морали, культуры, долга, справедливости и т.д. Цитаты можно было бы продолжить, но

наиболее существенное в них уже ясно: собранные вместе, они представляют собой классическое описание подсознательного, как оно давалось в западной традиции от Шопенгауэра через Гартмана и Ницше до Фрейда.

В России, как она описывается Чаадаевым, обнаруживается характерная двойственность: с одной стороны, она есть страна среди других стран, с определенной территорией, историей, населяющим ее народом и т.д. С другой стороны, Россия пребывает вне пространства и времени, вне памяти, вне права, рационального анализа и т.д. Россия "как бы не входит в состав человечества, а существует лишь для того, чтобы дать миру какой-нибудь важный урок", т.е. материальное, внешнее существование России есть лишь симптом, лишь шифр, который должен быть истолкован, психоанализирован. Иначе говоря, Россия выступает либо как объект исследования, либо как ускользающая от всякого исследования потусторонность. Или еще иначе: Россия есть область дифференции, область амбивалентности, обнаруживающейся и скрывающейся объективности, область "следа исчезновения следа", говоря словами Деррида (т.е. область исчезновения "пленительных воспоминаний" и "мощных поучений"). Но Россия *не есть* область субъектного, *не есть* субъект, сознание. Пространство России есть пространство утраты пространства, утраты пространственной определенности, индивидуальности. Время России есть время утраты времени, утраты истории, памяти, "сознательности". Россия живет в постыстории (потому она и может, как рекомендует Чаадаев в "Апологии", взять все лучшее у других народов, все, созданное ими в истории, — тема, ведущая и к Ленину, и к Сталину, и к "перестройке"), но она живет в пре-истории, до сотворения мира. Россия ничего не "создает", поскольку креативность возможна только в пространстве-времени индивидуального или коллективного *сознательного* опыта, но все создания других народов распадаются в ней, утрачивая свою определенность, и начинают вступать в произвольные сочетания: Россия как сон, как пространство и время сновидения, но и как область лакановского психоанализа, основанного на свободном комбинировании означающих, как практика сюрреалистического "автоматического письма" и т.п.

В отношении такой России, открывающейся как бессознательное, сам Чаадаев выступает в роли носителя европейского сознания. Иначе говоря: иное для России есть не подсознание, а сознание. Поэтому в своем "Философическом письме", направленном женщине и потому призванном, в первую очередь, соблазнить, Чаадаев апеллирует не к скрытому эротическому, а к сознанию, порядку, организованности и т.д. Русский интеллигент соблазняет женщину прежде всего своей "сознательно-

стью" и предлагает ей принести не телесный, а духовный плод. Женщина выступает для русского мыслителя лишь обманчивой символизацией России: она пробуждает и в то же время отвлекает на себя его эротическую энергию. Русский интеллигент, как "русский европеец", существенно андрогинен. Его "русскость" и есть его анима, его женственность. Поэтому у Чаадаева и возникает тема самоовладения, или самодисциплинирования, развивающаяся в диалоге с женщиной, но направленная в конечном счете на исключение женщины, на достижение внутренней самодостаточности — фигура, затем постоянно воспроизводящаяся в русской литературе. В предельно обостренной форме тема эта возникает у Вл. Соловьева или у Федорова с его мечтой о самопорождении, окончательно "космически" устранившей женщину и в то же время означающей окончательный триумф России над Западом: эрос, ориентированный на женщину, или, что то же самое, на воспроизведение через рождение кантовских "сознательных" условий пространства и времени, воспринимается как сугубо "западный", — он должен быть переориентирован на Россию и "народ", чтобы отменить пространство и время разделения, т.е. индивидуации, и реализовать пространство и время сновидения, как полиморфизм бесконечно длящихся и в то же время единовременных трансформаций.

"Русский интеллигент" оказывается, таким образом, расколотым на западное сознание и русское подсознание. К целостности он может поэтому прийти только через овладение всей своей страной, через политико-космический жест, в который инвестируется весь его эрос. Попытка отвлечь его "вопросом пола", противостоящим "женскому вопросу"³, может означать в этом контексте лишь радикальную экспансию Запада не только в сферу его сознания, но и подсознания, что, в случае успеха такой попытки, лишь окончательно закрепило бы его фундаментальную внутреннюю расколотость. Поэтому отторжение западного сексуально ориентированного дискурса о подсознательном в России есть не форма борьбы сознания с подсознанием, а борьба, так сказать, одного подсознания с другим. Именно поэтому, при всей радикальности такого отторжения, дискурс о России, ради которого это отторжение происходит, легко перекодируется в квази-эротический. Так, любопытно заметить, что интеграции интеллигента в "партийную организацию" Ленин противопоставляет западную проституцию⁴, а Малевич, хотя и утверждает, что на его черный квадрат не удастся поместить нежную улыбку Психеи или превратить его в подстилку для любовных утех⁵, своими собственными интерпретациями черного квадрата заставляет думать, что речь здесь идет не только о пространстве утраты всякой предметной индивидуальности, т.е. о специфически "русском" пространстве, но также и о черноте некоей космической пра-вагины. Что же касается, например, эпохи русско-

* Курсив — Б.Гройс

го символизма, то о ней известно, что она сделала профессию именно из такого рода перекодировок, — при том, что "Запад" характерным образом объединялся в эту эпоху с "Востоком", по признаку отказа от примата подсознания в пользу сознания (который приписывался равно западной философии и буддизму), и Россия вновь оказывалась, таким образом, вытесненной в заисторическое пространство и время.

Эта конфигурация соперничающих подсознаний, впрочем, куда менее экзотична, чем это может показаться. Философические письма Чаадаева очевидным образом являются реакцией на историософию немецкого идеализма, согласно которой мировой дух проходит на пути к своему самосознанию различные последовательные этапы, каждый из которых связывается с определенным периодом культурного и, в особенности, философского развития различных народов, благодаря этой идеальной связи, и составляющих единое "человечество". Для русского народа в этой шеллингианско-гегельянской эпопее места не нашлось. Причем отсутствие исторического места является здесь окончательным вердиктом, ибо мировой дух уже пришел в немецком идеализме к своему самосознанию; время потеряно непоправимо, пространство отсутствия незаполнимо, экстерриториальность и экстермпоральность России означают ее трансцендентное, эсхатологическое поражение и проклятие. Чаадаев отнесся со всей философской серьезностью к этому открытию России как абсолютно иного, абсолютно внешнего мышлению, как пространства бессознательного.

Однако это открытие иного, нежели разум в его завершении, в его самосознании, означало, при ближайшем рассмотрении, не столько приговор России, сколько обнаружение ограниченности самого разума: если разум имеет нечто внешнее себе, то это свидетельствует не только о несостоятельности его претензий, но и о его зависимости от занимаемого им специфического места. Так, указывая, что действиями разума руководит "внутренняя сила", и что эта "движущая и оживляющая сила происходит не от мысли", Киреевский утверждает: "Эта внутренняя природа разума обыкновенно ускользает от западных мыслителей"⁶. Здесь нередуцируемая гетерогенность философского мышления России переосмысливается как нередуцируемая гетерогенность *внутри* самого философского мышления: *внутреннее* развитие философского мышления управляется *извне* — силой, которая "ускользает" от мыслителя. То, что "внутри внутреннего", оказывается внешним, объектным: специфическая конфигурация "европейской образованности" диктует ей ее мышление. Эта конфигурация может быть, однако, описана только извне, т.е. из России. Преимущество "русской образованности" состоит в том, что она является той же, что и западная, т.е. христианской, но в то же время и иной, т.е. "восточной".

Благодаря этому, ей открывается принципиально недоступное западному разуму пространство "за философией", диалектически не редуцируемое, немонотонное, гетерогенное, подсознательное. В этом — сердцевина славянофильского аргумента, который фактически перенимает и Чаадаев в "Апологии": преимущество России не в специфичности ее культуры, а именно в отсутствии такой специфичности, или "односторонности". Из России становится видна скрытая механика разума, а следовательно, открывается возможность и управления разумом. "Всемирная отзывчивость русской души" и означает такую недетерминированность собственного сознания, позволяющую понять и осуществить детерминацию чужих сознаний: только тот, кто не имеет своей души, способен действительно стать инженером других человеческих душ.

Совершившееся здесь открытие "внешнего" и гетерогенного сознания как внутренне детерминирующего сознание, как подсознательного, не является, однако, вполне оригинальным, но лежит в русле всего постгегельянского философского мышления вплоть до настоящего времени. Среди первых манифестаций подсознательного можно указать на "волю" Шопенгауэра, на "экзистенцию" Кьеркегора (здесь ставится вопрос о судьбе индивидуума, оказавшегося за рамками гегелевской системы), на позднюю философию Шеллинга, прямо повлиявшую на русское славянофильство, и на марксизм, где роль России сыграл рабочий класс (рабочий также не получил места в гегелевской системе, почему она и объявляется "буржуазной" на том же основании, на котором для славянофилов она была "западной", и т.д.). Психоанализ Фрейда является лишь одной из манифестаций этого типа постгегельянского мышления, существенно зависящей от уже сложившейся ее традиции у Шопенгауэра и Ницше. Следующими этапами выступают структурализм, расовая теория, хайдеггерианизм, деконструктивизм и т.д.

Специфической чертой русского открытия подсознания является, в первую очередь, то обстоятельство, что здесь как шифр подсознания, как место дифференциации возникает страна, география, пространственно-временная конфигурация, "хронотоп". Ее коррелятом, на психическом уровне, выступает, как известно, знаменитая "соборность". Соборность есть русское имя для либидо, эроса, языка, воли к власти, эпистемы, классового сознания, архетипа, дифференции, симулякра и т.д. Соборность есть та внутренняя сила, которая сообщает очевидностям разума их очевидность, логическому выводу — его убедительность, эмпирическим данным — их эмпиричность, доводам сердца — их сердечность и т.д. Соборность показывает нашему сознанию вещи такими, каковы они есть, сама будучи скрытой. Если соборность искажается, то и вещи искажаются. Но разум не способен заметить их искажения, поскольку он видит их

такими, какими они ему предстают: он не способен сам по себе поставить вопрос о силе, которая являет ему вещи такими, какими они ему являются, т.е. он не способен поставить вопрос о соборности.

Соборность маркирует место каждого в отношении других: она есть, как уже сказано, прежде всего пространственно-временная категория. Тот, кто стоит в отношении других "правильнее всего", тот и видит вещи "лучше всего": тот, кто "не знает своего места", не видит и вещей, как они есть. Понятие соборности, разумеется, церковно-исторического происхождения и свидетельствует о специфической конфигурации русского мышления о подсознании: раскол личности на сознательную и подсознательную сферы был концептуализирован ранними славянофилами в терминах "нераздельности и неслиянности" человеческой и Божественной природы Христа, которой соответствует двойная природа христианина как участника мирской и церковной жизни, а также в терминах общения трех ипостасей Св. Троицы. Соборность и есть эта церковная компонента сознания (определяемая таинством причастия), которая в качестве бессознательного, или подсознательного, определяет "мирскую" установку разума. В известном смысле соборность у славянофилов получает приоритет над содержанием, т.е. догматикой веры, т.к. выработка этой догматики была делом соборов, на которых соборность и выявила себя в качестве до-рациональной ориентации разума на истину. Несмотря на кажущуюся отсылку к церковной традиции, соборность остается в ней без определенного места — и это не случайно, ибо ее функция как раз и состоит в том, чтобы "давать место". Соборность отождествляется то с Христом, то с Богородицей, то с "Матерью-Сиротой Землей", то со Св. Духом, то с мистической "внутренней церковью", а у Соловьева выступает, например, как новая мифологема, как София, которая, однако, вновь вступает в игру отождествлений; но изначальная дифференция при всех этих отождествлениях тем не менее сохраняется: соборность есть преодоление раскола между Западом и Востоком, между верой и атеизмом, между рускостью и европейскостью, между сознанием и подсознательным, и потому ее место — за пределом любого пространства, включая пространство теологической мысли. Или иначе: ее место — там же, где и место России, т.е. по ту сторону эсхатологии.

Доминирующее положение, которое занимает в русской мысли тема России, так что "русская философия" выступает обычно синонимом "философствования о России", не должна, таким образом, вводить в заблуждение относительно принадлежности этого русско-философского дискурса к "магистральной линии" европейского философствования в постгегельянский, т.е. постметафизический, постисторический, пострационалистический и постпросвещенческий период. Западники, с их философской

критикой России, исторически на фазу отставали от славянофильской "русской" критики философии, являвшейся вариантом общеевропейского критицизма. Специфически русской в этой ситуации была лишь внутренняя расколотость самого философствующего на, так сказать, этническом уровне. Если европейская философия, уже начиная с Просвещения, ставит вопрос о "другом" и подвергает критике "европоцентризм" западной культуры, то этот критический ход, ориентированный на "иное", на "иную культуру", объективно служит универсализации самой европейской культуры, или, иначе говоря, европейскому империализму. В этих условиях единственным поистине нередуцируемым "иным", поскольку оно внутренне раскалывает самого философствующего и не поддается империалистической экспансии, оказывается сексуальное иное, либидо, эротическая воля к власти, дискурс о которых и становится поэтому на Западе доминирующим.

Русский интеллигент, напротив, сам расколот на "европейское сознание" и его "русское иное" — этого ему на первое время хватает и без всякого либидо. Если Руссо предавался мечтам об индейцах, германская философия — об индийцах, Гоген — о полинезийцах, Пикассо — об африканцах и т.д., то русский интеллигент оказался кентавром из Руссо и индейца, Шопенгауэра и индейца, Пикассо и африканца (действительная ситуация русского авангарда с его интересом к иконе, вывескам, лубку и т.д.). В своем собственном "ином" русский узнавал мечту европейской философии, в себе самом — реализацию ее идеала. Из критического принципа: "подсознание определяет сознание" (или "бытие определяет сознание", "классовый инстинкт определяет сознание", "расовый инстинкт определяет сознание" и т.д.), который русский интеллигент разделял со всей европейской мыслью модернистской эпохи, он, естественно, делал вывод: "Россия (как подсознание) определяет Европу (как сознание)", или точнее: "Россия должна определять Запад". Для Фрейда в результате психоаналитической терапии "я" должно стать на место "оно", т.е. подсознания. Для Маркса победа пролетариата означает также победу "поставленного на ноги" немецкого идеализма, ставшего "классовым сознанием" и сменяющим "бессознательное" буржуазного "товарного фетишизма". Если постмодернистская, постструктуралистская мысль сегодня видит здесь комбинацию "фаллокрации" и империализма и говорит о "нередуцируемой гетерогенности иного", не поддающегося ни сексуальному, ни революционному "овладению", то это иное становится здесь "абсолютно иным", оказывается в недостижимом удалении: предмет скрывается за предметностью, бытие ускользает и становится принципиально недо- (или непо-)стижимым. Именно из-за этой абсолютной удаленности предмет, бытие, женщина и т.п. наделяются в то же время абсолютной властью

над "я", деконструируют "я", становятся для него "абсолютно близкими", интимно его определяющими.

Россия, напротив, с самого начала выступала в русской мысли как торжествующее, определяющее начало: как предмет, бытие, женщина и т.д., овладевающие европейским надменным "я". Проблема здесь, однако, в том, что соответствующее видение России возможно только в перспективе европейской мысли: победа "иного", т.е. России, над Западом возможна только как эффект внутренней победы русской интеллигенции, т.е. западного принципа, западной "сознательности", в самой России. Россия ответила на западный экспансионизм стратегией самооккупации, самоколонизации, самоевропеизации. В ситуации постмодернистской парадигмы эта стратегия уже обречена на неудачу: русская интеллигенция оказывается затерянной в "ином", т.е. в России, без шанса на овладение ею. Современное смятение умов в русской интеллигенции происходит от того, что Запад уже потерпел поражение, что метафизика уже деконструирована, сознание уже растворилось в бессознательном — и Запад при этом *опять* обошелся без России. В известном смысле сейчас повторяется изначальная конфигурация, выявленная в свое время Чаадаевым: Россия не получила своей доли в западной постыстории так же, как она не получила ее в западной истории. Возможно, здесь вновь обрисовываются границы постмодернистского мышления, как прежде выявились границы исторического мышления: если прежде универсализм исторического духа оказался поставлен под сомнение, поскольку он не охватил собой Россию, то сейчас на том же основании можно подвергнуть сомнению универсализм постмодерного бесконечного и неудовлетворенного желания, универсализм эроса, поскольку конституирующая его дифференция, делающая невозможными обладание и наслаждение, находит себе предел в русской индифферентности, просто лишаящей и то, и другое смысла.

Во всяком случае "кризис эроса" или "кризис подсознания", происходящий сейчас в западной мысли в форме "параноидального" возрастания их значения, прямо затрагивает и "русскую идею". Ее принадлежность к сфере подсознательного влечения (при постмодернистском чтении: влечения, утрачивающего свой объект) выявилась для самой русской философии, по меньшей мере, в работе Вл. Соловьева "Кризис западной философии" (1874 г.). Эта работа начинается с собой второй этап развития русской идеи, на котором она вступает в игру отождествлений и различений с другими европейскими дискурсами о бессознательном. Основной пафос этого сочинения Соловьева состоит в поиске синтеза между "соборностью" славянофилов и "философией бессознательного" Эдуарда фон Гартмана, учения Шопенгауэра. Бессознательное Шопенгауэра и Гартмана оказывается для Соловьева "частичным" или "односторонним"

протечением соборности⁷, или, в дальнейшем, Софии. Из принципа негации как "духовного", так и материального мира, бессознательное превращается в носителя утопического, эсхатологического эроса: оно, говоря современным языком, "территориализуется" в процессе мифа о России. Характерно, что "телесный" эрос понимается Соловьевым не как "произведение третьего", а как произведение идеального тела партнера (тела, которое "действительно можно было бы любить"), т.е. принцип рождения сменяется принципом продуцирования, теургией. Или, выражаясь современным скептическим языком: реальность сменяется здесь симулякром. Россия, переживая свое пространство как "пустое", как пространство чистого бессознательного, провозглашает здесь своей целью эмансипировать в это пространство целиком искусственный мир, "догнав и перегнав" западный технический прогресс. Это технизированное бессознательное и его манифестации становятся затем в центр теории и практики русского авангарда, который устами Малевича прямо заявляет о себе как об "управлении бессознательным"⁸ (у Соловьева: "управление воплощениями религиозной идеи").

Соловьев задает основную модель для рецепции западных теорий бессознательного в России: если для Запада они представляют угрозу, то для России, напротив, — обещание победы над западным сознанием. Если на Западе они антирелигиозны, то в России они посредством славянофильской соборности объявляются ступенью к православию. Короче, они меняют знак и направленность при пересечении русской духовно-государственной границы. Сходную переинтерпретацию Шопенгауэра можно найти у Толстого ("воля" Шопенгауэра переинтерпретируется "положительно" как "бессознательная" жизнь русского крестьянства, лишенная "принципа индивидуальности" с его негативными последствиями), у Федорова (остановка жизни переинтерпретируется "положительно" как переориентация воли от жизни к воскрешению) и т.д. Но, разумеется, наиболее плодотворной была в этом контексте рецепция Ницше.

Ницшеанское "дионисийское начало" было понято символистами как свидетельство признания Западом принципа соборности, как обещание конечной победы, в которой уже начали сомневаться. Что же касается до "сверхчеловека" Ницше, то он уже Соловьевым был понят как ступень к Богочеловеку Христу⁹. Здесь нет возможности вникать в хорошо известный, хотя едва ли вполне понятый — и вполне доступный пониманию — карнавал масок, инсценированный символистами: с Россией, Прекрасной Дамой, Софией, их демоническими, или "западными", двойниками и т.п. Достаточно сказать, что вся эта игра была весьма эротизирована, и приход Фрейда вполне подготовлен. Он и был ассимилирован Бахтиным по той же русской модели: фрейдовское сознание было обвинено

Бахтиным в том, что оно слишком *сознание*, слишком односторонне, полемично, отрицательно и т.д.¹⁰ В то же время в рамках его собственной теории карнавала оно было переинтерпретировано "положительно" как "народное" (т.е. русское) "в большом пространстве-времени", "неофициальное" и т.д. Эротическое вытеснение совпадает здесь с политическим и, более глубоко, с пространственно-временной "внеаходимостью" самой России, инсценирующей карнавал европейской культуры. Полиморфизм самой бахтинской теории, лежащий глубже описываемого ею романного полифонизма, имеет свой источник в открывшейся Бахтину — под влиянием уже накопленного русской философией опыта — фигуре неразличения соперничающих теорий подсознательного. Если на уровне "идеологии", или сознания, романские герои видят, по Бахтину, друг в друге "дурного" и вступают друг с другом в диалоги, то в фигуре "автора" у Бахтина сливаются черты соборного Богочеловека, киркегорского экзистенциального героя, фрейдовского психоаналитика, ницшеанского сверхчеловека, марксистского вождя-аналитика и манипулятора, авангардистского коллажиста и т.п.: диалога между ними (диалога между романами, а не *внутри* романа) нет и не может быть, поскольку все они являются манифестациями одного и того же принципа положительно понятого бессознательного. Или иначе: все они погружены в безличность советско-русского матерно-политического анекдота.

Разумеется, несмотря на все его значение в русской культуре, синтез эротического подсознательного и России как подсознательного не смог сыграть в русской истории такой роли, как синтез русского мифа и марксизма. "Бытие определяет сознание" чрезвычайно близко "религиозному реализму" славянофильской традиции, противопоставленной западному идеализму. Если вначале Россия и пролетариат еще выступали конкурентами, то уже в 30-х годах начинается подчинение исторического материализма диалектическому материализму, т.е. подчинение социальной истории — космическому процессу, как он понимался, если угодно, еще Соловьевым. В то же время официальная идеология ищет формулы, типа: "национальное по форме и социалистическое по содержанию" или "партийность и народность", имеющие целью сочетать в себе оба подсознания — пролетарское и русское.

В настоящее время происходит кризис мышления о подсознании — в форме его радикализации. Современная французская мысль подытожила модернистскую традицию, по меньшей мере, в двух отношениях: во-первых, она нашла возможность говорить в сходных терминах обо всех прежде конкурировавших теориях подсознательного, что можно использовать также и в дискурсе о России, и во-вторых, она научила говорить о подсознательном как об абсолютно ином, непознаваемом и нередуцируе-

мом, что, если говорить конкретно о фрейдизме, нашло выражение в критике его традиционной позитивистской стратегии у Лакана, Делеза и Деррида.

Вместе с тем, это единство дискурса об ином наследует единству метафизического дискурса о Едином. Исключительную, провиденциальную роль России можно утверждать только в том случае, если Россия является *единственной* неметафизической областью в мире, а вся остальная история уже интегрирована в метафизику, что и утверждал Гегель: отсюда внутренняя зависимость "русской идеи" от той или иной формы гегельянства. Ту же внутреннюю зависимость от Гегеля обнаруживают марксизм, фрейдизм, экзистенциализм и т.д., поскольку каждый из них указывает на единственную не охваченную (и не охватываемую!) метафизической зоной. Естественно поэтому и соперничество между этими теориями, частью истории которого и является вытеснение фрейдизма в России. И тогда, когда между всеми этими дискурсами обнаруживается сходство, оно дает лишь повод к возникновению единого и единственного дискурса об Ином как, опять-таки, единственном ином "монопологической" метафизики.

Но такая гипотеза о полном поглощении сознания "метафизикой" или "идеологией" кажется все же поспешной. Индивидуальному сознанию представляется все же не сплошное поле интеллектуальных очевидностей, перейти за которое оно способно, только будучи движимым чем-то, от него самого сокрытым, а довольно разорванное, противоречивое или вообще гетерогенное множество теорий, наблюдений, текстов, традиций и т.п. Стратегии, которые используются, чтобы как-то сориентироваться во всем этом многообразии, зафиксировать в нем собственное место, идентифицироваться с его элементами или, напротив, дифференцироваться от них, также достаточно многообразны, хотя и могут быть в основных чертах описаны. Такое описание, превращая процесс индивидуации в некую осмысленную и подчиненную определенным правилам стратегию, делает, однако, любую теорию подсознательного излишней, ибо любая такая теория исходит из факта индивидуации как из изначального, спонтанного, заложенного в самом бытии нерелеферируемого условия всякого познания и всякой вообще сознательной деятельности. В век нарождающейся генной инженерии этот приоритет рожденного над произведенным (или эроса над техникой) кажется уже достаточно проблематичным. Если учение об эросе и учение о России на уровне их собственных претензий оказываются противостоящими друг другу, то на уровне порождающих их стратегий они обнаруживают сходство, вытекающее из "внеположности" установившимся европейским культурным институтам как русского славянофила, так и венского еврея — сходство, неявно заявленное уже в са-

мой русской культурной традиции, как это было показано выше. Для того, чтобы не оказаться затерянным среди противоречивого многообразия культурных институтов и требований, чтобы не подчиниться им, не интегрироваться в них, не оказаться невольником навязанного ими выбора, следует прежде всего рассмотреть их как некое единство: только такое рассмотрение дает возможность рассматривающему занять "собственную позицию", или "метопозицию", внешней и авторитетную по отношению к наличной культуре. Именно такая стратегически сформированная мета-позиция, "преодолевающая противоречия" культуры, и объявляется затем в гипостазированной форме "подсознанием" этой культуры, ее иным, т.е. единство культуры возникает в тот же момент, что и ее иное. Или иначе: "идеальное" и "сознательное" в то же момент, что и "материальное" и "бессознательное".

Для Фрейда снятие, или игнорирование, противоположности есть признак работы подсознания, динамики желания, логики сна. Гегелевская система, созданная в свое время, чтобы примирить еще довольно отсталую Германию с европейской цивилизацией, и имеющая своим движущим принципом снятие и преодоление противоречий, может быть в этой перспективе понята как совпадение реальности и сна, логики мысли и логики желания, логоса и эроса, сознания и подсознания: Германия уже была преобразована после наполеоновских войн, и цель состояла в том, чтобы примириться с этой новой реальностью, пожелать ее, "увидеть ее во сне".

Но венский еврей Фрейд имел для себя шанс только в реально, "материально" преображенном человечестве. Материализация его собственного желания могла состояться только, если за идеальностью и желанием как таковыми мог быть обнаружен материальный субстрат. (Аналогичной была и ситуация Маркса, для которого материальным субстратом гегелевской диалектики стал "труд", или пролетариат). Во фрейдовском психоанализе процесс преодоления противоположностей получил этот материальный субстрат в "либидозной экономике", позволяющей либидо инвестироваться в кажущиеся, на сознательном уровне, логически несовместимыми знаки. Эти "вытесненные" обычным логическим ходом мысли синтезы, эти как бы отбросы логически организованной цивилизации должны были быть в ходе психоанализа, посредством "механизма перенесения", транспортированы в сознание врача, или, точнее, перенесены на саму личность врача, на его собственную материальность, чтобы найти в ней разрешение, — процедура, обосновывающая власть врача над пациентом. Пространство вытесненного, выброшенного (не случайно Дюшан под влиянием Фрейда помещает в пространство искусства "мусор цивилизации", начиная характерным образом с писсуара) выступает здесь анало-

гом пространства сакральной жертвы: разум врача получает контроль над миром только тогда, когда тело его становится телом чужого желания, пространством разворачивания либидозных превращений, "другого подсознания".

Эта же тема материализации гегелевской диалектики с самого начала зачаровывает русскую мысль. Уже первые славянофилы описывают русское православие в терминах снятия противоположности между западными католицизмом и протестантизмом, т.е. как место материализации скрытого, парадоксального единства (западной) Церкви, преодолевающего "умственное", логическое разделение, или как своего рода ночь христианства, долженствующую перейти в вечный день. О синтезе идеального как о специфически русской идее говорит Соловьев, и вслед за ним эту идею в той или иной форме варьирует весь русский религиозный Ренессанс, причем у многих (например у Мережковского или Розанова) он соединяется с ожиданием некоего космического брака между духом (мужской, европейский принцип) и плотью (женский, русский принцип). Россия оказывается при этом местом реализации западного эроса, его фантазмов о последнем синтезе, вытесненных логической западной цивилизацией. Рассмотрение "русской мысли" в перспективе предложенного выше "стратегического анализа" позволяет, таким образом, конкретизировать характер подсознания, которое репрезентирует Россия, — это чужое, западное подсознание, которое она должна изжить в своем теле, чтобы достичь победы над Западом на уровне сознания, или на уровне реальности.

Эта же стратегия обнаруживается и в русском марксизме. Для Ленина, как и для славянофилов, символом "буржуазности" и "идеализма" является "односторонность", т.е. последовательное логическое мышление, базирующееся на принципе тождества и законе исключенного третьего. Ему, а также гегелевской идеалистической диалектике, Ленин противопоставляет "диалектику самой жизни". Здесь витализм, несомненно имеющий свой источник в индизмизме (влияние индизмизма видно также в позитивной инструментализации Лениным понятия "идеология", которое в классическом марксизме выступает чисто негативно), занимает место марксистского труда: русская революция превращается в факт космической жизни, ликвидирующий царство буржуазной, т.е. позитивной, логики.

Эта тенденция к превращению марксизма в язык желания кодифицируется в сталинском диалектическом материализме с его "законом единства и борьбы противоположностей". Россия, будучи страной диалектического материализма, окончательно предстает здесь как мир онирических видений, как зазеркалье, как пространство мистико-эротического экстаза, затянувшегося сексуального акта ("единства и борьбы" мужского

и женского принципов). Не зря в это же время о России начинает говорить как о месте "воплощения извечной мечты всего человечества о прекрасной жизни". Сложившаяся в тридцатые годы эстетика социалистического реализма с ее ведущим принципом "социалистическое по содержанию и реалистическое (или национальное) по форме", в котором отнесение "реализма" или "национальности" на уровень "формы" уже достаточно свидетельствует о том, что речь здесь идет не о реализме как о мимезисе, а о "реализациях" коллективных сновидений, обнаруживает очевидную близость к возникшим почти параллельно сюрреализму, магическому реализму и т.д., отсылающим к теории Фрейда¹¹. В то же время теория карнавала Бахтина, амбивалентно комментирующая сталинскую культуру, обнаруживает близость к теории "транстрессии" Батая, комментирующей столь же амбивалентно, примерно в то же время, художественную практику сюрреализма.

В свете вышеприведенных параллелей фрейдистский психоанализ и недопустившая его прямого усвоения в России "русская идея" еще раз оказываются порождениями весьма сходных стратегий, различие между которыми состоит (разумеется, с достаточной долей упрощения) лишь в том, что "детерриториализированный" еврей Фрейд имел в распоряжении для территориализации чужих вытеснений только свое собственное тело, в то время как русская философия располагала для этой цели достаточно обширной коллективной территорией. В любом случае, стратегии эти были ориентированы на "чужое", а не детерминированы каким-то, сугубо своим — психическим или национальным — изначально, нерелективно заданным содержанием: психическое и национальное выступают здесь только на уровне формы.

Обе стратегии типичны для поведения парвеню, стремящегося к успеху, т.е. для разворачивания того, что "становится" или "стало", среди того, что "было" или "есть". Но ситуация парвеню, разумеется, достаточно универсальна. Человек есть уже парвеню в природе, преодолевающий оппозицию между "божественным и звериным", да и сама природа есть парвеню в порядке бытия и хочет преодолеть оппозицию между "бытием и ничто". Проблема русской философии заключалась в том, что она была философией парвеню в поисках права первородства, и решение этой проблемы состоит в том, что таким поиском является любая философия.

Примечания

- 1 Ср. А.Пятигорский, О психоанализе из современной России. *Россия/Russia*, Torino 1977, стр.29-50.
- 2 П.Я.Чаадаев, Статьи и письма, Москва 1987, стр.36.

- 3 О специфике "женского вопроса" см., в частности, I.Paperno, Chernyshevsky and the Age of Realism, Stanford 1988.
- 4 В.И.Ленин, Партийная организация и партийная литература.
- 5 В.И.Ленин об искусстве и литературе, Москва 1957, стр.43.
- 6 К.Малевич, A Letter from Malevich to Benois. *K.Malevich, Essays on Art*, Copenhagen 1968, vol.I, 42-48,
- 7 И.В.Киреевский, О новых началах философии. *Иван Киреевский, Полн. собр. соч. в 2-х т.*, Москва 1911(repr.), Gregg int. Publishers 1970, стр.263.
- 8 Вл.Соловьев, Кризис западной философии. *В.С.Соловьев, Собр. соч. в 12 т.*(repr.), Bruxelles 1966, т.I, стр.99-100.
- 9 К.С.Малевич, Введение в теорию прибавочного элемента в живописи. *K.Malevich, Die gegenstandlose Welt*, Mainz 1980, стр.12.
- 10 Вл.Соловьев, Идея сверхчеловека. *В.С.Соловьев, Собр. соч.*, т.9, стр.265-278.
- 11 М.М.Бахтин — В.Н.Волошинов, *Фрейдизм*, Chaldize publications, N.Y. 1983, стр.158-162. Подсознание описывается здесь как проекция сознания врача в рамках психоаналитического сеанса.
- 12 Подробнее см.: Б.Гройс, Стиль Сталин. *Настоящее издание*.

1989

Московский романтический концептуализм

Сочетание слов "романтический концептуализм" звучит, разумеется, чудовищно. И все же я не знаю лучшего способа обозначить то, что происходит сейчас в Москве и выглядит достаточно модно и оригинально.

Слово "концептуализм" можно понимать и достаточно узко, как название определенного художественного направления, ограниченного местом и временем появления и числом участников, а можно понимать его более широко. При широком понимании "концептуализм" будет означать любую попытку отойти от деления предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки, и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус и т.п. Возникновение "модернизма", или искусства "авангарда", разрушило непосредственную узнаваемость произведений искусства как некоторых вещей или текстов среди других вещей или текстов. И художник, и зритель в конце XIX века ощутили недоверие к тому природному дарованию, которое побуждало художника творить и давало ему возможность делать вещи, похожие на другие вещи, в чем ранее полагали его задачу. Сам принцип сходства оказался под сомнением. Выяснилось, что сходство объектов есть манифестация сходства судеб художника и зрителя и функция общей дорефлексивной основы суждения, которой художник и зритель обладают как члены одной и той же человеческой общности. Но лишь только это было осознано — общность распалась. И художники стали аналитиками: их анализ был направлен теперь на то, чтобы найти не сходство между произведением искусства как "представляющим" и объектом как "представленным", а различие между произведениями искусства как присутствующим в мире объектом и другими объектами, присутствующими в мире на равных правах с ним. Сходство было осознано как "условность", и выход за условность сходства каждый раз воспринимался как эксперимент, показывающий, как далеко можно отойти от сходства, но все еще остаться в пределах искусства. Каждый удачный эксперимент раздвигал пределы искусства и, как казалось, уточнял границу между искусством и неискусством. Как ранее убедительным доказательством правильности пути было восторженное приятие, так теперь им стало негодование публики.

Кризис стал явным, когда негодование публики исчезло и обнаружилось, что условность никуда не делась. Условность сходства стала условностью различия, т.е. условность сходства произведения изобразитель-

ного искусства (а изобразительны — все искусства) с изображенным объектом, базировавшаяся на "природном" тождестве художника и зрителя, превратилась в условность различия между художником и нехудожником, т.е. условность признания имярек художником. Дело в том, что такое признание совершилось — все остальное в порядке: художник все, т.е. в точности все объекты, способен сделать произведениями искусства.

Казалось бы, все хорошо. Каждый художник делает, что хочет, выражая этим свою индивидуальность — и прекрасно. Но этому выводу противоречили два соображения: во-первых, если раньше истина изображения состояла в сходстве, то куда она делась теперь? Если она вместе с условностью перешла в существование художника, то возникает вопрос, какое существование есть истинное существование, а этот вопрос ставит индивидуальность художника под сомнение. И второе: хотя, казалось бы, должна господствовать индивидуальность, а она действительно господствует в работах, рассмотренных синхронно, в смене направлений явно видна логика.

Для разрешения этого противоречия естественно было обратиться к вопросу о функционировании произведения искусства в отличие от функционирования предметов иного рода. Понятно, что если искусство обладает какой-то истиной, то она должна выявиться именно здесь. Но это же значит, как сказал бы Гегель, что Искусство приходит здесь к своему понятию, т.е. становится "концептуальным". Правда, сам Гегель полагал, что при достижении Абсолютного Духа, т.е. сферы понятия (или "концепта") искусство исчезнет, будучи само по себе раскрытием непосредственного. Но если искусство сохранилось, перестав быть непосредственным, то естественно, что оно стало "концептом". Правда, вновь возникает вопрос: а куда же делось непосредственное? Неужели с ним покончено навсегда? Я думаю, это едва ли так, но обсуждать в рамках данной статьи этот вопрос не представляется возможным.

Из сказанного ясно, однако, что по самой своей природе концептуальное искусство должно быть совершенно прозрачным, т.е. должно содержать в себе новые критерии своего существования как искусства. Оно не должно подразумевать никакой непосредственности. В сознании зрителя проект такого искусства должен быть настолько ясен, чтобы он мог повторить его, как повторяют научный эксперимент: не всегда для этого бывают знания и аппаратура, но в принципе это всегда возможно. Произведение концептуального искусства должно содержать в себе и представлять зрителю эксплицитные предпосылки и принципы своего порождения и своего восприятия.

Следует сказать, что такая возможность дается произведению искусства постольку, поскольку оно ассимилирует возможности критики.

Уже довольно давно было замечено, что произведения современного искусства "непонятны" без ориентирующего воздействия критики. Это означает, что критика потеряла свою исходную роль быть метаязыком и взяла на себя часть функций собственно языка искусства. Концептуальное искусство берет сейчас эти функции назад.

Однако, прозрачность прозрачности рознь. В Англии и Америке, где сформировалось концептуальное искусство, прозрачность — это эксплицитность научного эксперимента, делающего наглядным границы и свойства нашей познавательной способности. В России, однако же, невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на Фаворский свет. Единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный. И даже более того. Без увенчания мистическим опытом творческая активность кажется неполноценной. И это даже верно по существу, поскольку если некоторый уровень понимания есть, его надо пройти. С мистической религиозностью связан и некоторый специфический "лиризм" и "человечность" искусства, на которые претендуют даже те, кто на деле давно и счастливо от всего этого отделались.

Вот это единство общемосковской "лирической" и "романтической" эмоциональной жизни, все еще противопоставленное официальной сухости, делает возможным феномен романтического и лирического концептуализма, обладающего достаточной (или почти достаточной) новостью в эмоциональной жизни Москвы. Я не колеблюсь, несмотря на его лиризм, назвать его концептуализмом, следуя существу дела и памятуя о том, что концептуалистом, скажем, называли Ива Клейна — французского художника, во французском духе противопоставляющего мир чистой мечты миру, управляющемуся земными законами.

Есть к тому и еще более веские основания, Западные художники 70-х годов противопоставляют "концептуализм" и "аналитический подход" бунтарским направлениям 60-х годов. В те времена искусство рассматривалось как последний форпост, удерживаемый "отдельным человеком" в его борьбе против обезличивающего существования в социуме. Крах иллюзий относительно "избранности" и уникальности художника и его способности перестроить жизнь по закону творческой свободы побуждал концептуалистов 70-х годов найти себе опору в понимании художественного творчества как специфической профессии, обладающей наряду с другими профессиями, определенными приемами, целями и границами. Искусство стало определяться операционально: что такое искусство становится ясно, когда можно видеть, что и как делает художник, и как результат его работы соотносится с другими предметами внутри мира.

Однако подобный позитивно-прозрачный подход к искусству подра-

зумевает новую форму академизма, т.к. устанавливает для творчества художника некоторую внеисторическую норму, отождествляемую с чистыми границами профессии, или как сейчас говорят, "медиа", внутри которой художник работает. Романтическое, метафизическое и прочие направления в искусстве также обладают своей практикой, и кроме того, относительно них существуют практики их восприятия, истолкования и т.п. То есть "романтическое" понимание искусства обладает своей фактичностью, и сводить его к иллюзии, означает прежде всего закрывать глаза на факты. Если даже искусство такого рода утрачивает свою непосредственную увлекающую силу, то это вовсе не означает, что оно утрачивает смысл, т.е. соотнесенность со сферами познания и действия. Следует лишь, не уповав как прежде на тотальность и непосредственность восприятия, выявить эту соотнесенность и освободиться от двусмысленности, неизбежной при попытке представить произведение искусства в качестве откровения, говорящего самого за себя.

Русскому сознанию всегда был чужд позитивный взгляд на искусство как на автономную сферу деятельности, определяемую лишь наличной исторической традицией. Вряд ли можно примириться с тем, что искусство — лишь совокупность приемов, "цель" которых утрачена. "Романтический концептуализм" в Москве — это, следовательно, не только свидетельство сохраняющегося единства "русской души", но и позитивная попытка выявить условия, которые делают возможным для искусства выход за свои границы, т.е. попытка сознательно вернуть и сохранить то, что констатирует искусство как событие в Истории Духа и делает его собственную историю незавершенной.

Я рассмотрю здесь творчество нескольких художников и поэтов, которых, разумеется, довольно искусственно, можно отнести к романтическим концептуалистам.

Лев Рубинштейн

При первом же знакомстве с текстами Л.Рубинштейна бросается в глаза их сходство с машинными алгоритмами. И далеко не только потому, что они записаны на перфокартах. Сами тексты перформативны. Они обрушивают на читателя грозные указания и констатируют необратимые события. Впрочем, есть и описания. Как и в настоящих рабочих алгоритмах, тексты члениятся на описания и приказы. Вообще говоря, описания в алгоритмах не имеют самостоятельного значения. Никто не ждет от них ничего большего, чем получения информации для продолжения действия. И ничего большего в них не содержится. Действия доминируют над описаниями, и последовательность действий определяет их

структуру. Таковы же на первый взгляд тексты-алгоритмы Л.Рубинштейна. Единство текста констатируется не единством дескрипции или единством описываемого предмета, а единством действия — невербализованного и заключенного в рабочие паузы. Такое впечатление, что от карточки к карточке что-то происходит — что-то глухо скрежещет, мигает, разворачивается и меняет окружающий мир.

Однако по мере того, как чтение продолжается, начинает казаться, что с грозными приказами не все в порядке. И в попытке выяснить, что же с ними не в порядке, мы несколько замедляем процесс чтения и обращаем внимание на описание тех ситуаций, на которые эти приказы имеют цель воздействовать.

И тут становится ясно, что они и недостаточно точны, чтобы служить основой для действия машинного, и чересчур точны, чтобы служить основой для действия человеческого. То есть не то, что точны, а субтильны, рафинированны и попросту романтичны. Да, романтичны.

Например, в "Каталоге комедийных новшеств" (сентябрь 1976 г.) мы читаем: "Можно прозревать причины различных явлений и никого не ставить об этом в известность".

"Можно приглядываться друг к другу с такой настороженностью, что это может превратиться в род довольно захватывающей игры".

Да, можно. Так и поступают романтические герои. Они прячут свое знание и играют друг с другом в возвышенные игры. Но мы хорошо знаем, чего стоит это "можно". От него веет ужасом невозможного. Расчленение этого романтического "можно быть невозможным" на изолированные указания лишает его возможности посредством ореола, излучаемого личностью романтического героя, вызвать непосредственное доверие в качестве желанного и неопределенного образца для подражания, перформативное "можно", приходящее на смену описанию "героя, который может", и с которым бессознательно и иллюзорно идентифицируется читатель, приводит читателя к познанию его собственных возможностей. Мы видим здесь и обнаружение внутренней механичности романтического дискурса и вызов, обращенный к читателю: осознать подлинную меру своего участия в романтической мечте. Делается явной дистанция между "можно делать" и "можно прочесть".

В тексте "Это все" констатирующая мир субъективность обнаруживает свое романтическое происхождение. Этот текст — своего рода "Анти-Гуссерль". Описание дается внутри того пространства языка, которое образовано как бы его (языка) собственными возможностями, и которому не соответствует никакой опыт.

"Это все — лавина предчувствий, обрушившихся ни с того, ни с чего... — голос желанного покоя, заглушаемый другими голосами" и т.д.

Когда мы читаем подобного рода дефиниции, то настолько же легко понимаем "то, что в них говорится", насколько оказываемся в полной растерянности при попытке соотнести с ними собственный "внелитературный" опыт. Эти описания возможны только в мире, где есть литература как автономная сфера развития и функционирования языка. Если Гуссерль стремился обосновать слово через чистый опыт субъективности, то здесь субъект ставится перед литературно прозрачной, но эмпирически невыполнимой задачей.

Здесь Лев Рубинштейн по манере строить определения сближается, скажем, с Рене Шаром. Но Рене Шар полагал, что в мире, им определенном, можно жить. Л.Рубинштейн оставляет вопрос открытым: можно в нем жить или только читать. Ведь не можем же мы всерьез думать, что способны жить в "этом всем",

что строится	объясняется
связано	порождено
анализирует	относится
значит	усугубляется и т.д.

Налицо бесконечность конституирования, вопиюще противопоставленная конечности существования и все же открытая для понимания и чтения. Сама бесконечность конституирования романтична. Романтична и внутренняя бесконечность литературных описательных клише, понимаемых читателем с одного взгляда, но не разложимая на простейшие элементы исследователем-оператором.

Но что же грозные приказы? Они оказались беспочвенными. Освоенное пространство литературного языка не дало им ни пяди земли для оправданного действия. Кроме одного: чтения. Все приказы свелись к одному приказу: читать. Так, мы находим следующий текст ("Новый антракт", 1975 г.): "Читайте, начиная со слов: "К молчанию в известные минуты прибегают многие" и т.д. до слов: "Автор преуспевает в молчании".

Итак, читатель читает и автор молчит. Далее мы видим в том же тексте: "Переверните страницу" или "см. дальше", написанное в конце страницы или "читайте следующее: "Вторгнутые в сферу поэтического восприятия вещи становятся знаками поэтического ряда".

Теперь мы знаем, что за алгоритмы перед нами. Это алгоритмы чтения. Единственное дело, в котором нам дается это все, и в котором оно делается "можно" — это чтение. Жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературного языка. С натугой и под окрики автора перелистываются страницы. Читайте, перелистывайте, читайте, перелистывайте... "и вещи станут знаками поэтического ряда".

Перформативные словесные акты обнаруживают свою иллюзорность и возвращают к тексту как к чистой литературе, лишь делая яв-

ным отчаяние и муки чтения. Сам же литературный текст и непроницаем, и прозрачен: он не требует интерпретаций. Герменевтика заменена алгоритмом чтения. Понимание — усилием перевернуть страницу. Что значит читать? Это значит переворачивать страницы. Остальное ясно само собой. Процесс чтения обнаруживает у Л.Рубинштейна свой деятельный субстрат, свой характер жизненного усилия. Усилие чтения выявляется как принцип построения текста. Текст это то, что делают, когда его читают: перелистывают, водят глазами и "воображают". Романтическое воображение хотя и ставится здесь на место (в позу читающего), но зато снова начинает маячить в бесконечности читательского усилия, конституирующего текст.

Таково чтение, таково и письмо. В "Программе работ" (1975) не предлагается никаких описаний, но зато и не дается никаких указаний, что делать. "Программа" очерчивает ту пустоту, в которой находит себе место чистая спонтанность, т.е. романтическая субъективность как таковая. И в "Программе" мы читаем:

" — В случае фактической невозможности реализации отдельных пунктов Программы считать словесное их выражение частным случаем реализации или фактом литературного творчества".

Собственно здесь отождествляются два императива: читать и писать. Литература обладает бытием, собственной реальностью и "реализацией" тогда, когда иная реализация "фактически невозможна" — иными словами, всегда.

Текст Л.Рубинштейна — это синтаксис и практика романтического, данные в их единстве. Усилие чтения и усилие письма здесь выступают как автономный труд, порождающий и организующий независимую реальность. Вместе с тем, как осознание практики романтического эти тексты выводят за пределы романтического сознания. Они возвращают его к конечности его существования, к обреченности на труд и смерть, и в то же время со всей трезвостью расставляют для него вехи тех возможностей существования, которые достижимы через язык литературы в его фактичности и недостижимы никаким иным путем.

Иван Чуйков

Иван Чуйков — художник, чье внимание сосредоточено на проблеме соотношения между иллюзией и реальностью. Картина в традиционном смысле есть нечто не тождественное себе. Она являет нам зрелище чего-то иного, нежели то, что она есть сама, до такой степени отчетливо, что как бы растворяет в представленном свое предметное бытие. Это и есть свойственная картине как произведению изобразительного искусства

иллюзорность. Стремление к усмотрению облика вещей всегда было связано со стремлением к их познанию через обнаружение в них тождественного и нетождественного. Однако современная наука подорвала самые корни подобного устремления.

За видимым обликом вещей наука обнаружила нечто иное — атомы, пустоту, энергию и, в конце концов, математическую формулу. Само первоначальное созерцание вещей предстало как иллюзия. И притом как иллюзия, вводящая в заблуждение. Тожественное и нетождественное утратили бытую связь с подобным и неподобным. Видимый мир стал обманым покрывалом Майи, накинутым то ли на пустоту, то ли на материю.

В этих условиях искусство обратилось прочь от иллюзии, видя в ней ложь. Искусство стало аналитичным. Произведение искусства обнаружило свою собственную структуру и свое материальное присутствие в мире. В центре внимания оказалось то, что отличает произведение искусства от других вещей, а не то, что делает его подобным другим вещам посредством иллюзии, т.е. внимание обратилось на конструктивную основу картины как просто присутствующей вещи. Следовало теперь выявить эту основу и представить ее наглядно, чтобы утвердить это представление как произведение искусства. Эта задача породила то, что мы называем авангардным искусством.

Но представление осталось представлением, и это означает, что искусство не утратило связи с иллюзией. Наука, открывая закон эмпирического мира, уничтожает видимое, дезинтегрирует его, утверждая затем тождественность своего результата с первоначальной формой. Опыт, стремясь обнаружить закон видимого, все более удаляется в невидимое. Но искусство не выходит за сферу представления. Картина, на которой представлена структура некой другой предшествующей по времени написания картины, висит рядом с нею на стене галереи. Ее привилегированная позиция может быть доказана лишь исторически. Сама по себе она также судит предыдущее искусство, как и судима им. Камень, разбитый на куски и разъятый на атомы, остается тем же камнем, но картина, разрезанная на куски либо, уничтожается как произведение искусства, либо становится другой картиной. Эксперимент в искусстве не идет вглубь представления, разрушая иллюзию — он лишь порождает новое представление, воспроизводя иллюзию вновь. Покуда общество хранит искусство от прямого разрушения, искусство сохраняет свое основное свойство быть непреодолимой иллюзией, за которую не может переступить никакой опыт.

Иван Чуйков тематизирует в своем творчестве эту хранящую силу искусства. Он обтягивает пленкой пейзажа параллелепипеды и непрони-

цаемые окна. Эта трактовка пейзажа соответствует его функции оболочки, скрывающей вещь-в-себе от одинокого романтического созерцателя. Для пейзажиста классической эпохи, пейзаж — это вид, понятный как этап познания. Следующий этап познания — это следующий вид, открывающийся перед путником, движущимся внутри природы и познающим ее посредством наблюдения. Для современного человека пейзаж преодолевается в процессе познания на первом же шаге. Пейзаж — это иллюзия, составляющая мир романтической субъективности, либо коллективная иллюзия, разделяемая теми, кто в ней живет, т.е. иллюзия искусства.

Непреодолимость искусства тождественна непреодолимости пейзажа. Чуйков выделяет материальный субстрат романтической субъективности — тонкий слой краски, нанесенной на поверхность анонимного и не имеющего собственного облика предмета. Этот предмет недостижим и невидим по самой сути общественного определения искусства. Параллелепипед, обернутый в пейзаж, присутствует в своей грубой материальности перед глазами зрителя. Он, как сказал бы Хайдеггер, — "имеющееся под рукой". Пустота за пленкой "настоящего" пейзажа, окружающая со всех сторон наблюдателя, приобрела вульгарную форму ящика, отданного зрителю во владение. Однако в качестве материального носителя пленки "искусства" этот ящик не более достижим, чем кантовская вещь-в-себе. Он под охраной и в своей пошлой материальности остается вечной тайной. Его обнаружение равнозначно гибели искусства и означает не опыт, а святотатство.

Итак, выявлена роль иллюзии, институированной в искусстве как охрана и защита. При этом анонимность стиля, в котором эта иллюзия воспроизведена, гарантирует ее коллективно признанный защитительный характер.

Упомянутые работы остаются отчасти двусмысленными. Возникает вопрос: стремится ли художник к жесту охраны и защиты, видя в этом задачу искусства, или демонстрирует условие существования романтической картины? Возникает подозрение, что демонстрация им ящика-пейзажа продиктована стремлением не столько к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому и иронически безопасному разворачиванию самой романтической картины.

Все разумные доводы склоняют нас ко второму решению. И действительно: сам по себе параллелепипед (как и вполне анонимное окно) кажется слишком ничтожным объектом, чтобы художника всерьез могла заинтересовать его сохранность. Следовательно, параллелепипед здесь скорее в качестве наглядного примера и мог быть заменен любым другим объектом. Поэтому он демонстрирует чистую возможность защи-

ты, а не ее действительность, поскольку эмоционально оставляет зрителя равнодушным, не возбуждая в его душе пафоса подлинной заинтересованности. С другой стороны, и изображенный на ящике пейзаж настолько тривиален и узнаваем, что его воспроизведение художником может быть, как кажется, подчинено только задаче концептуализации изображаемого.

Однако, диктуемая такими доводами интерпретация остается всего лишь интерпретацией, т.е. противостоит самой работе художника, предполагая зрительский взгляд, приходящий извне. В самой работе концептуализация не осуществляется. Отдельная работа не помещена ни в какой ряд и не снабжена никакими приметами, которые недвусмысленно навязали бы ее прочтение. Произведение искусства как таковое должно обладать выявленностью и принудительностью в своей обращенности к зрителю, что и отличает его от вещей природы, которые представляют себя человеку пассивно. Если концепт формируется лишь в голове у зрителя, то это значит, что он есть в произведении искусства только как возможность и подлинной действительности не приобрел. Так, естественно возникает подозрение, что в данном случае демонстрация нам ящика-пейзажа продиктована не столько стремлением к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому разворачиванию заново самой романтической картины.

Предлагаемое И.Чуйковым определение искусства как иллюзии несомненно сужает его область, поскольку имеет в виду некоторое уже имеющееся, уже наличное искусство. По сути же искусство всегда есть выход к вещам самим по себе. Разумеется, не в том смысле, что оно само становится вещью, но что свидетельствует нам о вещах, как они есть по истине. Так, если И.Чуйков являет нам образ искусства как иллюзии со всей серьезностью, то это означает, что он говорит нам о нем нечто истинное. И далее, если он создает такое произведение искусства, в котором искусство обнаруживает свою иллюзорность, то ясно, что во всяком случае созданное им самим произведение искусства — истинное. И здесь возникает вопрос: принадлежит ли оно искусству или уже выходит за его пределы? Очевидно, что в любом случае мы приходим к парадоксу. Возможно, что именно этот парадокс остановил художника и не дал ему довести обнаружение открывшейся ему истины искусства до конца. Создается впечатление, что сам И.Чуйков полагает, что бытийственный статус искусства обнаруживается не в нем самом, а в дискурсе, предметом которого он является. То, что, однако, непреодолимо в искусстве — это не иллюзия, но созерцание. Полагать же, что созерцание всегда есть иллюзия, т.е., что истинное созерцание невозможно, и всякое созерцание должно обосновываться невидимым (иначе говоря, рассуждением), а значит оста-

ваться в рамках романтического, лишая себя права на истину. На деле же осознание наличного искусства, т.е. искусства как иллюзии, всегда было для художника поводом преодолеть иллюзию и выйти к самым вещам в подлинном созерцании. Истина искусства исторична и неустраима, как и сама история.

Иван Чуйков совершает выход за пределы условного, но не путем концептуализации романтического (как и показывало возникшее ранее подозрение), а путем его дальнейшей экспансии. В работах "Углы" и "Зоны" И.Чуйков окончательно выбирает прямой жест и отвергает рефлексию. В этих работах он возвращает замкнутому помещению — комнате — его ритуальный и мистический смысл. (Вспомним: красный угол, счастливые и несчастные стены, место для домашних богов и т.д.). "Углы" и "Зоны" так организуют пространство, что оно приобретает индивидуально-сакральный характер, теряя безличность жилплощади. В то же время возникает риск неузнаваемости и нехудожественности, что означает полный выход за пределы рефлексии.

Комната, в отличие от ящика, вызывает к защите, и этот зов вызывает непосредственную реакцию у зрителей. Подлинность возникшей заинтересованности гарантирует ту вовлеченность в происходящее, которая и превращает одну или две черты на потолке и в углах комнаты в произведение искусства. Несколько изящных и достоверных начертаний придают помещению статус неразрушимого созерцаемого, не отсылающий ни к какому стереотипу, и в этом смысле преодолевают иллюзорность, укореняя ее в подлинном переживании. Собственные свойства этих начертаний (их игра при движении зрителя и т.д.) не столь уж важны и, строго говоря, излишни. Важно то, что, отказав искусству в праве на истинное созерцание, Иван Чуйков прямо продолжил здесь ту традицию заклиняющего жеста и рыцарственной защиты, которую он выделил и осознал как одну из возможностей осмысленного делания искусства в наше время — искусства, понятого как непреодолимая, но подлинно пережитая иллюзия.

Франциско Инфантэ

С начала нашего века искусство, осознав свою автономность от "жизни", т.е. от изображения жизни, вместе с тем преисполнилось и высокомерного превосходства над ней. Ведь если у искусства свой закон, то и жизнь может быть понята как искусство, а если ее так понять, то сразу становится видно, что жизнь — это плохое искусство. Художник, знающий закон творческой свободы, имеет долг преобразовать жизнь по этому закону, т.е. сделать жизнь прекрасной. Футуризм, Баухауз — эти приморы художественного прожектерства общеизвестны. В 50-60-х годах же-

лание подчинить жизнь искусству возродилось в хэппенинге и в утопических видениях будущего. Однако агрессивность искусства, с самого начала встретила противодействие. И действительно, разве может художник претендовать на внешнюю позицию по отношению к обществу, в котором живет? Художник в своей деятельности определен границами своего видения и тем, каким образом он соотносит видимое с действительным. Но границы его видения узки вследствие конечности его существования, а познание механизма соотношения видимого и познаваемого превращается в бесконечную авантюру. Этот механизм, в первую очередь, анонимен и историчен. Художник живет у него в плену и для его познания и выявления вынужден выйти за пределы искусства и опереться на иную, сравнительно с искусством, практику, что делает его вновь зависимым от "жизни", как она осуществляет себя здесь и сейчас. Экспансия искусства в социальное, попытка навязать обществу определенный эстетический идеал всегда диахронична, т.к. сам этот идеал не более как то же самое общество, но в его исторически определенной форме.

В наше время искусство более, чем когда-либо, склонно не доверять шаблонам прекрасного и обращается за помощью к сфере профанического. Поза превосходства над "серостью жизни" утрачена безвозвратно. И все же мечта и ритуал отнюдь не умерли. Доказательство тому — творчество Франциско Инфантэ. Его искусство наследует по стилю тому направлению европейского и русского авангарда, которое ставило своей целью переустройство мира. Картины Инфантэ — это проекты иной жизни в иной сфере обитания. Последнее время художник перешел к фотографиям модификаций, которые претерпевает природное окружение при внесении в него артефакта, а также к организации акций на природе, имеющих характер ритуальных действий. Но акции, организуемые Инфантэ, следует отнести не к хэппенингам, а к перформансам. Они направлены не на непосредственное вовлечение зрителя и изменение стиля его обычного поведения, а на чистую зрелищность. Главное в нем — не сама акция, а фотографии, получаемые художником в результате ее фотографирования.

Долгое время живопись противопоставлялась фотографии. Живопись являла мир, организованный воображением художника, а фотография представляла вещи "как они есть". Миф о беспристрастности фотографии давно разоблачен, и воображение художника не кажется таким уж своезаконным, но в фотографиях перформанса обе эти иллюзии оживают вновь. Художник формирует не "означающее", а "означаемое", т.е. не "план выражения", а план содержания, и фотография является нам как достоверное свидетельство подлинности этой жизни. Здесь господствует уже не агрессия, а мечта и ностальгия.

Перформанс у Инфантэ весьма отличен от западного. Если на Западе внимание сосредоточено на индивидуальном, социальном и биологическом определении человеческого тела, на предельных возможностях человеческого существования и т.д., то Инфантэ представляет нам мир технологической грезы, напоминающей о далеком детстве. Изящество и элегантность, ясность и остроумие отделяют его фотографии от привнесшей стилистики научно-фантастического дизайна. Мир Инфантэ — это мир доверия, в то время как подлинно технологический мир — это мир подозрений, потому что технология — это управление, а нельзя управлять, не подозревая. То, что делает реальность, стоящую за фотографиями Инфантэ, привлекательной — это ее чистая форма, чистая представленность. Эта реальность свободна от подозрений, поскольку она не требует проникновения за свою форму. Следовательно, реальны только фотографии, а то, что сфотографировано — просто искусство и обладает реальностью ровно настолько, насколько ею вообще обладает искусство. В основе лежит обман. Но сам этот обман есть искусство. Инфантэ модифицирует понятие картины так, чтобы сохранить его. И это наконец делает приемлемым то, что еще так недавно вызывало тревогу. Обнаружив консерватизм авангарда, Инфантэ возвращает его в лоно искусства, где он, по сути дела, всегда и пребывал.

Группа "Коллективные действия"
(Никита Алексеев, Андрей Монастырский и др.)

Искусство перформанса в Москве представлено также группой "Коллективные действия". Есть, разумеется, и другие его представители. Но названная группа менее других связана с социальностью и ориентирована на проблемы, стоящие перед искусством как таковым. Ее работы уже довольно многочисленны. Художники, входящие в эту группу, ставят себе серьезные задачи, пытаясь разложить зрительский эффект от события на его первоэлементы: пространство, время, звучание, число фигур и т.д. Особенностью всех этих работ является их зависимость от эмоциональной преднастроенности зрителя, их чистый "лиризм". Все их перформансы несколько эфемерны. Они не формируют закона, по которому их надо воспринимать и судить, и отдают себя на произвол зрительского восприятия. Встреча с ними зрителя часто намеренно случайна. Так, художники оставляют под снегом звучащий звонок, оставляют в лесу разрытую палатку и т.д. Эффект, который производит подобного рода случайные встречи, отсылает к миру неожиданных предзнаменований и удивительных находок, в котором еще так недавно жило все человечество. Были времена, когда повсюду люди находили необъяснимые следы чьего-

то присутствия, некие указания на деятельные и преднамеренные силы, выходящие за границы объяснений, предлагаемых здравым смыслом. Эти приметы присутствия магических сил можно считать фактами искусства, противостоящими фактам действительности, потому что их нельзя объяснить, а можно только истолковать. Художники из группы "Коллективные действия" стремятся подтолкнуть современного зрителя к такой как бы случайной встрече (или находке), которая вынудила бы его к истолкованию.

* * *

После предпринятого выше анализа творчества нескольких московских художников естественно возникает вопрос: что составляет особенность современного русского искусства? Что делает его своеобразным, если таковое своеобразие у него вообще есть? Можно ли говорить о его противопоставленности искусству Запада, видя между ними очевидное сходство?

Я полагаю, что такая противопоставленность все же есть. Быть может сейчас, она в полной мере не выявлена в самих работах московских художников, но нет сомнения, что она присутствует в понимании этих работ и художниками, и публикой. А следовательно, и печать различия, к сожалению, ложится на работы полусознательно, так, что для того, чтобы правильно видеть, необходима интерпретация.

Искусство на Западе так или иначе говорит о мире. Оно может говорить о вере, но оно говорит о том, как вера воплощается в мире. Оно может говорить и о самом себе, но говорит о том, как оно осуществляется в мире. Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. В России сейчас очень охотно вспоминают о том, что слово "культура" происходит от слова "культ". Культура здесь понимается как совокупность искусств. Культура выступает и как хранительница изначального откровения и как посредница для новых откровений. Язык искусства отличается от просто языка, от языка обыденности, в первую очередь не тем, что он говорит о мире более красиво и изящно, и не тем, что он говорит о "внутреннем мире художника" и т.д. Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. Своим внутренним строем язык искусства обнаруживает строй мира иного, как строй языка обыденного обнаруживает строй мира земного. И каждая обнаружившаяся для языка искусства возможность сказать что-либо новое обнаруживает новое и ранее неизвестное в строении иного мира. Поэтому художника можно любить за то, что он открыл область нежеланную. Искусство в России — это магия.

Что же такое мир иной? Это мир, который нам открывает религия, и мир, который открывается нам только через искусство, и мир, лежащий в пересечении этих двух миров. Поэтому отношения между искусством и верой в России столь напряжены. Во всяком случае, мир иной — это не прошлое и не будущее. Это скорее то, что присутствует в настоящем, во что можно уйти без остатка. Для того, чтобы жить в церкви или в искусстве, не надо ждать и не надо хлопотать. Надо просто сделать шаг в сторону и очутиться в другом месте. Это так же просто, как умереть. И, по существу, то же самое, что умереть. Умереть для мира и воскреснуть рядом с ним. Магия существует в пространстве, а не во времени. Сам космос устроен так, что в нем есть место для разных миров.

Художники, о которых говорилось выше, нерелигиозны, но нас сквозь проникнуто пониманием искусства как веры, как чистой возможности существования, как чистой представленности (откровения, несокрытости) или как знака, подаваемого свыше и требующего истолкования — в любом случае, искусство есть для них вторжение мира иного в наш мир, подлежащее осмыслению. Вторжение, которое осуществляется через них самих, и за которое мы не можем не быть им благодарны. Ведь благодаря такого рода вторжениям мира иного в нашу Историю мы можем сказать о нем нечто такое, чего он не может сказать нам сам о себе. А именно, мы можем сказать, что мир иной не есть иной мир, а есть наша собственная историчность, открытая нам здесь и сейчас.

1979

Москва и Нью-Йорк: пленники сверхдержав

Связь между нью-йоркской и московской художественными сценами, на первый взгляд, кажется надуманной темой для статьи. Советские художники — и тем более те из них, на кого нью-йоркские художественные моды могли бы оказать воздействие — не имеют возможности съездить в Нью-Йорк, пожить там и поработать, а потом вернуться обратно и принести с собой новый художественный опыт, как это делали поколения русских художников до революции, учившихся сначала в Италии, а концу XIX и в начале XX века — в Париже или в Мюнхене. С другой стороны, странно было бы предполагать, что самоуверенные нью-йоркские художники, абсолютно не сомневающиеся в том, что современное искусство делается в Нью-Йорке, могли бы заинтересоваться советским искусством, которое обычно расценивается как старомодное даже по более консервативным европейским меркам.

Между тем в реальности дело обстоит несколько иначе: западные художественные журналы, книги и каталоги, начиная с конца 50-х годов, т.е. в период "оттепели", наступившей после смерти Сталина, стали довольно регулярно поступать, если не к широкой публике, то во всяком случае к кругам, непосредственно связанным с продуцированием и комментированием искусства. Хотя знакомство с этими изданиями не могло заменить непосредственного опыта участия в западной и, в частности, нью-йоркской художественной жизни, многие советские художники смогли связать свой собственный жизненный опыт с теми проблемами и их решениями, которые заботили их американских коллег. Несмотря на огромное различие между историей и образом жизни обеих стран, московские и нью-йоркские художники, в сущности, оказались в 50-60-х годах в очень сходной ситуации. И те и другие были воспитаны в уважении к европейской художественной традиции вплоть до Второй мировой войны и, в первую очередь, к художественным достижениям Парижской школы, но в то же время сами принадлежали к другой культуре, которую они, однако, не могли просто презрительно отвергнуть, как это было принято в кругах и русской, и американской интеллигенции в прошлом, ибо статус сверхдержав, который приобрели Россия и Америка после Второй мировой войны, заставил и художников обеих стран отказаться от традиционного взгляда на самих себя как на варваров, обреченных на прозябание в культурной провинции.

В Советском Союзе европейская культурная традиция была насильственно прервана в 30-е годы с провозглашением социалистического реализма единственным художественным методом для всего советского

искусства. Хотя, на первый взгляд, он был возвращением к традиционному реализму XIX века после длительного господства искусства авангарда, достигшего в России своего кульминационного пика в творчестве таких художников, как Малевич, Родченко, Татлин, Филонов, Матюшин и др., на деле соцреализм, который обычно определяется как "национальный по форме и социалистический по содержанию" (невольно слышимая в этом определении аналогия с национал-социализмом обычно просто не воспринимается советскими теоретиками), исключает заботу о реалистическом воспроизведении Природы, которое обычно осуждается как "натурализм". Соцреализм показывает мир не таким, каков он есть, а таким, каким он должен быть и будет под руководством авангарда исторического процесса — Коммунистической партии. Ликвидация художественного авангарда в 30-х годах произошла не во имя возвращения к прошлому, а во имя перехода авангардной роли к авангарду политическому, по отношению к которому искусство получило роль рекламного приложения: искусство соцреализма можно определить как анти-авангардное по форме и авангардное по содержанию.

Искусство соцреализма является откровенно рекламным и пропагандистским, так как с официальной точки зрения имеет целью "воспеть величие советского человека и его свершений, могущество социалистической Родины" и т.п. В то же время утверждается, что соцреализм является "наследником всего лучшего, что создало человечество за свою историю" и в качестве "высоко-художественного" противопоставит художественному "нигилизму" авангарда. Тем самым соцреализм стирает границу между массовой прикладной и элитарной культурой, без которой невозможно искусство авангарда: авангард протестует против благоговения перед художественным наследием прошлого, но в то же время противопоставляет себя массовому искусству своей эпохи, которую он оценивает как китч. Тем самым авангард не столько стирает различие между элитарным и массовым, сколько с постоянством воспроизводит его заново — демократический протест авангарда против традиционных элит лишь делает его их наследником. Но соцреализм всерьез отказывается традиционным художественным критериям формального совершенства в праве определять статус художественного произведения. Для соцреализма не то хорошо, что дает наслаждение в незаинтересованном созерцании, а то, что наиболее эффективно и доходчиво передает требуемое политическое содержание.

В этом искусство соцреализма очень схоже с искусством коммерческой рекламы. Утилитарный характер соцреализма, как и утилитарный характер рекламы, противопоставит традиционному для европейского Нового времени идеалу автономии искусства, и в то же время составляет спи-

хиво того, что в советском или американском искусстве можно считать оригинальным и специфическим. Именно в этом отношении советские и американские художники 50-60-х годов оказались в сходном положении, т.е. оказались зажатыми между европейской традицией высокого искусства, казавшейся уже устаревшей, и искусством своих собственных стран, игнорировавшим традиционные критерии художественного качества.

Американские художники уже в конце 50-х годов отреагировали на эту ситуацию созданием искусства поп-арта, стремившегося отразить утилитарное искусство рекламы как новую формальную эстетику. При этом одним из стимулов для американских художников явилось искусство русского авангарда с его духом утилитарного проектирования будущего: примерно в это же время Малевич и Родченко были эстетизированы американским минимализмом, явившимся первой реакцией против господства парижской "живописности". Это обстоятельство, разумеется, не прошло мимо внимания московских художников 60-х годов и, в свою очередь, стимулировало их интерес как к русскому авангарду, так и к новым веяниям в американском искусстве.

Советские художники несомненно несколько отстали от американских в осознании своей новой ситуации, но это отставание легко объяснимо, если учесть, что в то время как в США современное искусство в его европейском понимании уже с начала века было принято в кругах интеллектуальной элиты, в России его существование во время сталинизма было невозможным, поэтому вначале возникла необходимость в восстановлении традиции. Официальное советское искусство, объединенное и управляемое посредством единого Союза советских художников и по-прежнему подчиненное догмам соцреализма, до сих пор продолжает решать эту задачу, с которой оно еще далеко не справилось. В официальных советских публикациях все чаще говорят о чисто живописных, утилитарных ценностях искусства и о субъективности художника. Со времени смерти Сталина на официальных выставках все чаще можно встретить работы, в которых узнается влияние импрессионизма, экспрессионизма, сезаннизма, фовизма, примитивизма, сюрреализма и т.д. В то же время влияния эти не ставят под вопрос сюжетной основы картины: в наше время говорят уже не столько об изображении будущего, сколько о гуманизме, вечных ценностях искусства и его моральном значении. Поэтому внешний облик соцреализма, связанный с эстетикой XIX века, т.е. со временем возникновения и развития марксизма, все больше уступает эстетике, отсылающей к эпохе Ренессанса — движение, наметившееся в последние, послевоенные годы сталинского правления. В то же время фундаментальная утилитарная установка до сих пор не преодолена советским официальным искусством, поэтому художественные течения после

импрессионизма продолжают оцениваться как "формалистические", "нигилистические", а потому не годные для знакомства с ними широкой публики.

Между тем в рамках неофициального искусства, существующего в СССР за пределами официально выставляемого, публикуемого и распространяемого, и потому известного лишь ограниченному, хотя и довольно обширному кругу любителей, процесс освоения традиции завершился уже к концу 60-х годов. Неофициальное искусство этого времени было, в первую очередь, ретроспективным: оно стремилось противопоставить себя как "чистое искусство", ориентирующееся на "живописное качество", господствующему утилитаризму, но в то же время было лишено духа социального протеста и утопизма, свойственного историческому авангарду. Неофициальные советские художники самых различных направлений того времени — а обход московских мастерских напоминал в 60-е годы перелистывание толстого тома по истории мирового искусства — в своей основе были "парижанами", "сезаннистами": искусство было для них залогом автономности художника от общества и оценивалось как профессиональное владение материалом. Многие художники того времени действительно достигли высокого профессионального уровня, но их искусство не было оригинальным. Более того, они негативно отталкивались от идеи авангарда в ее русском варианте, не без основания видя в социальной ангажированности русских авангардистов первый этап подчинения искусства требованиям идеологии, которая затем окончательно уничтожила искусство как автономную сферу деятельности. В эпоху "оттепели" многие западные искусствоведы ожидали возрождения в России искусства Малевича и Родченко. Ничего подобного не произошло, поскольку советские неофициальные художники были полны решимости не допустить прежних ошибок.

Однако уже в середине 60-х годов в среде советского неофициального искусства начало сказываться американское влияние — прежде всего влияние концептуализма и минимализма. Белый фон минималистских работ напоминал о белом фоне русского супрематизма. Но если для Малевича белое символизировало новое начало после преодоления традиционных живописных условностей, после "прорыва за горизонт" к новой утопии, московские художники 60-х годов, равно как и их американские коллеги, обратились к белому, скорее, как к знаку чистой субъективности художника, как к своего рода метафизическому "ничто" буддийской нирваны, как к полю чистого созерцания. Это субъективистское прочтение супрематического белого лежит в традиции американского искусства, воспринявшего европейский авангард вне его социального и культурного контекста как внутренний поиск "самоидентичности" художника. Харак-

терно, что и в постсталинской России утопический импульс первых лет Революции уже настолько исчерпал себя, что русский супрематизм и конструктивизм были восприняты исключительно в субъективно-мистической перспективе, впрочем, им с самого начала не чуждой.

Для этого времени особенно характерны минималистские работы Илья Кабакова, в которых белый фон был переинтерпретирован как бесконечное снежное пространство русских полей, в которых теряется и человек, и его жизнь, и все, им созданное. Работы Кабакова середины 60-х годов напоминают мистические географические карты, на которых разбросаны почти незаметные глазу обозначения населенных пунктов и соединяющих их дорог. На других работах Кабакова белый или эквивалентный ему одноцветный фон обозначают молчание, в котором тонут отдельные речи фиктивных персонажей. Такова, например, работа "Кому принадлежит эта муха?" (1965-68): на нейтрально-белом фоне помещено исчезающее маленькое изображение мухи, а в верхних правом и левом углах работы помещены тексты следующего содержания: "Анна Степановна Костина: не муха ли это Петра Михайловича Бочковского? Владимир Сергеевич Сидоров: Пожалуй." Белый фон изображения отождествляется здесь с внутренним абсурдом любой словесной коммуникации.

Отождествление белого фона у Малевича и белых снежных пространств среднерусской равнины характерно и для других московских художников того времени. Великое видение супрематизма, означавшее по мысли его творца преодоление всего земного и природного, вновь таким образом помещалось в природный контекст. Так, Франциско Инфанте — московский художник испанского происхождения — проводит в эти годы перформансы, в ходе которых раскладывает на снегу геометрические супрематические элементы или устанавливает зеркала в форме элементарных геометрических фигур. Супрематическая искусственная геометрия вступает таким образом в конфронтацию и игру с миром природы. Также на снегу проводит большинство своих перформансов группа "Коллективные действия" (Андрей Монастырский, Никита Алексеев и др.): в работах этой группы ощущается связь не только с русским супрематизмом, но и с восточной, в первую очередь, буддийской мистикой.

Уже из этой краткой характеристики значительных работ того времени становится ясно, что американский минимализм, концептуализм, перформанс и лэнд-арт, хотя и оказали большое влияние на русское искусство, подверглись в Москве значительному переосмыслению. Если американцы стремились оторваться от традиции и сделать свои работы насколько возможно менее литературными, сконцентрировав внимание зрителя на фактуре белого, спонтанно происходящем природном процессе или эстетике элементарной "нехудожественной" геометрической формы,

то для русских художников решающее значение имела историческая рефлексия по поводу эстетики и утопических идеалов русского авангарда: под влиянием американского искусства, московские работы 60-х годов стали не менее, а более литературными.

Этот результат кажется парадоксальным, но он легко объясним. Под влиянием американского искусства московские художники повернули от европейскости к собственной культурной и художественной реальности, но в отличие от американцев, русские в наше время живут не в менее, а в более литературном мире, нежели классическая европейская культура. Еще Андрей Белый, вернувшись в 20-х годах из эмиграции, заметил, что "с победой в России материализма материя исчезла". Действительно, в стране правит идеология, и вещи оцениваются по тому, какое значение им приписывается в идеологическом дискурсе. Коммерческая реклама на Западе стремится сделать мир привлекательным, она апеллирует к полубессознательным либидозным фантазиям и непосредственному, неотрафлексированному восприятию. Советская идеологическая реклама визуальна и поэтически предельно сера, скучна, непривлекательна: она апеллирует к ценности вещей в пространстве нечувственного идеологического воображения. В этом пространстве Библия, абстрактное искусство и джинсы выступают в одном ряду как символы запрещенного, недоступного Запада, а Пушкин и пятилетний план — как символы идеологически апробированного. Сущность советской идеологии невыразима в виде какой-то логически связанной системы представлений — это противоречило бы ее диалектической природе и непрерывным изменениям в зависимости от требования текущей политики. Поэтому советская идеологическая вселенная подобна, скорее, мифическому космосу, по которому герой передвигается от катастрофы к спасению и от спасения к катастрофе. Вся жизнь советского человека проходит в разгадывании неуловимых знаков судьбы, шифров идеологического в пространстве повседневности. Поэтому советский человек мыслит литературно, постоянно пытаясь скомбинировать Толстого и Достоевского ("Толстоевского", как писал проницательный Набоков) с последними партийными указаниями.

Это фундаментальное различие в самой структуре повседневности сказалось особенно определенно, когда московские художники с заметным опозданием осознали возможности, заложенные в нью-йоркском поп-арте и фотореализме. Прямые подражания американскому поп-арту возникли в Москве достаточно рано, но на фоне катастрофической нехватки как самих товаров, так и их рекламы, они выглядели абсурдно, ведь художникам приходилось жертвовать для своих работ вещами, привезенными в подарок с Запада и вполне пригодившимися им в быту. Лишь в начале 70-х годов советские художники заметили, что если в

Америке наличествует изобилие товаров, то в Советском Союзе наблюдается перепроизводство идеологии. С этого времени в Москве начал развиваться "соцарт" — комбинация из поп-арта и соцреализма, — который по аналогии с поп-артом приступил к эстетизации утилитарного советского искусства. Для московских художников продуктивным оказалось не внешнее подражание Нью-Йорку, а изменение позиции художника по отношению к своему окружению, которое символизируется, скажем, фигурой Энди Уорхола. Художник отказался от позиции избранного жреца прекрасного и высокого и обратился к профанной действительности как источнику художественной практики.

Обращение к непосредственному окружению сделало искусство московских художников еще более литературным и историчным. Его первыми симптомами стал цикл Ильи Кабакова "Десять персонажей", две фиктивные биографии — работа Комара и Меламида, и картина Эрика Булатова "Горизонт" — все эти работы были выполнены или, во всяком случае, начаты в 1972 году. Десять персонажей Кабакова — художники-авангардисты. Жизнь каждого рассказывается в альбоме, представляющем собой папку с листами, на каждом из которых воспроизведено то, что художник "видит" и комментарий к этому внутреннему видению внешних наблюдателей — соседей по квартире, сослуживцев, родственников и т.д. Внутри каждого альбома визуальный образ эволюционирует к чисто белому "супрематическому" листу, во внешнем повествовательном ряду соответствующему смерти персонажа. История современного искусства рассказана здесь как история "маленького человека" из русской литературы девятнадцатого века. Изображения и текст выполнены в стилистике средней советской массовой продукции: великий миф авангарда таким образом тривиализируется и соотносится с бесчисленным множеством "неквалифицированных" повседневных интерпретаций, которые лишают авангардного художника ореола избранности. После этого расчета с утопией авангарда Кабаков в течение 70-80-х годов занялся иронически-абсурдными парафразами советской идеологической продукции. В последнее время его работы получили признание на Западе и выставлялись в ведущих западных галереях и музеях.

Большую известность на Западе приобрели также эмигрировавшие в конце 70-х годов в Нью-Йорк художники Комар и Меламид. После того, как в двух псевдобιοграфиях авангардистского и неавангардистского художника они высмеяли традиционные "высокие" концепции искусства, они повернули к своего рода мифическо-исторической живописи, главным героем которой является Сталин. Художники хотят не столько "демифологизировать" фигуру Сталина, сколько, напротив, добавляют к ней все более мифологические измерения — "ремифологизируют" ее и тем са-

мым отчасти иронизируют над контрастом мифа и исторической реальности, отчасти проводят своего рода сеанс психоанализа политического бессознательного, воскрешая картины, с которыми связано их детство, а отчасти идентифицируются с "культом личности" своего героя, выстраивая собственный культ личности политических художников. Успех Комара и Меламида в Нью-Йорке, как успех некоторых других эмигрировавших туда соцартистов как, например, Сокова, Косолапова и др., показывает, что найденный ими ход оказался быстро усвоен нью-йоркской художественной сценой, столь чувствительной к национальному мифологизированию, как это недавно показал успех немецкого и итальянского "транс-авангарда": коммерческая мифология Нью-Йорка сразу вобрала в себя тоталитарные и идеологические средне- и восточноевропейские мифы. Поэтому если, живя в Москве, Комар и Меламид еще представляли на своих работах разрушенные аэропорт Кеннеди и Гугенхаймовский музей, а также сожженные работы американского поп-арта: отчасти ирония над советскими военными фантазиями, а отчасти проекция собственных фрустраций и рессантимента, то теперь они представляют идиллический вид на Кремль из нью-йоркского далека: действительно, нигде советские художники-эмигранты не были признаны и интегрированы так быстро, как в Нью-Йорке.

В самой же Москве Эрик Булатов и Иван Чуйков, особенно много сделавший для знакомства московской художественной среды с современным американским искусством, продолжают экспериментировать с официальным портретом или с цитатами официальных политических эмблем, в то время как более молодое поколение художников, выступивших в начале 80-х годов, все больше практикует новый интернациональный стиль, комбинирующий немецкий нео-экспрессионизм с нью-йоркским стилем граффитти. Это "диско-искусство" несомненно находит признание в среде советской молодежи, так же оказавшейся под обаянием американской поп-музыки, как и молодое поколение европейцев. Дальнейшее развитие этого стиля зависит от дальнейшего развития общей ситуации в стране, т.е. от того, превратится ли Москва в объединенную копию Нью-Йорка или вновь попытается утвердить свое своеобразие.

Так или иначе Нью-Йорк и Москва, видимо, еще долгое время сохранят свое структурное сходство: оба города являются практически единственными центрами интеллектуального и художественного эксперимента в обеих супердержавах. Художественная элита обоих городов в равной степени испытывает притяжение и тысячелетней европейской культуры, и огромного окружающего ее пространства, на котором военное и политическое могущество сочетается с "вульгарным", "потребительским", "утилитарным" отношением к культурным ценностям: поэтому в

душе этой элиты происходит странная и увлекательная борьба между временем и пространством — равно ей чуждыми и близкими. Борьба эта протекает во времени, но, кажется, исход ее предreshen в пользу пространства.

1987

Эстетизация идеологического текста

Отличительной чертой того направления в новом русском искусстве, которое принято называть московским концептуализмом, является прежде всего большое число сопроводительных текстов к каждой художественной акции и к каждому произведению искусства. При этом часто сами художественные объекты почти исчезают за массой комментариев к ним. Эта масса русскоязычных текстов, как правило, раздражает постороннего зрителя — и особенно иноязычного, которому кажется, что московские художники навязывают ему собственную интерпретацию своих произведений, лишая его свободного и непредвзятого отношения к ним. Между тем, тематизация отношения "художественное произведение — комментарий" составляет саму суть художественной практики этого направления. Соответствующая проблематика, разумеется, не ограничивается при этом рамками собственно русского искусства: в центре его стоит достаточно универсальная проблематика иллюстрированной книги или, что то же самое, комментируемого искусства.

1. Особенно с того времени, когда искусство отошло от внешней изобразительности, для него особое значение приобрело теоретическое обоснование: искусство, непосредственно непонятное для зрителя, нуждается в объяснении, чтобы утвердить свое значение в общественном мнении. Одновременно эта зависимость искусства от теоретической интерпретации породила множество протестов со стороны художников и отдельных теоретиков — борьба "против интерпретации", за полную автономию произведения искусства и за его непосредственную встречу со зрителем помимо любого теоретического посредничества так же принадлежит истории современного искусства, как и интенсивное теоретизирование. Впрочем, освобождение от интерпретации, в свою очередь, часто интерпретируется как сдача на милость рынку и уступка неотрефлексированным вкусам зрителя. В результате современное искусство постоянно колеблется между стремлением к теоретическому обоснованию и бегством от него. Московские концептуалисты, оказавшись перед лицом этой дилеммы, постарались найти для себя третий путь. Предпосылками для этого явились некоторые специфические условия бытования искусства в Советском Союзе 70-х годов, когда это направление возникло.

Московский концептуализм составлял тогда часть советского неофициального искусства, которое было отрезано от широкой публики как в стране, так и за границей. Поэтому писание теоретических манифестов с целью убедить публику было для него столь же бессмысленным делом, как и попытки привлечь ее художественно автономным продуктом: гос-

подствующая идеология была глуха к уговорам, а независимого от нее рынка просто не существовало. Вместе с тем, неофициальное искусство получало тогда в России массу различных интерпретаций: официальная идеология интерпретировала его как часть империалистического антисоветского заговора, как идеологическую диверсию и, одновременно, как симптом кризиса антигуманистического и нигилистического буржуазного сознания. Усвоенные самим неофициальным сознанием модернистские теории колебались в широком диапазоне от неорелигиозной метафизики до экзистенциального пафоса или социального протеста. Новые для того времени собственные и западные теории были окрашены структурализмом в его различных вариантах. Кроме того, советское обыденное восприятие неофициального искусства часто давало весьма необычные образцы социальных и индивидуальных фантазмов. Вся эта масса всевозможных комментариев, лишенных своих обычных функций в самом художественном процессе, и имевшая значение только для советской идеологизированной общественности, мало знавшей об искусстве, воспринималась московскими художниками обычно как нечто достаточно для них внешнее и потому могла быть легко эстетизирована московским концептуализмом в качестве специфического художественного материала. Вместо отказа от комментирования или ориентации на какой-то один теоретический дискурс возникла стратегия интеграции комментария внутрь комментируемого произведения искусства с целью его нейтрализации. Особую и решающую роль здесь сыграли альбомы Ильи Кабакова, сделанные в начале 70-х годов. В этих альбомах самые разнообразные комментарии к отдельным листам и к альбомам в целом были структурно уравнены художником как между собой, так и с комментируемыми ими визуальными знаками. Таким образом была осуществлена не только релятивизация самых различных художественных идеологий, но и релятивизация исходного отношения: комментируемый художественный объект — теоретический комментарий. В дальнейшем Кабаков все более последовательно интегрировал в работы тексты все возрастающей длины, перенося центр тяжести эстетического восприятия на напряжение, возникающее между произвольным визуальным объектом и множеством его возможных интерпретаций. По такому же принципу построены и большие инсталляции Кабакова, которые он в последние годы реализует уже на Западе: процесс чтения играет для их восприятия ключевую роль. Здесь становится ясным отличие московского варианта концептуализма от первоначального концептуалистского импульса: в Москве предметом интереса является не проблематика строгой научной дефиниции какого-либо предмета и не определение самого искусства, как, скажем, у Йозефа Кошута, а многообразие социальных, идеологических, мифологических и прочих

прочтений художественного произведения. Отсюда и определенный момент романтической иронии, присущий московскому концептуализму во всех его вариантах.

Проблема комментирования долгие годы находилась также в центре внимания группы "Коллективные действия", работавшей большей частью под руководством Андрея Монастырского и организовывавшей в 70-80-е годы многочисленные перформансы. Местом этих перформансов, отличавшихся своего рода аскетизмом и минимализмом, были обычно заснеженные московские пригороды, отсылавшие, среди прочего, к белому фону картин русского супрематизма. Документация этих перформансов состояла не столько в описаниях или фотографиях, сколько в интерпретирующих текстах, использовавших самые различные интерпретационные коды — от восточной мистики до структурализма или психоанализа. Эту линию интерпретационной практики продолжает далее молодая группа "Медицинская герменевтика", впрочем, в своей собственно художественной практике более ориентирующаяся на инсталляции. Инсталляции "Медицинской герменевтики" сами по себе, как правило, не содержат большого числа текстов, но они всегда отсылают к определенному тексту — зафиксированному дискурсу, иллюстрируют его и могут быть вполне поняты только в контексте их текстового комментирования.

Напряжение между визуальным образом и его идеологическим комментарием часто передается в московском концептуализме более скупыми средствами. Таково, например, использование идеологического слова в картинах Эрика Булатова: благодаря присутствию краткого, почти плакатного интерпретирующего текста на самой картине, Булатов уравнивает слово и изображение как варианты одного и того же идеологического кода. Если Булатов при этом использует, в основном, элементы советского идеологического дискурса, то, например, Сергей Волков в схожей манере использует модернистский интерпретационный миф об органическом характере картины. Но даже если текст эксплицитно и не присутствует в работах московского концептуализма, то они сами по себе продолжают быть текстуальными, иллюстративными и литературными. Для Москвы характерно недоверие к претензии на непосредственность в искусстве, на освобождение от любой иллюстративности: художественное произведение с такой претензией всегда иллюстрирует некую историю — даже если бы это была история освобождения от иллюстративности. Массивное включение текста в саму художественную практику имеет целью как раз показать эту часто скрытую, но неизбежную иллюстративность любого искусства.

В начале 70-х годов втягивание интерпретации в произведение искусства несомненно играло также критическую роль — оно было направ-

лено на иронизацию господствующей советской идеологии, а также на дистанцирование от модернистских мифов об избранничестве художника. Однако приемы эстетизации идеологического текста, использовавшиеся вначале как аналитические и критические, становились со временем, как это часто бывает, все более синтетическими и мифогенными. Средства эстетизации социальных интерпретаций искусства стали средствами художественного порождения собственного интерпретационного дискурса и индивидуальной истории. Эта перемена знака уже заметна в последних работах Кабакова, и еще больше она чувствуется в работах "Медицинской герменевтики" или, скажем, у Вадима Захарова. Здесь сам художник выступает героем некоего потенциально бесконечного интерпретирующего повествования, конституирующего его художественную индивидуальность. Именно этот миф о художнике, в котором рассказывается о его взаимодействиях с богами современности — с подсознанием, со знаковыми системами, с историей искусств, с политическими идеологиями, с рыночными отношениями и т.п. — становится, собственно, продуктом его художественной деятельности.

Тексты московского концептуализма, таким образом, ни в коем случае не являются художественными манифестами или легитимирующими определенную художественную практику теориями, как это имело место в период классического модернизма. Совсем напротив: эти тексты апроприруют и эстетизируют метадискурс об искусстве и тем самым освобождаются от его власти, не отказываясь от него. Именно поэтому московский концептуализм так плохо поддается анализу в рамках обычного теоретизирования — в том числе даже и постмодерного, т.е. учитывающего множественность интерпретаций. Акт эстетизации самого процесса комментирования предполагает дополнительный уровень рефлексии по сравнению с любым возможным комментарием. И дело тут не только в том, что любой комментарий благодаря такому акту эстетизации деконструируется, релятивизируется, обнаруживает свою материальность и текстуальность, а потому лишается претензий на истинность, — все это само по себе может быть достигнуто и в рамках теории — но также и в том, что комментарий, одновременно с потерей собственного изначального смысла, получает новую, чисто художественную и эстетическую ценность. Поэтому для того, чтобы описать текстовую практику московского концептуализма, следует не использовать те или иные теории, а рассмотреть саму технику апроприации теоретического метадискурса в качестве материала для искусства.

2. Техника апроприации достаточно хорошо известна в ее применении внутри искусства: начиная по меньшей мере с Дюшана, она применяется как операция, обратная операции репродуцирования. Ее можно

обозначить как операцию экземплификации: из серии однородных вещей выбирается один предмет, который эту серию представляет и становится, благодаря этому достаточно случайному выбору, произведением искусства. И хотя операция экземплификации применяется в современном искусстве, по меньшей мере, после Энди Уорхола, к очень большому спектру предметов, она не применяется к длинным текстам, к книгам. Характерно, что многочисленные цитаты из комиксов, иллюстрированных журналов и т.д. остаются в западном искусстве чисто визуальными и, как правило, не обращаются к литературной стороне дела и к целостной форме иллюстрированного текста как таковой. Дело в том, что на современном Западе книга с самого начала существует в общественном сознании в сумме ее репродукций, и никогда — как манускрипт, как это было до периода книгопечатания. Поэтому отношение "манускрипт — печатная книга" и не функционирует в западной культуре так же, как отношение "произведение искусства — сумма его репродукций". Когда, скажем, Борхес описывает свою воображаемую Вавилонскую библиотеку как единый текст из всех возможных книг, или когда Фуко, Барт или Деррида стремятся растворить реальное многообразие индивидуальных книг в бесконечности единой текстуальности, вопрос о выборе одного экземпляра книги из множества других ее экземпляров для такой идеальной библиотеки даже не возникает — вследствие его кажущейся тривиальности.

Русское неофициальное искусство и литература, напротив, существовали все это время в догутенберговской ситуации: в виде Самиздата или, говоря иначе, в виде манускриптов, которые давали читать знакомым или размножали путем копирования на печатной машинке в очень небольшом количестве экземпляров. Все это напоминало бытование литературы в Средневековье: чтобы прочесть какую-то книгу, надо было идти к автору или к держателю книги в гости и ознакомиться с ней на месте. Иногда с этой целью предпринималось специальное путешествие в другие города. Так же из рук в руки передавались западные каталоги и журналы — знакомство с западным искусством долгое время происходило для русских художников в контексте книги, в единстве с текстом. Подобным образом функционировала не только художественная, но и теоретическая, литературоведческая или искусствоведческая литература. Многие авторы — в особенности поэты — разработали свои собственные типы оформления манускриптов. Их тексты настолько срослись с этим специфическим типом репрезентации, что последующее тиражирование в форме обычной книги приводит к значительным потерям смысла. То же относится, например, и к альбомам Кабакова, предполагающим для их полного восприятия определенный тип рассматривания, переворачивания

листов и т.д., отсылающий, скорее, к манере чтения массивных иллюминированных монастырских манускриптов прошлого, нежели современной книжной культуре, в которую было вовлечено достаточно большое число читателей и зрителей, дала возможность московским концептуалистам продуктивно использовать ее формальные возможности. Так, например, писатель Владимир Сорокин в своих романах на многих страницах цитирует стиль официальной советской литературы. При этом срабатывают те же механизмы апроприации, что и при цитировании Эриком Булатовым стиля советской художественной продукции. Такая же работа с текстом характерна и для поэта Дмитрия Пригова, выступающего одновременно художником. Во всех этих случаях эстетизация текста достигается благодаря созданию контраста между его печатным, массовым, официальным и самиздатным, рукописным бытованием. Благодаря этому к литературе и словесному теоретизированию удастся применить такие же приемы индивидуальной апроприации массового и тиражированного, какие используются в современном искусстве. В результате художественная, литературная и теоретическая практика московского концептуализма приобретает определенное внутреннее единство, которое имеет центральное значение для понимания его природы и внутренней динамики. Между тем, это единство почти неизбежно утрачивается, как только московский концептуализм выходит из своей органической самиздатской среды. Тексты московского концептуализма начинают в наше время тиражироваться как на Западе, так и в самом Советском Союзе. Но такой процесс тиражирования похож на то, как если бы коробки "Брилло", выставленные в свое время Энди Уорхолом в галерее, были бы отправлены обратно в магазин: эстетизирующая дистанция при этом утрачивается — в отличие, скажем, от средневековых манускриптов или от самодельных книг русских футуристов 1910-20-х годов, которые были программно иначе художественно оформлены, нежели массовая книжная продукция. В то же время интеграция текстов в инсталляции, чем занимаются, например, Илья Кабаков или Дмитрий Пригов, несмотря на всю свою успешность, все же приводит либо к их постепенной редукции, либо к чисто визуальному восприятию в качестве единой массы исписанной бумаги.

Для московского концептуализма трудность артикулировать центральный для него эстетический опыт вне сформировавшей его социальной и художественной среды не является, разумеется, лишь его индивидуальным уделом, а типичен для всего современного искусства, по существу занятого контекстом своего функционирования и потому существенно зависящего от этого контекста для своего понимания. Между тем, как и во всех подобных случаях, нельзя заранее сказать, в какой степени распад

советской неофициальной культуры можно считать невосполнимой утратой такого контекста. Дело в том, что господство в современной культуре гутенберговского типа литературы может, в свою очередь, оказаться лишь временным. Уже сейчас становится очевидным, что неизбежная при этом ориентация литературы на все более массовые тиражи оставляет без достаточной словесной артикуляции интересы образованного и культурно ориентированного читательского меньшинства. Не исключено поэтому, что может наступить реакция на это положение в виде появления новой альтернативной культуры манускрипта, ориентированного на немногих. В такой ситуации заново возникнет возможность играть на контрасте между массовой и индивидуальной текстовой продукцией, и феномены типа советской неофициальной культуры 60-80-х годов могут получить тогда новую актуальность.

3. Но даже если и не учитывать такой возможности, можно сказать, что московский концептуализм уже сейчас зафиксировал, по меньшей мере, один важный социальный процесс. В наше время теоретизирование все меньше становится поиском истины, ориентированной на всеобщее признание, и все больше — сознательным выстраиванием чисто индивидуальной позиции в системе современного культурного дискурса. Современный теоретик не только не стремится, как это было в прошлом, чтобы его теории были приняты, усвоены и разделены другими, но, напротив, крайне опасается такой перспективы. Так же и для художника интерпретации и комментарии служат чаще всего лишь дополнительным фактором в создании определенного художественного имиджа. Художник и теоретик в наше время — это еще и персонаж в средствах массовой информации, а потому его теоретизирование носит большей частью характер эстетического жеста. В то же время персонажность, построение определенного имиджа средствами теоретического дискурса, или, если так можно выразиться, посттеоретическое использование языка теории составляют едва ли не основную тему московского концептуализма. Все эти годы в Советском Союзе не было ни феномена массовой, полностью анонимной и претендующей на идеологическую нейтральность художественной продукции, ни нормативного модернистского высокого искусства, напряжение между которыми определяет ситуацию в искусстве на Западе. Поэтому в Советском Союзе не возникли в их чистом западном варианте ни поп-арт, ни постмодерная рефлексия на исторически неоспоримые иконы модернизма. Художественная ситуация в Советском Союзе характеризовалась, скорее, наличием множества индивидуально работающих художников, чье значение устанавливалось не рыночно, не в интернациональной конкуренции, не в нормальной системе функционирования искусства, а прежде всего идеологически: официальные художники оцени-

вались по степени соответствия их работ официальной советской идеологии, а неофициальные также получали престиж благодаря своему положению идеологов в альтернативной среде. Советское искусство, от которого официально требовалось быть "высокохудожественным или высокоидейным", размещалось все это время где-то между массовым китчем и высоким модернизмом, причем его связь с общественностью, с массовостью, с публичностью или публикуемостью осуществлялась именно через его "идейность", т.е. через идеологический комментарий: положение, прямо противоположное западному, где теоретичность указывает на элитарность и критическую позицию по отношению к неотрефлексированной массовой культуре.

Поэтому когда московский концептуализм занялся, подобно всему мировому искусству 70-80-х годов, рефлексией по поводу господствующей художественной ситуации, он нашел для этого формы и приемы, сходные с международными, и в то же время весьма специфические, продиктованные, в первую очередь, материалом, с которым он имел дело, и лежащие, отчасти, между поп-артом, концептуализмом и постмодернизмом, а отчасти — совсем по другую сторону от них. Эти формы и по сей день так или иначе определяют развитие московского искусства, образуя его специфический — теперь уже исторически преемственный и собственный — контекст, который пока что проявляет определенную устойчивость в отношении происходящих сейчас в России социальных перемен.

1990

Новое русское искусство: художник как персонаж юмористического романа

Часто говорят, что современное искусство иронично. Скорее можно сказать, что оно юмористично. В свое время Серен Киркегор сформулировал различие между иронией и юмором в своей полемике с романтизмом вообще и принципом романтической иронии в частности. Субъект иронии постоянно переходит от одного явления к другому, от одной культурной формы к другой. Все, с чем он сталкивается, представляется ему при этом ограниченным, относительным, неспособным захватить его внимание целиком. Ирония и есть дистанцированное и игровое отношение потенциально бесконечного романтического воображения ко всему ограниченному и частному. Юмор по Киркегору, напротив, возникает тогда, когда субъект осознает свою собственную конечность, ограниченность и частный характер. Ирония — это насмешка человека над миром. Юмор — это насмешка мира над человеком. Современный человек обычно остро чувствует свою конечность в мире. У него нет независимой точки опоры, с которой он мог бы отнестись к миру иронически. Вся современная философия отрицает для человека возможность выйти за пределы мира. И повседневный опыт это подтверждает: современный человек тонет в море информации и ограничен своей социальной ролью. Поэтому современное искусство смеется не над миром, а над человеком и над его претензиями понять, описать или контролировать мир. И прежде всего, оно смеется над собой и своими собственными претензиями, при том, что этот смех — в отличие от романтической самоиронии — никак не возвышает человека или искусство над ним самим. Юмор не превращает поражения в победу, а просто в форме смеха констатирует поражение как таковое.

Русская культура практически с самого начала своего сознательно-го развития была юмористичной, а не ироничной. Русский человек всегда ощущал себя существом ничтожным, неудачным и находящимся на обочине цивилизованного мира, а вовсе не его хозяином, стоящим в центре мирового целого. Гуманистический пафос европейского Ренессанса и Просвещения вызывал в России прежде всего юмористическую реакцию. Русские писатели XIX века — Гоголь, Достоевский, Чехов — были такими юмористами, которые со всей доступной им беспощадностью высмеивали человека Нового времени и его научные, моральные и философские претензии на овладение миром. Конечно, это давалось им тем более легко, что при этом всегда имелся в виду западный человек — или даже, скорее, русский человек, но поддавшийся западному влиянию и вдруг воображавший себя, в западном духе, венцом творения и властителем мира.

Для классической русской литературы вообще самое смешное в мире зрелище — это русский человек, решивший быть западным. На этом ярком примере всегда можно было нагляднее всего показать глупость любых человеческих самообманов. Естественно поэтому, что после Революции 1917-го года, когда к власти в России пришли именно такие русские люди, воображившие себя идеологами, вождями, творцами и политическими деятелями западного типа, русская культура просто чуть не умерла со смеху, а в некоторых случаях даже поплатилась жизнью — когда ее чисто юмористический смех оказался ложно понятым властями в качестве злокозненной иронии. Параллельно пафосному искусству социалистического реализма или высокому, эзотерическому искусству классического модернизма в 20-30-х годах появились такие писатели как Андрей Платонов, Михаил Зощенко, Илья Ильф и Евгений Петров, которые описали прежде всего крах любого художественного или идеологического языка, претендующего на адекватное описание мира и человека. Их главная тема — неспособность отдельного человека выделиться из стихии языка и овладеть ею: мы все обречены на пользование готовыми штампами языка, делающими индивидуальное высказывание невозможным. Для писателей и поэтов того же времени из круга ОБЭРИУ, таких как Даниил Хармс или Николай Олейников, представляющих еще более радикальную юмористическую позицию, эта неспособность автора овладеть языком, поставить его под индивидуальный сознательный контроль, сделать средством выражения своих мыслей и чувств, превращает любое искусство в смешную нелепость. Отсюда особый, чисто языковой юмор этой литературы, которая изображает катастрофу индивидуальной речи в безличности языка.

Русское искусство 70-80-х годов в значительно большей степени представляет собой продолжение этой традиции русской юмористической литературы, нежели традиции русского визуального искусства, которое большей частью было весьма серьезно. Русские художники 70-80-х годов сделали своей темой неудачу различных визуальных языков искусства в деле овладения реальностью, как прежде русская литература тематизировала эту неудачу в отношении слова. И мишенью юмора, как и в 20-30-х годах, стал прежде всего высокий модернизм, который претендовал на аутентичную передачу внутреннего опыта художника, и социалистический реализм, претендовавший на адекватное описание внешней реальности. Даже биографически ведущие художники того времени, такие как Илья Кабаков или Эрик Булатов, были по своей официальной профессии иллюстраторами детской литературы, подобно тому, как поэты ОБЭРИУ были в свое время официально детскими писателями: даже при Советской власти ребенку разрешалось отчасти не владеть языком и впадать в

абсурд. Тема невозможности для любого индивидуального языка — в том числе и художественного — описать внешнюю или внутреннюю реальность, разумеется, стала ведущей для всего мирового искусства, по меньшей мере, с 60-х годов. Большим стимулом для этого были различные структуралистские и постструктуралистские теории, которые привлекали внимание к проблеме соотношения знака и реальности — и указали на то, что любой знак в той же мере скрывает реальность, как и указывает на нее. Отсюда возник интерес к знаковой роли искусства, и внимание переместилось от поиска новых и лучших знаков к вопросу о том, как старые и уже известные знаковые системы функционируют в системе искусства.

В России, в 60-80-е годы, структурализм был также ведущей интеллектуальной модой. Он имел глубокие корни в русской интеллектуальной традиции — в теориях русского формализма 10-20-х годов, в работах Романа Якобсона и Трубецкого. Так называемая московско-тартуская структуралистская школа в последние десятилетия владела умами самых широких слоев русской интеллигенции и прививала представление о культуре как о формализованной знаковой системе. Переводились и читались теоретики западного структурализма Клод Леви-Стросс и Мишель Фуко.

Но особенным влиянием пользовалась теория Михаила Бахтина, для которого в центре культуры находится карнавальный смех. Все языки культуры для Бахтина — только карнавальные маски. Подлинное, реальное, скрытое за маской лицо есть только еще одна маска. Поэтому карнавальный смех есть тотальный смех над любой частной, индивидуальной претензией на истину. Этот смех и есть, по существу, единственная истина. Карнавальный смех, по Бахтину, амбивалентен: он полностью осмеивает индивидуума во всех его претензиях, но в то же время принимает и утверждает его, когда он лишается этих претензий. Не зря любимым писателем Бахтина является Достоевский, который прощает и принимает человека, если тот полностью капитулирует перед миром. Во всяком случае, карнавальный смех у Бахтина противостоит прежде всего морально мотивированной сатире с ее критическим, разоблачительным пафосом протеста: такой пафос также достоин лишь осмеяния.

Русское искусство вполне сознательно применило этот структуралистский знаковый подход прежде всего к советской реальности, в которой оно жило — и именно отсюда получился невероятно юмористический, карнавальный эффект в духе Бахтина. Официальная советская культура стала рассматриваться художниками тогдашнего соц-арта или московского концептуализма не как грозная реальность, с которой надо бороться, или как ложь, которую надо разоблачать, а как специфическая знаковая система в ряду многих других. Этим московский концептуализм шокиро-

вал в то время практически всех. Он шокировал официальную советскую идеологию и искусство, которые считали себя не семиотической системой, а объективной истиной. Он шокировал диссидентов, которые считали истинной свое разоблачение советской культуры. Он шокировал адептов высшего модернизма, которые считали истинной свои художественные прозрения. Он шокировал и многих на Западе, поскольку не желал считаться с моральным пафосом эпохи холодной войны. В то время как на Западе, благодаря поп-арту, массовая культура стала постепенно рассматриваться как еще одна семиотическая система наряду с высоким модернистским искусством, социалистический реализм до сих пор, как, скажем, и искусство нацистской Германии, остается морально табуированным для восприятия в качестве нейтральной эстетической знаковой системы. Это моральное табу, возможно, действительно нельзя преодолеть индивидуальной иронией, но его можно преодолеть юмором, который в своей тотальной беспощадности не уступает любому другому тоталитаризму. Об этом писал, кстати, еще Киркегор, для которого ироническая позиция не дорастает до моральной, но юмор поднимается над морализаторством. Именно такого типа юмор и практиковало русское искусство последних десятилетий. Юмористический эффект возникает прежде всего из-за того, что в пределах одного и того же произведения искусства сопоставленными оказываются цитаты из различных, враждебных друг другу художественных стилей, так что каждая из этих цитат чувствует себя неловко в присутствии другой, что и вызывает смех зрителя. На этом эффекте, кстати, обычно строится комедия положений, в которой противники все время оказываются в одном и том же небольшом пространстве и потому вынуждены против воли общаться друг с другом. Однако основной юмористический эффект заключается, конечно, не в эклектизме стилей, наблюдаемом извне.

Юмор возникает прежде всего из-за того, что художник постоянно хочет быть искренним и аутентичным, но с тем же постоянством терпит поражение, поскольку обречен пользоваться уже готовыми формами визуального языка, которые ему не подчиняются — при этом создание новых, собственных визуальных знаков, по существу, также является готовым приемом, потому как повторяет ставший уже традиционным авангардный жест. Так, альбомы и инсталляции Кабакова почти всегда сделаны как бы от имени другого, фиктивного художника и снабжены соответствующими комментариями. В результате зритель может наблюдать вопиющее несоответствие между серьезным замыслом работы и ее тривиальным исполнением. Этот разрыв вызывает неизменный юмористический эффект. В то же время, этот эффект полностью не снимает изначальной серьезности работы, поскольку сам Кабаков отчасти идентифицируется со

своей маской типичного советского художника, сформированного работой на усредненном идеологизированном художественном языке советского массового искусства и лишенного "эстетического чувства". Кабаков создает маску, персонаж тривиального, среднего, неуспешного художника — своеобразный вариант "маленького человека", который любит "красиво выражаться" и воплощает собой своего рода эстетику некультурности¹. В то же время, речь не идет об этнографическом взгляде на этого персонажа извне, поскольку сам Кабаков не считает себя владеющим какой-то уникальной художественной формой: он сливается со своим персонажем, становится неотличимым от него. Такой же стратегии придерживаются и многие другие русские художники последних десятилетий. Так, члены группы "Медицинская герменевтика" делают свои работы и пишут к ним комментарии наподобие текстов провинциальных мистиков или философов: сама их неразборчивость и провинциальность сообщает им специфическое эстетическое качество². Крайне персонажно также искусство поэта и художника Дмитрия Пригова, создающего систему самообразов, эстетических поз или масок, которые, в сущности, и составляют предмет его эстетической практики. Поэзия или искусство Пригова всегда "чужое", "не его собственное", "принадлежит не ему, а его персонажам" — и в то же время, разумеется, отсылает к самому Пригову как к своему автору³. Особенно характерно в этом отношении искусство Виталия Комара и Александра Меламида, создавших вдвоем образ советского сталинского художника, воспевающего облик прекрасной советской эпохи. Комар и Меламид обозначают свое искусство как соц-арт, что чаще всего интерпретируется как комбинация американского поп-арта и советского соцреализма. Однако сами художники в последнее время предпочитают расшифровывать это название как сочетание "общественного", т.е. "соц", и "личного", т.е. "арт". Иначе говоря, речь идет о неизбежности, для любого художника в любом обществе — а не только для художника сталинской эпохи — комбинировать свое авторское намерение с общепринятыми для его времени и среды формами искусства. Соц-артовский персонаж сталинского художника, разумеется, воспринимался в свое время как злая ирония над официальным советским стилем, но сегодня работы Комара и Меламида смотрятся, скорее, как памятник той безвозвратно ушедшей эпохе⁴.

Русское искусство "московского концептуализма", которое делается как бы "не от своего имени", а от имени выдуманного персонажа, больше всего напоминает речь героя романа, в котором автор со своим собственным словом остается скрытым за голосами своих героев. Фактически, каждый из упомянутых русских художников пишет свой роман — хотя и иными средствами, нежели это делала русская литература прежде. Но их

искусство остается все же глубоко литературным, несмотря на внешнее отсутствие традиционного повествования. "Эстетическое качество" их работ является для них прежде всего юмористической характеристикой тех фиктивных персонажей, от имени которых эти работы сделаны, а вовсе не манифестацией их "собственной" эстетической позиции, которой у них нет, и которую они не считают более возможной для современного искусства как такового.

Разумеется, такое романное и юмористическое понимание собственного искусства невозможно на Западе, где связь между литературой и визуальным искусством полностью разорвана, если она когда-либо вообще имела место. Кроме того, серьезная реальность западного художественного рынка полностью исключает юмористическое и персонажное отношение художника к своей продукции. Поэтому русский художник на Западе оказывается идентифицированным со своим героем и попадает в плен собственной маски — он оказывается героем романа, автором которого, как ему казалось, он был, — и естественно, проигрывает, поскольку избранный им персонаж — неудачник. Но это обстоятельство, разумеется, лишь еще раз демонстрирует правоту Киркегора: юмор самой жизни всегда побеждает юмор в искусстве.

Примечания

1. См.: Ilya Kabakov, *Das Leben der Fliegen*. Edition Gantz, 1992.
2. *Inspektion "Medhermeneutik" "Auf sechs Buechern"*. Kunsthalle Düsseldorf, 1990.
3. Dmitri A. Prigov, *"Poet ohne Persoenlichkeit"*. DAAD, Berlin 1990.
4. Б.Гройс, *Стиль Сталин. Наст. издание*.

1992

Новое русское искусство на Западе

Недавний успех нового советского искусства на Западе интересен в первую очередь тем, что его обсуждение неизбежно отсылает к двум психологически болезненным проблемам современного сознания: соотношению культуры и коммерциализации, и отношениям Востока и Запада. Именно этот психологический контекст и будет темой настоящей статьи, хотя она и должна, вследствие сложности проблемы, остаться достаточно фрагментарной. В других местах я уже имел случай говорить о внутренних проблемах нового русского искусства, поэтому сейчас мне хотелось бы поговорить, скорее, о западных ожиданиях и реакциях на него.

Широкий интерес к русскому искусству на Западе возник в конце 80-х годов первоначально исключительно по политическим мотивам — в результате сочувствия к программе горбачевской перестройки. До этого все попытки представить русское искусство западной публике не имели никакого успеха, если не считать определенного интереса к русскому авангарду, возникшему также по политическим мотивам в период хрущевской оттепели 60-х годов. Соответственно обращение к русскому искусству используется обычно на Западе, прежде всего, как орнаментальное украшение к политическим переговорам и в качестве знака чего-то "общечеловеческого и сближающего народы". Коммерческий интерес к русским художникам продолжает быть вторичным и относительно слабым. Русское искусство и сейчас в значительно большей степени представлено на выставках в различных общественных музеях и залах, нежели в частных галереях и на рынке в целом. Лишь единицы из русских художников имеют стабильные отношения с западными галереями, и лишь очень немногие западные галереи проявляют к русскому искусству хотя бы минимальный интерес. Подобно западному капиталу, художественный рынок не испытывает достаточного доверия к стабильности политического положения в Советском Союзе и к возможности возникновения там в скором времени привычных для него инфраструктур. Это доминирование политического интереса над чисто художественным и коммерческим очень многое определяет в судьбе русского искусства на Западе. Прежде всего, его собственное политизированное восприятие проецируется Западом на само русское искусство, которое достаточно некритически рассматривается как сугубо политическое, по своему содержанию. Так, официальное искусство социалистического реализма все эти годы обычно отвергалось как на сто процентов политизированное и находящееся на службе партийной пропаганды. Между тем большая часть соответствующей художественной продукции представляет собой достаточно невинные

пейзажи, натюрморты и портреты, которые, кстати сказать, еще раньше бывались, да и сейчас сбываются — без особенного обсуждения и шума, но в довольно больших количествах — тем многочисленным покупателям на Западе, которые устали от "модернизма" и хотят приобрести "нормальную картину". "Совершить открытие", заключающееся в том, что официальное искусство Советского Союза не столь уж политизированно, а, напротив, "гуманистично", одновременно закрыв глаза на его китчевый характер, возможно только при перемене политического климата. Такое открытие было, например, совершено, еще до нынешнего русского бума, когда Петер Людвиг купил большую коллекцию произведений некоторых членов Союза художников.

Интересно, однако, что работы неофициальных русских художников до недавнего времени не находили на Западе никакого спроса по той же причине. Сообщение, что данный художник работает неофициально, как правило, сразу вызывало достаточно негативную реакцию. Предполагалось, что раз данный художник неофициален, то он диссидент или антисоветчик — а политика не должна быть делом искусства. Указание на то, что в Советском Союзе существует эстетическая, а не только политическая цензура, что соответствующие художники оказались неофициальными, т.е. лишенными возможности пользоваться инфраструктурами музеев, галерей, журналов, рынка и т.д., полностью монополизированными государством, именно потому, что они ставят себе определенные, чисто эстетические задачи, обычно мало помогало. Неприятие неофициального искусства мотивировалось, как правило, нежеланием выступать против официального советского истеблишмента и тем самым дополнительно разжигать холодную войну. К тому же, западные музейные и галерейные работники, журналисты, коллекционеры и т.п. сами являются частью определенной, давно сложившейся бюрократической иерархии и, естественно, привыкли мыслить иерархически. Если даже на каком-то определенном "гуманистическом" уровне они готовы были посочувствовать гонимым неофициальным художникам Востока, именно это сочувствие не давало отнестись к этим художникам действительно серьезно: существование на чердаках и в подвалах, без признания, выставок и т.д., как правило, не располагает западного посетителя к доверию. Хотя такое существование часто вызывает у него сентиментальную ностальгию по героическим временам западного авангарда, сама эта ностальгия служит свидетельством того, что речь здесь идет о чем-то достаточно отсталом и не могущем представлять для современных преуспевающих художественных институций Запада действительного интереса. В конечном счете, все отношения между Западом и Востоком развиваются на соответствующем иерархически-бюрократическом уровне, и поэтому признание на Западе

всегда является следствием разрешения на такое признание, полученного на Востоке. Характерным примером может послужить то обстоятельство, что, например, весьма представительная выставка теперь уже повсюду признанного "художественной общественностью" И. Кабакова в Берне в 1985 г., затем повторенная в Дюссельдорфе и в Париже, в то время практически не была замечена, поскольку официальный статус художника в самом Советском Союзе оставался еще весьма проблематичным. Не менее характерно также и то, что нынешний русский бум практически не затронул русских художников-эмигрантов, в том числе и тех из них, кто был и остается теснейшим образом связанным с художественными движениями, получившими в ходе этого бума наибольший успех, и даже тех из них, кто эмигрировал непосредственно перед его началом. Поскольку можно быть абсолютно уверенным в том, что судьба этих художников сейчас была бы совершенно иной, если бы они оставались советскими гражданами и могли репрезентировать собой перестройку, приходится признать, что критерии отбора продолжают быть политическими, а не эстетическими. Участие художников-эмигрантов, по меньшей мере, поставило бы под вопрос основную фикцию, на которой базируется сейчас большая часть западных выставок русского искусства. Фикция эта состоит в утверждении, что это искусство является "искусством перестройки", т.е. опять-таки рефлексом определенного политического события, а не результатом длительных процессов, происходивших в течение десятилетий, как это имело место на самом деле. Антиисторичность презентации современного русского искусства на Западе является ее самой бросающейся в глаза чертой. На первый взгляд, парадоксально, но легко объяснимо, что именно в Советском Союзе принимаются сейчас меры к тому, чтобы легализовать литературу и искусство эмиграции — это превратилось в настоящую моду, которая затем, возможно, перекинется и на Запад.

Пока же все внимание Запада сосредоточилось на определенной группе советских неофициальных художников, существование которых было легализовано перестройкой. Эти художники, среди которых, например, И. Кабаков, Э. Булатов, И. Чуйков, Д. Пригов, В. Захаров, С. Волков, К. Звездочетов, группа "Медицинская герменевтика" (С. Ануфриев, Ю. Лейдерман и П. Пепперштейн) и т.д., приемлемы для Запада потому, что они, во-первых, теперь официально признаны советским государством, так что их поддержка уже не может быть квалифицирована как антисоветская деятельность, а во-вторых, достаточно западны по своему художественному мышлению и языку, чтобы послужить доказательством желаемой вестернизации России в целом. Любопытно, что сами эти художники, в результате, оказываются в двойственном положении. Дело в том, что хотя Запад интерпретирует их как посланцев новой Рос-

сии, в Советском Союзе они продолжают оставаться непризнанными: их работы не приобретаются государством, они не представлены ни в каких органах, принимающих решения относительно художественной политики, и пока что воспринимаются как своего рода агенты Запада.

Здесь, впрочем, сразу следует сказать, что вышеупомянутые художники вполне заслуживают признания и действительно лучше всего представляют собственно художественную ситуацию в Советском Союзе. С того момента, когда представление советского искусства на Западе стало политически желательным, и прямой диктат советских властей в отношении отбора художников существенно ослаб, западные кураторы и галеристы, в целом, очень верно оценили положение вещей, быстро сделали правильный выбор художников и работ, что еще раз продемонстрировало их действительно высокий профессионализм. Быстрой ассимиляции нового русского искусства на Западе очень способствовало также то обстоятельство, что отдельные западные специалисты, коллекционеры и ученые-слависты занялись этим искусством еще в те годы, когда оно было совершенно неизвестно и немодно, и накопленный ими опыт впоследствии весьма пригодился. Разумеется, на Западе и сейчас можно видеть много очень слабых советских выставок, делающихся достаточно случайными людьми под влиянием моды, но серьезные выставки отражают нынешнее реальное положение вещей довольно точно. Тем более удивительно и печально, что эта вполне адекватная реакция западной художественной общественности в ней же самой сопровождается чувством неуверенности и разочарования.

При этом ходячими стали прежде всего два суждения: первое — "Жаль, что русские художники, которые прежде так мирно и уютно жили у себя дома без признания, выставок, публикаций и денег, так быстро коммерциализировались", второе — "Работы этих художников не являются 'чисто русскими' и формально отличными от того, что делается на Западе". Суждения эти связываются между собой подозрением, что речь идет о какой-то сознательной ориентации русских художников на западный рынок, которой из эгоистических целей способствуют западные галеристы и кураторы. Оба эти суждения интересны прежде всего как симптом западных ожиданий в отношении русского искусства в целом. Главное требование состоит в том, чтобы оно было незападным и скорее всего вообще не искусством, а каким-то специфическим экзотическим феноменом, который можно было бы в дальнейшем подвергнуть эстетизации, как это произошло в свое время с египетским, японским, индийским, африканским, австралийским и т.п. "искусством". Действительно, вне Запада вообще нельзя говорить об искусстве, а только о различных ассортиментах форм, возникших в рамках различных сакральных практик. Европейские художники неоднократно за историю европейского искусства

секуляризировали, а затем коммерциализировали эти формы, изымая их из исходного сакрального контекста подобно тому, как само современное западное искусство возникло как результат секуляризации и коммерциализации античной и христианской сакральной традиции. Искусство вообще функционирует на Западе именно как механизм эстетизации, т.е. секуляризации и коммерциализации религиозных культов, идеологий, утопий и т.п.: оно эстетически присваивает себе их сакральную "ауру" после того, как сами эти культы уже утратили свою непосредственную вирусность. Поэтому западное искусство и нуждается в постоянном подвозе сакрального из незападных стран, подобно тому, как западная экономика нуждается в постоянном подвозе сырья для его дальнейшей переработки в готовый продукт.

В наше время, когда запас религиозного в мире сильно истощился, многие на Западе ожидали, что в России, как в экономически и культурно отсталой, отрезанной от международных рынков информации стране, сохранился еще тот запас примитивной, наивной религиозности — будь то религиозность христианская, утопически-коммунистическая, идеалистически-антикоммунистическая или какая-либо другая, — который даст новый источник культурного сырья для его переработки в искусство чересчур скептическим и просвещенным Западом. Отсюда и возникает недовольство от быстрой коммерциализации, т.е. слишком быстрого и нерационального вывоза этого духовного сырья, вредящего его экологическому сохранению и воспроизводству. Но это недовольство свидетельствует лишь о малом знакомстве с действительным положением вещей в современном русском искусстве и с историей русского искусства вообще.

Дело в том, что художественное освоение России как своеобразной экзотической культуры, производимое с некоторой дистанцированной "западной" позиции, произошло волею самих русских художников еще в середине XIX века. Искусство западного типа с того момента, как оно было импортировано в Россию в эпоху Просвещения, воспринималось русскими художниками как "не свое", как взгляд со стороны — в противовес, например, русской сакральной традиции иконы, которая, впрочем, также была заимствована из Византии: так что русский художник изначально смотрел на свою культуру как бы глазами иностранца. Но и икона была уже эстетизирована, секуляризована и коммерциализирована, по меньшей мере, в эпоху русского авангарда. Попытка ресакрализации искусства, предпринятая при Сталине, т.е. попытка лишить картину ее автономной эстетической и коммерческой ценности, превратить ее в служебную икону новой идеологии, длилась относительно недолго, и уже в начале 70-х годов за этой сакрализацией последовала новая секуляризация и эстетизация, нашедшая себе наиболее радикальное выражение в искус-

стве соц-арта, который и получил сейчас наибольшее признание на Западе.

Таким образом, русское искусство есть по самой своей природе импортированное, западное искусство, делаемое русскими художниками. Поэтому от него нельзя ждать ни экзотизма, ни наивности, ни принципиально новых художественных импульсов, и коммерциализация так же, как и на Западе, является нормальной предпосылкой его существования. Наиболее интересное русское искусство 70-80-х годов занималось тем же, чем занималось западное искусство того же периода, т.е. обращением к языковому, социальному и прочим контекстам своего функционирования, поэтому его специфика ограничивается спецификой этого функционирования в России. Впрочем, в настоящее время вера в возможность объективного семиотически-социологического описания реальных контекстов повсюду сильно поколебалась. В советском искусстве этому новому настроению соответствует постепенный отказ от соц-арта, на деле оказавшегося достаточно субъективной художественной игрой. Тем более, что после нынешней политической секуляризации советской идеологии ее эстетическая секуляризация стала тавтологичной и потому излишней.

Эта новая тенденция в русском искусстве особенно отчетливо выявилась на последней большой выставке русского искусства в Музее Прадо, в Италии, в феврале этого года. Все ее участники из молодого поколения использовали приемы, созданные в 70-х годах для анализа и описания больших социальных мифов с целью конструирования своих собственных индивидуальных мифологий. Эта тенденция еще ранее присутствовала в русском искусстве и была диагностирована как "романтический концептуализм". Она состоит в переориентации концептуальных методов на описание субъективного, сокрытого, романтически-бесконечного и т.п. Молодые русские художники таким образом сигнализируют свое желание обособиться как от советской, так и от западной социальной реальности. Они хотят заставить себя и других забыть "незаконное" политическое происхождение интереса к русскому искусству и приучить остальной мир к себе как к "нормальным художникам", работающим в тех местах, где им это в данный момент удобнее. Конструирование ими индивидуальных мифов обращено, по существу, к сложившейся в последнее время интернациональной художественной общественности, обособившейся от остального мира в качестве некоего особого ордена со своими структурами, уставами и нравами, и постоянно циркулирующей через галереи, Кунстхалле и музеи современного искусства, не замечая ничего их окружающего. Именно в этих структурах ставшие бездомными русские художники ищут и находят себе своего рода эрзац-пристанище.

Московский концептуализм, или репрезентация сакрального

Появление в последние годы русского — и вообще восточно-европейского — искусства в сфере внимания западной художественной общности породило достаточно интенсивную дискуссию о том, насколько это искусство аутентично, или насколько оно выражает национальную идентичность соответствующих стран. Возникновение такой дискуссии именно в наше время отчасти странно и, в то же время, симптоматично. Странность этой дискуссии состоит в ее внутреннем несоответствии господствующему сейчас дискурсу об искусстве. В рамках общего постмодерного настроения современной художественной критики сами понятия аутентичности, идентичности, авторского намерения, художественной оригинальности и другие им подобные подвергаются критике и деконструкции. Вся стратегия современной художественной теории направлена на уравнивание — и даже на привилегирование — копии, симулякра, репродукции по отношению к традиционному понятой аутентичности оригинала. Основной упор при анализе делается сейчас, соответственно, не на индивидуальное и оригинальное авторство искусства, а на его социальное и знаковое функционирование в различных культурных контекстах и на возникающие вследствие этого дифференции в его прочтении. Потребление искусства оказывается здесь важнее его производства, ибо именно потребление постоянно меняет значение, понимание и использование художественной формы. При этом традиционная модернистская апелляция к аутентичности и идентичности обычно характеризуется в рамках постмодерной теории как еще один потребительский фантазм.

Все эти теоретические установки, однако, как будто полностью улетучиваются из сознания, когда речь заходит о русском искусстве, от которого тут же начинают требовать оригинальности и аутентичности в самом традиционном смысле этих терминов. Здесь, с одной стороны, вероятно, сказывается скрытое убеждение в том, что ориентация на вторичное, на репродукцию и средства массовой информации специфичны только для Запада, и что поэтому критика оригинального и аутентичного есть чисто западная и в этом смысле оригинальная и аутентичная практика. Однако, с другой стороны, эта практика осуществляется на фоне определенной ностальгии по оригинальному, которая пробуждается каждый раз, когда возникает соприкосновение с тем, что принимают за незападный культурный регион. Между тем, Россия никогда не была страной оригинальной незападной культуры, несмотря на многочисленные попытки многих русских писателей и мыслителей доказать обратное. Все эле-

менты русской художественной культуры: от христианства и его иконографии через Просвещение с его исторической или социально-критической картиной, вплоть до марксизма и русского авангарда — являются общими для европейской культурной традиции. Правда, все эти формы обычно использовались в русском культурном контексте иначе, нежели на Западе. Можно сказать, что если на Западе западные вещи использовались по-западному, а на Востоке восточные вещи использовались по-восточному, то Россия, соответственно своему положению между Востоком и Западом, обычно использовала западные вещи по-восточному, а восточные — по-западному. И здесь она, может быть, предоставляет лишь самый ранний пример того, что происходит сейчас практически во всех незападных странах.

В то же время, советское искусство становится искусством в современном, западном, секуляризованном смысле этого слова, пожалуй, только при пересечении государственной границы Советского Союза: внутри страны произведения советского искусства являлись, во всяком случае до недавнего времени, скорее объектами нео-сакрального культа, подобно тому, как это имело место в искусстве в контексте прежних религий. Но если сакральные формы прошлого являются действительно аутентичными и потому сохраняют свою оригинальность, даже пройдя через более поздние процессы секуляризации и эстетизации, то новый советский культ использовал формы уже секуляризированной западной культуры. Здесь как бы произошел процесс вторичной нео-сакрализации искусства: вся советская культура служит своего рода гигантским памятником эстетики *ready-made*^{*}, в рамках которой объекты и процессы современной культуры вроде марксизма, научного прогресса или освоения космоса стали использоваться по-восточному, т.е. нео-сакрально. В этом причина того, почему уже с начала 70-х годов в России таким успехом пользуются постмодерная теория и художественная практика: внимание к потреблению и использованию искусства дает возможность русскому художнику артикулировать специфику своей культурной ситуации, не находясь под терзанием требования быть аутентичным и оригинальным. При советской власти Россия вообще являлась страной потребления *par excellence*^{**}, хотя это редко осознается за ее границами. В наше время потребление вещей обычно ассоциируется с их коммерциализацией, но еще Батай показывал, что современному уничтожению вещей посредством их коммерциализованного потребления в ранние времена соответствовали практики их прямого уничтожения в рамках сакральных действий, ритуализованных войн, или ради стяжания престижа и славы. Именно такого рода сакра-

* *ready-made* (англ.) — готовый к употреблению

** *par excellence* (фр.) — по преимуществу

лизированное и чисто разрушительное потребление вещей и людей было характерно для Советского Союза после создания в нем нового сакрального культа вокруг импортированного с Запада марксизма и идеологии индустриализации. Достаточно известное сейчас на Западе течение искусства, чаще всего называемое "московский концептуализм", занималось, по меньшей мере, с начала 70-х годов, реконструкцией этого культа, уже тогда предчувствуя его постепенное исчезновение. Оригинальность русской ситуации описывается при этом через следы разрушительного потребления, которые этот культ оставил на предметах современной — прежде всего западной — культуры. Здесь "восточность" России используется вполне по-западному как эстетическая ценность и как потенциальный предмет экспорта: новое русское искусство экспортирует на Запад импортированные в свое время отсюда же культурные формы — но поврежденные и разрушенные их использованием в русской истории. Вначале эта реконструкция советского культа чаще всего воспринималась — особенно в самой стране — как разрушительная ирония. Сегодня она оказывается — как, например, в работах Ильи Кабакова, Виталия Комара и Александра Меламида, Эрика Булатова или Дмитрия Пригова — почти единственным сохранившимся памятником тому исчезнувшему времени. Такова ситуация любого искусства нашего времени, занимающегося анализом феноменов массовой культуры. Во время господства этой культуры оно воспринимается как ее критика, но после ее исчезновения — а формы массовой культуры всегда быстро исчезают во времени, — скорее, как ее спасительная фиксация в пространстве исторической памяти.

Ориентация московского концептуализма на экспорт, на потребителя, на рынок противоречит интенциям русского искусства всех последних десятилетий. Русский авангард уже в начале XX века выступил с требованием господства художника как производителя над потребителем искусства, или, иначе говоря, с требованием тотального художественного переустройства мира. При этом, однако, предельный акт творчества был понят как акт предельного разрушения, символом чего стал "черный квадрат" Малевича как знак чистого Ничто. Социалистический реализм выступил против этого "нигилизма" авангарда с требованием "использовать для социалистического строительства и для социалистического воспитания масс все лучшее, созданное человечеством в области искусства за всю его историю". Здесь культура "де факто" рассматривается чисто потребительски и утилитаристски: другой, т.е. потребитель, признается уже исчезнувшим, оставшимся в предыстории, побежденным авангардом. Продуцирование искусства, потерявшее потенциального потребителя, само превращается в потребление всего исторически созданного, в чистую манифестацию воли к власти.

Действительно, начиная с середины 30-х годов художественный рынок в Советском Союзе был ликвидирован, искусство перестало быть товаром и перестало ориентироваться на потребительский вкус. Вся художественная деятельность оказалась подчиненной единому Союзу советских художников. Этот же Союз контролировал выставочную и издательскую деятельность, систему художественного образования, а также покупку произведений искусства на государственные деньги. За вычетом общегосударственных требований политической лояльности можно сказать, что здесь действительно реализовалась аутентичная художественная утопия: художники сами у себя покупали работы, сами себя критиковали, сами себя выставляли и т.д. — в полной независимости от вкусов или интересов зрителя. Для полной личной реализации этой утопии требовалось лишь сделать карьеру в Союзе художников. В то же время, любая художественная деятельность за пределами Союза художников была запрещена как частный капиталистический промысел, не укладывающийся в систему социалистической экономики и в соответствующее ей внеэкономическое понимание культуры. Результатом этой полностью нарциссической культуры стало, например, инфляционное воспроизводство массы портретов Ленина и прочих символов власти, утративших в результате возникшего перепроизводства всякую товарную ценность.

Возникшее после смерти Сталина, в конце 50-х годов, неофициальное искусство, не интегрированное в систему Союза художников, рассматривалось властями как попытка перенести западные рыночные отношения в систему советской идеологической экономики и, соответственно, преследовалось. Сегодня требуется очень наметанный глаз, чтобы, глядя на работы официальных и неофициальных художников последних десятилетий, понять, почему их авторы оказались в различных лагерях. Марксизм возник в контексте культуры второй половины XIX века, и поэтому понятно, почему современные ему формы культуры были сакрализованы вместе с ним: все, что было после марксизма могло быть либо марксизмом, либо реакционным декадансом. Отсюда определенное стилистическое единство сталинской культуры. После десталинизации 50-х годов наступило время сложных стратегических маневров. В результате, например, умеренный сезаннизм, магический реализм, символизм, экспрессионизм или даже фотореализм и цитирующий классику вариант постмодернизма оказались в официальном лагере, а абстрактное искусство, минимализм, концептуализм, постконцептуализм и радикальные формы сюрреализма — в неофициальном. При этом, разумеется, художники с самого начала знали о последствиях своего выбора. Поэтому выбор происходил не вследствие "внутренней необходимости", как того хочет модернистский миф, а как определенная стратегия внутри вполне определенной полити-

ческой ситуации, имевшей мало общего с исходными целями того же сезаннизма или минимализма. В результате все основные коды искусства XX века претерпели в советской России существенную трансформацию. Так, например, хотя неофициальное искусство и вело подпольную жизнь, которой вполне могла бы позавидовать самая радикальная авангардная художественная богема начала этого века, советские неофициальные художники 50-70-х годов с самого начала знали, что модернизм уже победил на Западе, и поэтому их позиция радикально отличалась от авангардной: речь для них шла не о ниспровержении установленных норм, а о новом установлении их в стране, пошедшей чересчур оригинальным и в то же время провинциальным путем, т.е. о соединении с мировой художественной традицией. К этому следует добавить, что большая часть художников неофициальной культуры, находясь в полной общественной изоляции, опиралась в своем искусстве и на различные нео-сакральные мифы, так или иначе отсылавшие к православной религиозной традиции: в советском атеистическом государстве отсылка к церковной традиции была знаком оппозиционности — еще одно существенное отличие от западной ситуации в авангардном искусстве. Поэтому московский концептуализм со времени своего возникновения находился в сплошном поле сакрального — от сакрализованной официальной идеологии до частных неофициальных сакрализованных художественных идеологий. Поэтому естественно, что в отличие от западного концептуализма, ориентированного в свое время на язык науки и логики, а затем — на проблемы коммерциализации и репрезентации сексуального, русский концептуализм сосредоточил свое внимание прежде всего на кодах репрезентации сакрального в современной культуре. Можно сказать, что московский концептуализм занялся, своего рода, нео-секуляризацией советской нео-сакральности.

Так, Комар и Меламид в рамках соцарта анализировали официальный советский миф, Эрик Булатов — фундационирование этого мифа в советской повседневности, Илья Кабаков — сакрализацию самого художественного жеста как в официальной, так и в неофициальной культуре. По мере того, как официальная идеология распадалась, московский концептуализм все чаще переходил к анализу нео-сакрального как такового — вне его конкретизации в рамках советского марксизма. Так, например, Дмитрий Пригов моделирует в своих текстах и инсталляциях определенные экзистенциальные состояния, вызванные идеологически-художественной интоксикацией. Андрей Монастырский работает с различными формами дзен-буддистской и христианской нео-сакральности, комбинировав ее с символика восточного — китайского и корейского — марксизма. Группа "Медицинская герменевтика" работает с теорией сублимации, согласно кото-

рой искусство рождается из неких особых квазисакральных психических состояний, сродни шаманским, и анализирует коды, в которых эти состояния репрезентируются в искусстве.

При этом работа с механизмами сакрализации не означает для московского концептуализма ни идентификации с ними, ни их критики в духе "демифологизации". Нео-сакральное в любых его формах создается сегодня из секуляризованных артефактов массовой культуры и художественной традиции. В этом отношении западные художники, по существу, находятся в том же положении, что и советские. Каждый художник создает сегодня собственный миф, собственный код, собственную замкнутую систему вещей и значений, другими словами собственное пространство сакрального. Но для этого он должен вначале разрушить чужие коллективные или индивидуальные сакральные мифы, чтобы из их осколков создать собственные. Поэтому любое современное искусство одновременно критично и мифологично, оно также противостоит тоталитаризму, как и приватно использует механизмы коллективной нео-сакральности: орудия разрушения и демифологизации сакрального выступают одновременно как орудия новой сакрализации. Полная секуляризация или коммерциализация никогда не удаются также, как и полная сакрализация. Эстетическое потребление искусства никогда полностью не эмансипируется от его сакрального использования. Сама по себе постмодерная идеология бесконечного критицизма, интерпретации, деконструкции, желания, диалога, текстуальности и т.п. не только субверсивна, но своей апелляцией к бесконечному автоматически порождает новую сферу сакрального.

Эта двусмысленность современной художественной — и шире, культурной ситуации — не всегда, впрочем, достаточно четко осознается и поэтому в современном искусстве приводит к характерной конфронтации: с одной стороны, поисков новой сакральности, исключающих любой критицизм, — с другой стороны, последовательного критицизма, исключающего любую сакрализацию, в которой обе стороны проявляют известную наивность относительно однозначности этого противостояния. Московский концептуализм имеет целью тематизировать именно эту двусмысленность. При этом, в первую очередь, образцом ему служит судьба официального советского марксизма, который из критики идеологии превратился в сакрализованную идеологию в тот момент, когда он создал для себя историческое пространство собственной победы — победивший в одной стране социализм. Но такова же судьба и любой другой критики, создающей себе собственное пространство в виде совокупности текстов, художественных объектов и т.п. Критика мифа сама мифогенна, десакрализация сама сакрализует — в сущности, давно известный из истории религий феномен перехода сакральной ауры на любого, кто прикасается к сакрально-

му — вне зависимости от того, делается ли это из пиетета или со святотатственными намерениями. Логика сакрального стирает многие границы, и среди них — границу между аутентичным и вторичным. Московский концептуализм лишь иллюстрирует это стирание границы, когда обращает рефлексию по поводу специфического советского типа потребления культуры в метод художественного продуцирования.

1991

Художник как куратор плохого искусства

Если куратор выставки в наше время все более начинает чувствовать себя супер-художником, которому произведения искусства, созданные другими, служат для артикуляции его собственных идей, то эта его стратегия является лишь ответной по отношению к собственно художественным стратегиям XX века. Начиная с Дюшана, художники все более решительно стали присваивать себе функции куратора выставки. То, что само решение поместить "objet trouvé"* в выставочное пространство стало постепенно рассматриваться как художественный акт *par excellence*** и означает уравнивание в правах художника и куратора. Постмодерная художественная практика почти дословного цитирования готовых стилей и произведений искусства прошлого и настоящего превратила практически любое современное произведение искусства в своего рода мини-выставку и этим почти окончательно стерла дистанцию между художником и куратором. То, что куратор увидел в этой новой дефиниции художественного творчества, предложенной самими художниками, шанс для себя лично, совершенно естественно и не должно вызывать никакого рессантимента.

При всем том между художником и куратором остается все же существенная граница. Куратор, организуя выставку, институционально и внутренне связан требованием выставлять "хорошее искусство", нечто действительно ценное (и в "художественном", и в "экономическом" смысле), нечто репрезентативное, значительное, качественное. Разумеется, куратор может проявить смелость и также выставить произведения искусства, еще не получившие подобного статуса, но в этом случае он "идет на риск", т.е. выставка организуется с надеждой на приобретение выставленными работами такого статуса в будущем, и если этого не происходит, ее можно считать не достигшей своей цели, а риск — не оправдавшимся.

Художник в этом отношении куда более свободен нежели куратор. Он вправе выбрать и выставить самые незначительные вещи, эстетизируя их именно в их незначительности, в их "неценности". Общество предоставляет художнику право тащить в выставочное пространство любой "сор жизни", самым актом экспозиции превращая его в искусство. Это право первоначального отбора сохраняет за художником приоритет по отношению к куратору: выбор, совершаемый куратором, всегда вторичен, крут вещей, из которых он может выбрать, ограничен теми, на которых один раз уже остановился взгляд художника.

* objet trouvé (фр.) — найденный предмет
** par excellence (фр.) — по преимуществу

Это право художника на первоначальный выбор, разумеется, имеет, как это часто бывает в таких случаях, и характер необходимости. Так же, как куратор ограничен невозможностью выставлять неценные вещи, художник ограничен невозможностью выставлять вещи достаточно ценные. Даже если, как в случае с *appropriational art*^{*}, цитируется апроприированное "высокое искусство", речь, фактически, идет о внесении в выставочное пространство "неценной" копии: начинающий художник, как и начинающий предприниматель, в первую очередь ищет то, на что еще нет высокой денежной или культурной цены. Но разумеется, в наше время тотальной коммерциализации найти что-либо дешевое и незамеченное становится все труднее.

В любом случае, эта экспансия в сферу дешевой реальности с целью превращения ее в дорогое искусство и в постмодерный период придает искусству определенный исторический вектор и все еще позволяет говорить об авангарде. Хотя современная художественная теория обычно отрицает традиционную модернистскую установку на новаторство, оригинальность, прогрессивность и т.п., эта теория и легитимизируемое ею искусство сами по себе несомненно выступают как новаторские и оригинальные: постмодернизм с его критикой модернистской историчности именно вследствие того, что он артикулируется как отрицание идеологии предыдущего модернистского этапа истории искусств, прекрасно вписывается в эту историю в качестве ее очередного этапа. В современном мире утрата общественными, государственными, культурными и прочими институтами их "высшей" идеологической санкции вовсе не приводит к их ликвидации или к их ослаблению. Напротив, именно в такой предельно секуляризованной, деидеологизированной форме они получают наибольшую устойчивость. Это же относится и к истории искусств, которая продолжает строиться на исключении "плохого искусства", т.е. искусства, не осуществившего, достаточно радикально, вышеупомянутой экспансии и не открывшего какой-то новой, еще не выставленной области мира для выставочной активности.

За пределом истории искусств и, следовательно, внимания кураторов выставок остается колоссальная масса художников и созданного ими искусства, к которому никто не испытывает интереса: для кураторов оно "неценно", а они интересуются только ценным искусством, для художников же речь идет не о вещах мира, на которые можно повысить цены, а о неудачливых конкурентах. Сами эти неудачники, привыкшие разделять господствующие ценности и ориентации, не ставят их под сомнение вследствие своей личной неудачи. В результате образуется обширная зона

^{*} *appropriational art* (англ.) — искусство присвоения

внеисторического искусства, обреченная на сумерки вечной повседневности. Плохой или, скорее, "средний" художник надежно оказываются вне сферы внимания, в которую может попасть "плохая вещь", "средняя реклама" или вообще средняя художественная продукция, изготавливаемая коллективно и анонимно. Исключение это происходит из-за того, что "средний художник" работает как бы "в одном пространстве" с хорошим художником и потому, на первый взгляд, не может быть для него предметом интереса.

Именно такой интерес к "неудачному искусству" характерен, однако, для многих русских художников 70-80-х годов. Интерес этот очевидным образом вытекает из специфического положения русского искусства, по меньшей мере, в последние десятилетия. А именно, оно как бы целиком выпало из мировой истории искусств, оказалось в целом плохим или, что еще хуже, посредственным искусством. При этом выпадение произошло не вследствие неудачи в соревновании по общим правилам. Начиная с середины 30-х годов советское искусство создало свои собственные критерии оценки качества художественных произведений, на основании которых все искусство XX века, со своей стороны, было признано им неудачей. Таким образом, начиная с древнейших времен и вплоть до настоящего времени, была создана альтернативная теория искусств, в которой на всем протяжении его развития искусство было оценено и описано иначе, нежели это принято на Западе. Соответственно и конкуренция между художниками проходила по другим правилам, решались другие проблемы, оспаривались и свергались другие авторитеты, другие имена и работы составляли незыблемый канон, другие теоретические конструкции использовались для его описания, интерпретации и т.д. Целые поколения советских художников работали не вне истории искусств, а в другой истории искусств, которую они, к тому же, считали единственной, ибо "капиталистическая история искусств", как считалось, исчезнет в будущем вместе с самим капитализмом и таким образом уже сейчас может рассматриваться как бы несуществующей.

К началу 70-х годов эта альтернативная советская история искусств все чаще начала рассматриваться как недоразумение. Но если одни просто переориентировались на Запад, то многие стали задавать себе вопрос об идеологическом характере истории как таковой: в конце концов, для художника, который родился, жил и умер в одной истории искусств, она имеет точно такую же реальность, как для другого художника — альтернативная. Никакого нейтрального критерия здесь не существует. Поэтому художник, который выпал из одной истории искусств, может оказаться центральной фигурой в других, альтернативных историях искусств — реальных или воображаемых.

Здесь русское искусство 70-х годов нашего века могло опереться на опыт русской культуры XIX века. В известном смысле вся эта культура и, в особенности, классическая русская литература возникла из своего рода шока, который вызвала в России философия Гегеля, не предоставившего России никакого места в исторически завершённом становлении мирового духа. Впервые Россия предстала на фоне этой философии как область безысходной повседневности, бессмысленной статичной внеисторичности, обречённой на полу-существование, лишённое и исторической памяти, и исторического забвения. Частично Россия отреагировала на этот шок радикальной ориентацией на будущее, присвоением себе всех ценностей уже завершённой европейской цивилизации, воплощением в жизнь последнего философского синтеза — всем, что достигло кульминации уже в нашем веке в культуре сталинского времени. Частично этот шок породил дискурс о "маленьком" или "лишнем" человеке повседневного, внеисторического существования со своей собственной историей, не имеющей ничего общего со всеобщей историей культурного развития. Этот дискурс, в новых формах, и был продолжен некоторыми русскими художниками 70-80-х годов после крушения сталинского проекта новой и окончательной универсальной культуры.

В этот период многие художники, поэты, писатели начинают писать или делать художественные работы как бы не от своего имени, а от имени "среднего", или "слабого", художника, чьё сознание ограничено характерным советским горизонтом, и который воплощает в себе парадигматическую фигуру культурного неудачника — уже безотносительно к конкретному контексту его существования. Здесь в особенности следует отметить ранние работы Комара и Меламида, представляющие собой иллюстрированные фиктивные биографии двух таких художников-неудачников. Один из них, А.Зяблов, уже в XVIII веке создал абстрактное искусство, а другой, Н.Бутумов, остался честным реалистом в разгар господства в России авангарда в начале XX века. Судьба обоих сложилась трагически, но сам по себе авангард лишается здесь своего судьбоносного значения и в обоих случаях приравнивается к историческому курьёзу.

Сходные тенденции, хотя и без отсылки к конкретным фиктивным пресонажам, можно найти также у Э.Булатова, Дм.Пригова и многих других. Художник не присваивает себе общественных мифов, больших стилей или анонимной эстетики успеха, как это имеет место на Западе (характерно, что Комар и Меламид начали систематически работать с "большим" сталинским мифом и искусством именно на Западе, после эмиграции — и одновременно оставили тему неудачника, маленького человека). Напротив, речь идет о стратегии художественной неудачи и об эстетизации этой стратегии. Русского художника интересует не успех, а

поражение, и потому его фиктивный alter ego (а отнюдь не удачливый реальный соперник) является для него эстетически интересным.

Наиболее последовательно, отрефлектированно и укорененно в русской культурной традиции эти темы разработаны в работах Ильи Кабакова. Уже в 1972-75 гг. он создает серию альбомов — иллюстрированных историй, или комментированных визуальных циклов, — под названием "Десять персонажей". В каждом из этих альбомов рассказана история внутренних прозрений и внешних обстоятельств жизни одинокого и социально изолированного художника. В альбомах приводятся также фиктивные комментарии знакомых, родственников художника, критиков, философов и т.д. Все вместе они оставляют впечатление необязательности, противоречат друг другу или вовсе никак друг с другом не соотносятся. Единый контекст понимания искусства распадается, и построение единой его истории также оказывается невозможным. Несмотря на то, что альбомы Кабакова могут показаться лежащими (в русле общего интереса 70-80-х годов) близко к социологическим аспектам искусства, к его общественному окружению и функционированию, пафос их состоит как раз в том, что в центре их оказывается искусство без шанса на какое-либо социальное функционирование и в то же время без претензии на модернистскую аутентичность, дающую художнику опору на собственную индивидуальность. Герой-художник кабаковских альбомов тотально одинок: его искусство не мотивировано ни внутренне, ни контекстуально. В то же время, он в полной мере не может пережить даже собственно одиночества, ибо погружен в бесконечную сеть повседневного. Альбом рассказывает историю героя, но история эта лишена историчности, она "опространствлена", распадается на отдельные листы, визуальные знаки, тексты.

К "Десяти персонажам" Кабаков возвращается снова в своей инсталляции в галерее Фельдмана в 1988 году. На этот раз каждому герою-художнику отведен не альбом, а фрагмент экспозиции: художник оказывается выставлен Кабаковым, берущим на себя роль куратора выставки. Все десять персонажей фиктивны, и все "их работы" сделаны самим Кабаковым, но то обстоятельство, что Кабаков собственные работы приписывает другим — ход, противоположный *appropriational art* — не является простой условностью, ибо стиль этих работ действительно продиктован извне ориентацией на художественное поражение.

Шаг, совершаемый здесь Кабаковым, состоит в том, что он выставляет не "неценные" вещи, а "неценных" художников, которых не может выставить "настоящий куратор". Разумеется, художники эти фиктивны, они лишь выполняют, на литературном уровне, роль маленького человека. Но что означало бы в этой перспективе выставить каких-то ре-

альных "средних" художников прошлого или настоящего — в качестве неких живых ready-made вместе с их историей, автокомментариями и т.п.? Речь здесь идет о демонстрации выпавшего из истории искусств в качестве именно такого выпадения — без расчета на пересмотр этой истории, включения в нее прежде не увиденного, не оцененного и т.д. Именно гетерогенность такой выставки истории искусств могла бы быть тематизирована: так же, как возможность построения бесчисленного числа таких историй. Был бы организатор такой выставки художником или куратором? Имело бы смысл это различие относительно такой выставки?

В любом случае может показаться, что приравнивание человека — да еще и художника — к ready-made противоречит человеческому достоинству. Но полное забвение противоречит ему еще больше. И кроме того, еще Ницше заметил, что человек скорее стремится стать произведением искусства, нежели его творцом.

В конце XIX века русский философ Николай Федоров создал так называемую "философию общего дела", цель которой состояла в организации всего технического потенциала человечества с целью осуществления на научной основе искусственного воскрешения всех когда-либо живших на Земле людей. Первым этапом на пути к реализации этого "общего дела", которое своей грандиозной перспективой повлияло на многих ведущих русских ученых, поэтов, художников и т.д., должно было стать создание единого музея, где экспонировалось бы все, что свидетельствовало о жизни каждого жившего человека и в дальнейшем могло быть использовано для его воскрешения. Инсталляции Кабакова в известном смысле могут быть поняты как симулякры такого музея. Но в реальности необратимой истории этот музей все еще ждет своего куратора.

1988

"Медицинская герменевтика", или лечение от здоровья

Художественная практика "Медицинской герменевтики" не может быть описана в рамках обычной классификации по жанрам: она включает в себя изготовление художественных объектов, перформансы, писание текстов и просто ведение дружеской беседы, но, в сущности, не является ни тем, ни другим, ни третьим, ни суммой всех этих занятий. Прежде всего эта практика ставит под вопрос основное различие, конститутивное для современного художественного процесса: а именно, различие между производством искусства и его истолкованием. Уже название группы указывает, что она занята, в основном, определением и истолкованием неких симптомов, возможно, с целью лечения болезни, о которой они свидетельствуют.

Понимание произведений искусства как симптомов своего рода "художественной болезни", выделяющей художника из среды обычных людей, разумеется, не ново. Своеобразие "Медицинской герменевтики" состоит в том, что все формируемые ею объекты и тексты относятся к области объяснения, а не к области объясняемого: никакого "просто искусства", возникающего спонтанно и аутентично до всякой интерпретации, при этом вообще не предъясняется. Художники "Медицинской герменевтики" отождествляют себя в качестве художников и затем, не предъясняя никаких обычных доказательств этого, прямо переходят к истолкованию своего существования как художественного. В этом отношении они радикализуют позицию таких московских художников старшего поколения как Илья Кабаков или Андрей Монастырский, которые, хотя и предъясняют изначальный художественный жест, в то же время, предельно минимализируют или банализируют его, сводя практически к нулю, и этим переносят всю нагрузку на многообразие его интерпретаций. Естественно, именно это многообразие интерпретаций в результате эстетизируется, т.е. становится тем полем, на котором начинает разыгрываться собственно художественная практика, так что сами интерпретации и иллюстрации к ним превращаются в основной художественный продукт: то, что было задумано как диагностирование и лечение искусства путем отнесения его к реальности, превращается, в свою очередь, в род художественной болезни. Предпосылкой такой эстетизации теоретизирования по поводу искусства и всех возможных интерпретаций художественной деятельности является, конечно, полная утрата веры в их действительную объяснительную силу. Это отсутствие веры в эффективность художественной теории и в объективную реальность самого контекста ху-

дожественной практики характеризует современную ситуацию в искусстве в целом, но в Советском Союзе оно выразилось, возможно, в самой радикальной форме. Функционирование западного искусства обеспечено определенной системой общественных институтов, таких как художественный рынок, музеи, частные коллекции, журнальная и газетная критика и т.д. Эти институты создают, для искусства в целом и для каждого отдельного художника и произведения искусства, иллюзию устойчивого объективного контекста. В рамках этого институализированного контекста любой художественный жест приобретает достаточно определенное практическое значение, и художественные теории, какими бы достоинствами они не обладали сами по себе, способствуют определенной стратегии по овладению соответствующими институтами.

В Советском Союзе эта современная художественная инфраструктура крайне слабо развита вообще, а в независимом от государственного контроля "неофициальном" искусстве, к которому, по меньшей мере, вследствие своего культурного происхождения, относится и "Медицинская герменевтика", она все это время совершенно отсутствовала и, по существу, продолжает отсутствовать и сейчас. Независимые художники, таким образом, социально оказались полностью предоставленными самим себе, и в этих условиях внешний контекст их искусства обнаружил себя еще более фантазматичным, чем все, что они могли бы как художники сделать в своем собственном творчестве. Многие советские художники старшего поколения создавали себе квазирелигиозный миф, личную всеохватывающую идеологию, чтобы хоть для себя самих гарантировать объективное значение своего творчества. Но в тот момент, когда вера в подобные мифы окончательно утратилась, осталось только бесконечное поле противоречащих друг другу и равно необязательных интерпретаций, теорий, историй и мифологий. Эта ситуация, знакомая каждому, кто сегодня имеет дело с искусством привела, однако, художников "Медицинской герменевтики" не к депрессии вследствие потери внешней ориентации, а, напротив, к открытию поля необязательного, но остроумного и по-своему увлекательного теоретизирования как нового художественного материала. Бесконечные экспликации и рассуждения, которыми занимается "Медицинская герменевтика", и для которых создаваемые ею "художественные объекты" служат лишь своего рода наглядным, демонстративным материалом, используют языки структурализма и деконструктивизма, отсылают к диалектическому материализму, буддийской мистике, современной антропологии, психоанализу и т.д. Рассуждения эти сохраняют серьезность тона и всю формальную риторику современных гуманитарных наук, а, кроме того, и на содержательном уровне изобилуют точными наблюдениями и верными суждениями. В то же время они изнутри

разрушают форму обычного гуманитарного дискурса тем, что постоянно меняют методологию, перескакивают с предмета на предмет, ссылаются на факты и работы, неизвестные читателю, возникают как бы из ничего и также в ничто исчезают. В сущности, этим они лишь отчасти утрируют привычную форму современного культурологического эссеизма, но этого оказывается достаточно, чтобы обнаружить его чисто игровую и эстетизирующую природу, внутреннее неверие в убедительность и объективную значимость его собственной аргументации.

Отсюда возникает своеобразный пародийный, или дадаистический, эффект текстов и художественных объектов "Медицинской герменевтики". Между тем, речь здесь идет не о пародии в обычном смысле этого слова: настоящая пародия возможна только на фоне веры в возможность непародийного, истинного дискурса. Там же, где этой веры нет, граница между серьезной и пародийной речью утрачивается, точнее, становится новым стилеобразующим фактором. В результате возникает своеобразная стилизованно-варварская речь, которая неправильно, утрированно, вне их привычного употребления использует приемы и терминологию научного и вообще "культурного" рассуждения, пародийно снимая его претензии на абсолютную истину, и в то же время, именно благодаря этой своей неправильности, оказывается способной к неожиданным и вполне серьезным констатациям. Этот прием имеет достаточно долгую традицию прежде всего в русской литературе. Его использовал еще Достоевский, когда он, с одной стороны, инсценировал в своих романах языковую катастрофу доморощенного и полутрамотного русского просвещения XIX века, с другой же, противопоставлял внезапные глубокие прозрения, возникающие вследствие этой катастрофы, стерильности стандартного научно организованного языка. В послереволюционный период Андрей Платонов таким же образом использовал чудовищно безграмотный и псевдосакральный язык русского революционного марксизма. "Медицинская герменевтика" для тех же целей пользуется прежде всего полунаучным-полумифическим языком структуралистской культурологии, чрезвычайно модной в среде русской либерально настроенной интеллигенции 60-70-х годов. Правда, в отличие от Достоевского или Платонова, у "Медицинской герменевтики" работа с языком еще более дистанцирована и эстетизирована.

Эстетизирующий эффект усиливается еще и тем, что авторы "Медицинской герменевтики" широко используют в текстах и объектах цитаты, рассуждения и термины, возникшие по ходу дела в их собственных обсуждениях, а также позаимствованные у друзей из среды близких им по духу московских художников и эссеистов, с которыми они часто вступают в диалог, — но значение этих терминов ускользает от обычного чи-

тателя, хотя он отчасти и догадывается о нем. Возникает впечатление близкое впечатлению присутствия при разговоре внутри семьи, члены которой связаны долгой историей совместных переживаний и впечатлений, закрепившихся в особом семейном языке — в намеках, словечках и языковых оборотах, до конца понятных только им самим. Хотя беседующие члены семьи обычно с удовольствием объясняют постороннему происхождение таких намеков и ассоциаций, он все равно не может вполне освоить их правильного употребления, ибо за этим употреблением стоит вся история этой конкретной и ему недоступной семейной жизни. Сходный эффект, в определенной степени, возникает при чтении книг сюрреалистов и экзистенциалистов, или даже авторов Франкфуртской школы: их язык, хотя и претендует на общезначимость, отчасти остается непроницаемым для постороннего, поскольку предполагает определенную историю его интенсивного устного использования в достаточно узкой среде людей, связанных общностью жизненных установок и культурных ассоциаций. Таким же стилистически ориентированным на устный опыт его использования до сих пор остается, кстати, и язык французского постструктурализма, несмотря на то, что на содержательном уровне он утверждает примат письменности и текстуальности. В целом же, в современном плюралистическом мире любое культурное сообщение рассчитано на потребителя, совсем незнакомого, либо в самой минимальной степени знакомого с жизненным опытом, непосредственным культурным окружением и языком автора сообщения, так что язык таких сообщений редуцируется по необходимости почти до абсолютно банального уровня, на котором только и возможно функционирование средств массовой информации.

Художники "Медицинской герменевтики", конечно, сознательно стилизуют эзотеричность своего языка, вполне отдавая себе отчет в его непонятности для обычного читателя. Тем не менее эта стилизация амбивалентна, так как дает им возможность говорить на нем и дальше, после того, как читатель достаточно убедился в том, что авторы не принимают всего этого так уж всерьез. Если классическая ирония состояла в том, что все, сказанное серьезно, вследствие абсурдности мира и языка оборачивалось шуткой, то ирония нашего времени состоит в том, что все, сказанное в шутку, оказывается вполне серьезным, ибо на эту шутку уходит, по меньшей мере, часть нашей реальной и притом конечной жизни. Тексты "Медицинской герменевтики" внутренне постоянно колеблются между искренностью и пародией, между пониманием и непониманием, между поиском истины и его стилизацией, эстетизируя саму эту неуверенность. В сущности, это семейно-теоретический разговор, как он часто ведется и в реальности, в экономически разреженной и идеологически сгущенной атмосфере советской жизни. Советское общество, лишенное

единого контекста, симулируемого на Западе средствами массовой информации, целиком разбито на такие кружки, каждый из которых образует замкнутый микромир, противопоставленный всему окружающему, и соотносится с внешним миром только как с полу-фантастическим референтом бесконечных разговоров между участниками этих кружков. Внутреннюю драматургию этих разговоров составляет напряжение между семейностью и замкнутостью среды, в которой они ведутся, и необозримостью и чуждостью мира за пределами этой среды — в частности, мира Запада и мира таинственной советской действительности, представленных фантастическими теоретическими конструкциями, напоминающими фантастических и опасных животных из старых книжек о географических путешествиях.

Таким полусемейным кружком на жизненном уровне является и "Медицинская герменевтика", с тем только отличием от других советских кружков такого рода, что художники "Медицинской герменевтики" — без влияния художников соц-арта старшего поколения — осознали свой собственный образ жизни как достаточно экзотичный и как материал для искусства. Это также означает, что они более остро осознали и окружающий их вакуум, и опасность чужих интерпретаций их кружковой активности. Интерес читателя и зрителя сосредоточен поэтому именно на том, съедят ли эти потенциально бесконечные чужие интерпретации авторский дискурс, так что от него останутся только кости в виде "произведений искусства", или авторы — используя свои приемы медицинской герменевтики — выживут, интегрируют эти интерпретации в собственные тексты и останутся в состоянии и далее обсуждать свои прошлые приключения в уютной семейной обстановке. Можно, впрочем, перевернуть понятия здоровья и болезни. Тогда окажется, что болезнью является как раз конечное и смертное существование живой разговорной речи, а вовлечение ее в бесконечный процесс письма создает для нее единственный, еще доступный нашему воображению суррогат бессмертия — бесконечную игру знаков по ту сторону любой реальности или ее отрицания: искусство и реальность, болезнь и здоровье постоянно меняются тут местами. Но одно, пожалуй, "Медицинской герменевтикой" констатируется с несомненностью и для авторов, и для зрителей: то, что было раньше историей борьбы идей, стало, в лучшем случае, авантюрным романом и перешло из области претензий на истину в область художественного повествования средствами современного искусства.

"Ирвин": тотальнее, чем тоталитаризм

Относительно работ группы "Ирвин" у большинства, в первую очередь западных, зрителей и комментаторов сразу возникает характерный вопрос: с какой целью и в каком контексте используют художники многочисленные символы фашизма или тоталитарного коммунизма? С одной стороны, символы эти выступают у них наряду со знаками современного модернистского искусства, которые ассоциируются обычно с противостоянием тоталитаризму, так что нельзя предположить, что группа "Ирвин" действительно хочет возродить эстетику тоталитаризма в ее первоначальном виде. С другой стороны, к цитатам из тоталитарного пропагандистского искусства не применяется обычных приемов модернистского отстранения, искажения или визуальной "критики репрезентации", которые позволили бы однозначно идентифицировать позицию авторов как критическую. Обращение к программным заявлениям группы тоже не может снять исходного недоумения: во всех своих программных документах художники "Ирвина" используют прямые цитаты из тоталитаристской риторики и комбинируют их с положениями, отсылающими к модернистскому или постмодерному критицизму так же, как они делают это в своих художественных работах. Поэтому соответствующие тексты не разрешают, а лишь удваивают исходное недоумение. Такой параллелизм формальных приемов между чисто художественной и интерпретационной практиками, кстати говоря, весьма не характерен для современного искусства, в системе которого обычно предполагается, что художник или критик на уровне текста честно расшифровывают то, что зашифровано в художественном произведении.

Своеобразие художественной практики "Ирвина" состоит, однако, именно в том, что она ставит под вопрос ставшую привычной для XX века оппозицию между критической и аффирмативной позициями в искусстве. Критическая позиция обычно связывается с эстетикой художественного авангарда: постмодерное искусство также может считаться в этом смысле продолжением авангардного критицизма, но только обращенного на сам авангард. Аффирмативная позиция, напротив, ассоциируется с традиционализмом и тривиальностью художественных средств, и апофеозом такой традиционалистской аффирмативности принято считать тоталитарное искусство нацистской Германии или сталинской России, преследовавшее и подавившее авангард. Этот, в контексте западной культуры, совершенно естественный расклад на Востоке Европы выглядит, однако, несколько иначе.

Дело в том, что на Востоке, в отличие от Запада, авангард выполнял не только критическую, но и вполне аффирмативную функцию. Исторический художественный авангард выступил повсюду с требованием

освобождения от любых критериев качества, традиции, вкуса или мастерства, иначе говоря, от любого контроля со стороны потребителя, критика, зрителя. Целью всей художественной стратегии авангарда было лишение потребителя искусства его независимой, внешней, комфортабельной позиции: зритель должен быть втянут в произведение искусства посредством эстетического шока или путем преобразования всей его повседневной среды обитания. Не вкус и оценка зрителя должны были теперь решать судьбу произведения искусства в рыночной системе спроса и предложения, а художник должен был полностью преобразовать вкус зрителя. Соответствующие проекты полной трансформации мира на принципах новой и единой эстетики были выдвинуты Де Стайл в Голландии, Баухауз в Германии, но с наибольшим радикализмом они были провозглашены русским авангардом — супрематизмом Малевича, а также конструктивизмом Татлина и Родченко. По существу, речь здесь шла о требовании своего рода художественной диктатуры художника над зрителем, посредством которой зритель должен был выведен за границы привычной ему культуры в экстатическое пространство самой жизни, понятой как непрерывное творчество. На Западе эти утопические требования художественного авангарда так и не были осуществлены и остались только основанием для критики господствующего общества потребления.

На Востоке Европы — вначале в России, а затем и повсюду, включая Югославию — дело сложилось иначе. Коммунисты также провозгласили своей целью господство производителя — рабочего класса — над потребителем: рынок и обычная система потребления были ликвидированы. Все общество было ориентировано на единый процесс созидания новой жизни и нового человека; внешняя, чисто потребительская позиция стала невозможной; каждый человек превратился в элемент единого нового мира, в котором жизнь должна была совпасть с искусством. Русский, как и весь восточно-европейский, авангард приветствовал эту реализацию своего художественного и общественного идеала. В частности, русские художники-авангардисты полностью использовали предоставленную им в первое время политическую власть для ликвидации художественного рынка в стране, подчинения всего искусства единому партийному контролю, централизации и огосударствлению художественной жизни: тоталитарное в политическом и экономическом отношении государство должно было стать и тотальным художественным производством, поскольку в этом с самого начала состоял авангардистский проект.

Разумеется, сам авангард вскоре оказался оттеснен от власти, поскольку его свобода от традиции определялась еще чисто негативно — как отказ от традиционных художественных форм. Победивший авангард требовал полной художественной свободы, состоящей в целенаправленном

ном стратегическом манипулировании традиционными формами, полностью подчиненными артистической воле к власти. Искусство сталинского социалистического реализма и было таким свободным манипулированием. Оно вовсе не было миметическим, традиционалистским и не отражало аффирмативно жизни как она есть. Напротив, оно использовало традиционные художественные формы, чтобы с их помощью создать фантазматический, утопический мир райского будущего. Таким же, по своему существу, было и искусство нацистской Германии. В обоих случаях речь шла о создании искусства без зрителя и потребителя, если не считать таковыми Сталина и Гитлера, которые одновременно являлись его истинными творцами: население обеих империй само оказалось внутри искусства, в качестве его материала. Здесь традиционалистские формы искусства выступают как орудия самой радикальной критики традиционных условий жизни — вплоть до их радикального уничтожения. Отсюда экзистенциальный и психоделический характер сталинского и гитлеровского искусства, напоминающий больше современные ему сюрреализм или магический реализм, нежели трезвый миметический реализм прошлого.

Этот краткий экскурс в историю взаимоотношений художественного авангарда и традиционализма в Восточной Европе позволяет понять художественную стратегию целого ряда современных русских и восточно-европейских художников, в том числе и группы "Ирвин". Когда художники "Ирвина" на одном уровне помещают в своих работах и текстах цитаты из европейского модернизма и тоталитарного искусства, они деконструируют этим привычную оппозицию между авангардным критicismом и тоталитарным традиционализмом, опираясь на специфический культурный опыт своих стран. А именно этот опыт показывает крайнее разнообразие стратегий, в рамках которых могут быть использованы те или иные визуальные и речевые формы, и одновременно — крайнюю близость этих стратегий самих по себе. Любая критика становится аффирмативной в той зоне, в которой она побеждает — будь то социализм в масштабах одной страны или авангардизм в масштабах одного произведения искусства или текста. Слишком долгое время политическая дихотомия холодной войны обеспечивала интеллектуалам и художникам комфорт надежных теоретических оппозиций: потребительское общество Запада критиковалось во имя тотального утопического проекта, отчасти реализованного на Востоке, а тоталитаризм Востока критиковался со ссылкой на потребительский индивидуализм Запада. Художественный авангард Запада все эти годы, так или иначе, идеологически опирался на идеалы марксизма, а художественный авангард Востока, мало отличимый от западного по своим внешним формам, так или иначе, ориентировался на западные идеалы индивидуальной свободы. И только когда авангардисты с Запада случайно встречались с авангардистами с Востока, обе стороны предпочитали избегать слишком близкого контакта, ибо авангардисты Запада считали

восточных авангардистов агентами империализма и ЦРУ, а восточные считали западных полезными идиотами коммунистической пропаганды и КГБ. Сегодня холодная война окончена, и глазам всего мира предстает неразличимость Запада и Востока, скрывавшаяся за их видимым противостоянием: тщетно западная общественность ожидала увидеть долгожданное "иное" во вновь открывшихся странах Востока. Впрочем, та картина, которая только сегодня открывается всем и каждому, уже была до этого представлена самим восточно-европейским искусством. Так, работы "Ирвина", еще задолго до конца холодной войны в политической жизни, являлись инсценировкой ее конца в искусстве: за провинциальным коммунистическим тоталитаризмом Востока они показали тотальную тавтологичность мировой идеологической конstellации. В то время как от восточно-европейского искусства часто ждут притока на Запад каких-то новых художественных форм, сохранившихся нетронутыми, благодаря еще не интегрированной в международный художественный процесс национальной традиции, художники "Ирвина" показывают, что культурная история Словении — как это характерно и для прочих стран Восточной Европы — постоянно импортировала художественные образцы как с Запада, так и с Востока, вовсе не представляя собой какого-то изолированного культурного пространства. Определяющим для культурной ситуации в Восточной Европе являются не особые национальные и традиционные художественные формы, а использование определенных элементов интернационального художественного языка в рамках иных стратегий и контекстов, в иных комбинациях, с иными намерениями и для иллюстрации иных идеологий, нежели это имеет место на Западе.

Именно для того, чтобы продемонстрировать это обстоятельство, художники "Ирвина" используют цитаты из западного модернистского искусства как идеологические знаки внутри определенной идеологической конфигурации. Эта идеологическая, содержательная мотивированность художественной композиции является отличительной чертой почти всего восточного искусства, которое никогда не доверяло характерной для западного искусства апелляции к чисто эстетическим формальным критериям. Поэтому и оригинальность искусства Восточной Европы состоит не столько в специфическом репертуаре каких-то особых художественных форм, сколько в своеобразном социальном и художественно-стратегическом использовании уже известных форм и в особом внимании к механизмам такого использования. Разумеется, только немногие художники Восточной Европы оказываются в состоянии сознательно, последовательно и достаточно эксплицитно продемонстрировать эти механизмы в своем собственном искусстве. Но группа "Ирвин" относится к числу этих немногих — именно поэтому ее работы представляют особый культурологический интерес.

Апология художественного рынка

Определяющая роль художественного рынка по отношению к современному художественному процессу используется в художественно-критических публикациях, особенно в последнее время, как само собой разумеющееся и универсальное объяснение тому, почему искусство сегодня должно быть, по меньшей мере, посредственным, если не вовсе плохим. При этом полагается, что все заранее согласны с тем, что "истинное искусство" должно не ориентироваться на рынок, а создаваться как бы в некоем возвышенном, экстатическом забвении того, что оно должно быть затем выставлено, продано и т.д., и что в действительности лишь такое забвение порождает творения, которые "заслуживают" затем быть выставленными и проданными. Сам же художник об этом ни в коем случае не должен подозревать, даже более того — художник должен все время помнить, что он создаст нечто замечательное и достойное продажи по высокой цене, если он забудет обо всякой продаже, ибо если он будет о ней помнить и, следовательно, забудет, что он должен о ней забыть, то получится нечто не такое замечательное и, соответственно, не такое дорогое. В этом рассуждении есть, конечно, некоторые логические неувязки, но в них принято не очень углубляться, поскольку в целом оно звучит благородно и убедительно.

Между тем нет никакого смысла производить искусство, если его не выставлять и не продавать: в этом случае достаточно внутреннего созерцания и медитации. Искусство всегда было ориентировано на создание ценностей и на их сбыт. Нельзя представлять дела так, что производство искусства и его поступление на рынок в душе художника должны быть разделены между собой непроницаемой стеной, вроде прежней Берлинской, и что любой проход в этой стене изначально коррумпирует художественную практику. Напротив, следует с самого начала тщательно рассмотреть, какие механизмы обеспечивают производству искусства ценность — в том числе и коммерческую.

Эти механизмы наиболее четко выявились именно в искусстве XX века. Уже Дюшан продемонстрировал их функционирование достаточно наглядно, в свое время перенеся писсуар из пространства банального и профанного в пространство искусства. При этом произошло резкое повышение ценности этого писсуара, хотя внешне он никак не изменился: писсуар Дюшана как объект отличается от просто писсуара прежде всего тем, что стоит намного дороже. Только после этой констатации можно и нужно говорить о психоаналитической, политической, культурно-исторической и прочей символике этой работы Дюшана. Не эта символика де-

лает писсуар Дюшана особо ценным, ибо она может быть отнесена к любому случайному писсуару, но, напротив, потребность в соответствующих интерпретациях возникает только потому, что малоценный или вовсе неценный объект получил ценность и стал достойным интерпретации. При чем возведение объекта в ранг ценности совершилось здесь в первую очередь не безличным механизмом рынка, а самим художником: отсюда акт придания объекту ценности сам по себе оказывается художественным актом *par excellence** а вовсе не чем-то внешним для искусства.

Бойс, Уорхол и многие другие художники вслед за Дюшаном в многообразных применениях продемонстрировали универсальность его метода: каждый из них избрал свой тип объектов, имевших малую или вовсе не имевших общественно признанной ценности, и придал им ценность — в том числе и денежную — произведений искусства. Может показаться, что речь идет только об одном определенном направлении в искусстве XX века, но упомянутые художники лишь сделали эксплицитными практики, фактически используемые всеми остальными. Так, скажем, художники-супрематисты и конструктивисты придали ценность изображениям основных геометрических фигур, экспрессионисты и сюрреалисты — формам, отсылающим к "примитивным" религиям, творчеству детей или сумасшедших, дадаисты и их более поздние последователи — мусору современного технизированного мира, китчевой массовой культуре и т.д. Таким же образом сейчас различные варианты постмодерной апроприации придают новую ценность историческим художественным стилям, прежде обесцененным самим авангардом, а заодно и копии по сравнению с оригиналом. Латентно этот механизм придания ценности неценному за счет его эстетизации действовал в европейской культуре еще до авангардного периода: достаточно вспомнить появление светских тем в искусстве Возрождения или старый голландский натюрморт.

Утверждать, как это часто делается, что художественные объекты современного искусства обладают каким-то особым "художественным качеством", делающим их иными и ценными по сравнению с другими сходными с ними вещами, которые "я сам смог бы сделать", или которые "и так нас окружают", означает игнорировать основную направленность современного искусства, начиная с исторического авангарда, и пытаться легитимизировать авангард с антиавангардных позиций: последовательный авангард как раз борется с идеей специфического художественного качества. Загадка, обаяние и энергия авангардного искусства заключается именно в его способности придать ценность объекту, который этого "не заслуживает", т.е. не является ценным сам по себе, до и помимо его из-

* *par excellence* (фр.) — по преимуществу

брани художником. В наше время художественный акт по своему существу и до всякого рынка есть ничто иное как, если угодно, чистая коммерческая спекуляция, ибо изменение ценности отделяется здесь от любых других факторов и выступает само по себе. В этом веке художники часто ассоциировали себя с рабочими как производителями особого типа вещей, в то время как художественная практика не есть труд в обычном смысле этого слова, ибо она собственно ничего не добавляет к миру, но лишь меняет взгляд на него, а значит изменение стоимости не является в искусстве "трудовым". Нельзя также сказать, что художник следует вкусам потребителя, ждущего от него все новых эстетических наслаждений, и что, таким образом, искусство определяется потребительской стоимостью. Потребитель современного искусства, как правило, не испытывает от его созерцания никакого особого наслаждения: он смотрит и покупает его, повинаясь диктату самого этого искусства, поскольку оно считается хорошим, прогрессивным, оригинальным, аутентичным и т.п. Цена на искусство и в наше время возникает по своим особым законам, в которых есть нечто достаточно архаичное и аристократичное, ибо ценность придается здесь исключительно избраним, освященным, сублимацией. Поэтому не следует оплакивать цены современного искусства — они, в известном смысле, есть самое художественное в нем, ибо только сам факт приема определенного объекта как ценности в сферу искусства впервые заставляет включить и его, и его автора в систему художественных оценок, интерпретаций и ассоциаций. Индивидуальность художника при этом не только не подавляется, но приобретает центральное значение. Именно художник обладает в системе современного искусства правом изначального надления объекта художественной и, соответственно, коммерческой ценностью. Только потом этот объект, получивший от художника первоначальную ценность, начинает свое странствие по современным художественным институтам, которые эту ценность, конечно, существенно меняют в ту или иную сторону. Кураторы, коллекционеры, музейные работники приобретают и выставляют только то, что уже провозглашено искусством, а не просто писсуары, старые кровати, куски сала, плохие копии с картин старых мастеров и т.п. В современной системе искусства художник — это куратор, имеющий право и даже обязанный выставлять "неискусство". Если художник выставляет "искусство", то он рассматривается как плохой художник, а его работы как китч, ибо в этом случае он узурпирует права профессионального куратора и не выполняет своей функции обеспечить поступление в сферу искусства новых ценностей. Это разделение труда между художником и куратором (или галеристом) и обеспечивает сегодня искусству его бесперебойное функционирование, которое заключается в том, что неискусство постоянно полу-

чает статус искусства и соответствующую ценность, в то время как то, что считалось искусством прежде, то и дело утрачивает и этот статус, и высокую цену, и начинает рассматриваться как неискусство. Иногда, вслед за Гегелем, полагают, что искусство может со временем полностью обесцениться, интегрировавшись в научно познанный мир, или наоборот, что мир может полностью эстетизироваться (стать целиком "прозрачно-порнографичным", как пишет Бодрийар), так что все незамеченное, неценное, скрытое из него исчезнет, новый художественный жест станет невозможным, и машина искусства остановится. Но все-таки человек достаточно ограниченное и не способное к обзору мира в целом существо, к тому же, на всех уровнях своего существования оставляющее достаточно много не замечаемого им самим мусора, чтобы искусство в действительности прекратило существовать.

Вышеприведенные рассуждения, на первый взгляд, вероятно, не могут не вызвать некоторого чувства неудовлетворенности, ибо они противоречат присущей всем интуиции, что ценность искусства выше, нежели любая его денежная ценность. Эта интуиция, конечно, вполне справедлива, и в дальнейшем будет показано, что именно она и есть тот мотор, который приводит в действие весь механизм ценообразования в системе искусства.

Дело в том, что в основе авангардного жеста, заключающегося в присвоении художественно-коммерческой ценности нехудожественному объекту, как раз и лежит скепсис относительно права исторически апробированного искусства представлять эту скрытую, неуловимую, высшую, нематериальную ценность. Авангард выступает против отождествления общественно признанных ценностей с "истинными", но в рамках искусства он может артикулировать свой протест не прямым уничтожением этих традиционных ценностей, а только косвенным путем — а именно тем, что ставит тривиальный и неценный объект в один ряд с "высоким искусством" и тем самым утверждает равенство всех вещей и, в частности, этого высокого искусства с "самым последним мусором жизни", перед лицом абсолюта и высшей ценности. Современное искусство является, таким образом, своего рода негативной художественной теологией. Метафорой высшей ценности для него выступают не уже признанные и экспонированные художественные ценности, а, напротив, сфера неискусства, т.е. все незамеченное, неценное, вытесненное, пренебрегаемое. В результате, сфера неискусства посредством этой негативной метафоризации получает ценностный приоритет по сравнению с искусством, одним из выражений которого является описанная выше художественно-коммерческая практика. Поскольку высшая ценность по определению остается скрытой, эта коммерческая практика, по необходимости, оказывается успешной, и ме-

тафоризация сверхценного как неценного получает возможность продолжаться неограниченно.

Этот бесконечный процесс, как известно, действует удручающе на тех, кто хочет видеть в произведении искусства не метафору, а реальное и полное воплощение высшей ценности. Отсюда возникают многочисленные проекты выйти за пределы искусства средствами самого искусства. Раньше они приводили к, своего рода, романтической сакрализации искусства, но в современную эпоху обычно выражаются в попытках приписать искусству роль прямого политического действия: построение лучшей жизни в самой реальности должно преодолеть зависимость от рынка и его дурной бесконечности. Искусство приобретает политическое значение либо как проект такого лучшего мира, либо, по меньшей мере, как критика сложившейся структуры авторитета и власти. Оба толкования построены, однако, на недоразумении. Так, например, Бойс, в свое время, провозгласил "расширенное понятие искусства" как перенос эстетических принципов на саму реальность. На деле Бойс действительно расширяет понятие искусства, но только в сфере самого искусства. Если кусок войлока или сала поместить в сферу искусства, то это интересно и расширяет искусство, но если поместить их обратно в действительность, то весь смысл исходного жеста сразу утрачивается. Тем более он утрачивается, если вообще ликвидировать сферу традиционного автономного искусства, поскольку только ее наличие делает этот жест артикулированным и понятным.

Критическую функцию искусства обычно видят в том, что она ставит под вопрос традиционные и общественно признанные ценности, приравнивая их к неценному и даже имеющему негативную ценность: так, если Дюшан пририсовывает усы Моне Лизе, или Малевич символически помещает черный квадрат на место иконы, то это должно "освобождающе" действовать как "конец искусства", а следовательно, и социального контроля, и авторитета. На деле же, соответствующие работы Дюшана и Малевича сами становятся в ряд искусства, и получают от этого ценность, не завершая искусства, а только продолжая его. Это происходит вовсе не постфактум, т.е. не в результате того, что эти вначале революционные объекты были ассимилированы художественным истеблишментом и рынком. Чисто логически и с самого начала, только благодаря тому, что эти работы были поставлены в "ценный" ряд искусства, они вообще могли выполнять в нем какую-то критическую функцию. Не рынок и музей игнорируют, таким образом, изначальный внехудожественный и критический пафос современного искусства, а напротив, известного рода идеология забывает и игнорирует его изначальный жест помещения себя самого в определенный ценностный ряд.

Давно было замечено, что в любом обществе, ориентированном на равенство, одни оказываются более равными, нежели другие. Причина этого в том, что любое равенство есть всегда равенство в отношении какого-то определенного единого принципа — Бога, Разума, Истории, Смерти и т.д., — который релятивирует привычные иерархии, и поэтому теории или произведения искусства, представляющие этот принцип, с самого начала не могут быть равны другим. И даже если, скажем, сейчас деконструктивизм Деррида предлагает модель критики без апелляции к какому-либо подобному принципу, то при этом сам деконструктивный метод неизбежно начинает отстаивать свою собственную исключительность. Политическое и социальное значение произведения искусства, которое часто противопоставляют коммерческому в качестве "высшего", хорошо, таким образом, только как метафора и стратегия внутри самого искусства, когда оно получает свою изначальную ценность только от искусства. В противном случае, поиск этого значения превращается в заискивание художника перед обществом. А именно, художник пытается убедить общество в том, что имеет в виду не успех и цели собственного искусства, а улучшение и реальное благо самого общества, для которого его искусство должно служить только средством. При этом художник, очевидно, надеется, что общество, в обмен на его преданность своим интересам, поддержит его и позаботится о признании и сохранении его искусства на общественные деньги. Смелый критический пафос выступает здесь лишь своеобразным вариантом социального конформизма и лести общественным институтам.

Прелесть и неоценимая польза художественного рынка состоит прежде всего в том, что он эффективно разрушает все соответствующие иллюзии и наглядно демонстрирует разрыв между искусством и реальностью любого рода. Если любой объект обыденной действительности может получить в качестве метафоры высшей ценности статус произведения искусства и, одновременно, соответствующую ему денежную цену, то эта полученная им цена, с другой стороны, неизбежно ограничивается художественным рынком, ибо и этот объект есть не более, чем метафора. Таким образом автоматически аннулируются все претензии на сверхценность искусства, неизбежно приобретающие, если они распространяются на действительность, тоталитарный характер. Рынок спасает искусство от него самого, от его абсолютных и потому саморазрушительных притязаний.

Следовательно, если в искусстве и есть какая-то эмансипаторная сила, то этой силой является только коммерческий художественный рынок.

Искусство как валоризация неценного

Каждый художественный жест, особенно если он удачен, включается в самые различные ассоциативные ряды и открывает почти бесконечное разнообразие возможных комментариев. Однако среди этого множества ассоциаций и комментариев всегда имеются один или два, которые приходят в голову в первую очередь, они обычно и бывают самыми интересными для размышления, поскольку имеют преимущество тривиальности. Тривиальные ассоциации лишь на первый взгляд обедняют восприятие искусства, на деле же они сообщают ему наибольшую энергию воздействия. Если некто, например, использует для создания своих картин большое количество черной икры, то это легко может увести интерпретирующее воображение в самые отдаленные психоаналитические перспективы и к различным теориям о символизациях желания. Можно также вспомнить, что икра часто, хотя и не вполне справедливо, ассоциируется с Россией и обратиться к напрашивающимся политическим интерпретациям. Но таким образом окажется вытесненной самая первая и простая ассоциация, непосредственно диктуемая культурой, в которой мы живем: черная икра стоит достаточно дорого и выступает привычным знаком роскоши. В то же время, икра как материал для искусства не ассоциируется непосредственно с роскошью, как, скажем, золото или мрамор. Есть икру посреди золота, мрамора и зеркал кажется чем-то порочно-привлекательным. Икра на картинах даже визуальна ассоциируется не с богатством, а скорее, с бедностью и аскезой — но при этом не скромной и достойной, а эстетизированной и потому иронической бедностью. Это зрелище заведомо дорогими средствами симулированной и эстетизированной бедности в первую очередь порождает размышления о том, в каких вообще отношениях искусство нашего времени находится к проблеме ценности и цены своих продуктов.

Современное искусство накопило огромный опыт эстетизации бедности. Уже искусство авангарда — с самого начала искусство бедное, предпочитающее дешевые, почти ничего не стоящие вещи. Больше всего искусство XX века любит использовать мусор современного мира — всякие обломки, куски, осколки, палки, камни, кирпичи и никому не нужные, нефункциональные вещи, вышедшие из строя. А также обломки идеологий и культурных форм, отвергнутых техническим прогрессом: мифологию, астрологию, алхимию, антропософию или теперь вот марксизм-ленинизм. Мусор коннотирует искусство прежде всего именно своей нефункциональностью или излишностью: произведение искусства как таковое, согласно своему самому традиционному определению, есть лишняя, не-

функциональная вещь, которую можно только "незаинтересованно созерцать". Впрочем, мусор следует, по общему мнению, даже не созерцать, а просто выбрасывать. Этим мусор напоминает нечто еще более высокое, нежели искусство, и издавна особенно привлекавшее художника — сакральную жертву. В нашей цивилизации, построенной на принципе обмена, только мусор отвечает романтической экономике растраты в стиле Батая: мусор выбрасывается без вознаграждения, как чистый дар бытию. И если экономика сакральной жертвы соответствует истине, и человек действительно всегда получает от бытия эквивалент того, что отдает ему безвозмездно, то это, конечно, многое объясняет в современной жизни. Но как бы то ни было, искусство уже многие десятилетия с успехом эксплуатирует сакральную ауру самых разнообразных отбросов, превратив галереи и музеи современного искусства в нечто среднее между храмами, с выставленными в них приношениями прихожан, и огромными городскими помойками.

Обращение искусства к бедности и отбросам часто интерпретируется как разновидность социальной критики, ориентированной на улучшение общества: соответственно этой критике бедность показывается в искусстве, дабы привлечь к ней внимание общества и уничтожить ее в жизни. Но искусство, конечно, всегда ориентировано на сохранение, а не на уничтожение, и прежде всего — на самосохранение. Интерес искусства к бедности и мусору можно объяснить, скорее, страхом, внушенным ему прогрессивными теориями общественного развития. Под угрозой их победы искусство хотело, очевидно, не столько устранить, сколько, напротив, сохранить дорогой ему мусор жизни хотя бы в музеях и тем, спасти его от полного уничтожения в жизни. Эта тема ностальгического спасения "темных углов" жизни от неминуемого наступления рационалистического прогресса четко просматривается почти у всех художников Нового времени. Искусство, поскольку оно существенно зависит от механизмов консервации своих произведений, всегда инстинктивно консервативно, реакционно. Если искусство и заигрывает с прогрессивными идеологиями, то только потому что видит в них консерваторов и кураторов будущего, способных сохранить делающееся сейчас искусство для будущих поколений или, напротив, отвергнуть его.

Но, конечно, решающим основанием для обращения искусства к ничему не стоящим вещам в качестве основных объектов эстетизации является обнаружившаяся в нем, в нашем веке, воля к власти. Искусство не захотело более изображать или использовать для своей практики то, что уже помимо него получило сакральную, идеологическую, художественную или просто большую денежную ценность, как это было прежде. Вместо этого искусство провозгласило собственную власть сообщать ценность вещам самым актом принятия их в себя, актом их, если угодно,

"артизации". Раньше такой привилегией обладала только церковь, которая одним актом сакрализации сообщала ценность вещам, не имеющим ее по мирским критериям. Современное искусство есть прежде всего собирание таких реликвий. Отсюда и его первоначальная любовь к совсем бедным вещам — на них, как прежде на простом деревянном кресте, противостоят всем богатствам мира, с наибольшей очевидностью проявляется магическая власть избранничества, чудо возникновения ценности от одного прикосновения святого или художника. Поэтому хотя часто и полагают, что в современном искусстве выбор объекта для "артизации" предоставлен свободной воле художника, сама эта воля связана условиями своей демонстрации и поэтому может выявить себя только на определенных предметах, наиболее удаленных от общественного признания их ценности: только такие предметы могут впервые получить ценность от самого художника, а заодно придать ценность и ему самому. Первые художники авангарда провозгласили веру в Ничто, перед лицом которого все ценности обесцениваются и переоцениваются: то, что было всем, т.е. воплощало в себе принцип богатства и признания, то стало ничем, т.е. было провозглашено пошлостью, китчем. Но то, что казалось почти ничем, вроде мусора, "отброшенного строителями", то стало всем, т.е. знаком этого великого и сокрытого Ничто. Искусство нашего века можно считать симптомом одного из тех приступов негативной теологии, которые на протяжении уже многих столетий постоянно, в различных формах, потрясают европейскую цивилизацию. Отсюда его моральный ригоризм, борьба с кумирами, любовь к бедному и отверженному как метафорам сокрытого. Радикальный религиозный универсализм всегда проявляется как предпочтение бедного, банального и отталкивающего. Поэтому и сейчас искусство не может не чувствовать своего внутреннего родства с эстетикой бедности, редукции, аскезы, ибо она возвращает его к героической эпохе авангарда, когда непосредственная власть художественной магии над общественными ценностями выразилась, как кажется, в самой чистой форме. Отсюда постоянные "фундаменталистские" обращения к этой эстетике, которые сейчас, однако, не могут не носить заметного налета ностальгии. Ибо мы живем уже совсем в другом времени. Эстетика бедности сразу опознается как общественно признанная художественная ценность. Музеи полны ею и принуждены делать выбор. Этот выбор падает на те "бедные вещи", о которых достоверно известно, что они на самом деле стоят весьма дорого, или ожидается, что они потом сильно поднимутся в цене, подобно тому, как это было с реликвиями в эпоху господства Церкви. Сами церкви тоже фактически превращены в музеи: тем самым новая теология искусства окончательно одержала победу. В то же время эта атеистическая теология имеет один заметный эко-

номический минус по сравнению с традиционной: она признает только историческое бессмертие художника, в виде музейного сохранения его работ, которое требует значительных экономических вложений, но не спасение его души, которое раньше обходилось бесплатно. В результате ценность реликвий искусства как таковых еще более возрастает. Стоимость и расходы по содержанию и презентации "бедных объектов" Дюшана или Бойса невольно наводят на мысль о люксе вроде черной икры.

К тому же и в жизненной судьбе мусора многое изменилось — особенно благодаря экологии. Хотя на первый взгляд экология озабочена нетронутой и девственной природой, на практике она занимается исключительно мусором, отбросами, отходами, помойками. Эстетика мусора начинает доминировать в телевизионных программах, газетных дискуссиях, речах политиков. Мусор все более втягивается в экономический цикл и потому постепенно перестает быть тем интересным для искусства объектом, каким он был раньше. Искусство первым открыло возможность эстетического ресайклинга, теперь за ним следует ресайклинг экономический и политический. В результате девальвируются и традиционно ценные вещи, поскольку неизвестно, из чего они сделаны — скорее всего из мусора и грязи. Даже настоящее золото или мрамор кажется сейчас постмодерной симуляцией. И если икра, которую мы едим, и не синтетическая, то совершенно неизвестно — или слишком хорошо известно — среди чего плавала и чем питалась ее мамаша-рыбка. В этом крутовороте продуктов и отходов сакральная жертва хотя бы потому оказывается затруднительной, что сразу вызывает проблему складирования, уборки, транспортировки, переработки и т.д., которые в сумме стоят дороже, нежели она сама.

Аскетично выглядящий, эстетизирующий бедность художественный объект из икры, обнаруживает двусмысленность авангардистского пафоса, иронизирует его претензии обозначить средствами искусства чистую субъективность, спонтанную магию, ничто. Бедность оказывается здесь эффектом предельного люкса, результатом свободного акта растраты, разрушения, обесценивания дорогого товара, который изымается из сферы нормального обмена и потребления, чтобы быть уничтоженным ради художественного эффекта: искусство сначала сознательно превращает в отбросы качественный продукт, который мог бы быть использован по назначению, дабы затем эстетизировать его, следуя уже сложившейся традиции авангардистского фундаментализма, который таким образом изнутри приводится к абсурду. Как кажется, таким образом вполне реализуется первоначальная интенция Батая и других критиков современной рационалистической цивилизации, которые видели в люксе, в произвольной трате материальных ценностей, в нерассчетливом и губительном потреблении наиболее аутентичный знак аристократической и артистической свободы. Но в наше время для каждого вполне очевидно, что актом раз-

рушительно-спасительного вандализма является, скорее, поедание икры в ресторане, нежели ее помещение на картину. Конъюнктура на современном художественном рынке такова, что ценность икры, потраченной на искусство, не только не убывает, но заметно возрастает, так что чисто художественный акт сегодня есть не растрата, а инвестиция. Начав с использования неценных вещей и превратив их в значительные ценности, искусство постепенно набрало такой коммерческий потенциал, что теперь становится способно эстетизировать и повышать цену даже традиционных предметов роскоши, которая к тому же, как уже было сказано, в современном массовом обществе сама внутренне девальвировалась. Рынок искусства торжествует над просто рынком, поскольку его механизмы эффективнее. На традиционном рынке для возникновения ценности необходимо, чтобы нечто было произведено и при этом вызвало спрос. На художественном рынке достаточно решения выбрать определенный предмет из потока жизни и придать ему ценность в качестве произведения искусства, чтобы она действительно возникла. Тем самым рынок искусства оказывается наиболее наглядной манифестацией магии сообщения ценности: ценность возникает не из труда, не из удовлетворения потребностей, а в результате перевода предмета в другой план, экспонирующий его, меняющий его место в культурной иерархии и заставляющий посмотреть на него другими глазами. В наше время все подчинилось рынку, но само возникновение стоимости приобрело неорелигиозный характер. Если Макс Вебер прав, когда возводит капитализм к протестантизму, то, конечно, не потому что протестантская этика способствует труду и дисциплине, а только потому, что протестантизм как вариант негативной теологии, в свое время, также сообщал ценность тривиальному и благодаря этому со временем тривиализировал и подчинил себе прежнюю роскошь. Искусство постоянно выходит за свои границы, дабы найти в сфере банального и незаметного новые метафоры для сокровища. Но поскольку сокровище по определению остается сокровищем, а его метафорами границы искусства никогда не преодолеваются, а только сдвигаются, разрушение и критика средствами искусства лишь увеличивает ценность, а не ликвидирует ее, или, что то же самое, не делает ее абсолютной. Художественный рынок — и рынок вообще — спасает художника от прежнего выбора между ничто и абсолютом, поскольку все вещи благодаря рынку чего-то стоят, и никакая из них не стоит абсолютно дорого. Это спасение многие оплакивают как несчастье, поскольку оно, как кажется, лишает искусство подлинной ставки, а следовательно, и подлинной страсти. Но страсть к пониманию действительности никак не менее интенсивна, нежели страсть к ее трансформации в духе очередной утопии, а исторически даже и более редка. Кроме того, для утешения любителей утопии можно высказать успокоительную гипотезу, что сегодняшний цинизм и объективизм может уже завтра быть воспринят как старомодный идеализм и утопизм.

Страдающая картина, или картина страдания

1. Наша эпоха обычно оценивается как эпоха постистории — во всяком случае, для картины: картина перестает быть в ней картиной в традиционном смысле слова, поскольку окончательно перестает быть картиной чего бы то ни было, окончательно утрачивает свой внешний референт. То, что изобразительная картина в Новое время не служит более средством познания мира, констатировал еще Гегель, но сегодня картина перестала манифестировать также и Иное, на чем еще недавно настаивал авангард. Вера в возможность картины внутри себя самой воспроизводить внешнюю для нее реальность и, следовательно, занимать привилегированное положение в мире сегодня фундаментально подорвана, и поэтому картина для современного сознания, как правило, не отличается более от прочих вещей, стоящих к другим вещам в чисто внешних отношениях. Порядок вещей и порядок знаков, таким образом, окончательно совпадает, поскольку далее предполагается, что "последняя картина", о которой говорил еще Родченко, и которая демонстрирует это тождество знака и вещи, уже написана (хотя мнения и расходятся по вопросу, кем и когда). Картина возможна сегодня, как обычно считается, только в качестве *ready-made*^{*}, т.е. как цитата традиционной, авангардной или тривиальной картины, приводимая с критической целью показать именно этот вещный характер картины, указать на функционирование ее внутри определенных знаковых систем, понять ее как отсылку к контексту, а не к референту.

Для того, чтобы выявить эту вещность картины, современные художники обычно используют то, что можно назвать методом двойного цитирования, или двойной апроприации: современная картина обычно отсылает к некоему классическому прообразу, к некоей еще "некритически" понятой картине и, одновременно, к анонимному современному дизайну, характерному для массовой потребительской продукции или для средств массовой информации. Такое двойное цитирование отличается от традиционной техники *ready-made*, работающей непосредственно с массовой продукцией и напрямую эстетизирующей ее, благодаря чему картина все еще сохраняет, скажем, в поп-арте традиционную роль изображения внешнего мира — хотя бы он был дан не как природа, а как искусственно созданная городская среда. В современной постмодерной картине новая эстетизация указывает прежде всего на прежнюю деэстетизацию. Здесь сама катастрофа картины в современном мире становится предме-

* *ready-made* (англ.) — готовый к употреблению

том нового эстетического созерцания, само ее отчуждение и овеществление заново эстетизируются. Эта эстетизация обычно легитимизируется как критика, что уже прежде бывало в истории довольно часто. Но действительная критика является прелюдией к реальному уничтожению, а не к новому продуцированию. Так, когда русский авангард пришел в 20-х годах к выводу, что картина изжила себя, он потребовал уничтожения картины, запрещения ее, перехода к производству самих вещей. Отвергнут был и супрематизм Малевича, который, с одной стороны, снимал оппозицию означаемое-означающее, поскольку, скажем, изображение квадрата совпадает с ним самим, но, с другой стороны, валоризировал геометрические формы как чистые, внеличные и нематериальные формы созерцания — представление, восходящее, по меньшей мере, еще к Платону: как и у Платона, отказ от созерцания внешних форм реальности только радикализует у Малевича требование перехода к чистому созерцанию и к абсолютной картине. Эта амбивалентность в интерпретации геометрической формы сохраняется вплоть до недавнего времени, и Эд Рейххардт является здесь только одним, хотя и характерным примером. Но если для русских продуктивистов единственным способом преодолеть эту амбивалентность была активная утилитаризация геометрической формы и, одновременно, ликвидация искусства как специальной формы деятельности, то современный критicism лишь демонстрирует ее фактическую утилитаризацию в современном дизайне и, таким образом, исторически является скорее реакцией на авангардный критicism и его последствия, нежели его действительным критическим продолжением, не говоря уже о его радикализации. Соответствующая стратегия двойного цитирования, одним из предшественников которой можно считать Ричарда Атшвагера, может быть поэтому интерпретирована опять же двояко: и как дальнейшая критика сакральной ауры вокруг геометрической формы, и как реактивация этой ауры, трансцендентного референта и т.д. Это относится также и к самым радикальным политизированным современным манифестациям внутрихудожественной критики сакрализованной ауры и референции, которые могут быть поняты и как новая сакрализация, и как новая отсылка к трансцендентному референту. То, что эта вторая возможность обычно недостаточно учитывается, имеет причину в распространенном убеждении, что в течение всего Нового времени картина постепенно и неуклонно секуляризировалась и утрачивала внешний референт. Само это убеждение имеет, однако, свою историю. В дальнейшем, по необходимости, будет сделана очень схематичная попытка проследить эту историю на ее основных этапах и затем поставить под сомнение отсутствие референта также и у современной картины.

2. Первоначально ценность картины была неотделима от ценности

предмета изображения. Картина представляла религиозные сюжеты, крупные исторические события, значительных лиц: в поле зрения картины должно было поступать только существенное, высокое, истинное. В понятие референта искусства, таким образом, с самого начала входит идея общественной ценности, самостоятельной по отношению к ее репрезентации в искусстве. Уже семиотизация понятия референта в искусстве, т.е. понимание его не как ценности, а как ценностно нейтрального означаемого, некой означающей практики, релятивизирует его и маркирует начало его конца в искусствovedческой рефлексии — хотя вовсе не в самом искусстве. Эта постепенная семиотизация начинается фактически уже тогда, когда в Новое время исторические процессы секуляризации и демократизации постепенно начали замещать прежние высокие сюжеты низкими и, на первый взгляд, тривиальными. Из этого, конечно, не следует, что сама картина демократизировалась и обратилась к неценному и периферийному. Просто в демократическую эпоху прежние темы и персонажи девалоризировались, а другие, новые темы и персонажи валоризировались, и искусство лишь перешло к изображению этих новых тем и персонажей, не изменив, по существу, своей цели представлять ценное. Святые и герои сменились изображениями Природы или городских обывателей, но только потому, что теперь в Природе и гражданском обществе стали искать новой истины, понятой как здравый природный смысл, или новой легитимации власти, понятой как народное представительство.

Между тем эстетика периода демократизации, как правило, иначе интерпретировала эту эволюцию картины. То, что было лишь следованием процессу объективных перемен в иерархии ценностей и иллюстрированием этого процесса, было понято, особенно в эпоху романтизма, как утверждение свободной воли художника. А именно, отклонение художника от традиционных тем и предписанных способов их интерпретации рассматривалось романтической критикой как манифестация его суверенного гения: картина была понята как некий частный мир, как область обособленной и идеализированной частной собственности, как автономное пространство самой реальности, для которого художник стал, наконец, Божественным демиургом и законодателем, свободным и суверенным в своих решениях. И в качестве доказательства этой свободы постоянно приводились все те же отклонения от канонов прошлого, от норм традиционного вкуса или от традиционной школы, как будто такие отклонения автоматически свидетельствовали о свободе художника. Переоценка общественных ценностей была ложно интерпретирована здесь исключительно как их уценка или нивелирование и, соответственно, как получение художником власти самому определять ценность референта своего искусства, самому диктовать предметы репрезентации.

Но хотя общим местом романтической критики было утверждение, что талант художника свободен от всякой привязки к предмету изображения, и что только "как" картины, но не ее референт, определяет принадлежность картины к сфере искусства, тематика изображаемого, на деле, и в то время оставалась достаточно четко определенной. Утверждение абсолютной свободы художника очевидным образом противоречило границам, в которых он ею пользовался. Это обстоятельство, разумеется, не укрылось от взгляда романтической критики, но было истолковано таким образом, чтобы вновь, извне, не ограничить только что завоеванную художественную свободу. Отсюда возникает еще достаточно неопределенно сформулированная теория подсознательного: согласно этой теории, внешнее, перестав быть ориентиром для сознания художника, становится определяющим его свободу изнутри и притом скрытым от него самого образом. Иначе говоря, теория подсознательного объясняет избирательность художника отсутствием внешних критериев для такой избирательности или, точнее, отсутствием желания признать такие критерии. Природа или дух времени, действуя через свободную волю художника, примиряет ее, в системах немецкого идеализма, с общественными ценностями. Примирение это оказалось, разумеется, не столь уж длительным. Но ставшая канонической, с того времени и по сегодняшний день, интерпретация "высокого искусства" окончательно отделила его, в противоположность "китчу", от внешнего референта и сделала полем постоянной игры между свободной волей автора и владеющими ею изнутри бессознательными силами желания, языка, расы или класса.

3. Вторым вариантом такого примирения стало сформулированное несколько позже в XIX веке понятие критической функции искусства: свободная воля художника, наталкиваясь на общественные преграды, фиксирует это столкновение в форме критики этих преград. Темы искусства задаются таким образом эксплицитно, но негативно — как ограничение свободы, подлежащее преодолению. В поле картины попадает теперь, как кажется, не только неценное, но даже и антиценное. В то время находит себе выражение именно критика общественных институтов — в изображении страдающей части европейского населения и страданий самой природы в условиях индустриальной цивилизации. Между тем, страдание в европейской христианской традиции однозначно определяется как позитивная ценность. Страдающий человек уподобляется Христу — страдание очищает его, делает его лучшим человеком, нежели другие. То же относится и к природе — униженная природа в христианской перспективе прекраснее любой иной. И действительно, в XIX веке происходит постепенная, хотя и частичная, рехристианизация европейской жизни как реакция на крайности атеистического XVIII века, тесно связанная также с

идеями социализма и общественной ответственности индивидуума. Прежняя вера в индивидуальность и свободу художника сменяется сожалением о его отчуждении и изоляции. На первый взгляд, критицизм того времени еще более расширил свободу художника в отношении используемого им тематического материала, включив в него картины бедности, унижения, уродства. В действительности, искусство таким способом вернулось к прежним идеалам. Критицизм и реализм XIX века демонстрируют отчуждение человека отнюдь не только для того, чтобы обличить современное ему общество, напомнить о негативных сторонах секуляризации, вскрыть прежде игнорировавшееся общественное бессознательное и тем преодолеть это отчуждение. Прежде всего, искусство того времени эстетизирует само это отчуждение: профанизация человека в индустриальном мире превращается в ценность, сакрализуется, поскольку интерпретируется как страдание. Картина, таким образом, продолжает иметь своим референтом сакральное и ценное, хотя, на первый взгляд, представляет униженное и оскорбленное.

4. Исторический авангард начинает затем новую фазу секуляризации, а также отказа от ностальгии и сентиментальности. Иллюзия свободы от внешнего референта, которую питал романтизм, сменяется в эпоху классического авангарда еще более радикальной иллюзией полного исчезновения этого референта. Одновременно, свобода художника распространяется им на весь материальный мир объектов, понятый как неограниченный резервуар форм и средств, как материал для реализации его тотального художественного проекта. Исторический авангард менее настаивал на оригинальности своих манифестаций, или на первичности и автономности своих созерцаний, чем это сейчас иногда представляется. Такое настаивание характерно скорее для вторичного и эстетизирующего неоавангардистского сознания после Второй мировой войны. Исторический авангард был прославлением новых ценностей конструкции, активизма, целесообразности и господства продуцента над консументом. И снова тотальная художественная свобода как единственная легитимация художественного решения постоянно вступала в авангардной художественной практике в противоречие с фактической, тематической и стилистической избирательностью, а следовательно, на уровне теории — в постоянную игру с радикализированными концепциями подсознательного, которые представляли эту свободу управляемой изнутри желанием, механизмами репрезентации, инстинктами класса или расы и, таким образом, подчиняли эту свободу политическим тоталитарным проектам эпохи.

Однако ни ссылка на свободное решение, ни указание на подсознание не может, как выясняется при ближайшем рассмотрении, объяснить выбор конкретных тем и форм, в том числе и авангардного искусства,

ибо все эти ссылки и указания остаются слишком общими и неопределенными. Между тем, легко показать, что во многих случаях уже и было сделано, что авангард использовал в своей практике прежде всего достаточно традиционные сакральные формы, вырывая их из присущего им исходного ритуального контекста и превращая их, тем самым, в пассивный материал для нового конструирования. Авангард, тем самым, лишь иллюстрировал процесс десакрализации или профанизации традиции и ее технической утилитаризации, который в то время в наибольшей степени являлся валоризированной общественной практикой. Один пример является здесь особенно характерным и важным. Ready-mades Дюшана часто интерпретируются как предельное доказательство свободного произвола художника над художественными ценностями: любой — даже абсолютно незначительный — объект чистой повседневности становится волей художника объектом эстетического созерцания и наделяется художественной ценностью. Этот предельный акт художественного произвола далее может, конечно, интерпретироваться как результат подсознательных стратегий желания или языка. И, наконец, он может быть проинтерпретирован как результат критического анализа механизмов рынка, выставочной деятельности или общественных ритуалов репрезентации. Эти три возможности интерпретации уже известны из сказанного выше, и, в любом случае, они ориентируются на решение художника — считается ли оно свободным или нет — а не на собственную ценность объекта, поскольку такой объект, как, скажем, знаменитый писсуар Дюшана, с самого начала рассматривается как неценный. Между тем, писсуар в своей основной функции — даже помимо всех соответствующих эротических ассоциаций — имеет отношение к тому, что можно назвать сакральной жертвой космосу, ибо через него происходит отдача без компенсации. После Дюшана искусство сосредоточило особое внимание на свалках, мусорных кучах и всех возможных вариантах мусора и модусах выбрасывания, долгое время представлявших собой табуированные зоны современной индустриальной цивилизации, ибо они символизировали Ничто, или абсолютно Иное, в которое происходит безвозвратная отдача материального. Лишь в наше время, в рамках экологического дискурса, эти, прежде табуированные зоны, тематизируются и оказываются в центре общественного интереса, имеющего целью реинтегрировать их в единый производственный и обменный процесс. Экология представляет собой, в этом смысле, следующий этап в реализации модернистского проекта и в процессе секуляризации европейского человечества, поскольку она уничтожает еще одну сферу сакрального и табуированного — сферу мусора. Художники ready-made выступают предшественниками этой секуляризации и утилитаризации, поскольку в известном смысле все искусство ready-made представля-

ет собой эстетизацию, т.е. художественную утилитаризацию мусора и отбросов как отчужденных, выброшенных и тем общественно сакрализованных объектов. Здесь особенно уместно вспомнить банки и упаковки раннего Уорхола и различных металлический и прочий хлам французских новых реалистов: сегодня судьба таких упаковок и прочего сходного мусора есть тема постоянной общественной заботы, газетных и телевизионных сообщений.

Стратегия Дюшана — особенно его дадаистского периода — является, таким образом, чисто авангардистской и только опережает свое время по пониманию механизмов профанизации и утилитаризации, которые другие смогли понять тогда только на примере африканских масок. Эта стратегия является вполне агрессивной: она активно вырывает сакральное из его ритуального пространства, чтобы таким образом позитивно проиллюстрировать господствующие механизмы его возможной или реальной общественной утилитаризации. В этом отношении "Фонтан" Дюшана ничем не отличается от его же усатой Джоконды: в обоих случаях выбирается ценный, сакральный, а отнюдь не произвольный и неценный объект, чтобы затем этот объект профанизовать и сделать его материалом для собственного эстетического манипулирования, понятого как часть новаторской и социально ценной практики. Иначе говоря, и в эстетике ready-made внешний референт, т.е. общественно, а не субъективно понятая ценность, играет на деле центральную роль.

5. Этот краткий экскурс в проблему ready-made указывает на то, в каком направлении следует искать внешний и ценный референт для современного постмодерного искусства, т.е. на то, почему и в каком смысле это искусство продолжает быть традиционной картиной, с традиционной функцией репрезентации общественных ценностей. Прежде всего для этой цели имеет смысл обратиться к известной работе Вальтера Бенямина "Произведение искусства в эпоху его технической репродуцируемости"¹. В известном смысле, весь современный критический дискурс исходит из основного тезиса этой работы Бенямина, состоящего в том, что современное коммерциализированное общество уничтожает ауру произведения искусства, его аутентичность, его подлинность. Это происходит, если следовать Бенямину, во-первых, благодаря современной выставочной практике и художественному рынку, которые лишают произведение искусства его изначальной интегрированности в ритуал и в конкретность его пространственно-временного существования, а во-вторых — еще более радикально — посредством его репродуцирования, которое, окончательно уравнивая произведение искусства с его подобиями, превращает его, говоря современным языком, в симулякр самого себя. В результате произведение искусства окончательно лишается ценного референта, будучи

изъято из своего изначального контекста, и, по существу, становится вещью среди других вещей, или знаком в знаковой системе, полностью получая свое значение извне.

Эта трактовка Беняминином современного ему художественного процесса поразительна в одном совершенно определенном отношении: Бенямин описывает практики, которые целенаправленно осуществлял исторический авангард, как результат влияния безличных и неконтролируемых отдельным человеком сил технического и коммерческого прогресса. Авангард был, таким образом, переведен Беняминином из актива в пассив — не зря и дадаизм он рассматривает не как индивидуальное, активное и провокативное художественное движение, а как симптом тех же безличных социальных процессов, — что лишь отчасти соответствует ортодоксальным марксистским позициям. Отсюда ясно, почему совершенно те же процессы потери ауры, которые у большей части авангарда вызывали подъем энергии и оптимизма, вызывают у Бенямина сентиментально окрашенную меланхолию. Эти процессы переживаются Беняминином чисто страдательно и потому вызывают у него только страдание: аура исчезает безвозвратно, никакое светлое — индивидуальное или коллективное — будущее ее заменить не может.

6. Отчасти благодаря этой установке на историческую пассивность, Бенямин не замечает той операции над аурой, которую он сам активно проводит в своем тексте. А именно, лишение оригинального искусства его ауры приводит здесь к ауратизации симулякра: медальная копия оригинала превращается в место страдания оригинала, его отчуждения, его пути через пустыню, его креста. Эта перспектива вновь сочетает христианство и социализм в эстетике сострадания, как это уже имело место в искусстве XIX века. Только предметом сострадания теперь выступает не страдание человека или природы, а страдание самой картины в ее технизированной репродукции. Технический симулякр картины есть картина страдания картины вследствие насильственной утраты ею ауры, в результате которой аура отнюдь не исчезает вообще, но лишь переходит на сам этот симулякр. Так же, как в свое время пролетарий эстетизировался искусством, потому что в нем был виден "образ Божий", или "истинный человек", именно и прежде всего потому, что этот образ был "поруган", овеществлен и искажен механичностью его труда, так и теперь, картина переживается как картина, именно и прежде всего на пределе своего отчуждения, утраты своей ауры, достоинства и аутентичности, вследствие механистичности своего изготовления. Превращение картины в ready-made переживается теперь не как прогресс, а как утрата, и эстетизируется, под видом критики, именно как таковая. Отсюда специфическая и достаточно христианская, равно как и социалистическая, комбинация

брутальности и сентиментальной мечтательности, которая присуща постмодерной картине прежде всего тогда, когда она наименее экспрессионистична, наиболее cool* и в наибольшей степени использует безличные, анонимные формы и приемы изготовления. Таковы же сегодня и тексты, если они используются в такой картине. Репродуцирование в Новое время вначале, разумеется, понималось как секулярная эпифания оригинала, как сохраняющее его идентичность завоевание все большей аудитории, как его торжество. Дадаисты отвечали на этот жест воли к власти символической агрессией против оригинала путем разрушительных манипуляций с его копиями: разрезание и разрывание, приклеивание посторонних "низких" вещей — все это практики, известные из черной магии. Но когда Бенямину удалось показать, что репродуцирование есть не победа оригинала, а его поражение, отношение к симулякру сразу изменилось: еще из первобытных магических практик известно, что сакральное переходит на святотатца. Соответственно, магическое разрушение симулякра сменилось его эстетизацией: дополнительная агрессия оказалась излишней. Не идентичность гарантирует успех и эффективный обмен, а как раз дифференциальность, иное. Картина отчуждения и страдания Христа, который жертвует не только жизнью, но ритуалом и аурой своей изначальной веры, сама получает, именно вследствие этой жертвы, ауру и ценность. Жертва традиционными ценностями не обязательно должна получать вознаграждение только на небесах или в утопическом социалистическом будущем. Она также не обязательно должна обмениваться только на внутренние экстазы, как у Батая в его символическом обмене. Жертва эта получает вполне реальную компенсацию в реальном социальном мире, поскольку она не уничтожает ценность и ауру, а только переносит их на пространство этой жертвы и на орудия десакрализации: критика сакрального и его деауратизация немедленно сами ауратизируют собственный язык. Жертва саркальным всегда есть одновременно и сакральная жертва. Аура никуда не исчезает: мир также нельзя полностью деауратизировать, как нельзя его и полностью ауратизировать. Более того, после Бенямина любое произведение искусства, которое эксплицитно не демонстрирует потери ауры, становится социально девальвированным, ибо лицемерным, скрывающим свое поражение — эстетическим эквивалентом фарисейства и саддукейства. Иначе говоря, аура покидает сегодня как раз того, кто настаивает на ней, и посещает того, кто от нее отрекается. Поэтому и постмодерная картина, на деле, не критична, и тем более не есть "искусство об искусстве", но самым традиционным образом ауратична. Этим легко объясняется и то обстоятельство, что постмодер-

* cool (англ.) — 1. холодный. 2. шикарный (сленг)

ное искусство коммерчески успешно, что не было бы возможно, если бы оно действительно, средствами критики, уничтожило ауру, ибо продается, конечно, только аура. Продажа ауры, естественно, понижает ее в цене, девальвирует ее, отчуждает, но именно эти процессы отчуждения и девальвации — интерпретированные отчасти благодаря Бенъямину как страдание самого произведения искусства — одновременно реавальвируют, а следовательно, и реавальвируют, как было показано выше, сам акт отчуждения. Так, в другом варианте, было в XIX веке, то же наблюдается и сейчас. Таким образом, процессы коммерциализации и ауратизации дополняют и взаимно компенсируют друг друга. Благодаря этому ценный и ауратически интегрированный в определенный ритуал или в ритуальный дискурс референт для искусства всегда сохраняется, хотя и постоянно обменивается, потому и картина, в самом традиционном смысле этого слова, хотя и не обязательно в тождественной самой себе форме, продолжает быть постоянно возможной.

Примечания

1. W.Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1963.

1991

Живые машины Павла Филонова

Из всех героических фигур русского авангарда Павел Филонов дольше всех не получал широкого международного признания. Для этого имеются как чисто биографические, так и художественно-исторические причины. Филонов был бескомпромиссным в житейских обстоятельствах, что, как известно, не способствует жизненному успеху, а его художественная программа представляла собой своего рода оппозицию авангарду внутри самого авангарда и благодаря этому, оказалась в двойной общественной изоляции. Филонов был неприемлем для традиционалистского вкуса большей части русской публики того времени и для официального культурного сознания сталинской эпохи, но в той же степени он остался за пределами основной обоймы русского авангарда, характеризующей именами Малевича, Татлина или Родченко. Не случайно, что относительно поздний интерес к Филонову на Западе впервые возник в атмосфере постмодерного дистанцирования от канонических авангардных позиций и одновременного поиска предшественников такого дистанцирования в самой авангардной эпохе, не скомпрометированных, однако, компромиссами с традиционными вкусами широкой публики или с эстетикой тоталитарных режимов. Первые по-настоящему репрезентативные выставки Филонова на Западе прошли в центре Помпиду в Париже, и в Кунстхалле в Дюссельдорфе (1990). В апреле-мае 1992 г. в галерее Гмуржинской в Кельне прошла выставка "Павел Филонов в 20-е годы", к которой был выпущен обширный каталог на немецком и английском языках¹. На этой выставке, как это часто практикуется в галерее Гмуржинской с целью демонстрации художественно-исторического контекста предлагаемых галерей работ, работы Филонова, предназначенные для продажи (большая часть графика), были выставлены вместе с его известными работами из собрания Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге. Можно считать поэтому, что к настоящему времени Филонов представлен уже достаточно полно, чтобы составить о его творчестве определенное впечатление².

Павел Филонов родился в 1883 г. в Москве, в бедной рабочей семье, учился сначала на маляра, и только потом — на художника. Начиная уже с 1910 г. он принимает участие в выставках русского авангарда и довольно рано формулирует свою программу "аналитического искусства", которой остается верен всю свою жизнь. После Октябрьской Революции Филонов, как и большинство других художников-авангардистов, активно поддерживает новую власть и принимает участие в работе различных организаций и институтов, занимающихся разработкой и пропа-

гандой нового искусства. При этом Филонов стремится прежде всего создать свою собственную школу "аналитического искусства", которое считает прообразом универсального искусства будущего. В своих декларациях и манифестах Филонов столь же категоричен и нетерпим в утверждении своего собственного художественного метода в качестве единственно спасительного для всего искусства в целом, как и другие художники русского авангарда. Весь облик Филонова, встающий из его собственных текстов или воспоминаний о нем, напоминает облик христианского подвижника или русского революционера-подпольщика XIX века, отдающего всю свою жизнь одной идее и готового жертвовать ради чистоты этой идеи бесконечно. Филонов отказывается, в частности, продавать свои работы, чтобы сохранить весь корпус созданных им произведений "аналитического искусства" в качестве единого органа и образца для следующих поколений. При этом Филонов считает, что "центр искусства переместился в Россию", и поэтому особо сопротивляется утечке своих работ за границу, что отчасти является причиной его малой известности на Западе. В результате он оказывается перед необходимостью жить случайными заработками или просить финансовой помощи от властей. По мере того как власти все более и более отворачиваются от новаторства авангардистского типа и переориентируются на искусство "социалистического реализма", Филонову становится все труднее получать работу и поддержку. В результате, художник с конца 20-х годов постоянно голодает и живет в крайней нищете. Его искусство осуждается официальными инстанциями, выставки отменяются, музеи отказываются принимать его работы в дар или на хранение.

Весьма характерным для понимания как психологии Филонова, так и всей культурной ситуации того времени, является отрывок из дневника Филонова, в котором он описывает визит к нему Исаака Бродского — одного из столпов советского искусства социалистического реализма, который пользовался в то время огромным официальным престижем и влиянием, но в то же время был большим поклонником Филонова и его искусства. Бродский приходит к Филонову, чтобы помочь ему и купить несколько его работ для своей коллекции, которую он хочет со временем превратить в музей. В своем дневнике Филонов, однако, весьма иронично описывает именитого гостя и приводит следующий диалог между ним и собой:

"Я сказал: "Товарищ Бродский! У Вас неправильный подход. Как вы знаете, я говорил, что хочу передать все мои работы государству, партии, пролетариату. Я хочу создать свой собственный музей."

"Забудьте об этом. Это не для вас. Вот я сделал свой музей".

"Сейчас вы имеете политическое влияние," — ответил я, — А завтра политическое влияние может перейти ко мне".

"Никто никогда не узнает, что вы продали мне картину. Кто будет их считать? У вас их так много. Мой музей третий в СССР — Третьяковская, Русский музей и моя коллекция," — сказал он.

"Нет, ваш музей будет четвертым. Первым будет мой! Эти работы имеют международное значение." — сказал я.

Он не ответил на мои слова и лишь едва улыбнулся³.

Несмотря на эстетические расхождения, оба художника верят, что их историческое бессмертие зависит прежде всего от политического решения Коммунистической Партии как носительницы исторического будущего. Причем оппозиционный Филонов верит в это еще больше, нежели официальный Бродский — и потому способен на больший личный риск.

Филонов умер в 1941 от голода в осажденном немецкими войсками Ленинграде. Интерес к нему в Советском Союзе непрерывно возрастал с того времени, как после смерти Сталина стало возможным проявлять такой интерес, хотя все это время Филонов продолжал оставаться известным только весьма небольшому кругу посвященных. В полном объеме его творчество стало постепенно доступным широкой публике только после перестройки.

Фанатичная преданность Филонова методу аналитического искусства и уверенность в грядущем торжестве этого метода представляют сами по себе определенную проблему для наблюдателя, поскольку они составляют очевидный контраст с впечатлением эклектичности и вторичности, которое производит его искусство при первом знакомстве с ним. По интенсивности веры в свой метод Филонов сравним, пожалуй, только с Малевичем, но в отличие от Малевича работы Филонова не кажутся построенными в соответствии с определенным методологическим принципом. Искусство Филонова напоминает, скорее, европейский экспрессионизм, сюрреализм или магический реализм — оно кажется выразительным, трагичным и психологичным, т.е. прямо противоположным по основной своей интенции депсихологизации искусства, характерной для основной линии русского авангарда.

Особенно ранние картины Филонова (1911-1915 гг.) напоминают искусство немецкого экспрессионизма: они также отсылают к традиции религиозного искусства и стремятся создать эффект неразличения между прошлым и настоящим, или между повседневностью и ритуалом, используя при этом формальные приемы французского фовизма и кубизма. Сцены из русской деревенской и городской жизни или загадочные мифологические сюжеты приобретают при этом на картинах Филонова какой-то иностранный вид, поскольку их стилистика напоминает, скорее, средневропейскую, нежели привычно русскую. В дальнейшем на картинах Филонова перевес все чаще получают абстрактные элементы, которые

визуально отсылают к Кандинскому, к лучизму Ларионова и к геометризму русского авангарда в целом. Вместе с тем, работы Филонова сразу узнаются, поскольку все их элементы очень уменьшены и невероятно детализированы — при этом они в огромном количестве и очень плотно покрывают всю поверхность картины, так что глаз не в состоянии охватить ее целиком и должен двигаться от одной визуальной конфигурации к другой, как бы медленно прочитывая картину. Если угодно, речь идет здесь об абстрактно-геометрическом варианте картин Брейгеля, постоянно ускользающих от внимания зрителя благодаря обилию в них мелких деталей. При этом на большинстве картин Филонова в этот бесконечный и постоянно изменяющийся геометрический узор вплетены фигуративные изображения людей, животных и вещей, которые кажутся либо какими-то ступками этого сплошного узора, не отличимыми на формальном уровне от чисто абстрактных конфигураций, либо результатами распада тел на их элементы. Сами по себе фигуры людей и животных отсылают при этом к ранним работам Филонова, т.е. продолжают выглядеть "экзистенциальными", одинокими, тоскующими — как бы пойманными в бесконечную геометрическую сеть жизненных отношений. В любом случае, работы Филонова избегают однозначной стилистической определенности, стирая грань между фигуративностью и абстракцией, а также между "холодным" геометризмом и "горячим" экспрессионизмом.

Манифесты Филонова также сформулированы довольно неопределенно и избегают однозначных методологических формулировок. Филонов постоянно оперирует в своих текстах понятием жизни и противопоставляет неопределимое, неуловимое, витальное начало механичности и формалистичности кубизма, а также других родственных ему течений, включая супрематизм. Уже в 1912 г. Филонов пишет: "Нашим учением мы включили в живопись жизнь как таковую, и ясно, что все дальнейшие выводы и открытия будут исходить из него лишь потому, что все исходит из жизни и вне нее нет даже пустоты..." Позже он говорит об "интуитивном натурализме" своего искусства и о "биологически сделанной картине"⁴. Подобные "органицистские" метафоры безусловно имеют мало общего с пониманием произведения искусства как технически произведенной вещи, которое определяло основную линию развития русского авангарда. Между тем, филоновская апелляция к жизни, которая в те годы звучала достаточно старомодно, привлекает сегодня внимание, поскольку совпадает с распространенной в наши дни критикой классического авангарда как проекта, неотделимого от общей ориентации на установление технического господства над органическим миром, включая также человеческое тело — со всеми известными нам политическими импликациями этой ориентации. Многие современные интерпретаторы авангар-

да пытаются защитить его от такого рода критики тем, что стремятся обнаружить в нем чисто витальную, внетехническую, телесную компоненту — по ту сторону научного рационализма, логоцентризма и воли к власти⁵. В такой перспективе Филонов перестает быть изолированной фигурой в авангарде — он сближается некоторыми критиками с такими ведущими представителями русского авангарда как Михаил Матюшин или поэт Велимир Хлебников, которые также оперировали биологическими метафорами и противопоставляли свое искусство "машине". Между тем само понятие жизни у этих художников, если угодно, "машинизировано" — и поэтому противопоставление их технически ориентированному авангарду иллюзорно.

Работы Филонова напоминают более всего понятие "ризомы", введенное Делезом/Гваттари⁶. Они как бы являются фрагментами бесконечной и сложно переплетенной энергетической сети, которая включает в себя кровеносную, питательную и нервную систему растений, животных и человека в той же мере, что и, скажем, технические, электрические системы энергоснабжения. Все натуралистические, внешне опознаваемые изображения вещей и живых существ включены Филоновым в эту бесконечную, анонимную энергетическую сеть, не поддающуюся полному изображению, проектированию и контролю. Не случайно Филонов пишет свои работы, как будто не имея для каждой из них общего плана, а просто переходя от детали к детали⁷. Каждый раз он прорисовывает только фрагменты бесконечной сети, включенность в которую исключает возможность конечной, индивидуальной, замкнутой в себе композиции. Поэтому искусство Филонова лишь на первый взгляд выразительно и психологично. В действительности, оно стремится показать человека как интегральную часть мира, представляющего собой сеть для передачи анонимной внепсихологической, "машинной" и, одновременно, витальной энергии.

Такое видение мира само является результатом современной техники — прежде всего биологического экспериментирования, хирургии, новых для того времени средств микроскопического или рентгеновского фотографирования, а также результатом действия военной техники, которая разрушает в массовом порядке анонимные человеческие тела, обнажая их внутреннее устройство (Филонов был, кстати, участником Первой мировой войны)⁸. Филонов писал об отличии своего "натурализма" от традиционного: "Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира исключительно в его внутренней значимости, стремясь, насколько это возможно, к максимальному видению и наивысшему изучению и постижению объекта, не удовлетворяясь пописываньем "фасада", "обличья" объектов, ... как делает любой исследователь в любой научной дисциплине. Интересен не только циферблат, а механизм и ход ча-

сов"⁹. Авангард в лице Филонова вновь обращается к живому телу и, в первую очередь, к человеческому телу, но только для того, чтобы представить его в качестве машины, подключенной к мировой энергетической сети. Поэтому виталистская ветвь русского авангарда не только не составляет оппозиции его господствующей технической линии, но напротив, стремится завершить ее, интегрировав в нее самого человека. Видение Филоновым всего мира в качестве единой энергетической системы, тотально охватывающей все живое и мертвое, не менее радикально и последовательно, нежели искусство Малевича, который в последние годы жизни, кстати говоря, также попытался интегрировать телесного человека в свой супрематический мир. Именно эта радикальность филоновской художественной установки придает его работам внутреннее единство, несмотря на их внешний эклектизм, а также изнутри оправдывает амбиции Филонова как художника, верящего в то, что он открывает сокрытую от простых смертных истину.

Примечания

- 1 Pawel Filonow in den 1920er Jahren/ Pavel Filonov in the 1920s. *Catalog by Nicoletta Misler and John E. Bowlt*, Galerie Gmurzynska, Köln 1992.
- 2 См. также N. Misler and J. Bowlt, Pavel Filonov: A Hero and His Fate, Austin 1983.
- 3 Pawel Filonow in den 1920er Jahre, p.163. (Обратный перевод с английского).
- 4 Pawel Filonow und seine Schule. *Katalog einer Ausstellung der Kunsthalle Düsseldorf*, DuMont, Köln 1990, p.76.
- 5 Характерный пример такой стратегии предлагает книга Die Achse Avantgarde — Faschismus. Reflexionen ueber Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound, Arche, Zürich, в которой автор стремится определить "другую линию" итальянского футуризма, не ведущую к фашизму.
- 6 G. Deleuze/F. Guattari, Mille plateaux, Paris 1980, p.9.
- 7 О филоновском методе рисования путем перехода от детали к детали см.: Е. Ковтун, Некоторые термины аналитического искусства. *Pawel Filonow und seine Schule*, p. 92f.
- 8 Ср. параллель между современной "аппаратурой" фиксации действительности и хирургией в книге: W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Edition Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963, p.31. Аналитические изображения человека у Филонова часто сравнивались с анатомическими атласами.
- 9 Pawel Filonow und seine Schule, p.108.

1992

Ленин и Линкольн — образы современной смерти

Сооружение Мавзолея Ленина в свое время вызвало многочисленные дискуссии. Большинство старых большевиков увидело в этом проекте обожествление отдельной личности, несовместимое с коллективистскими принципами. Семья Ленина также была против Мавзолея. Сталин, однако, настоял на реализации этой идеи, и вскоре Москву уже нельзя было представить без Мавзолея. Он стал центром советской империи.

Внешне Мавзолей напоминает египетские или вавилонские пирамиды, в которых хоронили древних властителей. Но различие более существенно. Мумия фараона после погребения была недоступна для обозрения смертными. Неприкосновенность мумии внутри пирамид считалась, возможно, основной предпосылкой ничем не омраченного существования фараона по ту сторону бытия. Пирамида была хранилищем тайны. В ее центре господствовали отсутствие, невидимость, укрытость. Таким образом освобождалось место для иного существования.

Весьма характерно, что с началом европейского Просвещения предпринималось немало усилий раскрыть тайну пирамид и тем самым физически разрушить пространство потустороннего, сакрального, отсутствующего. Пирамиды вскрывались, хранимые в них мумии отправлялись в Европу. Британский музей или парижский Лувр выставил египетские мумии как трофеи Просвещения, как доказательство того, что более не существует ничего сокрытого. Теперь все видимо, все выяснено, все выставлено напоказ.

Впрочем, в Европе существовала полная ясность относительно этого направления археологии, в особенности египтологии. "Месть египетской мумии" стала расхожим понятием, в первую очередь, в массовом искусстве последних двух столетий, являясь сюжетом бесчисленных романов и фильмов.

В этом смысле парадокс Мавзолея Ленина предстает в еще более отчетливом свете. С самого начала Мавзолей Ленина является нам в виде комбинации пирамиды и Британского музея. Мумия Ленина почитаема и бережно хранится в пирамиде под названием "Мавзолей". Одновременно музей "Мавзолей" экспонирует тело Ленина. Речь, безусловно, идет об одной из наиболее удачных экспозиций современной музейной истории в целом.

Мумия Ленина, однако, излучает некое завораживающее сияние, которое действует на людей совершенно спонтанно. Уже разгаданная, экспонированная мумия вновь становится сакральным объектом. Музей не исключил тайну. Возникает вопрос: каким образом тайна сохрани-

лась? Место упокоения Ленина не может, очевидно, стать местом личного воскресения. Постоянная охрана и почти непрерывное прохождение любопытствующих человеческих толп, на обозрение которых выставлена мумия, дают гарантию того, что труп останется трупом, и никакого чуда не произойдет.

Дополнительной гарантией является и внешний вид мумии. Ленин одет совершенно обыденно, как "в жизни": костюм, рубашка, галстук. Почти недостижимая банальность по сравнению с египетскими саркофагами, ничего торжественного, трансцендентного, иного. Ничто не внушает мысли о духовной трансформации, все говорит о вечном повторении того же самого. Но, возможно, именно эта радикальная банальность внешнего вида и составляет тайну мумии Ленина и является источником ее притягательной силы. Удивляешься, почему именно этот человек, а не какой-нибудь другой, занял столь выдающееся место. Невозможность какого-либо визуального обоснования подобного явления становится, собственно говоря, причиной возникающего здесь напряжения.

С подобным напряжением достаточно знаком любой посетитель современного музея на Западе. Здесь можно встретить множество различных вещей, которые мы встречаем в жизни, и которые не выделяются какими-либо особыми качествами. Этим музей современного искусства отличается от всех собраний предыдущих эпох, которые хранят лишь выдающиеся, "иные" экспонаты. Тайна современного искусства состоит в том, что в конечном итоге не требуется обоснования того, почему именно этот образец банальности сохраняется в музее, а другие — нет.

Мумия Ленина, как и все искусство XX столетия в целом, ориентируется на концепцию *ready-made*^{*}, является знаком того, что всякая надежда на потустороннюю трансформацию потеряна. Потустороннее в облике музейного буквально повторяет сущее, обыкновенное, банальное. Это повторение, однако, все еще скрывает в себе странную тайну.

Существуют многочисленные анекдоты и истории о том, что мумия Ленина может ожить и кого-то наказать. Я даже слышал, что первоначально Ленин из-за своих преступлений не мог быть похоронен. Советская власть якобы будет существовать до тех пор, пока не будут искуплены все грехи Ленина. Лишь после этого Ленин будет спасен и похоронен, а вместе с ним — советская власть.

Подобные истории и представления свидетельствуют о том, что тайна Мавзолея связывается воедино с внутренними свойствами мумии. Хотя она лежит на глазах у всех, она, тем не менее, скрывает свою подлинную природу.

^{*} *ready-made* (англ.) — готовый к употреблению

Иначе воспринимается говорящая статуя Авраама Линкольна в Диснейленде. На первый взгляд в этой статуе нет ничего сакрального. Выставленная в контексте парка развлечений, она принадлежит развлечению и игре. С другой стороны, фигуры Диснейленда представляют собой суть американской мифологии. Микки Маус и Утенок Дональда мы ассоциируем с американизмом чистой воды: их увеличенные изображения носят во время народных шествий, как некогда носили языческих идолов.

Статуя Линкольна находится в американской, наземной части парка, в специальном павильоне. В путеводителе для начала объясняется, что эта статуя — дань уважения Америке. Прежде чем вы увидите статую, вас вводят в помещение, где подробно объясняется устройство и техническое оснащение статуи. Посетитель узнает, как выглядит статуя изнутри, какие могут возникнуть проблемы, если она будет приведена в движение, и какие улучшения желательны, возможны или запланированы. Не остается ничего скрытого. Всякая иллюзия аутентичности систематически разрушается. Статуя Линкольна не имеет отношения к его органическому телу (в отличие от мумии Ленина). Статуя — это плод чисто технического производства.

Подготовленный таким образом посетитель наконец видит статую. Она стоит на постаменте, по сигналу начинает двигаться и говорить. Она произносит знаменитую гетисбергскую речь Линкольна. Впечатление можно сравнить с впечатлением от просмотра фильма о зомби — существе, пребывающем на границе жизни и смерти. Бессмертие здесь идентично технической повторимости.

Благодаря своей подвижности и способности говорить, статуя Линкольна гораздо больше напоминает живого Линкольна, чем неподвижная мумия Ленина — живого Ленина. Во всяком случае, статуя лишь повторяет то, что Линкольн говорил публично, и что сохранилось в истории. Все личное, органическое, непубличное изымается в результате технического воспроизводства. Историческое бессмертие имеет отношение только к историческому и релевантному. Техника, воспроизводя тело лишь в его общественной форме, берет на себя религиозную функцию разграничения плоти и духа. То, что отличает живого Линкольна от его технического подобия — это плотское, преходящее, несущественное. Статуя олицетворяет исторический масштаб Линкольна гораздо точнее, чем он сам мог бы это сделать.

Технизация человеческого тела, по сути, начинается уже с египетской техники мумификации, она дает телу окончательную, репрезентативную, социализированную форму. Тело замирает в состоянии вечного покоя, которое должно соответствовать его внутренней сути. И эта суть

определяется техникой мумификации. Тем не менее здесь остается возможность трансформации, нового пробуждения, ибо личное еще сохраняется и защищается в закрытости пирамиды. Эта возможность крайне сужается благодаря публичному характеру музейного экспонирования.

Утопия, которую в развлекательной форме реализует Диснейленд, это не классическая утопия вечного покоя и созерцания, а современная утопия непрерывного движения. Если это экстатическое движение уже не может осуществляться организмом, оно продолжается с помощью технической репродукции. Конечно, кое-что при этом теряется, а именно то, что каждый отдельный индивид укрывает от общественности, а следовательно, и от технической репродукции. Однако в личном нет ничего мистического, это давно уже не тайна.

Неподвижные картины сохраняют в себе возможность оживления более отчетливо, нежели подвижные. Фантастическая литература современности полна описаниями оживленных картин или статуй. Статуя Линкольна в Диснейленде не может быть оживлена когда-либо по одной простой причине: она уже живет, движется, говорит. В ней нет ничего такого, чего бы нам не хватало. Мумия Ленина постоянно охраняется и постоянно обозревается, чтобы воспрепятствовать ее личностному пробуждению, засвидетельствовать ее общественное окоченение, чтобы убедиться в том, что Ленин действительно мертв и не представляет более какой-либо социальной опасности. Статуя Линкольна функционирует в контексте непринужденного развлечения, поскольку ее очевидно технический характер а priori исключает подобную опасность.

1990

Имена города

Трудно писать о городе, у которого нет имени. Однако, именно таковым представляется город, который на сегодняшних картах обычно обозначается как "Ленинград". Даже те, кто особенно не задумывается над специфическим политическим значением этого официального названия, почти всегда испытывают неловкость, когда по необходимости используют его: слишком не вяжется это название ни с обликом города, ни с его историей. И все же, например, "блокада Ленинграда" — словосочетание, глубоко укорененное в сознании даже тех, кто непосредственно не пережил Второй мировой войны. Абсурдно было бы, например, сказать, "блокада Петербурга", используя наиболее привычное из старых названий города. И не просто потому, что такая комбинация является анахронизмом, но и потому, что "Петербург", каким он существует в русской культуре, ассоциируется с сильными ветрами, с наводнениями, с морским простором, с направленным вовне имперским величием, но никак не с сухопутной блокадой. Такая блокада стала культурно возможной только, когда Петербург уже подчинился материку, Москве, и уже превратился в Ленинград.

Впрочем, и само это привычное название "Петербург", строго говоря, исторически вообще никогда не существовало. Со дня основания и до первой мировой войны город назывался "Санкт-Петербург", т.е. город Св. Петра, а не просто город имени его основателя императора Петра Первого. Конечно, имя императора имело для выбора названия решающее значение, и все же не менее важно, что, называясь городом Св. Петра, Санкт-Петербург бросал тем самым вызов Риму и папскому престолу. Провозгласив себя императором, Петр Первый еще более подчеркнул преемственность своего трона от древне-римского: православные русские цари (от лат. "Цезарь") традиционно считали себя преемниками Римской империи через православную Восточно-Римскую, или Византийскую, империю. Сам же Рим утратил для них свои исторические prerogatives, впад в католическую ересь. В свое время сказано было, что "Москва — это Третий Рим, а четвертому не бывать". Санкт-Петербург стал, однако, этим "Четвертым Римом", противопоставленным тем самым истинному и окончательному Третьему Риму, и потому Петр Первый многими в русском народе рассматривался как антихрист. С другой стороны, можно было, конечно, вместе с идеологами обновленной империи полагать, что Санкт-Петербург реализует то, что Москва лишь обещала, и Петр тем самым по праву начинает подлинную русскую историю.

Вся история Санкт-Петербурга определяется этими двумя возмож-

ными прочтениями его первоначального имени, между которыми невозможно сделать выбора. Будучи столицей победоносного в военном отношении русского государства и символизируя новую русскую угрозу Европе, сам Санкт-Петербург, уже благодаря предельно нерусскому и совершенно непривычному для русского уха названию, не мог не восприниматься как своего рода колония Европы в России, как символ порабощения русского народа иностранцами. Внешний облик Санкт-Петербурга также был и остается предельно западным, хотя, в то же время, именно в своей предельной западности совершенно русским: только в России возможно такая радикальная реализация западного формализма и рационализма, не сдерживаемая никакими историческими традициями. Традиции старого русского быта Петр тщательно уничтожал даже в самых мелочах, а исторически сложившегося быта Европы, конечно, не мог и не хотел перенять, в результате чего Санкт-Петербург и стал памятником европейской идеологии воинствующего Просвещения, какой никогда не мог быть создан ни в одной европейской стране. Западный рационализм превратился здесь в русский фантазм и был реализован с беспощадностью сновидения. Поэтому Петербург всегда справедливо воспринимался и описывался как фантастический город, хотя его строители были ориентированы на вполне целесообразную эстетику западного абсолютизма и регулярной армии.

Петровские реформы представляют собой своего рода уникальный акт самоколонизации русского народа: одна его часть как бы прикинулась иностранцами, в их самом страшном и угрожающем облике, и принялась последовательно и радикально преследовать все русское и насаждать все самое для того времени модернизированное и западное, чего реальные иностранцы, если бы они действительно завоевали Россию, вероятно делать бы не стали. Однако в результате этой жестокой прививки, Россия действительно спаслась от реальной колонизации превосходящим ее в техническом и военном отношении Западом. Санкт-Петербург и петербургская государственность являются символами этой самоколонизации, поэтому и отношение к ним России всегда было столь же двойственным, как и их отношение к России: Санкт-Петербург был и столицей русской славы и могущества, и вечным знаком культурного порабощения и психологического унижения русских.

Санкт-Петербург есть одна сплошная культурная цитата, и поведение людей, его населяющих, всегда представляло собой процесс непрерывного цитирования некоего — достаточно фиктивного — западного образца. В качестве такой цитаты Санкт-Петербург возник — хотя и в определенном историческом моменте, но в то же время внеисторично — сразу как великий город, перепрыгнув через все этапы исторического роста.

Поэтому обычно он воспринимается как "неорганичный" город, как гигантская театральная декорация, состоящая из цитат неких, возможно, действительных исторических городов и помещенная в какое-то специфическое, внеисторическое, нереальное, иллюзорное пространство. Все, что исторически рождается, также исторически и умирает, пройдя через определенные этапы органического роста и старения. Санкт-Петербург, будучи вне- или пост-исторической цитатой, с самого начала как бы не имел рождения и, следовательно, был обречен на призрачное бессмертие по ту сторону жизни и смерти, подобно современному искусству, сразу создающемуся для музея и обеспечивающему себе перманентную сохранность именно своей мертворожденностью. То обстоятельство, что Санкт-Петербург построен на болотах и находится как бы под постоянной угрозой его затопления, а также особый климат с неизменно плохой погодой и странным призрачным освещением дополнительно создавали и создают эффект некоего географического отсутствия самого того места, на котором стоит город. Санкт-Петербург кажется тем городом, который построил гетевский Фауст, одержимый, как известно, новоевропейским фаустовским духом, и в котором лемуры остаются главными действующими лицами. Знание о тысячах жертв строительства Санкт-Петербурга заставляет к тому же думать о нем, как о храме какого-то заблудившегося в веках кровавого языческого культа.

Уникальность Санкт-Петербурга в русской, да и вообще в европейской культурной истории, способствовала созданию специфического мифа о нем в русской романтической литературе. В первые десятилетия XIX века, когда русская интеллигенция под влиянием немецкого романтизма сменяла рационалистически-универсалистскую ориентацию эпохи Просвещения на поиск русской культурной идентичности, "Петербург" (именно здесь, по меньшей мере, в литературе, утрачивается "Санкт") стал центральным литературным героем нескольких поколений русских поэтов и писателей. В литературном мифе Петербург фигурирует как страшный призрак, как геометрическое чудовище, как продукт ночного бреда, как порождение болотных миазмов, которое должно рассеяться при свете дня. Петербург не отпускает русскую мысль, он держит ее в своем плену — в плену бесконечных цитат из чужой культуры. Он должен либо исчезнуть, либо уйти на дно, либо раствориться в бесконечных российских пространствах, чтобы вновь обнажилась скрытая им русская почва, чтобы русские снова стали русскими. Эйфория от военных побед и "роста просвещения" улетучилась, осталась только реальность "петербургской знати", "петербургской бюрократии", "петербургского чиновника": Петербург стал казаться лишним городом в России. Мужественный жест Петра, поработивший женственную душу России, подчинивший ее геометрии

западной мысли, представляется теперь насилием, ведущим к гибели. Петербург становится декорациями и для страданий, и для торжествующего явления "Вечноженственного" или России как "прекрасной дамы", становится темой русской литературы от Пушкина и Гоголя через Достоевского и Вл. Соловьева вплоть до "Петербурга" Андрея Белого и поэзии Александра Блока.

Эти основные темы петербургского мифа продолжают иметь место вплоть до начала XX века, но при этом русская интеллигенция все чаще осознает, что поиск национальных корней является, в свою очередь, не более, чем цитатой из западноевропейского романтизма, имеющей смысл только в достаточно узком контексте петербургской цитатной культуры, но не имеющей никакого отношения к реальности огромной страны за ее пределами. Поэтому русский интеллигент постепенно, все в большей степени начинает сознавать себя петербуржцем — ходячей цитатой, таким же лишним человеком в стране, как и его город. Миф о России все чаще оказывается составной частью мифа о Петербурге, а не наоборот. Сама интеллигенция становится "петербургской интеллигенцией": она начинает узнавать свой внутренний облик в архитектуре Петербурга, и "прекрасная дама" Россия все чаще оказывается чувствительной петербургской проституткой или дамой полусвета. К концу XIX века русская художественная интеллигенция все больше начинает ценить и любить эстетику цитаты, она гораздо чаще нравится самой себе, и ей все больше нравится Петербург: его эстетизирует и живопись объединения "Мир искусства", и новая петербургская поэзия. Со временем, вместо сборников "Физиология Петербурга" появляется книга "Душа Петербурга".

Как и следовало ожидать, Петербург, в момент примирения с ним русской культуры, в соответствии с давним предсказанием исчезает. Исчезает действительно как призрак — совершенно незаметно и как-то между делом. От него остаются только книги с местом издания, отмеченным как С.-Пб, или СПб — аббревиатуры, скорее напоминающие будущие ВКП/б/, ГПУ и т.д. Петербурга, на самом деле, никак не затрагивает долгожданный Апокалипсис Революции: когда Революция совершается, Петербурга уже нет — город называется к тому времени "Петроград", поскольку название русской столицы было русифицировано в ходе Первой мировой войны, чтобы не вызывать германофильских ассоциаций. В результате мы имеем "петербургскую аристократию" или "петербургскую интеллигенцию", но нет "петербургской Революции" — есть "петроградская Революция", "петроградский Реввоенсовет", "петроградские большевики". И есть теоретический субъект Революции — "питерский пролетариат", имя которого происходит от народного, обиходного названия города "Питер" — названия, которое придает имени основателя города Петра

подчеркнуто иностранное звучание. Словосочетание из двух сугубо иностранно звучащих слов "питерский пролетариат" маркирует новый этап самоокупации страны тем, что она вновь считается самой прогрессивной западной идеологией своего времени, с целью преодоления вновь обнаружившегося военного отставания от Запада. Начинается новый период радикальной борьбы с собственными национальными, религиозными, политическими и культурными традициями как источником военно-политических неудач. Апокалиптическая катастрофа, долженствующая вести к обновлению, возмещается также иностранно звучащими именами "Маркс" (напоминает русс. "мрак") и "Энгельс" (видимо, "ангел" Апокалипсиса).

Недолгий период, в течение которого город назывался Петроградом, совпадает также со временем максимальной установки на европеизацию и даже, скорее, американизацию страны. Энергия и трагедия Революции получают таким образом отчетливое завершение. Смена названия на "Ленинград" начинает новый этап самоизоляции от Запада, новый "московский" период русской истории. Название "Ленинград" звучит уже совсем по-русски. К тому же "Петр" в названии города, указывающий на каменное, гранитное основание новой цивилизации ("Петр" — камень), сменяется "ленью" — указанием на грядущую эпоху ленивого провинциализма, на азиатское, сибирское существование. Псевдоним Владимира Ульянова "Ленин" происходит, кроме того, от названия сибирской реки "Лены", имеющей в русском языке также значение женского имени (кстати, равно как и фамилия "Ульянов" происходит от женского имени "Ульяна"), что также маркирует отказ от мужского принципа, прежде лежавшего в основании города и присутствовавшего в фамилии царской семьи "Романовы", отсылающей также к Риму и к "роману", со всеми соответствующими ассоциациями, время от времени использовавшимися в русской литературе. Ленинград подчиняется теперь Москве и правящему там Сталину, имеющему, правда, в своем имени указание на металл (сталь). Но и металл все-таки женственнее (нежели камень), ибо подвержен литью и формовке: несмотря на усы, в Сталине есть нечто капризное и женственное, также как и во всех членах партийной верхушки его времени, с их полными, безвольными лицами. Феминизация российской государственности в связи с ее переездом в Москву заметна также в том, что Советская власть обычно интерпретируется в народе как женское имя "Софья Власьева", а "петроградские большевики" сменились "московскими коммунистами" ("коммуна" — очевидно женское имя) и т.д. В целом же можно сказать, что женское русское начало снова подчинило себе мужское начало европеизации, символизировавшееся Санкт-Петербургом.

Начиная, по меньшей мере, с переименования города, центральная московская власть начинает беспощадную борьбу с наследием Петербурга и Петрограда в Ленинграде — борьбу за окончательное превращение Ленинграда в обычный областной центр. Преследуется и уничтожается интеллигенция, которую даже официальные лица упорно продолжают называть петербургской. Впрочем, вплоть до начала Второй мировой войны Ленинград остается городом со своеобразной и чрезвычайно развитой художественной субкультурой, породившей еще в конце 20-30-х годов и филологию позднего русского формализма, и Бахтина, и поэзию обэриутов, и прозу Добычина и Вагинова, если называть только самые известные имена. Еще жили тогда в Ленинграде теоретики и художники авангарда, а некоторые из них пережили войну и даже дожили до 60-х годов, став предметами поклонения со стороны постсталинской интеллигентной молодежи. Но эта субкультура Петербурга в Ленинграде могла культурно выжить лишь средствами иронии, к которой она обильно прибегала: цитирование утратило свою утопическую энергию и превратилось в деконструирующую игру.

Не менее целенаправленно истреблялись московскими властями и реликты революционного Петрограда: ленинградская партийная организация непрерывно чистилась и наполнялась новыми людьми, дабы истребить память о недавней Революции. Новая московская власть панически боялась любого напоминания о революционной противозаконности своего установления и видела в Ленинграде постоянную угрозу новой Революции, направленной теперь против нее самой. Из-за этого политика властей в Ленинграде в советское время была, пожалуй, наиболее репрессивной в стране. Вытеснение неприятных впечатлений детства в виде убийства отца, т.е. царя, и овладения матерью, т.е. Россией, — эта крайняя форма эдипова комплекса заставляла сталинское руководство делать вид, что оно прямо наследует московской династии, а петербургского периода русской истории как бы не было вообще. Если вначале Сталину и льстило сравнение себя с Петром Первым, то уже вскоре центральной фигурой русской истории становится основатель Московского царства Иван Грозный, а Нева — как это имеет место, например, в известном фильме Эйзенштейна — ассоциируется уже не с Петром и Петербургом, а с Александром Невским и с обороной от немцев путем проявления исконной русской удали, а не путем подражания немецкой военной технике.

Но вот и сталинизм прошел, и положение в Ленинграде успокоилось, как и во всей стране. От этого долгого времени, протянувшегося вплоть до наших дней, останется, вероятно, только одно понятие, связанное с именем города, а именно Ленинградская вторая, или неофициальная культура — феномен, хорошо знакомый автору также и по личным

впечатлениям, как ее достаточно активному участнику в течение нескольких лет. В течение всех этих десятилетий многочисленные высшие учебные заведения города каждый год выпускали тысячи более или менее образованных людей, но они не могли найти себе места в экономике города, стагнирующего в результате целенаправленной политики центра. Переезд в другое место угрожал потерей ленинградской прописки, т.е. права жить в Ленинграде, который все же в культурном отношении отличался от остальной провинции как небо от земли. В результате, в Ленинграде скопилось колоссальное количество интеллигенции без особых занятий: многие, имея высшее образование, работали сторожами на предприятиях и автостоянках, лифтерами или коچهграми. Да и те, кто формально находил себе более подходящее место, чувствовал себя лишним и без дела, поэтому, в основном, жизненный уровень ленинградской интеллигенции был катастрофически низким. В Москве, где сосредотачивались все органы политического, экономического, культурного и прочего управления огромной страной, всегда имелась возможность заработать, устроиться, найти себе официальную нишу. В провинции для интеллигенции также были определенные шансы, так как ее было мало. В Ленинграде же ее было очень много, и она никому не была нужна. Из-за этого и культурный произвол осуществлялся неограниченно — без посольств и иностранных журналистов, без близости покровителей из высокого начальства, как в Москве. По любому поводу — особенно идеологическому — можно было остаться без работы и без средств к существованию. Образовавшаяся в результате масса экономически лишних, но достаточно хорошо образованных людей и составила социологическую базу ленинградской второй культуры.

Отдаленность от высокого начальства имела при этом и свои положительные стороны. В Москве все культурно популярное и престижное — театры, выставки, концерты, кинопросмотры западных фильмов, модные кафе — сразу так плотно заполнялось и переполнялось обеспеченными и скучающими детьми многочисленного начальства, их зубными врачами, мясниками, парикмахерами, портными и т.д., а также всевозможными дельцами черного рынка, что нормальному человеку туда попасть было сложно. В Ленинграде все это не стоило больших денег и не требовало коммерческих связей. В кафе можно было, как в Париже, часами сидеть над чашкой кофе, на всех культурных мероприятиях большей частью были все свои. Также часами можно было гулять по бесконечно прямым и длинным ленинградским набережным и проспектам и не замечать никакой Советской власти, воображая себя жителем других времен и стран. Известно, что архитектура воспитывает, и в Ленинграде она воспитывает в духе того, что сейчас называется постмодернизмом.

Если Петербург с самого начала был цитатой, то все-таки это была цитата с намерением победить оригинал, с намерением господства, с ожиданием исторического триумфа и со страхом исторической катастрофы. Эта катастрофа произошла, но она произошла в другом городе, в Петрограде, в котором все вещи и цитаты сошли со своих мест, в котором, как это хорошо описал Виктор Шкловский, полностью реализовалась авангардистская эстетика отстранения. Ленинград — по-прежнему город цитаты, но это уже город после модернистской утопии и после авангардно-модернистской катастрофы. Цитатная игра происходит в нем без ожиданий спасения, но и без страха перед будущим, поскольку оно уже наступило. Для ленинградца нет больше шанса в так называемой реальной жизни, но для него нет и полного поражения в ней. Он живет на обочине процессов, от которых зависит его жизнь, но которые он презирует, которыми не очень интересуется и от которых чувствует себя внутренне свободным. Ленинградская культура играет с цитатами из чужих культур, но в то же время она сугубо нарциссична. В этом и заключается основной парадокс цитирования: объективность и точность цитирования всегда иллюзорны — на деле эпитонство даже более расковывает индивидуальность, нежели сознательный поиск собственного стиля. Петербург был эпитонален, поскольку хотел стать вторым Римом, хотел символически и исторически продолжить Рим. Одновременно он хотел властвовать на морях и стать Новой Голландией. И новым Парижем. И Новой Германией. Но только не Россией. Это постоянно раздражало и постоянно переживалось как неудача города, как пустая претензия. Лишь со временем возникло понимание новизны и оригинальности Петербурга — Петрограда — Ленинграда как воплощения сугубо русской мечты об идеальном европеизме, идеальном рационализме и идеальном виенациональном империализме, отнюдь не лишенной, впрочем, садо-мазохистских и невротических черт. Эпитонство часто бывает весьма новаторским, но это новаторство понимается обычно постфактум, ретроспективно, когда неизбежная непохожесть на оригинал осознается не как неудача подражания, а как самостоятельная эстетическая ценность. Очень многое в петербургско-ленинградской культуре XX века имеет это свойство ретроспективной новизны, которую ленинградская неофициальная культура практиковала уже достаточно сознательно. Характерным тому примером можно назвать поэта Иосифа Бродского как наиболее известного ее представителя. Самым характерным свойством ленинградской неофициальной культуры (впрочем, официальная культура в Ленинграде практически не существовала) являлось, кстати, то, что она совершенно искренно и радикально не была заинтересована в экспансии ни в самой стране, ни за границей, что делало ее программно самозамкнутой: она вполне удовлетворялась

собственными самиздательными журналами, семинарами, выставками, концертами. Нельзя сказать, чтобы ее участники не были информированы об остальном мире — но они не особенно стремились информировать его о себе. Эта замкнутость и нарциссичная мечтательность, кстати, делали ленинградскую культуру предметом постоянных насмешек москвичей, видевших в ней лишь бесплодную ностальгию по прошедшему величию. Между тем, такой ностальгии на самом деле не было: петербургский миф умер, но Ленинград остался. Это означало для всех, кто размышлял над этим фактом, что апокалиптические пророчества и модернистская воля к власти уже обнаружили свою наивность: поэтому ленинградский постмодерный миф чувствует свое превосходство над петербургским модернистским мифом. Перестройка, которая сегодня захватила и Ленинград, означает, впрочем, ничто иное, как интеграцию замкнутой советской культуры в систему мировых средств массовой информации и соответствующую ее коммерциализацию. Советская пресса полна сейчас скрытыми или прямыми нападениями на Ленина, и никого не удивит, если Ленинград вновь поменяет имя, чтобы этой сменой еще раз отметить новый этап в бытовании русской культуры. Можно также ожидать, что если ритм смены этих этапов действительно подчинится закономерностям западной культурной моды, то вскоре Ленинград будет менять свое название каждый сезон. Солженицын уже предложил как-то переименовать Ленинград в "Невгород", чтобы подвергнуть его дальнейшей русификации. Если мода на русское национальное возрождение удержится еще на некоторое время, то это, может быть, и произойдет, и Ленинград начнет свое вхождение в новую эпоху информационного империализма с того, что вслед за Римом и марксистским Интернационалом процитирует, наконец, и исчезнувшую Россию.

Имена Ленинграда обозначили все, или почти все ключевые события и феномены новой русской истории, но эти имена не складываются в единое имя города: "петербургская аристократия" жила не там же, где правил "Петроградский Реввоенсовет", и она не подвергалась "блокаде Ленинграда". Индивидуальность города определяется его именем. У города на Неве этого имени нет, и это соответствует его характеру сцены, или цитаты, парящей над болотом, "над пустым местом". Но отсутствие исторической индивидуальности, разумеется, исторически куда более индивидуально, нежели ее наличие. Петербург — лишний город в этом мире: он помещен в той точке нуля, в которой проигрывается все то, что в других местах происходит.

1990

Произведение искусства как нефункциональная машина

Русский авангард, как и исторический авангард начала XX века в целом, в первую очередь, можно рассматривать как реакцию на возникновение современной техники. Появление машины как искусственного объекта, не имеющего прямых образцов ни в природе, ни в традиции и отсылающего своей формой лишь к внутреннему привиду своего функционирования, оказало почти магическое воздействие на многих художников, побудив их к попытке сконструировать произведение искусства как своего рода "эстетическую машину", функционирующую не в качестве знака чего-либо иного, какого-либо внешнего ей "содержания", а лишь как обнаружение собственной конструкции. Художники авангарда, таким образом, поставили знак равенства между произведением искусства и машиной по общему признаку "оригинальный артефакт", с тем, чтобы таким образом индифферентизировать и легитимизировать новый тип художественной практики и завоевать независимость от господствующей художественной традиции, скомпрометированной в рамках авангардного дискурса в качестве "до-машинной".

Эта стратегия, оказавшаяся достаточно эффективной в борьбе со старым искусством, тем не менее породила новую проблему, надолго ставшую в центр внимания как самих художников-авангардистов, так и критики, а именно, проблему соотношения между авангардным художественным объектом и утилитарной машиной. Индустриальная машина, разумеется, не является чистой манифестацией своей формы: форма диктуется ей извне ее утилитарной функцией и наличными техническими средствами для реализации этой функции. В связи с этим очевидным фактом авангардная практика и теория оказались перед нелегкой дилеммой. Попытки оградить искусство от технической утилитаризации и сохранить его автономию неизбежно оказывались под подозрением в реакционности, в стремлении вернуться к необязательной субъективности в искусстве, к господству частного эстетического вкуса: идентификация искусства и машины не могла быть поставлена под сомнение, ибо тогда под ударом оказывался основной аргумент авангарда в борьбе с традицией и, соответственно, его *raison d'être*^{*}. Но полная идентификация с машиной естественно снова приводила авангардное искусство к предметности, к определенности внешним. Дело осложнялось и тем, что послереволюционная советская идеология стремилась и все общество организовать по

образцу машины, так что дальнейшее следование исходной идентификации "искусство=машина" неизбежно приводило авангард не только к технической, но и к социальной, идеологической и, в конечном счете, государственно-бюрократической утилитаризации.

Вся история русского авангарда есть, в известном смысле, история реализации метафоры "искусство = машина": русский авангард настолько последовательно развивался (от кубизма к супрематизму, к конструктивизму, к производственничеству и т.д.), насколько последовательно он интерпретировал эту метафору как тождество — вплоть до полной интеграции в государственную машину сталинизма¹. При этом, впрочем, ни один конкретный художник авангарда не выдержал логики этого движения до конца. Каждый — от Малевича до Родченко — в какой-то момент отступал, становился осужденным самим авангардным сознанием как реакционер и действительно вскоре начинал попятное движение к традиционным формам. Это отступление, разумеется, не являлось результатом слабости характера. Отождествление "искусство=машина" с самого начала было стратегическим ходом в борьбе авангарда за автономную и даже господствующую позицию в искусстве, поэтому отказ от этого отождествления в момент, когда оно само начинало угрожать автономии авангарда, не в меньшей степени диктовался самой логикой этой борьбы, нежели настаивание на нем.

Полное описание соответствующих стратегий совпадает, как уже говорилось, с историей русского авангарда в целом. Между тем, особое место в ней занимает творчество Татлина, поскольку из всех русских авангардистов он, возможно, с наибольшей последовательностью осуществил попытку создания автономных художественных объектов-машин. Среди них, естественно, выделяются "Памятник Третьему интернационалу" (1920) (его также можно рассматривать как своего рода машину, обеспечивающую вращение его элементов) и, в особенности, "Летательный аппарат" (1930-1932), в связи с чем даже краткое — по необходимости — рассмотрение реализованных в этих работах художественных стратегий способно, может быть, прояснить дилеммы исторического авангарда в целом. Художественную программу Татлина, обычно обозначаемую как конструктивизм, современники часто воспринимали как наиболее радикальное обращение к "машинному искусству"². Это делает понятной полемику представителей авангарда с этой программой, по меньшей мере, с двух противоположных позиций. Так, для Малевича — особенно в послереволюционный период — скрытая или явная полемика с конструктивизмом становится, по существу, основной темой и внутренним мотором его сочинений: Малевич видит в стирании грани между художником и инженером новую угрозу наступления "предметности" и, соответственно, утраты

* *raison d'être* (фр.) — право на существование

искусством достигнутого им в супрематизме уровня "беспредметности". Беспредметность Малевич чем дальше, тем чаще интерпретирует не столько как отказ от изображения предметов мира, сколько как "бесцельность", неутилитарность, ненаправленность воли на конкретные блага, т.е. как отказ не только от мира традиции, но и от построения нового мира — задачи, которую Малевич рассматривает как основную ловушку для нового искусства. При этом он выдвигает прежде всего тот аргумент, что утилитаризация сделает искусство зависимым от науки с ее относительным и исторически изменчивым знанием: искусство для него есть дело "неученых" и повинуетея скрытому, "беспредметному", внутреннему ритму жизни, объемлющему пространство и время в целом, и потому равно доступное каждому. Малевич признает как техническую, так и социальную машину коммунизма "беспредметными" лишь постольку, поскольку их форма не иерархизирована, но утилитаризация этой формы равна для него возникновению нового знания, новой иерархии, новой предметности и, следовательно, регрессу по отношению к беспредметности супрематизма³. В то же самое время конструктивизм Татлина и его учеников атакуется с "левых" позиций, в том числе, например, Тарабукиным, как "наивный и дилетантский", как дело рук кустаря, далекого от современного производства⁴. В конструкциях Татлина усматривается отсутствие специальных знаний и утилитарной функции, придающей художественному объекту действительную целесообразность, а следовательно, и внутреннюю убедительность. Подобно этому и Троцкий, в частности, утверждает, что истинная красота связана с целесообразностью, и потому сравнивает "Памятник Третьему Интернационалу" Татлина с Эйфелевой башней в пользу последней⁵. Действительно, ни в отношении устойчивости конструкции в целом, ни в техническом обеспечении требуемого вращения, татлинская башня не выдерживает инженерной критики. Такого рода критика особенно определенно прозвучала по адресу Летатлина — аппарата, по своей форме, как кажется, ориентированного на полет, который и по заверениям самого Татлина должен был полететь, но не полетел.

Эту нефункциональность татлинских машин обычно рассматривали как их недостаток и оправдывали двояко. Самое распространенное оправдание состоит в том, что машины Татлина утопичны: они не соответствуют современному им состоянию техники, но зато указывают путь дальнейшему ее развитию и в этом смысле опережают свое время. Инженерный дилетантизм Татлина превращается, таким образом, в вариант научной фантастики. На деле же такое объяснение является малоубедительным: татлинские машины отличаются от временно неисполнимых научных проектов тем, что неуспех их запрограммирован и ясен с самого на-

чала, поскольку принцип их строения в научном отношении не представляет собой ничего нового. Так, Летатлин не предполагает никакого технически нового принципа движения: подобные аппараты давно были известны, равно как давно было известно, что они не летают. Если верно то, что Татлин был знаком с соответствующими расчетами Циолковского, то он должен был ясно отдавать себе отчет в том, что Летатлин полететь не может⁶.

Второй тип оправдания состоит в том, что тот же Летатлин, скажем, представляет собой прежде всего произведение искусства — об этом и сам Татлин говорит К.Зелинскому в известной беседе⁷. Но понимать это лишь в том смысле, что формы Летатлина сами по себе "красивы", означает вернуться на стезю традиционной эстетики, с которой Татлин боролся, и отказаться от постановки вопроса, почему же Летатлин построен все же именно как машина. Ведь для создания красивого "органического" узора достаточно эстетики, скажем, Югендстиля — авангарда для этого не требуется.

Напрашивающаяся здесь интерпретация состоит в том, что именно нефункциональность, неутилитарность, дилетантизм, в частности, татлинской башни или Летатлина и есть то, что делает их фактом искусства: машина интересует Татлина в тот момент, когда она не работает, не выполняет своей утилитарной функции. Машина и технический прогресс должны сначала потерпеть поражение, чтобы затем быть эстетизированными, должны утратить практическую ценность, чтобы получить ценность художественную. Таким образом, татлинская стратегия скорее напоминает *ready-made* Дюшана, нежели инженерный проект, ориентированный на будущее. В этой связи следует обратить внимание на то, что сам Татлин в той же беседе с Зелинским называет предшественником Летатлина Икара, т.е. миф о полете, закончившемся поражением. Своей формой Летатлин отсылает к бесконечной веревке исторически зафиксированных поражений (летательная машина Леонардо — лишь наиболее известный из таких примеров), ведь визуально он напоминает огромного архаического птеродактиля, залетевшего в современную цивилизацию из доисторических времен. Это, конечно, не случайно: русский авангард — в особенности то его крыло, к которому принадлежал Хлебников, и к которому был близок Татлин, — ориентировался не только на индустриальную машину, но и на архаическую, магическую технику. Авангардистские тексты и объекты являются машинами архаического бессознательного, инструментами "вещественной магии", которую русский авангард часто идентифицировал с архаическим пластом русской жизни, русского народ-

* *ready-made* (англ.) — готовый к употреблению

ного искусства и языка. В этой перспективе Летатлин может быть интерпретирован как знак неправильного, профанного, дикарского, магического, или "неученого" восприятия современной техники, что отсылает и к трактатам Малевича, разумеется, известным Татлину, и еще в большей степени соответствует общей анти-западнической ориентации русского авангарда. (Общую ориентацию на примитивное, архаическое и магическое русский авангард перенял, разумеется, у западного авангарда, но придав ей специфическую националистическую окраску.)

Эта интерпретация ставит Летатлин в один ряд с такими текстами того времени как романы А.Платонова, рассказы Зощенко или поэзия Хармса, которого Татлин, кстати говоря, иллюстрировал, и у которого часто встречается мотив выпадения из окна. Во всех этих случаях тематизируется ситуация профанного, ненаучного, "русского" сознания, неправильно понимающего "современную культуру". Вот почему можно сказать, что поскольку русский авангард фиксировал эту ситуацию неудачи (а не потому что он интерпретировался как утопический проект победы этого научно-ненаучного мышления), он имеет то гуманистическое измерение, которое за ним часто отрицают, и своеобразно продолжает традиционную русскую тему не нового, а маленького человека. Но крах техники в "ненаучной" России понимается здесь, разумеется, не только как неудача профана, но и как неудача самой современной техники, неспособной дать настоящее переживание полета, преобразить человеческую жизнь. В этом смысле Летатлин летает выше любого самолета, не сдвигаясь с места: он воочию демонстрирует, что всякий самолет, в сущности, остается на месте.

Уже ранние контр-рельефы Татлина при непосредственном знакомстве поражают прежде всего предельной бедностью и антитехничностью своих материалов, исключаяющих всякую речь об утопии. Татлинский Памятник Третьему Интернационалу — Вавилонская башня с вечным вращением, интегрирующим Революцию в бесконечность космических циклов — тоже едва ли столь уж утопична — ведь и о Вавилонской башне, в первую очередь, известно, что она была разрушена⁸. Почему же все-таки Татлин соединяет свою судьбу с коммунистической утопией? Можно предположить, что причины этому те же, что и у многих других художников и писателей его поколения, которым социально-индустриальная коммунистическая машина показалась честнее, откровеннее, нежели "идеализм" традиционного общества и его искусства, так что они приняли эту "машинную честность", не обязательно разделяя связанных с ней надежд на светлое будущее. Если у Татлина и были иллюзии, то они, видимо, относились именно к аутентичности созданного им образа мира как нефункциональной машины — противопоставленного официальной ориен-

тации на эффективность. Таким образом, остается вопросом, насколько Татлин, создавая свой магический симулякр машины, сознавал, что и вся тогдашняя социальная машина, со всеми ее внешними претензиями на научность и эффективность, являлась точно таким же симулякром, т.е. своего рода неутилитарной и непродуктивной авангардной "конструкцией". Возможно, позднее он все-таки понял это и именно тогда перешел к рисованию цветов. Но, во всяком случае, для современного "посткоммунистического" сознания, татлинские машины и, в особенности, Летатлин — вместе с эпиграфом из Сталина, взятым к нему Татлиным: "техника решает все"⁹ — воспринимается именно как памятник тому уникальному синтезу архаики, магии и техники, каким был русский коммунизм.

Примечания

- 1 О соотношении русского авангарда и сталинизма см. Б.Гройс, *Стиль Сталин. Б.Гройс, Настоящее издание.*
- 2 Характерным является плакат с надписью "Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins", продемонстрированный Georg Grosz и John Heartfield на Берлинской выставке Дада в июне 1920 г.
- 3 См. напр. K. Malewitsch, *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt.* DuMont, Köln 1989, S.61f.
- 4 N. Taraboukine, *Duchéval et la machine.* Paris 1980.
- 5 L. Trotzki, *Revolution und Literatur.* Berlin 1968, S.168f.
- 6 Vladimir Tatlin. *Moderna Museet, Stockholm 1968, S.9-10.*
- 7 *Ibid.*, S.77-80.
- 8 О космической символике татлинской башни см. J. Miller, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde,* Yale Univ. Press, p.151ff.
- 9 Эпиграф к статье Татлина "Искусство в жизнь" (1932), отсылающей к Летатлину. *Vladimir Tatlin, Moderna Museet, S.75.*

1992

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ.

A. КНИГИ

1. Gesamtkunstwerk Stalin. München 1988.
Staline. Oeuvre d'art totale. Nîmes 1990.
La stalinismo ovvero l'opera d'arte totale. Milano 1992.
The Total Art of Stalinism. Princeton Univ. Press 1992.
2. Дневник философа. Paris 1989.
3. (mit I. Kabakov) Die Kunst des Fliehens. München 1991.
4. Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus. München 1991.
5. Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München 1992.

B. СТАТЬИ

1. Достоевский и Киркегор. *Вестник РХД*, N123, Paris 1977, с.89-110.
2. Московский романтический концептуализм. *А-Я*, N1, Paris 1979, с.3-11.
3. Художник и зритель. *А-Я*, N3, Paris 1983, с.3-9.
4. Moderne sowjetische Kunst. *Du*, N6, Zürich 1981, S.23-29.
5. Поэзия, культура и смерть в Москве. *Ковчег*, N5, Paris 1981.
Gekürzte deutsche Übers. *Akzente*, Hft.3, München 1982.
6. Малевич и Хайдеггер. *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd.9, Wien 1982, S.355-368.
7. О русской философии. *Синтаксис*, N11, Paris 1983, с.157-166.
8. Tourguenev et l'histoire du nihilisme européen. *Tourguenev et l'Europe. Cahiers I. Tourguenev, P. Viardo, M. Malibran*. N7, Paris 1983.
9. Das Thema des Mülls in der Kunst Ilja Kabakov. *Jankilevskij, Kabakov, Steinberg*. Katalog einer Ausstellung an der Universität Bielefeld und Museum Bochum. Bochum 1985, S.48-57.
10. Ilja Kabakov: Der Künstler als Erzähler. *Ilja Kabakov. Am Rande*. Katalog einer Ausstellung an der Kunsthalle Bern. Bern 1985.
11. Картина как текст: "идеологическое искусство" Булатова и Кабакова. *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd.17, Wien 1986, S.329-336.
12. L'Occident dans la Russie soviétique des années 60-70. *L'Autre Europe*, N7-8, Lausanne 1985.
13. The Problem of Soviet Ideological Practice. *Studies in Soviet Thought*, N33, Den Haag, p.191-208.
14. Der Paradigmenwechsel in der sowjetischen inoffiziellen Kultur. *Auf der Suche nach Autonomie. D. Beyrau, W. Eichwede (Hrsgs.)*. Bremen 1987, S.53-63.

15. Im Banne der Supermächte: die Künstler in Moskau und New-York. *Durch*, N2, Graz 1987, S.55-63.
16. Die totalitäre Kunst der 30er Jahre. *Der Axt hat geblüht...* Katalog einer Ausstellung an der Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1987, S.27-35.
17. Elemente des Gnostizismus im Dialektischen Materialismus. *Gnosis und Mystik in der Geschichte der Philosophie. P. Koslowski (Hrsg.)*. Zürich & München 1988, S.352-367.
18. L'Oeuvre d'Art Staline. *Cahiers du Musée national d'art moderne*, N23, Paris 1988, p.95-106.
19. Kunst nach der Utopie. *Ich lebe – Ich sehe*. Katalog einer Ausstellung am Museum Bern. Bern 1988, S.205-209.
20. A la recherche du pouvoir perdu. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, N26, Paris 1988, p.73-91.
21. Россия как подсознание Запада. *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd.23, Wien 1989, S.199-213.
22. Проблема авторства у Бахтина. *Russian Literature*, v. XXVI, Den Haag 1989, p.113-130.
23. The artist as a curator of bad art. *L'Exposition imaginaire*. St.-Gravenhage 1989, S.138-149.
24. Соц-арт. *Искусство*, 1990, N1, с.30-33.
25. Kunst als Wertgebung des Wertlosen. *G. Herold (Hrsg.)*, *Geld spielt keine Rolle*. Katalog einer Ausstellung am Kölnischen Kunstverein. Köln 1990.
26. Socialist Realism and the Russian Avant-Garde. *The Culture of Stalin Period. H. Günther (Ed.)*. London 1990, p.122-148.
27. Die künstlerische Individualität als Kunsterzeugnis. *Über die Wahrheit in der Malerei. Akademie der bildenden Künste in Wien (Hrsg.)*. Wien 1990.
28. Die russische Sophologie. Wladimir Solowjow und seine Schule. *Weisheit. Archäologie der literarischen Kommunikation III. A. Assmann (Hrsg.)*. München 1990, S.345-354.
29. Die Moskauer Konzeptkunst, oder die Representation des Sakralen. *Metropolis. Ch. M. Joachimides, N. Rosenthal (Eds.)*. Katalog. Berlin 1990, S.34-37.
30. Die Ästhetisierung des ideologischen Textes. *Sowjetische Kunst um 1990*. Katalog einer Ausstellung an der Kunsthalle Düsseldorf. Köln 1990, S.31-39.
31. Русский авангард по обе стороны черного квадрата. *Вопросы философии*, 1990, N11, с.67-73.
32. Das leidende Bild. *Das Bild nach dem letzten Bild, P. Weibel, Ch. Meyer (Hrsg.)*. Köln, 1991.

33. Поиск русской национальной идентичности. *Вопросы философии* 1992, N1, с.52-60.
Russia and the West: Quest for Russian National Identity. *Studies Soviet Thought*, N43, den Haag 1992, S.185-198.
Den ryska filosofins ansikte. *Ord & Bild*, N4, Goeteborg 1992, S.21-30.
34. Petersburg/Petrograd/Leningrad. Eine Stadt und ihre Namen *Petersburger Träume. W.Lange (Hrsg.)*. München 1992, S.291-301.
35. L'affiche soviétique: l'art et la vie. Russie — URSS. 1914-1991 *Changements de regard. W.Berelowitch, L.Gevereau (Eds.)*. Paris 1992, p.64-71.
36. Konstruktion als Subtraktion. *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetisch Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahre. H.Gassner K.Kopanski, K.Stengel (Hrsg.)*. Marburg 1992, S.73-76.
37. Filonov's Organic Machines. *Art in America*, November, 1992, p.96-101,157.
38. Der Text als Monster. *Wespennest*, N89, Wien 1992, S.54-60.
39. The Struggle against the Museum, or the Display of Art in Totalitarian Space. *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles. D.Sherman, I.Rogoff (Eds.)*. Univ. of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
40. Inspection Medhermeneutics. *Artis*, Zürich, December 1992/January 1993, S.39-41.
41. Milan Kunc. Die fröhliche Postmoderne. *Milan Kunc. Katalog einer Ausstellung in Prague*. Stuttgart 1993, S.21-30.
42. Die Kunst der Demokratie. *Texte zur Kunst*, N7, Köln 1993, S.160-166.
43. Die Wahrheit in der Photographie (Truth in Photography). *Camera Austria*, Graz 1993.
44. Die Kunstwerk als nichtfunktionelle Maschine. *Tatlin: Leben. Werk. Wirkung. Ein internationales Symposium. J.Harten (Hrsg.)*. Köln 1993, S.252-257.
45. Die Heiterkeit des Monströsen. *Akzente*, Hft.2 (april), München 1993, S.122-131.
46. U-Bahn als U-Topie. *Kursbuch*, Hft.112, Rowohlt, Berlin 1993, S.1-9.
47. Der Asylant in ästhetischer Sicht. *Deutschsein?* Katalog einer Ausstellung der Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1993, S.92-97.
48. Die neue russische Kunst. Der Künstler als Figur eines humoristischen Romans. *Kunstforum*, Bd.121, Ruppichterorth 1993, S.122-135.

Институт современного искусства благодарит:
Нортон Доджа (США) за финансовую поддержку
в осуществлении издания

Издательство "ЗНАК" благодарит:
Александру Обухову и Романа Златинского
за помощь в работе над примечаниями
к книге "О новом"
Дмитрия Баратова
за помощь в работе над макетом