

Борис Гройс

Gesamt-
kunstwerk

Сталин

Gesamtkunstwerk
Сталин

Борис Гройс

Gesamt-
kunstwerk

Сталин

УДК 7.01(081)(430)

ББК 87.82я44

Г 86

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы
Центра современной культуры «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»



Ad Marginem

Гройс, Борис

Г86 Gesamtkunstwerk Сталин / Борис Гройс. — М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. — 168 с.

ISBN 978-5-91103-153-4

Взяв за основу ключевое понятие вагнерианской эстетики Gesamtkunstwerk (в русском переводе — «законченно-единое произведение искусства»), Борис Гройс радикально меняет точку зрения на художественный авангард XX века и его отношение к так называемой «тоталитарной эстетике». Гройсовский «Сталин» выступает метафорой не преодоления, а завершения авангардного проекта, его «отрицанием отрицания», то есть, по сути, является утверждением главного пафоса авангарда — революционного пересоздания не столько формы произведения, сколько самого зрителя.

© Борис Гройс, 1987, 2013

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Art Foundation, 2013

Содержание

- 7 Предисловие к американскому изданию
- 19 Gesamtkunstwerk Сталин

Предисловие к американскому изданию

Эта книга была написана в 1987 году. В то время закат Советского Союза стал очевиден, а его близкий крах – легко предсказуем. В этот исторический момент представилась прекрасная возможность для написания книги, резюмирующей историю советского коммунистического проекта. Речь не идет об истории Советского Союза, советской культуры или советского искусства – пусть даже в моей книге обсуждаются проблемы, в основном связанные с искусством. Эта книга не задумывалась как исторический нарратив, описывающий и интерпретирующий важные факты советской истории. Перед ней стояла несколько другая задача: выяснить, что же случилось с проектом построения абсолютно нового общества, который был выдвинут Октябрьской революцией и затем реализован советской властью.

Мой первый шаг состоял, разумеется, в том, чтобы дать определение этому проекту, поскольку коммунизм вообще и советский коммунизм в частности могут быть определены (и в разное время определялись) самыми разными способами. В процессе написания книги я в основном концентрировал внимание читателей на том, что представлялось мне – и до сих пор представляется – решающим и при этом исторически уникальным аспектом советского эксперимента. Главная цель этого эксперимента заключалась в том, чтобы разорвать связь с природой, включая природу человеческую, и построить новое общество, представляющее собой полностью искусственную конструкцию. В этом состоит основное отличие советского проекта от большинства других революционных и контрреволюционных проектов, известных нам из истории.

Французская буржуазная революция апеллировала к природе как источнику вдохновения и идеологической легитимации. Своими интеллектуальными корнями она была связана с идеей

«естественного человека» и «естественного права», противопоставляемого праву божественному. Нацистское движение идеологически базировалось на расовой теории, для которой природа также служит конечным горизонтом любого исторического действия. В отличие от них, советская власть постоянно и на разных уровнях своей политической и экономической практики демонстрировала глубокое, почти инстинктивное отвращение ко всему естественному. Характерны в этом отношении кампании против генетики и психоанализа, равно как и проводимая в 1930-х годах коллективизация сельского хозяйства, направленная на искоренение крестьянства и уничтожение его традиционной, глубокой привязанности к земле. Некоторые из корней этой антипатии к природе можно найти уже в Русской православной церкви и интеллектуальной традиции XIX века, а некоторые восходят к марксизму, который делит общество не на расы, а на классы. В контексте марксистской философии место, занимаемое человеком в рамках технически организованного процесса производства, оказывается важнее, чем внешний вид и анатомия человеческого тела. С точки зрения советских теоретиков, проделанный Марксом анализ общества предвосхищает разрыв со всем, что есть в человеке природного, и формирование абсолютно пластичных, гибких людей, способных занимать разные позиции в системе социалистического производства. В лучшей гегельянской традиции человеческое существо понимается советской идеологией как чистая потенциальность, изменчивое ничто, которое становится чем-то, лишь получая определенную функцию, определенную роль в процессе социалистического строительства.

Эта воля к радикальной искусственности помещает советский коммунистический проект в художественный контекст. Как предполагали те, кто его задумал, русский пролетариат будет освобожден от отчуждающего труда, которым он вынужден заниматься

в условиях капиталистической эксплуатации, и превратится в коллективного художника, творящего новый мир и в то же время самого себя как художественное произведение. Там, где была природа, должно стать искусство. Поэтому обсуждение советского политического проекта в эстетических терминах вполне допустимо и даже необходимо. Собственно, к этому я и стремился в своей книге. В ней не идет речь о советском искусстве. Само советское государство рассматривается здесь как произведение искусства и одновременно как его автор. И прежде всего я концентрирую внимание на основных художественных проблемах, с которыми столкнулось это государство и которые по сути совпадают с проблемами, встающими перед любым современным художником, берущимся за реализацию аналогичного проекта. Все эти проблемы в конечном счете могут быть сведены к одной-единственной: каково отношение между индивидуальной художественной практикой и исторической традицией? Модернистское искусство отвергло традицию и стремилось порвать с ней. Но модернизм достаточно рано обнаружил свою зависимость от прошлого по крайней мере в двух аспектах: во-первых, по той простой причине, что мы неизбежно зависим от того, что отвергаем, а во-вторых – что более важно, – поскольку само прошлое может быть описано как история разрывов с прошлым и новых начинаний. С этой точки зрения начинание модернизма оказывается повторением предыдущих начинаний. Мы знаем, к каким трудностям и парадоксам приходило современное искусство в результате осознания этого факта. То же самое можно сказать о советском коммунистическом проекте.

В контексте русской культуры XX века, да и в интернациональном культурном контексте, русский художественный авангард занял самую бескомпромиссную и одновременно влиятельную позицию, направленную против природы и естества.

Еще до революции художники-авангардисты провозгласили окончательную «победу над солнцем» – то есть над природой, олицетворяемой солнечным светом, заменой которому должен был стать новый, электрический свет. Эти художники утверждали, что в основе их искусства лежит ничто и что они вышли за нулевую точку, за которой искусственное полностью освобождается от естественного. Они называли себя футуристами. Но, в отличие от итальянского футуризма, русский авангард не имел ничего общего с традиционной концепцией нации и не испытывал особого восторга перед современными технологиями и современной войной. Основной целью русского авангарда было создание Нового Человека, нового общества, новой формы жизни. Вся проблематика «элитарного» и «популярного» искусства, искусства для избранных и искусства для масс, столь важная для западного модернизма, абсолютно нерелевантна для художников русского авангарда, стремившихся уничтожить элиты и создать новые массы. Проблема состояла не в том, как создавать искусство, которое нравится или не нравится элите или массам, а в том, как создать массы, которым нравится хорошее, то есть авангардное, искусство. Русский авангард не пытался предложить публике свою художественную продукцию с тем, чтобы та вынесла эстетическое суждение по ее поводу – сама эта публика должна была стать предметом его собственного эстетического суждения. И его целью было не критиковать власть, но учредить собственную власть и осуществлять ее максимально радикальным способом. Русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и всего мира. Эта установка полностью совпадает с установкой социалистического реализма. Соцреализм тоже не пытается понравиться массам: его задача – создать такие массы, которым он будет нравиться. Обычно публика получает такое искусство,

какое она заслуживает. Но социалистический реализм стремится сформировать публику, которая его заслуживает.

После публикации этой книги меня часто критиковали за тематизацию сходства между русским авангардом и сталинским соцреализмом. Некоторые читатели восприняли эту тематизацию как атаку на русский авангард, попытку возложить на него ответственность за сталинский террор, в то время как другие интерпретировали ее как попытку эстетизировать сталинский режим, подавить память о его преступлениях. И почти все мои критики сочли сравнение авангарда и соцреализма невозможным в силу визуального различия между художественной продукцией того и другого. В самом деле, «Черный квадрат» Малевича, кажется, не имеет ничего общего, скажем, с портретом Сталина работы Александра Герасимова. Тот факт, что сам Малевич в 1920-х и 1930-х годах написал множество фигуративных картин, в основном истолковывался как его уступка «тоталитарной эстетике» – несмотря на то, что «пассеистическая» фигуративная живопись Малевича, оплакивающая участь русских крестьян или прославляющая гуманистические идеалы Ренессанса, в действительности гораздо более радикально противостоит художественной стратегии социалистического реализма, нежели его более ранние супрематистские работы с их футуристическим, оптимистическим духом. Одно это обстоятельство достаточно наглядно иллюстрирует опасность сопоставления авангарда и соцреализма, проводимого в чисто формалистических терминах, без адекватного понимания конкретных политических проектов, в контексте которых используются те или иные формы. То, что я сравниваю в своей книге, – это не художественные произведения, созданные русским авангардом и социалистическим реализмом, а их политические стратегии. А эти стратегии вполне сопоставимы – и, как я пытаюсь показать, во многих отношениях схожи. Именно это

сходство привело к подавлению авангарда сталинской культурой. Такое насильственное подавление может быть применено только к политическому противнику в борьбе за власть – противнику, чьи цели совпадают с вашими. Уже это историческое обстоятельство служит доказательством сродства между русским авангардом и социалистическим реализмом.

Конечно, кто-то скажет, что как раз репрессивные меры, политическое запугивание и террор отличают сталинскую культуру от эпохи авангарда: в конце концов, никто из художников-авангардистов никого не убил, зато некоторые из них сами были уничтожены сталинским режимом или по крайней мере оказались под мощным политическим, экономическим и социальным давлением. На это можно ответить, что теоретики, писатели и художники – представители соцреализма тоже никого не убили. Они лишь соглашались с физическим уничтожением своих противников и оппонентов политическим режимом – причем многие из них впоследствии сами оказались жертвами этого режима. И следует заметить, что художники русского авангарда тоже были как минимум безразличны к физическому уничтожению своих противников в период постреволюционного красного террора, предшествующего сталинскому террору. Разумно будет предположить, что и эти их противники вряд ли сильно протестовали бы против уничтожения своих оппонентов в случае возможной победы белого террора. Этот фактический и воображаемый подсчет жертв можно продолжать до бесконечности, сопровождая его обычными в подобных случаях взаимными обвинениями. Русская культура породила множество текстов, посвященных этой теме, – и продолжает порождать в огромных количествах. Как и всякий русский читатель, я прочел немало таких текстов – и уже по этой причине не хотел писать еще одну книгу в том же роде. Некоторым из моих читателей может показаться, что это решение демонстрирует

моральную индифферентность или цинизм автора. Но если считается морально дозволенным писать о тех или иных аспектах христианской теологии без упоминания жертв инквизиции и Крестовых походов или рассуждать о демократии и правах человека, не вспоминая при этом массу людей, гильотинированных во имя этих ценностей, стало быть, можно также писать о советском коммунистическом проекте в надежде, что читатели, которых интересует количество жертв этого эксперимента, смогут удовлетворить свой интерес, прочитав обширную литературу, посвященную данной теме.

Таким образом, темой этой книги является не столько история советской реальности, сколько история советского воображения. Трудности и проблемы, связанные с тем или иным проектом, начинаются вовсе не на стадии его реализации. Они возникают уже в тот момент, когда этот проект только формулируется. Для того чтобы сформулировать проект преодоления природы, установленного порядка вещей, реальности-как-она-есть, требуются определенные медиа – язык или изображение. Кто-то делает отсюда вывод, что построение нового мира предполагает трансформацию медиа, формирующих образ этого мира, – создание нового языка и нового искусства путем исключения всего, что связывало бы их с историей этих медиа. Таким был проект русского авангарда. Он намеревался строить новый мир, избавившись от балласта прошлого – прошлых слов и прошлых изображений. Революция понималась авангардом как полный разрыв с прошлым, включая прошлое тех медиа, посредством которых он собирался сформулировать свое представление о будущем.

Однако Коммунистическая партия видела в революции не разрыв с прошлым, но акт возобновления революционных традиций и представлений о будущем, которые были аккумулированы в культурной памяти человечества и которые теперь должны были стать

действенными и продуктивными. Вот почему социалистический реализм нашел поддержку со стороны руководства Компартии. Для теоретиков соцреализма представление о будущем, полностью очищенном от культурных традиций, выглядит слишком бедно, ограничено, одномерно и репрессивно. Переход от 1920-х годов к эпохе соцреализма часто описывался как переход от периода творческой свободы и плюрализма художественных течений к политике подавления, цензуре и навязанной сверху эстетической гомогенности. Не следует, однако, забывать, что это многообразие течений и широкая панорама художественных стилей 1920-х годов открывается лишь глазам пассивного, незаинтересованного наблюдателя. Как раз такая беспристрастная, созерцательная позиция вызывала резкое неприятие как со стороны разных направлений русского авангарда, так и со стороны социалистического реализма. Каждый советский гражданин должен был участвовать в построении социалистического будущего – а это означало, что он должен примкнуть к одной из сторон, высказаться за или против того или иного представления об этом будущем. И если смотреть не с точки зрения внешнего наблюдателя, а с точки зрения активного участника этого процесса, то придется признать, что парадигма социалистического реализма менее репрессивна и более плюралистична, нежели, к примеру, парадигма супрематизма, поскольку соцреализм позволяет использовать гораздо более богатый лексикон художественных форм, включая формы, заимствованные из исторических традиций. В центре конфликта между авангардом и соцреализмом стоит принципиально важный для всего искусства XX столетия вопрос о легитимности художественной апроприации. Для авангарда апроприация равна плагиату. С точки зрения художника-авангардиста, артикулировать представление о будущем с помощью слов и изображений, взятых из прошлого, означает заразить это будущее наследием прошлого.

В контексте соцреализма апроприация рассматривается как легитимная художественная практика.

Судьба любого утопического проекта определяется тем языком и теми образами, которые он использует. Эти медиа позволяют утопическому представлению явиться на свет и в то же время налагают на него свои ограничения еще задолго до всякой попытки его реализовать. Субъект утопического и революционного воображения стоит перед трудным выбором: какие средства, какие медиа ему использовать для манифестации этого воображения. Мы хорошо знаем, что необходимость сделать такой выбор во многом предопределила расхождение между левыми политическими и художественными движениями не только в Советском Союзе, но и на Западе. В этой книге предпринята попытка объяснить суть этого выбора и описать драму революционного воображения, разыгравшуюся в XX веке в России, где выбор, сделанный в сфере воображаемого, мог стоить жизни тому, кто его совершил. В третьей части книги я анализирую современное русское искусство, тематизирующее визуальный язык утопического воображения. К тому моменту, когда я опубликовал книгу, имена Ильи Кабакова и Эрика Булатова мало что говорили западному читателю, и поэтому эта часть моей книги осталась почти не замеченной критиками, сосредоточившими внимание на более знакомой тематике русского авангарда и социалистического реализма. Но лично для меня эта третья часть была самой важной, поскольку моей главной целью было представить западным читателям неизвестное в ту пору современное русское искусство. Надеюсь, теперь, когда Запад познакомился с этим искусством, эта книга тоже будет прочитана по-другому: как историческая генеалогия проблематики, с которой работало русское искусство позднесоветского периода. Можно, конечно, спросить: что хорошего в том, чтобы создавать новое, искусственное общество, вместо того чтобы позволить

каждому национальному государству развиваться своим естественным путем? Неужели революция предпочтительнее эволюции? В самом деле, сегодня в странах Восточной Европы, некогда входивших в социалистический лагерь, эпоха советского коммунизма чаще всего описывается как интервал, пауза или задержка в процессе «нормального» развития этих стран – задержка, единственным следствием которой, стоило ей завершиться, явилось желание «наверстать упущенное». С этой точки зрения коммунизм вновь предстает как призрак коммунизма, как привидение, просто растаявшее в воздухе после краха коммунистического проекта. Из-за искусственного характера советского коммунизма оказывается крайне трудно вписать его в «естественную» историю национальных государств. Предполагается, что у любой истории должен быть субъект. Однако «коммунистической» или «социалистической» нации больше не существует. Они исчезли вместе с учредившим их коммунистическим проектом, распались на отдельные нации, определяемые в этнических терминах, – русскую, украинскую, албанскую и т. д.

Однако, хотя говорить об искусственных обществах и трудно, забыть о них тоже невозможно. Современные западные общества также все менее склонны видеть в себе продукт естественного исторического развития и вместо этого описываются как реализация демократической политической «модели», базирующейся на универсальных ценностях. А понимание западных демократий как универсальных моделей напоминает об их революционном, насильственном происхождении и означает возможность их экспортировать – мирным способом, как в посткоммунистических странах Восточной Европы, или насильственно, как это происходит в Ираке или Афганистане. Можно, конечно, посетовать на наивность такой политической модели. Но, с другой стороны, существуют иные социальные модели, представленные на глобальном

политическом рынке: социалистическая, исламская или фашистская. И единственный способ избежать выбора между ними – это изобрести новую искусственную социальную или политическую модель. Советский эксперимент по построению искусственного общества стал началом новой эпохи в истории политического воображения – и эта эпоха далека от завершения. Искусство политики трансформируется в политику искусства и посредством искусства – перед нами политическое воображение, ассимилировавшее воображение художественное.

Перевод с английского Андрея Фоменко

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 бóльшую 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, притом 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 ранее проделанную интеллектуальную, социальную, политическую и техническую 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 у большинства интеллигенции, да, как выяснилось в ходе революции, и у народа отвращение, а не сожаление.

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 ранее 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 1930-х годов,

уничтожено или обречено на гибель, 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 1930-х 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 «подлинное 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 были исключены. Эти новые трактовки не признаются советской критикой в качестве новых, 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 1930–1940-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 искусствознании 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 музей 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, 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 так же, как и авангард, неизбежно подчиняясь логике современной постмодерной культуры, более не признающей за искусством права быть вирулентным. 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 1930–1940-х годов представляет собой лишь простое возвращение к прошлому, в чистом виде регрессивную реакцию против нового искусства, непонятного 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 1920–1930-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, 1930–1940-е годы в Советском Союзе были всем чем угодно, но только не временем свободного и беспрепятственного проявления настоящих вкусов масс, которые и в то время несомненно 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, отрывом, 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 язык фонетической «заумной» поэзии в духе Хлебникова или Крученых.

Социалистический реализм создавали не массы, а от их имени – вполне просвещенные и искушенные элиты, прошедшие через опыт авангарда и перешедшие к социалистическому реализму вследствие имманентной логики развития самого авангардного метода, не имевшего 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 киностилистике и т. д. Отличие социалистического реализма состоит, 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 неотрадиционализм, опирающийся как на действительный опыт русской культуры XIX века, так и на творчество относительно традиционалистски настроенных авторов XX века, 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: «нигилистическое 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 здесь не только официально, но и независимым общественным мнением, предпочитающим,

скорее, забыть о прошлых заблуждениях, нежели растревлять еще не затянувшиеся раны. При этом неотрадиционалисты 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 неотрадиционалистов 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 неотрадиционалистского, а, скорее, неоавангардного искусства, возникшего в Москве в начале 1970-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, сталкивающее между собой различные семиотические и художественные системы и наслаждающееся зрелищем их взаимного крушения, естественно лежит в русле общей постмодерной эстетики европейского и американского искусства 1970–1980-х годов. Вместе с тем оно имеет и ряд важных от нее отличий, продиктованных специфическими условиями, в которых оно возникло и развилось. Прежде всего, ему противостоит не коммерческая, безличная художественная продукция, реагирующая на спонтанные потребности зрителя даже и тогда, когда она стремится манипулировать ими, 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, повлекшей за собой отказ 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, исключающей 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 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 истоке 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 привычно виделась только морально успокоительная противоположность.

Эта современная художественная рефлексия по поводу советского строя как произведения государственного искусства раскрывает в нем очень многое, недоступное с помощью других средств, 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 настоящее 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 сталинской культуры. Для этого и необходим учет ее культурных границ, ибо проблемы и предпосылки этой культуры выявились из них наиболее отчетливо, т. е. речь идет о своего рода культурной археологии, которая, однако, в отличие от археологии Мишеля Фуко, стремится описать не только меняющиеся парадигмы, но и механизм их смены. Такой подход неизбежно ведет к известным упрощениям и обобщениям и был бы поэтому непростителен, если бы не руководствовался 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 фактом. Наша цель, 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 руководствуется здесь не столько своим личным вкусом, сколько 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 преобразению. 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 ницшеанской максиме «Падающего подтолкни», то только потому, что глубоко убежден в невозможности удержать падающего.

Авангард принял разрушение мира как произведения Божественного искусства в качестве свершившегося и непоправимого факта, который следует осознать по возможности 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 вперед прогресса и найти впереди, а не позади него 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 закрепиться.

Таким далее не редуцируемым явился для Малевича, как известно, «Черный квадрат», надолго ставший 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 первоматерией, 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, – вообще положение субъекта в мире⁴. Малевич исходит из того, что как в природе, так и в классическом искусстве исходные супрематические элементы находились в «правильных» гармонических соотношениях, хотя это обстоятельство ранее и не было сознательно отрефлектировано 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 явно 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 боится 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, подобные тем, которые возможны в пространстве, благодаря чему авангард должен был получить власть над временем 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. Все эти современники авангарда также стремились найти минимальную, но безусловную точку опоры, и при этом ориентировались на «повседневное», «народное». (В свою очередь, Малевич пришел к супрематизму через обращение к русскому народному искусству иконы и вывески¹³.) 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 создания нового мира и нового человека. И это тот пункт, где ранний авангард Малевича и Хлебникова оказался 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 Малевичем и другими ранними авангардистами линия обороны оказалась без особого труда взятой техническим прогрессом, охотно воспользовавшимся радикальным техническим аппаратом, который создавался для последней и решительной борьбы с ним самим.

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 «планиты», было еще делом художественного воображения, то после Октябрьской революции 1917 года и первых

двух лет Гражданской войны не только русским авангардистам, но практически всему населению прежней Российской империи вполне справедливо показалось, что эта точка нуля достигнута в реальности. Страна оказалась разоренной дотла, нормальный быт – полностью разрушенным, жилища стали непригодными для жизни, экономика перешла на почти 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. Кажется, время апокалипсиса наступило и все вещи, сдвинувшиеся со своих мест, открылись апокалиптическому зрению каждого. Так что авангардистско-формалистическая теория «сдвига», выводящего вещи из их нормальных отношений и тем «остраняющего» их, деавтоматизирующего их восприятие, делая 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 завершённую целостность, что также делает потенциально завершённым и целостным любой ее фрагмент. Но художник-авангардист, для которого внешняя реальность обратилась 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 тотальная 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 единственному 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 оценивалось как политическое решение, и наоборот, каждое политическое решение оценивалось, 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 созерцательной 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, следовало 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 самостоятельные 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 общества, 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 им были ближе эстетически, хотя политически стояли чаще всего на противоположных позициях. 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 художественная организация 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 НЭПа, в стране возник новый художественный рынок и новый читательский спрос со стороны нэпманской буржуазии, которой авангард был чужд и эстетически, и еще более политически. Именно в период НЭПа, т. е. с 1922 года, а вовсе не в 1930-х годах, начинается закат авангардистского движения, которое к концу 1920-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 обвинения оппонентов в политической контрреволюционности, находя, благодаря этому, все возрастающую поддержку у властей. Одновременно возникли литературные и художественные группы «попутчиков», пользовавшиеся также большим влиянием, где – особенно в визуальном искусстве, в таких группах, как «ОСТ» и «Бытие», – большую роль играла молодежь, которую трудно было запугать авангардистскими заклинаниями и которая, в поисках нового рынка сбыта для своей художественной продукции, стремилась скомбинировать традиционные приемы с авангардными в рамках привычной формы станковой картины.

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 «производственничества», т. е. прямого производства утилитарных вещей и прямой организации всего производства и быта художественными методами. Всякая автономная художественная деятельность была объявлена теоретиками ЛЕФа реакционной и даже контрреволюционной. Родченко, ставший ведущим художником ЛЕФа, называл своего вчерашнего союзника Татлина «типичным юродивым» за его верность «мистике материала». В свое время, когда Татлин создал знаменитую «Башню Третьего Интернационала» и в авангардистской полемике начали звучать большевистские ноты, Шкловский выразил по этому поводу неудовольствие,

призвав к 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 они могут рассматриваться как авангардистский материал и входить 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 со своими оппонентами становится в 1920-х годах в художественном отношении 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 «спеца», 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 представлял себе задачу художник Борис Арватов, вышедший из Пролеткульта и ставший одним из основных теоретиков «продукционистского» ЛЕФа. Испытавший влияние господствовавшей в пролеткультовских кругах «всеобщей

организационной науки» А. Богданова, призванной заменить созерцательное постижение законов, управляющих миром, конкретной организацией мира на новой основе, Арватов 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. привести мир в гармонию с прогрессом – все та же старая мысль Малевича). В то же время он ограничивает роль искусства поиском оптимальных средств для достижения тотальной организации, 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, автономного автореферентного целого, не отсылающего ни к чему внешнему, разве что функционально. Таким образом, произведение искусства у него продолжает ориентироваться на традиционный авангардистский идеал мотора внутреннего сгорания, в который он хотел бы обратить все общество. Но этот идеал 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 на территории самого авангарда и исходя из его собственного художественного проекта, осуществляется отказ от права первородства, уступка этого права действительной политической власти, которой, по существу, начинает отводиться роль авангардного художника – создание единого плана

новой реальности. Требование тотальной политической власти, имманентно вытекающее из авангардистского художественного проекта, сменяется требованием к 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 созерцательным. 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 и возрождение изобразительного искусства в 1920-х годах, которое он, как тогда было принято в левых кругах, интерпретирует как признак связанной с НЭПом 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 вынужден реабилитировать даже традиционную миметическую станковую картину, уничтожения которой 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 аргументы эстетики сталинского периода.

Сходной была позиция и других ведущих теоретиков ЛЕФа. В статье Н. Чужака с характерным названием «Под знаком жизнестроения», прямо отсылающим 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 позицию Чужака нельзя считать исключительно и вполне «пролетарской». 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 и 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 все вещи такими, какими 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, – то есть и функции, 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 вызвало знаменитый пассаж в конце разбираемой нами 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 отпускаеши”. До тех же пор – художник есть солдат на посту социальной 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, здесь выражен отказ от самого авангардистского искусства, от художника 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, не понятием, как у Гегеля, и художник в своей новой, авангардистской функции строителя нового мира сменяется не мыслителем, а неким военно-политическим начальником над всей «насыщенной искусством действительностью», мистической фигурой «великого разводящего», вскоре реализовавшейся во вполне реальной фигуре 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 лефовской художественной практике. ЛЕФ, конечно, не мог ни непосредственно

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 воспринимались левовцами как «факты» и противопоставлялись «фиктивному», «иллюзорному» искусству прошлого, то, по меньшей мере для сегодняшнего зрителя, при взгляде на левовское агитационное искусство немедленно становится ясным, что материал, которым оно оперирует, является не непосредственной манифестацией «жизни», а результатом манипуляций и симуляций через средства массовой информации, находящиеся под тотальным контролем партийного пропагандистского аппарата. Все эти газетные 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, агнографическом искусстве прошлого, не критически воспринималась левовцами как материал самой жизни, над которым им следует начать творческую работу и 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 отрефлексировать их как идеологическую операцию отчасти потому, что были увлечены лежавшей в их основе идеологией, разделяли ее и сами активно участвовали в этом препарировании.

Идеологи ЛЕФа смотрели с высокомерным презрением на «некультурных», «реакционных» ахрровцев, занимавшихся простым иллюстрированием партийных указаний средствами традиционной картины, т. е. с помощью «идейного искусства», не претендующего на самостоятельную эстетическую задачу. В себе самих они видели «инженеров мира» в соловьевском духе, преодолевающих оппозицию между автономным и утилитарным искусством путем подчинения искусства единой универсальной задаче, лишаящей его 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 лэфовцы видели именно тех, кто призван «управлять воплощениями» новой коммунистической религии, формируя бытие и сознание масс.

Между тем неотрефлексированная зависимость лэфовцев от идеологической 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 может

быть расценена, в терминах самого лефовско-опоязовского формального анализа, 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, проявившаяся в этом вопросе, привела к его изоляции и обусловила его двойное поражение в конце 1920-х годов. Для укрепляющейся власти претензии ЛЕФа на автономное жизнестроительство, дистанцирующееся от фактического процесса строительства социализма под руководством партии, со временем становились все более анахроничными, неуместными и раздражающими. Во многом задававшая тон в 1920-х годах умеренная «попутническая оппозиция» стремилась, в предоставляемых цензурой рамках, представить вполне традиционными миметическими методами образ действительности, отчасти расходящийся с официальным. Поэтому для «попутнической» интеллигенции апологетичное по отношению к власти искусство авангарда было совершенно неприемлемым и даже опасным из-за исходивших от критиков авангардистского лагеря постоянных обвинений «попутчиков» в «контрреволюционности формы и содержания» — обвинений, которые в те годы вполне могли 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 антисоветская оппозиция не может простить ему воспевания власти и травли ее «реалистических» оппонентов. Поэтому, за исключением немногих энтузиастов, в основном ориентированных на Запад и на принятые в западной науке представления, и в сегодняшней России воскрешение авангарда почти для всех 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 об удачно перенесенной неприличной болезни, о которой лучше публично не упоминать. 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 он 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, поскольку оно исходило 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 и 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 призваны 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, когда «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, чем этому восприятию 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 начинает 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 строго централизованного

плана, и насильственной коллективизации крестьянства. Этот курс можно оценить как вторую сталинскую революцию, приведшую к ликвидации НЭПа и связанных с ней относительных экономических свобод. Она подготовила расправу с внутривластной оппозицией и привела к быстрому росту влияния органов безопасности. Сталинский режим энергично осуществлял в это время программу достижения тотального контроля над всеми, даже мельчайшими, бытовыми аспектами жизни страны, чтобы реализовать цель «построения социализма в одной стране» и «перестройки всего быта», выдвинутую Сталиным после «тактического отступления» партии в период НЭПа.

Завершение НЭПа в то же время означало ликвидацию частного рынка искусства и полный переход всех «отрядов советского художественного фронта» к работе исключительно по государственным заказам. Вся культура стала, 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 приравняли перо», чтобы он, как и любое советское предприятие, мог отчитаться перед партией, подняв «все сто томов своих партийных книжек», и чтобы общим памятником «всем нам» стал «построенный в боях социализм». Мечта авангарда о переходе всего искусства под прямой партийный контроль с целью жизнестроительства, т. е. «построения социализма в одной стране» как истинного и завершенного произведения коллективного искусства, таким образом, сбылась, хотя автором этой идеи стали не Родченко или Маяковский, а Сталин, унаследовавший по праву полноты политической власти их художественный проект.

Но и они сами, как уже говорилось выше, были внутренне готовы к такому повороту дела, стоически ожидая «великого разводящего». Главным для них было единство политико-эстетического проекта, а не вопрос о том, будет ли это единство достигнуто путем политизации эстетики или эстетизации политики, – тем более что эстетизация политики явилась со стороны партийного руководства лишь реакцией на авангардистскую политизацию эстетики после того, как партия долгое 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 бóльшая часть творческой интеллигенции восприняла решение 1932 года с радостью. Это решение в первую очередь лишало власти руководство влиятельных организаций, таких, как РАПП или АХРР, которые обрели к концу 1920-х – началу 1930-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, незадолго до того вступившего в РАПП с целью избежать травли. Именно Маяковского 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 «Серапионовых братьев» 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, 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 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 1930-х годов совпало с окончательным поражением авангарда как оформленного художественного движения. Такое подавление авангарда не требовалось бы, если бы квадратики и заумные стишки авангарда действительно замыкались 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 которых участвовали, кроме Сталина, высшие руководители партии и страны – Молотов, Ворошилов, Каганович, а также ряд писателей, многие из которых были затем расстреляны (Киршон, Афиногенов, Ясенский и др.)²⁹. С того времени стало действительно принято, как этого и требовал Маяковский, чтобы высшие партийные чины в своих речах о положении дел

в стране одновременно с анализом успехов в сельском хозяйстве, индустрии, политике и обороне высказывались бы и о положении дел в искусстве, формируя понятия «реалистического», устанавливая желательные взаимоотношения между формой и содержанием, разрешая проблемы типического и т. д. Возражение, что Ворошилов или Каганович, равно как и сам Сталин, не были литературоведами или искусствоведами, здесь, разумеется, не релевантно: они формировали канон практически единственного разрешенного к созданию произведения искусства – социализма – и в то же время были единственными критиками созданного ими канона. Они были знатоками единственной необходимой поэтики – поэтики построения нового мира, единственного жанра – демиургического. А потому были вправе давать указания, как относительно производства романов и скульптур, так и относительно выплавки стали и посадки свеклы.

Сталин одобрил и провозгласил обязательный для всего советского искусства метод социалистического реализма. 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 как преемник авангардистского проекта, хотя и реализованный иначе, чем это предполагал авангард. Основная линия этой преемственности уже в достаточной степени была очерчена выше: сталинская эпоха осуществила главное 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 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 парламентской демократии, которую отменили большевики: вкус масс должен был формироваться вместе с формированием новой реальности. Еще С. Третьяков писал в ЛЕФе, что требование полной перестройки быта 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 исходили из той же концепции воспитания, формирования масс, для которой Сталин использовал «сдвинутую» авангардистскую метафору: «писатели – инженеры человеческих душ».

Основные различия между эстетикой авангарда и эстетикой 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). Ниже будет предпринята попытка показать, что соответствующие различия возникли не в результате отказа от авангардистского проекта, а путем его радикализации, к которой сами авангардисты оказались 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 также 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. Лукач, которые были отвергнуты сталинской культурой³³. 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 «незаинтересованного» созерцания, неизбежно приравнивавшегося в 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 стал редуccionизм 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, что еще хуже, оставлявший, по существу, всю массу традиционного искусства, имеющего к тому же и немалую материальную ценность, в полной власти 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 средствами производства. Программа авангарда с самого начала подвергалась критике прежде всего за искусственное и неправомерное,

с точки зрения партии, ограничение в использовании отобранного у прежних правящих классов имущества. Если поэты футуризма призывали «сбросить Пушкина с парохода современности», а поэты Пролеткульта требовали: «Во имя нашего завтра сождем Рафаэля, растопчем искусства цветы» (две чаще всего всплывавшие в тогдашних дискуссиях цитаты), то партийные власти видели в этих призывах лишь подстрекательство к порче государственного имущества, которое, в частности, Рафаэля, можно было при случае продать за большие деньги, а если и не продать, то хотя бы воспитать 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 лишиться 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. На это противоречие почти с самого возникновения авангарда было указано некоторыми его радикальными представителями, в частности, так называемыми «всеками»³⁴, утверждавшими, что авангард искусственно сужает свой проект поисками оригинального «современного» стиля, и настаивавшими на принципиальном эклектизме.

Если для авангарда и его современных поклонников принцип социалистического реализма означает своего рода художественную реакцию и «впадение в варварство», то при этом 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 гордились в первую очередь именно этой своей ролью спасителей культуры, которую, возможно, трудно понять сейчас тем, кто видит работы авангарда, висящие в музеях, и забывает, что, согласно авангардистскому проекту, не должно было быть ни этих музеев, ни этих работ.

Гордость от этого акта спасения культурного наследия отзывалась еще много лет спустя в бесконечно цитировавшемся в свое время пассаже из выступления А. Жданова на совещании деятелей советской музыки: «В живописи, как вы знаете, одно время были сильны буржуазные влияния, которые выступали сплошь и рядом под самым “левым” флагом, нацепляли на себя клички футуризма, кубизма, модернизма; ниспровергали “прогнивший академизм”, провозглашали новаторство. Это новаторство выразилось 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 сущая 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, – 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 нельзя не согласиться.

Действительно, хотя авангард 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 же историю искусств, которая, по его собственному мнению, с его появлением уже закончилась. 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 в противоречие с его же требованием отказа от всякой автономной формы. Противоречие это разрешается продукционистами через требование отказа от станковой картины, скульптуры, повествовательной литературы и т. п., но очевидно, что и это требование остается жестом внутри все той же исторической преемственности стилей и художественной проблематики. Авангард тем самым оказывается пленником традиции, которую он хочет ниспровергнуть.

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 окажется полезным. При Сталине было принято говорить, что Советский Союз остался единственным хранителем культурного наследия, от которого сама буржуазия отреклась, которое она предала, – подтверждением этого тезиса 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 социалистического строя и задач, которые ставит партия». Новизна советского искусства определялась 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» представляло собой лишь внешнее, изнутри уже умершее вместе со всей «историей классово-борьбы», образование. Для такого апокалиптического сознания вопрос об оригинальности художественной формы представлялся 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» 1936 года восстановила основные гражданские свободы, в сталинское время регулярно проводились выборы, постепенно

были восстановлены даже многие мелочи прежнего быта – вплоть до погон в армии и отдельного обучения мальчиков и девочек по образцам аристократического. 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 буржуазно воспитанных революционеров в культуре, фактически ориентированных на Запад и хотевших сделать из России что-то вроде улучшенной 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 пиетета, что они готовы были, скорее, полностью их разрушить, нежели утилитаризировать и профанировать. (До какой степени слаженно работали механизмы сталинской культуры, показывает осуждение 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 конструктивистской 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 и в другой перспективе. Как известно, в основе художественной практики русского авангарда лежал теоретический метод «остранения» или «обнажения приема», согласно которому произведение искусства должно выявлять механизмы своего воздействия. Этот метод также исходил из идеи непрерывности истории искусства и описывал каждое следующее направление в терминах обнажения приема, скрытого его предшественниками. 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 поэзии и т. д. Эта теория требовала постоянного обновления художественной формы с тем, чтобы неустанно «остранять» искусство, усиливать его эмоциональное воздействие на зрителя, благодаря формальной необычности, новизне и содержащемуся в нем «сдвигу». При желании можно сказать, что и политика революционных лет была таким же обнажением приема. Например, утверждалось, что либеральная демократия внутренне репрессивна, но скрывает эту репрессивность за своей формой, и поэтому следует сделать эту репрессивность явной посредством открытого пролетарского террора, который, именно благодаря его открытости и нелицемерности, превосходит буржуазную демократию.

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 1920–1930-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 его инженерного 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 таких 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 им средой, базисом, 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, в теории, произвести шоковое эмоциональное воздействие, а на деле лишь нейтрализовывало их эффективность, а, напротив, изучение этих приемов с целью их дальнейшего целенаправленного применения. Иначе говоря, в этой перспективе сталинская культура выступает как радикализация авангарда и в то же время как его формальное преодоление, т. е. обнаружение его собственного приема, а не 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, где он выражает протест против монотонности официальной советской пропаганды, делающей ее, по его мнению, 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, сделает 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 эти лозунги как «изношенные клише, стертые пятаки, 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 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 исчезать прежние языковые формулы, 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 необратимый распад прежнего языкового единства. Но в советскую эпоху язык обрел новое единство, новое языковое подсознательное,

искусственно «вживленное» в него партией. Именно в тот момент, когда партийные лозунги перестали восприниматься массой как нечто особенное, они и «овладели ею», стали ее подсознанием, образом ее жизни, ее саморазумеющимся фоном и, соответственно, превратились в «заумь», перестали передавать какое-то определенное содержание, т. е. с точки зрения самой же формалистической эстетики «формализировались», «эстетизировались». То, что формалистическая эстетика не смогла идентифицировать их в этой 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 оставались концепции так называемого «вульгарного социологизма», согласно которым искусство, как и вся культура в целом, является «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 1920-х годах «попутническое» возражение на это требование, что, дескать, 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. отражающим 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, а если и 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 их лично и нельзя было назвать принадлежащими к эксплуатируемому классам.

Так, в инструктивной статье в «Вопросах 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 далее: «Классическое реалистическое искусство сохраняет для нас свое идеологическое и эстетическое значение также вследствие своей связи с народом»⁴¹. Особенно это характерно для классического русского искусства. Не следует думать, утверждает в статье, 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 1920-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 вся мировая «прогрессивная» культура получает при таком подходе надысторическое значение и вечную актуальность, делающую ее современной любому новому «прогрессивному» устремлению, получает надысторическое, 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 всей человеческой культуре уже сделан и все разделенное во времени приобрело единовременность в ослепительном свете Страшного суда, в сиянии последней истины, заключенной в сталинском «Кратком курсе истории ВКП(б)». В этом свете пребывает только то, что его выдерживает, — все же остальное низвергается во мрак, из которого раздаются лишь «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 Гёте полагаются сталинской культурой «прогрессивными» и «народными», то Новалис или Гёльдерлин — реакционными, антинародными выразителями идеологии отмирающих классов. Такие реакционные авторы обычно исчезали в сталинское время из исторических анналов с такой же радикальной ненаходимостью, как и разоблаченные «вредители». Что же касается прогрессивных авторов, то они, как хорошо помнит всякий, когда-либо учившийся по советским учебникам литературы или истории искусств, приобретали в них

совершенно неразличимый характер – это была не реальная история, а своего рода агиография, ориентированная на создание деиндивидуализированного иератического лика. Такое агиографическое описание, скажем Гёте, совершенно не отличало его от, например, Шолохова или Омара Хайяма – 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 отличалась 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 созерцательным искусством прошлого, которое он в обычной манере делил на исторически сформировавшиеся стили, а не «поперек» этих стилей, по принципу прогрессивности и реакционности. Здесь опять-таки обнаруживается историческая ограниченность классического авангарда, находившегося в плену у своего собственного места в истории искусств.

Социалистический реализм, для которого история кончилась и у которого поэтому нет в ней определенного места, напротив, оценивает все прошлое 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: последняя автоматически гарантирована тотальной новизной ее содержания, ее надысторичностью. Она не боится также упреков 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, определяемое 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 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 спиной марксистское учение диалектического и исторического материализма, для которого социалистическая революция есть завершающий этап на пути диалектического развития, чьи промежуточные ступени 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» течения. Для авангарда его собственный проект являлся абсолютной, а не диалектической оппозицией прошлому. Поэтому авангард не смог устоять перед тотальной диалектической иронией сталинизма с ее отрицанием отрицания, что на практическом языке диалектического материализма означало двойное уничтожение, т. е. бесконечное уничтожение уничтожающего, чистку чистящих, мистическую возгонку человеческого материала с целью получения из него «нового человека» – во имя потустороннего трансисторического «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, благодаря чему социалистический реализм противопоставляется формализму авангарда именно как «реализм».

Однако не менее решительно сталинская эстетика отмежевывается от натурализма, связывая его с отвергаемой ею «идеологией буржуазного объективизма», 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 доктрины соцреализма, следует процитировать носивший установочный характер отчетный доклад Г. Маленкова на XIX съезде партии: «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 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 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, — а в предоставлении им необходимой для творчества методом социалистического реализма возможности видеть «типическое», которое им затем надо было отображать. Речь, следовательно, шла о процессе формирования реальности волей партийного руководства, в котором, отчасти принадлежа к этому руководству, они могли принять непосредственное участие. Так, в качестве партийного бюрократа, советский художник оказывался бóльшим творцом новой действительности, нежели потом у себя в мастерской за мольбертом. То, что подлежит мимезису средствами искусства, следовательно, не внешняя видимая реальность, а скрытая 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 типического», может свидетельствовать только о его внутренних политических расхождениях с партией и Сталиным на некотором подсознательном уровне, о котором он, может быть, даже не отдает себе

сознательного отчета, субъективно считая себя вполне лояльным. Поэтому логичным представляется действие, которое в другой эстетике могло бы показаться иррациональным, – физическое уничтожение такого художника за несовпадение его личной мечты с мечтой Сталина.

Соцреализм есть именно этот партийный, или коллективный, сюрреализм, расцветающий под знаменитым ленинским лозунгом «надо мечтать», – и это роднит его с художественными течениями 1930–1940-х годов за пределами Советского Союза. Популярное определение метода социалистического реализма как «изображения жизни в ее революционном развитии», «национального по форме и социалистического по содержанию», и имеет в виду реализм мечты, скрывающий за своей народной, национальной формой новое социалистическое содержание – грандиозное видение создаваемого партией тотального произведения искусства, творимого волей истинного художника – Сталина. Быть реалистичным для художника в этой ситуации означает избежать расстрела за расхождение его персональной мечты со сталинской, расхождение, 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, отсвет его воображения. Быть может, воображения менее богатого, нежели у Сальвадора Дали, которого советские критики того времени признавали за единственного достойного упоминания 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 живописцев 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 партийности 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 последней, «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». Из чего Иогансон 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 тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл». Однако Иогансон не ограничивается, как это чаще всего бывало в то время, лишь цитатой из «основоположника социалистического реализма», согласно которой «типическое» 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 представляют собой лишь цветные фотографии и что поэтому они в век фотографии излишни, избыточны, анахроничны и должны быть заменены непосредственной работой с «неощипанным фактом», т. е. с фотографией. Фактически Иогансон реагирует здесь на отмеченную выше наивность авангарда, принимавшего фотографию, кино за такой «факт». Иогансон указывает на то, что факт этот изначально «ощипан» – срежиссирован, подтасован волей художника-фотографа. Тем самым он фактически соглашается с «формалистической» критикой, что его работы есть не более чем 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, таким образом, открыто 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. Таким образом, творческий акт, как этого и требовал авангард, переносится в саму действительность, но более «реалистично» – в смысле отрефлектированной Realpolitik, 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 представлять 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 был воплотить определенную индивидуальность»⁴⁷. Таким образом, картина социалистического реализма ориентирована в первую очередь не на визуальный 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 сообщений, из которых эта картина,

в сущности, состоит, будучи в большей степени иероглифическим текстом, читаемой иконой, установочной статьей, нежели действительно «отражением» реальности. Трехмерная визуальная иллюзия соцреалистической картины разлагается на дискретные знаки со «сверхчувственным», «абстрактным» содержанием. Эта картина читается зрителем, знающим необходимые коды, и оценивается соответственно результату этого чтения, а не ее визуальному качеству, вследствие чего соцреалистическая картина, если ее оценивать традиционными мерками реалистического искусства, неизбежно оказывается «некачественной», «плохой». Но на искушенный взгляд богатство ее содержания не уступает японскому театру «Но», а для зрителя сталинского времени она еще и содержит в себе истинное эстетическое переживание ужаса, ибо неправильная зашифровка или дешифровка могли оказаться равносильными смерти. Соцреалистическая картина того времени, несмотря на ее обычную на первый взгляд светлость и миловидность, вызывает у советского человека такой же сакральный ужас, что и сфинкс у Эдипа, не знающего, какое из толкований будет означать отцеубийство, т. е. сталиноубийство, и собственную гибель. Для современного зрителя картина эта, к счастью, столь же тривиальна, как и сфинкс, но все же продолжающаяся необходимость держать ее в подвале свидетельствует, что она до сих пор еще не вполне лишилась своих прежних чар.

Земные воплощения демиурга

Описанная выше радикализация авангардистской эстетики в сталинское время, разумеется, не объясняет исчерпывающим образом, почему в 1930-х годах 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 1920-х годах 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 возникает не лишнее оснований предположение, что художник-авангардист, хотя и создает новый мир, сам остается в старом – 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» проектирующим новое, душой же остающимся в старом. Поэтому в центр искусства социалистического реализма, в соответствии с указанием товарища Жданова, помещается «образ нового человека»: «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 пронизательно определил, еще в 1920-х годах, Я.А. Тугендхольд. Отметив «гипертрофию аналитичности и рационализма» в левой живописи 1920-х годов, Тугендхольд затем ставит под вопрос ее основную предпосылку, состоящую в том, что, управляя формой и цветом, непосредственно воздействующими 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 = бытию. 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 именно сознание «нового человека» неожиданно для теоретиков оказалось основным камнем преткновения для строительства социализма. 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 европейское искусство 1930-х годов, 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 само стало детерминировать историю. Еще 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 в советских учебниках философии можно прочесть, что история определяется великими идеями, среди которых самым великим является марксистское 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 афоризма вождя «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, силой взгляда парализовать врага и т. д.⁵¹ Стахановское движение без всякого дополнительного применения техники, только одной силой воли рабочих, повысило производительность 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 отвергалась как «малодушие» и «маловерие», недостойные истинного сталинца. Одним только применением воли можно, как считалось, преодолеть любую трудность, кажущуюся бюрократическому, формалистическому взгляду объективно непреодолимой. Образцом такой «стальной воли» рассматривался сам Сталин, для которого практически не было ничего невозможного, ибо он, как считалось, двигал своей волей 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, 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 в глубь 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, 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, присущая «положительному герою». На сталинских показательных процессах демонстрировалось, что совершенно нормальные с виду люди оказывались в состоянии подсыпать стекло в еду трудящихся, прививать им оспу и холеру, отравлять водоемы, распылять яды в общественных местах, вызывать падеж скота и т. д. При этом все это в совершенно нечеловеческих, уму непредставимых масштабах, находясь одновременно в самых различных местах и совершая одновременно самые титанические 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 нормальной человеческой логики обычно даже подчеркивалась 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, отверзались

бездны сверхчеловеческих энергий, что, разумеется, не могло не влиять 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 живут, не связаны с ней системой обычных психологических мотивировок, характерных для подлинно реалистических литературы и искусства. Традиционная форма реалистического повествования, театра, кино, картины 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 или разрушаемой ими действительности. Борьба между ними также происходит 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 стороны авангарда (хорошо выраженные в стихах Бурлюка «Каждый молод, молод, молод, в животе *чертовский* [курсив мой. – Б.Г.] 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 истекает 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, «отношением 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 и демонологическим, 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

должны во всем походить на людей, чтобы не утратить их своим истинным обликом. Поэтому писатели и художники социалистического реализма постоянно, с большим прилежанием, выдумывают им биографии, привычки, одежду, внешность, 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 изо всех дыр.

Это самоинсценирование авангардного демиурга характерно и для других художественных течений 1930–1940-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, остававшейся в рамках «искусства», в то время как в Германии или России предикаты сюрреалистического художника-демиурга перешли к политическому вождю. Впрочем, близость этих течений подтверждается и переходом ряда французских сюрреалистов в лагерь социалистического реализма или фашизма, интересом Сальвадора Дали к фигурам Ленина, Сталина, Гитлера.

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 Л. 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 публикациях, среди которых следует особо выделить книги В. Паперного «Культура Два»² и К. Кларк «Советский роман: история и ритуал»⁵⁴, содержится много ценных наблюдений и проницательных анализов, демонстрирующих

действие сакральных архетипов в сталинской культуре, известных из истории 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». При этом, например, Паперный считает такие провалы вообще характерными для русской истории, что приводит его к фактическому отрицанию исторической специфики сталинской культуры, которую он, как и К. Кларк и многие другие, рассматривает совершенно независимо от бросающихся в глаза аналогий в культурах других стран того же времени. Это является результатом все того же предположения о каком-то выпадении сталинской культуры из 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 авангардного проекта, равно как и корни присущей ему воли к разрушению мира, лежали в мистической, трансцендентной, сакральной сфере, и в этом смысле были совершенно «иррациональными». Вера авангардистского художника в то, что знание об убийстве Бога или, 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, Крученых 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 агиографией и демонологией описывает, invoцирует 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, напротив, используя опыт прошлого, она всегда стремилась дистанцироваться от него, прочесть его неисторически, «неправильно», поместить его в контекст собственного постисторического существования.

На необходимость возвращения к традиционным формам искусства именно с целью «воплощения образа нового человека», т. е. сверхчеловека, демиурга, неоднократно указывала критика конца 1920-х – начала 1930-х годов. В этом отношении особенно характерным является суждение того же Тугендхольда, который связывает поворот к реалистической картине в середине 1920-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 украшающий улицы советских городов лозунг «Ленин и сейчас живее всех живых» (кстати, цитата из Маяковского) не приходит 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 после- сталинскую 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 трибуне Мавзолея, символически основывая свою власть все на той же скрытой внутри него ленинской мумии.

Воздвижение Мавзолея Ленина на Красной площади и основание его культа вызвали в свое время бурные протесты в среде традиционно мыслящих марксистов и представителей левого искусства. Говорилось об «азиатчине» и о «диких обрядах, недостойных марксистов». ЛЕФ отреагировал на первый временный вариант Мавзолея, затем слегка видоизмененный в сторону упрощения, характеристикой «дословный перевод с древнеперсидского», указывая, что вариант этот похож на могилу персидского царя Кира близ города Муграба. 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 псевдомузейных экспозициях в качестве антирелигиозной пропаганды, то Ленин с самого начала был одновременно и закопан, и выставлен. Ленинский Мавзолей есть синтез пирамиды с музеем, где экспонируется тело Ленина, его земная оболочка, которую он как бы скинул с себя, чтобы воплотиться непосредственно в деле построения социализма, «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, который воплотился в ленинском Мавзолее). Можно сказать, что если прежде тело умершего почиталось в его абсолютном инобытии, в его пребывании 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 – разве только через его наследников, стоящих сейчас 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 наследников после его смерти – постоянная в советской культуре – 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 не может ограничить ничье присутствие, не могут поставить под вопрос никакое воскресение и никакой Страшный суд. Мумия Ленина может в то же время считаться моделью для «воплощений» героя в социалистическом реализме – внешняя «человеческая» оболочка здесь только скорлупа, которую надевают демиургические и диалектические силы истории, чтобы иметь возможность проявить себя и сменить ее затем на другую. Постфактум именно Ленин, а не художественный авангард, окончательно признается подлинным демиургом своей эпохи. 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, Тынянова, Эйхенбаума и других – 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, образец для всякого строителя социализма, истинного творца новой жизни – дал возможность самому Сталину увидеть в созданном им произведении искусства собственное отражение, ибо художник мог быть понят как новый советский человек мог быть понят только в качестве «одушевленного сталинским духом». Портреты Сталина как высшее достижение искусства социалистического реализма есть

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 здесь идет 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 либо одержимым божественной жаждой 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 внешнюю 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» Гёте. 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 создателю – только тогда смерть будет побеждена, и созданный Сталиным новый человек, соединившись со своим создателем в *unio mystica*, 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, продукт традиционной религиозности русского народа, вынужденно перенесенной на новый объект. Все эти объяснения, однако, неудовлетворительны, в силу своего поверхностно социологического характера. Постановка себя на место Бога, реконструкция и новое прочтение мифа о Божьих художнике, дающем форму «быту» и при этом «преодолевающим сопротивление материи» – все это скрытые мифологемы авангарда, которые, делая его в первую очередь событием религиозного, мистического, а вовсе не технически-рационалистического порядка, каким он на первый 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 пугает, а 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 начала 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 и 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, очевидным образом противоречили его претензии на универсальность. Здесь опять 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, сводящий 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 продолжить, и авангард, таким образом, обратился в ритуал, отрицающий 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 чувством любви к Сталину и трепетом перед ним. Открытие в индивидууме

сверхиндивидуальных глубин креативного и демонического разрушило 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, равно как и крупные архитектурные проекты, исполнялись в нем «бригадным методом». 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, притом 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, все еще утверждает тем самым безличность и универсальность «дела» его временного носителя. Трудно сказать, какой из этих форм бессмертия можно более позавидовать.

Таким образом, обычно предполагаемая строгая дихотомия авангарда и социалистического реализма 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.

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 полагал, что вышел в «Черном квадрате» «к видению чистой материальности мира», совпадающей в платонической традиции с ничто, то конструктивизм потребовал придать этому хаосу новую форму. Даже в самом своем радикальном, лефовском, продукционистском варианте русский авангард сохранил, однако, веру в дихотомию художественного, организованного, сделанного и нехудожественного, непосредственного, бытового, «материального» слова и образа, вследствие чего подменил на деле работу с действительностью работой с ее отражениями в средствах массовой информации, т. е. в газетной статье, фотографии и т. д., на деле давно уже манипулируемыми властью и поэтому ставшими симулякрами реальности.

Сталинская культура открыто сделала именно первичное и непосредственное объектом художественного преобразования, опираясь на опыт партийной манипуляции ими, и в то же время тематизировала в автономной художественной деятельности образ самого демиурга – творца новой действительности, чего не мог достичь своими средствами авангард. В этом отношении искусство социалистического реализма стоит в ряду других художественных практик такого рода, выявивших механизмы креативного и демонического в авангарде на психологическом уровне, – сюрреализма, магического реализма, искусства нацистской Германии. Преодолев исторические рамки авангарда и сняв присущую ему оппозицию между художественным и нехудожественным, традиционным и новым, конструктивным и бытовым (или китчем), искусство сталинской эпохи, как и культура нацистской Германии, выдвинуло 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 неавангардистскими «реалистическими» средствами, составляет саму суть этой культуры и потому не может быть отброшена как внешняя поза. Жизнестроительный пафос сталинского времени отвергает свою оценку в качестве простой регрессии к прошлому, ибо настаивает на себе как на абсолютном апокалиптическом будущем, в котором различие будущего и прошлого теряет смысл.

То, что сами теоретики сталинской культуры отдавали себе отчет в логике ее функционирования, демонстрирует их критика дальнейшей эволюции авангардного искусства на Западе. Так, Л. Рейнгарт 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 против авангардистского «искусства корпораций»⁶¹. Энергию обличения автор черпает при этом 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. Цель построения социализма, в этой связи, эстетическая, и он сам понимается как высшая норма прекрасного⁶², но цель эта, за редкими исключениями, формулируется в самой сталинской культуре этически и политически. Для того чтобы сталинскую культуру оказалось возможным увидеть поистине эстетически, следовало дожидаться ее ухода 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 1970–1980-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 1970–1980-х годах, не является поэтому чем-то внешним по отношению к культуре сталинской эпохи, просто следующим этапом в развитии русского искусства, но выступает предпосылкой для адекватного, вытекающего из самой имманентной логики сталинского проекта, понимания его подлинной природы, а потому ее анализ необходим для определения действительного исторического места этого проекта.

После смерти Сталина в 1953 году и начала процесса «десталинизации», как его называют на Западе, или «борьбы с последствиями культа личности», как принято было говорить в Советском Союзе, для всех стало очевидно, что завершение мировой истории и построение вневременного, тысячелетнего апокалиптического царства представляли собой на практике цепь чудовищных преступлений, деморализовавших страну, и в то же время практику насаждения невежества и предрассудков, отбросивших ее в культурном отношении на десятилетия назад. Баррикады против буржуазного прогресса, которые должны были загородить 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 «насильственно прерванного развития». Разумеется, ничего подобного не произошло, ибо в самой стране всеми интуитивно чувствовалось, что сталинизм есть лишь высшая степень победившего утопизма. Поэтому реакция на сталинизм была не авангардистской, как ожидалось, а сугубо традиционалистской.

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

Эта позиция, выраженная Солженицыным в довольно радикальной форме, постепенно, в слегка замаскированном и смягченном виде, превратилась на протяжении 1960–1970-х годов в идеологию, господствующую в советских официальных кругах. Ее проповедуют в миллионных тиражах писатели-«деревенщики»,

занимающие в официальной культурной индустрии ведущее положение – здесь достаточно назвать имена В. Распутина, В. Астафьева, В. Белова и других, – а также многие советские влиятельные философы и литературные критики. Здесь надо отметить, что западные наблюдатели часто не отдают себе достаточного отчета в этой новой конфигурации идеологических направлений в Советском Союзе. По инерции они полагают, что идеи неославянофильского солженицынского толка являются оппозиционными по отношению к господствующей идеологии, и склонны рассматривать их распространение даже как признак «либерализации». На деле же советская идеология существенно эволюционировала за последнее время и, апеллируя ко все тем же «классикам марксизма-ленинизма», интерпретирует их теперь в совершенно новом духе (это свойство советской идеологии ради сохранения исторической преемственности власти называть новые вещи старыми именами чаще всего и вводит посторонних наблюдателей в заблуждение относительно степени и характера ее фактических изменений). 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 морализаторски интерпретированное христианство. Неизменным остается при этом коллективистский характер советской идеологии, требующий от индивидуума 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 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.

Если писатели-«деревенщики» повели крестовый поход против индустриального прогресса, «духа потребления», за сохранение природы и памятников старины, то многие писатели и художники послесталинского времени, по видимости, действительно попытались возродить традиции авангарда и образовали «неофициальную культуру», противопоставленную официальной, в которой на любой формальный эксперимент, освобождающий слово или художественный образ от прямого служения идеологии, наложено табу: советское официальное культурное сознание скорее примет «антисоветский реализм» в духе Солженицина, нежели принципиально антиидеологический «формализм»⁶³.

Неофициальное искусство, на протяжении длительного времени развивавшееся вопреки постоянным притеснениям властей и почти полностью отрезанное от своей потенциальной аудитории, сделало много для поднятия художественного стандарта современного русского искусства, но в то же время, несмотря на все его формальные достижения, его никак нельзя считать продолжением авангардного импульса. Совершенно напротив: искусство это сугубо ретроспективно, оно стремится не преодолеть традиционную роль художника, а вернуться к ней, создавая непроницаемые, автономные художественные миры, каждый из которых претендует на последнюю истину о мире. Единая утопия классического

авангарда и сталинизма сменилась здесь множеством частных индивидуальных утопий, каждая из которых, однако, несет в себе полный заряд нетерпимости по отношению к другим и к «социалистическому китчу». 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 «деревенщички» обвиняют в крушении России интеллигентскую элиту начала века, то нынешние наследники этой элиты отнюдь не забыли 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 признаку. Этот период вырыл столь глубокие рвы между представителями различных слоев российского населения, что они, по существу, все еще заняты исключительно сведением взаимных счетов. Поэтому и модернистская культура начала века возрождается в послесталинский период ретроспективно, консервативно, элитарно, т. е. вопреки ее собственным изначальным установкам.

Но параллель между консервативными «деревенщичками» и сталинской культурой еще более очевидна. Их стремление вернуться к прошлому и возродить «русского человека», каким он представляется их воображению, тотально перевоспитав нынешнего «хомо советикус», является, разумеется, совершенно утопичным. Традиционалистский характер этой утопии также роднит ее со сталинизмом – даже с националистическим оттенком. Так, забота о сохранении природы напоминает сталинские программы

«озеленения», нашедшие художественное воплощение в романе Л. Леонова «Русский лес», о котором теперешние ревнители русского леса, конечно, предпочитают не вспоминать. Экологически-националистическая утопия продолжает быть утопией в самом непосредственном сталинском смысле: речь снова идет о тотальной мобилизации современной техники с целью остановить технический прогресс, прекратить историю и путем манипуляции природной средой преобразовывать человека, т. е. из модернистского и технического сделать его антимодернистским и национально-экологическим. Постмодернизм, понятый как антимодернизм, означает лишь возобновление все того же модернистского проекта тотальной «гармоничной» организации мира путем «самоостановки». Победа «русского национального возрождения» означала бы лишь проигрывание все той же пластинки с новыми словами, но на старую, давно приевшуюся мелодию.

Таким образом, уже в 1960–1970-х годах внимательному наблюдателю советской культурной сцены постепенно стало ясно, что все попытки преодолеть сталинский проект на индивидуальном или коллективном уровне фатально приводят к его репродуцированию. На Западе институты власти, обеспечивающие «бесцельное» движение прогресса, сменяющего одну моду другой, одну технику другой, против чего восстает субъективность, ищущая цели, смысла, гармонии и, в конце концов, просто не желающая служить безразличному ей Молоху Истории, все-таки устояли против всех восстаний, 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. Для русского элитарного национализма обычно характерно то, что он берет самую радикальную западную моду, еще более радикализирует ее и полагает себя поэтому бесконечно превосходящим Запад, – эта стратегия видна уже у славянофилов, радикализировавших таким образом Шеллинга, и у «русского религиозного Ренессанса» конца XIX – начала XX века, радикализировавшего Ницше. Такая националистическая реакция, усваивающая западный прогресс лишь для того, чтобы победить его его же собственным оружием, объединяет власть и интеллигенцию неким глубинным сообщничеством, невозможным в этой форме на Западе.

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

В дальнейшем будет рассмотрено несколько характерных образцов такого анализа, взятых из творчества различных художников и писателей советского постутопизма, если так можно назвать движение, исходящее из осознания изначального родства модернистского и постмодернистского проектов, т. е. из родства «делания истории» и преодоления ее. Рассмотрение это, как и в случае анализа авангарда и социалистического реализма, не претендует на сколько-нибудь исчерпывающее представление материала, но стремится сосредоточиться на основных концептуальных схемах соц-арта и проиллюстрировать их примерами, действительно релевантными для его самоопределения. В дальнейшем это искусство будет обозначаться как постутопическое, чтобы отличить его как от утопического искусства авангарда и сталинизма, так и от антиутопического искусства, ассоциируемого обычно с постмодерной ситуацией, и в то же время чтобы подчеркнуть его обращенность не к критике модерного прогресса, а к рефлексии утопических устремлений этот прогресс 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 остраненной, фотосоцреалистической 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 соцреалистического искусства сталинского времени. Персонажи также одеты характерно для того времени, но, в отличие от стандартной картины сталинского времени, группа людей лишена праздничности, повернута спиной к зрителям так, что лиц «новых людей» не видно, и композиция проникнута 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, обнаруживает 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, преграждая своим движением путь, делая 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, вызывающим 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 провал кольцо горизонта и освободился от круга вещей, от линии горизонта, в которую заключены художник и формы природы. Этот проклятый круг, открывающий 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: орден Ленина как символ победившего социального пространства 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», функцию 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, конструктивно как бы впервые открывая ее («Живу и вижу», «Иду» и другие работы). Такой открывающий пространство текст имеет обычно «неидеологический», «позитивный» характер поэтического или религиозного высказывания⁷⁰.

Возвращаясь к традиционной иллюзии трехмерности, к реалистической картине, Булатов, таким образом, уже не доверяет ее непосредственности, «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, по существу, решения принимаются вне его. Художественная практика Булатова менее всего является «эkleктикой», стремящейся цитировать исторически разновременные стили, какой она может показаться на поверхностный «постмодерный» взгляд, но выступает 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 1970-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 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 о комментированном изображении).

Развитие визуального образа в каждом альбоме идет к постепенному 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: как если бы Малевич,

уподобленный гоголевскому Акакию Акакиевичу, стремился к абсолютно белому, как к дорогой шинели, которая ему не по чину, и погибал от этого усилия. К тому же внутренние озарения героев представлены в манере «плохой» советской художественной продукции, демонстрирующей их тривиальность и вторичность.

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, интерпретаций, в своей совокупности лишаящих этот акт той значительности, которую ему придает история искусств, выступающая в эпоху модернизма в качестве нового мифа, любые деяния героев которого получают возвышенный и окончательный смысл. Кабаков разлагает этот миф на массу пересекающихся, взаимно противоречащих, расползающихся тривиальных историй, из которых невозможно сделать выбор, так что, например, гностическое странствие души сквозь миры и зоны приравнивается и к истории авангардистского искусства, и к семейной мелодраме («Вшкафусидящий 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 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 Марселя Дюшана и поп-артом, Кабаков в воспоминаниях о работе в 1970-х годах 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, завершенное в себе высказывание, “ТЕКСТ” в точном смысле этого слова. Этот ТЕКСТ, о котором заведомо известно, что он 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 “изопродукцией”... 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 преодолен: он стал «бесчеловечным» текстом, в котором «жизнь» исчезла, растворилась. Но в то же время идеология как конкретный, обращенный 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 ее описанием постмодерной ситуации. Понимание Кабаковым «текста» в точности соответствует интерпретации «письма» у Деррида, где 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, отнесены к определенным «голосам», названным по имени, но голоса эти как бы распределены в пространстве работы, «опространствлены»⁷³ и в качестве «живых» подчинены композиционным сцеплениям «мертвых» букв и знаков. Можно также обратить внимание на роль, которую играет у Кабакова рисование «по краю»⁷⁴, соответствующее «парергону» Деррида⁷⁵ и т. д. Аналогии можно было бы провести также и с разветвлением единого доминирующего дискурса на множество частных у Лиотара, и с соотношением символического и воображаемого у Лакана.

Между тем, несмотря на это обилие параллелей с французской постструктуральной мыслью, вызванной несомненно, как отмечает сам Кабаков, общей для них ориентацией на идеологический

тип дискурса (отличный от ориентации на чисто визуальный, предметный ряд, характерной для англо-американского поп-арта, часто неправомерно сопоставляемого с французской мыслью 1970-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 – так же 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 бы совпал с идеологией, то это не только поражение авангарда, но и его победа – без его «белого» не было бы 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 выступают у Кабакова не в радикальной оппозиции, а как две по существу равноправные интерпретации одного и того же творческого акта, совпадающего с «биографией» художника.

Отсюда повторяемость альбомов Кабакова. Все они 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 бесконечного идеологического текста не является абсолютной оппозицией художнику, поскольку память Кабакова хранит в себе воспоминание о том, как он был «сделан» в сталинскую эпоху, что не дает ему возможности отнести к данному тексту как к чему-то внешнему, в чем он, как эта конкретная субъективность, мог бы полностью 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 отказался 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 к их невозможности.

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 1970-х годов, обратились непосредственно к сталинскому мифу, к высокой советской классике. Они же предложили для своего искусства название: «соц-арт», 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)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 не понят 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 отвергаемыми господствующим академизмом «формалистами», к которым, как и к Зяблову, применяется прямое полицейское насилие, долженствующее 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 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 которого издавна славились 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 кампания «борьбы с космополитизмом» конца 1940-х – начала 1950-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 пошлomu, 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 Огруйского, обращенного к Апеллесу, в котором он пишет, что не понимает пафоса зябловского 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 подвергается ими иронии уже тем, что их самих – двое), Комар и Меламид берут Сталина, который в конце 1970–1980-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 некой академически исполненной картины сюрреалистического сна. Их картины являются как бы сеансом социального психоанализа, выявляющего скрытую в подсознании советского человека 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», характерной советской цензуры на все «эротическое», цензуры на узнавание прототипов 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 историческом событии, но предоставляют знакам

различных семиотических систем возможность свободно сообщаться, комбинироваться, рядопологаться – 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 другими социальными, художественными или сексуальными мифами, выявляя тем самым свой скрытый 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 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 простую пародию на соцреализм, а скорее 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», «иное», «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 собой 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 *ЕТ**, символизирующие утопический пафос, владеющий обеими империями, обнаруживает здесь свое троичное единство с национал-социалистической утопией побежденной Германии. Здесь следует сказать, что Комар и Меламид в 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, породившего «представление об индивидуальности, которая движется по ту сторону истории и времени и мощно, как тигр, уничтожает все, чтобы остаться одной, – что является весьма фашизоидным представлением об индивидуальности»⁸⁰. Этот дух внеисторической утопии, который действительно хорошо символизируется фигурой *ЕТ*, дух, направленный против постоянного изменения, против самого течения времени, Меламид усматривает 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 ее движение. Утопия

* *ЕТ* – герой фильма «Инопланетянин» (реж. С. Спилберг).

оказывается, таким образом, не тем, что просто следует преодолеть, от чего следует раз и навсегда отказаться, – такое решение само было бы утопичным, – но предстает амбивалентным началом, имманентным всякому художественному проекту, в том числе и антиутопическому, природу которого следует отрефлексировать средствами социального психоанализа, не различающего между собой и другими, между историей личной и политической.

Постутопическое советское искусство 1970-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 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, – миф, легитимирующий нарратив в виде идеологически выстроенной модернистской истории искусств, которая повествует о постепенном освобождении художника от повествовательности. Если на Западе этот миф обычно принимается как само собой разумеющийся, то в условиях послесталинской России он был естественно поставлен под сомнение через сопоставление 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 преображающего 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 самым 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 крахом повествовательной эстетики сталинского времени. Несколько позже, чем в визуальных искусствах, в конце 1970-х – начале 1980-х годов, появился целый ряд литературных произведений, в которых новая культурная ситуация нашла себе адекватное выражение. Здесь мы укажем только на некоторые из них.

Поэт-милиционер

Первым по времени из литераторов радикальную постутопическую позицию занял скульптор и поэт Дмитрий Пригов, ставший, благодаря этому, наряду с Кабаковым и Булатовым, своего рода культовой фигурой в соответствующих кругах московской интеллигенции⁸¹. В своем известном цикле стихов о милиционере⁸³ 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 человеческую волю:

Когда здесь на посту стоит Милицанер
Ему до Внуково простор весь открывается
На Запад и Восток глядит Милицанер –
И пустота за ними открывается
И центр, где стоит Милицанер –
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 1920-х годах и в сталинское время, начиная от прославления милиции в поэме Маяковского «Хорошо» до китчевой детской поэмы Сергея Михалкова «Дядя Степа – милиционер»:

Милицанер 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 не нужен будет
Ни кобура, ни револьвер
И станут братия 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 родственное мифу о милиционере и опознает в последнем 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 противоположном. 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:

Милицанер 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!

Милицанер же отвечал как власть
Имущий: Ты убить меня не можешь
Плоть поразишь, порвешь мундир и кожу
Но образ мой мощней, чем твоя страсть!

При столкновении поэта-анархиста и власти «духовная победа» остается 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 он был мыслим в эпоху

авангарда. Пригов не ищет, подобно Хлебникову, чистого заумного языка, чтобы добиться тотальной независимости от внешнего контроля со стороны власти, традиции, «быта» над его поэтическим намерением, 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 милицейской фуражке, обращаясь к своей аудитории с призывами к добру и хорошему поведению. Авангардистское желание редуцировать себя и свои выразительные возможности сменяется 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 – с тем, чтобы, как бы «с другого конца», выйти из-под его власти.

Пригов также мифологизирует пространство, в котором разворачивается его поэтично-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 в «красоте», Москва – столица социалистического мира, противостоящая капиталистическому злу, классовому и национальному угнетению, милитаризму и империализму, Москва как «потаянная», «унесенная», 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: везде она выступает синонимом истины, добра и красоты, имперским центром, противостоящим всему миру или господствующим над ним. 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, а также создаваемый им о себе самом поэтический миф более глубокому критическому анализу, нежели к этому располагала традиционная модернистская демифологизация.

Жестокий талант

Идеологичность и двусмысленность всякого поэтического слова, внутреннее единство нарративов, легитимирующих художника, поэта, политика, идеолога, мистического «властителя дум» и 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 1960-х годов, стремившихся противопоставить оптимистической и «розовой» официальной эстетике демонстрацию «бездн человеческой души» и «жизни как она есть» в их радикальной непривлекательности. Особенное место среди этих писателей

занимает Юрий Мамлеев, чьи мастерские рассказы, написанные в духе Достоевского, но использующие куда более радикальные средства, 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 развертывания повествования людоедами, приманивающими свои жертвы прокручиваемыми на магнитофоне 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 приманкой, а идиллия «деревенщиков» выступает в роли западни для интеллигента-туриста. Но само убийство, в свою очередь, трактуется Сорокиным «несерьезно», лишь как литературная игра, исключая всякую «моральную» реакцию, убийство здесь – только стилизованный ритуал, указывающий на известную литературную традицию.

Сходным образом построен 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 «высокой» официальной культуры. Пафос

«народного карнавала», эмансипирующий, согласно бахтинской теории, «карнавального» человека от господства официальной «монологичной» культуры и основанный на резком противопоставлении верха и низа, серьезного и смешного, официального и народного, духовного и телесного, полностью утрачивается у Сорокина. В своем рассказе он снимает эти уже ставшие привычными оппозиции, а ритуалы «верха» и «низа» 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 усиливается – настолько, 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 припадка истеричной злобы.

Комбинирование Сорокиным различных стилей, литературных приемов, мифов, «высоких» и «низких» жанров отнюдь не является лишь субъективной игрой, актом индивидуальной свободы, противопоставленным тирании «модернистского дискурса» с его установкой на «абсолютный текст». Не является оно, как уже говорилось, и актом «карнавализации литературы» в духе Бахтина.

Сорокин комбинирует и цитирует различные типы литературных дискурсов не в произвольном порядке, а стремится выявить их внутреннюю имманентную близость – в этом, если угодно, Сорокин скорее просто реалист, нежели постмодернист. Он не смешивает «свое» и «чужое» в карнавальной экстазе, добиваясь «разрушения границ» и слияния в мистерии искусства 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 ощущением изначальной растворенности индивидуального в безличном, сверхиндивидуальном начале. Однако это начало не является у него чем-то подсознательным, противостоящим индивидуальному как сознательному и грозящим разрушить его: индивидуальное сознание, как и любой индивидуальный стиль, оказывается родственным другим без всякого теоретического или практического насилия со стороны автора или идеолога. Поэтому никакой скандал⁸⁸ и никакой карнавал также более не требуются 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 похожим на другого. Классический модернизм видел в индивидуальности

какую-то объективную реальность, определяемую специфическим местом носителя этой индивидуальности в пространстве и времени, в цепи рождений и т. д. Задача модернизации состояла 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 модернизма, 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 чрезвычайно трудоемкую задачу, если бы она не была отчасти уже выполнена самим автором, поскольку роман является своего рода автокомментарием. Как и в греческой мифологии, 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, происходит поэтому как изгнание не в историю, а из истории – в утрату исторической памяти, в повседневность, где 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 на старух, заменяющих 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, а райская свобода желания абсолютна. Изгнание из рая, совпадающее у героя с эмиграцией на Запад, вызывается его проектом, подсказанным 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 смотрится 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, однако герой все же 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, ему предлагают править в России, куда он и отправляется, везя с собой из потустороннего 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 историческим раем, породнением всего исторического в едином мифе. Крах этой культуры в то же время означает и окончательное

поражение истории. Герой реализует все рецепты современной цивилизации, долженствующие вернуть ему утраченную целостность: через эмиграцию в русское прошлое, через психоаналитические мифы о либидо и аниму, через обращение к запретному, 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 пределы истории.

Для Соколова – и в этом сказывается его происхождение из культуры социалистического реализма – идеологии нашего времени, такие, как марксизм, фрейдизм, юнгианство, структурализм, являются не метадискурсами, не интерпретационными схемами для понимания повествования, которые литература должна принять или отвергнуть, а как раз литературными нарративами *par excellence*, подлинными сюжетными схемами нашего времени. И если идеологии эти выступают на метауровне как конкуренты, то на уровне нарратива они обнаруживают глубокое родство, роднящее их с 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 «карнавально», как у Бахтина, но мирно разыгрывают свои семейные игры, подмигивая друг другу и радуясь своему сходству. Будучи полиморфным, мир Соколова не плюралистичен, ибо представление о плюрализме предполагает несопоставимость различных «точек зрения», «дискурсов», «идеологий». Между ними предполагаются только внешние отношения «рациональной дискуссии» или иррациональной власти. Претензия же объединить эти «индивидуальные перспективы» немедленно отвергается поклонниками «другости другого»

и его «нередуцируемости» за присущие ей тоталитаризм, гегемонизм, волю 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, точнее, оказываются несоизмеримыми друг с другом, то их нарративы обнаруживают, наоборот, большое 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 истину за рубежами советского мира, и т.д. Все они свершают один и тот же ритуал индивидуации путем выхода за пределы «имеющегося», «принятого», «традиционного», «заданного», обретая путем этого выхода новую истину и провозглашая 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: история совершается через попытки преодоления истории.

Современное русское постутопическое искусство, ряд феноменов которого был описан 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 1970–1980-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 выполнило роль своего рода толчка для обращения

многих русских художников и интеллектуалов к советской массовой идеологической пропаганде⁹⁰. Определенную роль сыграло в этом обращении также знакомство с французскими постструктуралистскими работами 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 его самого, восстановить средствами техники природный рай, который техника разрушила. Как уже было сказано, стремление остановить прогресс было исходным импульсом уже у русского авангарда и составляло 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 хорошо знакомого с недавней историей.

Ориентация на прекращение истории, остановку прогресса, «самодельный апокалипсис» атомного или экологического типа не характеризует, разумеется, западный постмодернизм в целом, но представляет 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: это различие можно зафиксировать только негативным образом, посредством обнаружения идеологичности мышления на каждом этапе его развертывания. Говоря в терминах Бодрийера, мы всегда имеем дело только с симулякрами и никогда – с самими вещами.

Эта тотальность идеологического горизонта, противопоставленная авангардной вере в возможность его прорыва, постоянно тематизируется в русском искусстве 1970–1980-х как невозможность преодолеть замкнутый круг господствующей советской идеологии. Когда какой-либо «диссидент» с риском для жизни пытается преодолеть советскую идеологию, он, по меньшей мере в двух отношениях, остается в ее пределах: во-первых, подтверждая манихейский характер этой идеологии, заранее предусматривающей в своей собственной структуре место для своего «врага», а во-вторых, воспроизводя тот социально-освободительный, просветительский жест, который инициировал саму эту идеологию и который уже нашел в ней место. Отсюда работы Эрика Булатова вполне можно описать как попытки указать на «дифференциацию» посредством покрытия всего пространства картины идеологическими знаками, альтернативными друг другу, но в целом

не оставляющими выхода. И то же можно сказать 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 рейх» дифференции, симуляции, цитации и эклектики. При этом весь пафос этого нового постмодерного евангелия продолжает быть вполне теологическим, выступая своего рода 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 утопический выход из них ищется 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. Ведь диалектический материализм и заключается в классической гегелевской релятивизации всякой индивидуальной позиции, равно как в утверждении невозможности синтеза данных опыта через конечное созерцание, ибо такой синтез предполагается только в «общественной практике», т. е. за пределами всякого индивидуального сознания и всякого сознания вообще. Отсюда уже сама по себе официальная советская культура, искусство, идеология становятся, начиная, по меньшей

мере, со сталинского времени, эклектичными, цитатными, «пост-модерными». 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, планоно. Но в любом случае как теоретики, так и практики цитации и симуляции – притом как на Западе, так и на Востоке – не готовы к ответу на вопрос об оригинальности и аутентичности собственной позиции, которую они оказываются способными довольно убежденно отстаивать от 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», «недиалектичное», изолированное от практики, 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 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 – 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 непосредст-

венно с контекстом, ибо этот кажущийся на Западе столь стабильным и само собой разумеющимся контекст был разрушен в России революцией. Художники русского авангарда рассматривали свои работы не как какие-то созерцания или откровения – такими они могут казаться только в результате их вторичной эстетизации в рамках западных музеев, но как проекты перестройки самого контекста повседневной жизни и всех ее институтов, в частности тех, внутри которых идет производство и распределение искусства. И такая перестройка была реально осуществлена Сталиным. Новая ментальность постмодерна на Западе возникла в результате поражения авангарда, попадания его в контекст, внешний по отношению к его изначальным целям. Напротив, 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 индифферентности. 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 1960-х годах. Советский человек в тот момент вдруг ощутил с невероятным ужасом свою изъятость 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 все его чувства и мысли, превратив их в знаки несуществующего и никому не нужного языка. Но как обычно бывает в таких случаях, за первым

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 никуда не спешил, и все надежды на перемены исчезли вследствие исчезновения самой исторической перспективы, 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 несчастных жителей СССР.

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 индифферентности 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: можно не только 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 цитации, 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 понимают как нейтрализующий, трансидеологический. Но, разумеется, такой проект совершенно утопичен и создает только новые разновидности художественной 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 осознавая его родственность, а не противопоставленность 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 демиурге в унаследованную мифологию: каждый из постутопистов строит свой собственный социализм в отдельно взятой стране с полным сознанием универсальной мифологичности 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 запуска всемирного процесса универсальной трансформации. Поэтому настоящее, в котором творцы авангарда жили, несмотря на все их лишения и страдания, не ставило под сомнение их веру: 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 и экстазе. Кабаков считает, что русский авангард не смог понять «всей скуки немислимых столетий фараонов и царей такого-то и такого-то первого и второго», бесконечной тоски и однообразия прошлого, которые и стали действительным будущим в той «постутопической вселенной», что нас окружает. Но в то же время, замечает он, «здесь, в России, коллапс великой утопии не означал коллапса всякого утопического мышления». Говоря далее о том, что его собственное искусство описывает также эти частные «несовершенные утопии, маленькие празднества, иллюзии относительно реальности, фрагменты рая в повседневности», Кабаков утверждает, что освобождение «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, утопии, освобождение от которой, как этого хотят многие в постмодерную эпоху, есть в свою очередь утопический проект, надежда на фундаментальную перемену. Живя с утопиями, как с крысами, художник может утешиться лишь тем, чтобы организовать крысиные бега.

Дизайнеры подсознания и их публика

Краткое рассмотрение русской культуры досталинского и послесталинского периодов дает возможность точнее определить природу самого сталинского культурного феномена. Сталинская культура реализовала миф о демиурге, трансформаторе социального и космического мира, который был предпосылкой авангарда, но еще не был эксплицитно выражен в авангардной

художественной практике, и поставила этот миф в центр социальной и художественной жизни. Сталинская культура продолжает быть, подобно авангарду, ориентированной в будущее, она проекционна, а не миметична и 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 – 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 рамками создаваемого им проекта – в «настоящем», выступавшем лишь прелюдией 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: социалистическому реализму не нужны стилизации под историческую икону или античную классику, ибо он исходит из того, что священная история происходит здесь, среди нас, что боги и демиурги – Сталин и его «железная гвардия» – ежеминутно творят 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 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 творцом – Малевичем, Родченко

или Хлебниковым, – но движет его непосредственной любовью к творцу его самого и его мира – Сталину. Совершающийся при этом радикальный выход за пределы истории дает возможность рассматривать саму историю как аллегорию настоящего и не подвергать ее тотальному отрицанию и забвению, как того требовал авангард. «Прогрессивные» феномены прошлого и сопутствующие им художественные стили также оказываются при этом предвосхищающими творчество нового мира, и облик Сталина как его творца, «позитивного демиурга», равно как и «реакционные» социальные движения, фигуры и стили, предвосхищает 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» явления, составляющего горизонт и фон для современности, каким оно было еще для авангарда, стремившегося от него отделиться.

Но если для сталинской культуры лишь она сама представлялась выходом за пределы истории, в то время как мир вокруг продолжал быть историчным, еще не вышедшим в чистую мифологию, то именно здесь сталинская культура нашла свой предел: исторические силы смели ее, ибо ей не удалось, подобно христианству, укрепиться в надысторическом. А когда внеисторическое вступает с историческим в историческое соревнование, то оно неизбежно проигрывает, ибо сражается на чужой территории. Современное русское постутопическое искусство превращает это поражение в наглядный и окончательный урок, который оно из него извлекает. Ремифологизируя и эстетизируя сталинское время, это искусство окончательно преодолевает его, между тем как само это время остается все еще активным, живым и вирулентным

в морально-политической полемике, направленной против него, ибо эта полемика сохраняет общий со сталинским проектом утопический импульс. Весь смысл постутопической художественной практики и состоит в том, чтобы показать, что история есть не что иное, как череда 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 единичный миф, а мифологию, языческую полиморфность, то есть обнаруживает неисторичность самой истории. Если сталинский художник и писатель выступали иконописцами и агиографами, то новые русская литература и искусство – фривольные мифографы, хроникеры утопического мифа, но отнюдь 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. Предоставленные в наше время самим себе художники и писатели должны одновременно творить текст и контекст, миф и его критику, утопию и ее разоблачение, историю и выход из нее, художественный объект и комментарий к нему. 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 получат 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, каждый раз заново проигрывая священную историю авангарда вместе с ее поражением.

Поскольку в центре сталинской культуры стоит миф о Сталине как демиурге новой жизни, имеющий своим источником миф авангардистский, следует в заключение 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 «Мифологии», 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 “антифизис” в “псевдофизис”»⁹³. Иначе говоря, миф описывает существующее вечным, «естественным», он ориентирует на сохранение статус-кво и скрывает историческую «сделанность» 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 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 у Барта 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 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 – особенно

в наше время, когда новое описание мира практически отождествляется с его творением, встраиваясь в традиционную мифологию.

Однако если миф, вопреки Барту, имеет дело с творением и трансформацией мира, то именно авангард и левая политика в первую очередь оказываются мифологичны, ибо ставя художника, пролетариат, партию, вождя в позицию демиургов, они 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 единый мифологический нарратив о творении предметного мира с помощью труда 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 социальном 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, предполагаемым марксистским анализом, ставят революционный марксизм – и, в другом отношении, искусство авангарда – в мифологический контекст. И если, как это теперь делается многими, перейти к отрицанию принципа творчества как, в свою очередь, буржуазного и мифологического и провозгласить социальный и языковой контекст человеческого существования бесконечным и не поддающимся трансформации, то даже таким образом не удастся избавиться от мифа, поскольку сохранится отсылка к миру в целом и возможность соотносить с ним свою практику. Эта практика, однако, становится уже не «конструктивной», как у авангарда, а «деконструктивной», релятивизирующей каждое творческое усилие, что, в свою очередь, является новой

постмодерной утопией, новой попыткой выхода за пределы истории 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 показал, что «правое», которое в своей основе суть требование отказа от «метафизических вопросов», приводит к своего рода мифологизации повседневности как единственной области делания (вопреки Барту для Витгенштейна мифологическим является как раз объектный язык, а не «язык описания»). Таким образом, от мифа, оказывается, вообще нет никакого спасения – и уж менее всего в авангарде, революции, перестройке мира. 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 кажущегося разрыва с прежней мифологической традицией, разрыва, исключаящего привычное и поверхностное обвинение в реакционности, открыла возможность по-новому отнестись к мифу как таковому. 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 собственное освобождение иначе, как в какой-то мифологический ритуал.

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

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, 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 стало выходить на поверхность лишь в сталинское время – и то лишь отчасти. Термин «машина желания» предложен Делёзом 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, продуцирующая некоторые эффекты, приспособленная для некоторого использования»⁹⁷.

Таким образом, Делёз и Гваттари полагают, что раз и навсегда разделались 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 доминирование контекста над текстом, подсознания над сознанием, «другого» над субъективным или всего того, что называют «несказанным» и «немыслимым» над индивидуальным человеком, означает лишь господство того, кто говорит об этом контексте, подсознании, другом и несказанном, а 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, например «советский народ», то вдруг оказывается, что эти машины способны прожить такие жизни и породить такие тексты, которые ничем не отличаются от естественных. Различие между естественным и искусственным становится, таким образом, нерелевантным. Эти удивительные существа с искусственным подсознанием, но с естественным сознанием, оказываются к тому же еще и способными получить эстетическое наслаждение от созерцания своего собственного подсознания как чужого произведения искусства, превращая авангардное, уникальное и ужасное деяние – творение сталинского искусства – в предмет фривольного развлечения в самых что ни на есть пошлых мещанских традициях.

Примечания

- 1 Rene Descartes. Discours de la methode. Paris, 1966. P. 43–46.
- 2 Об истории соц-арта: Sots-Art, Каталог выставки. The New Museum of Contemporary Art. New York, 1986.
- 3 К. Malevich. On the New Systems in Art. *K. Malevich. Essays on Art*. Kophengagen, 1968. Vol. 1. P. 85.
- 4 К. Малевич. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи. *K. Malevich. Die gegendstandlose Welt*. Mainz und Berlin, 1980. S. 27–30.
- 5 Karsten Harries. Das befreite Nichts. *Durchblicke. Martin Heidegger zum 80. Geburtstag*. Frankfurt am Main, 1970. S. 46; о значении Белого у Малевича: Ibid. S. 44.
- 6 К. Malevich. The Question of Imitative Art. *Essays on Art*. Vol. 1. P. 174.
- 7 К. Malevich. God is not cast down. *Essays on Art*. Vol. 1. P. 188.
- 8 Ibid. P. 194.
- 9 К. Malevich. Die gegendstandlose Welt (оригинал). Ibid. S. 7.
- 10 Ibid. S. 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*. № 2. 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 Gaßner/Eckhart Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*. Köln, 1979. S. 52–56.
- 18 Chr. Lodder. Ibid, P. 98–99.
- 19 Boris Arvatov. *Kunst und Produktion*. München, 1972. S. 18.
- 20 Ibid. S. 42.
- 21 Ibid. S. 9.
- 22 Н.Ф. Чужак. Под знаком жизнестроения. *ЛЕФ*. № 1. Москва–Петроград, 1923. С. 12–39; об истории «жизнестроения» см.: Hans Gunther. *Zhiznestroeniye. Russian Literature*, XX (1986). N. Holland. S. 41–48.
- 23 Н.Ф. Чужак. Ук. соч. С. 36.
- 24 Вл.С. Соловьев. Ук. соч. С. 84; ср. также: Вяч. Иванов. Две стихии в современном символизме. *Вяч. Иванов. Собр. соч.* Брюссель, 1979. Т. 2. С. 536–561.
- 25 Н. Gaßner/E. Gillen. Ibid, S. 286.
- 26 Н.Ф. Чужак. Ук. соч. С. 39.
- 27 К. Malevich. God is not cast down. *Essays on Art*. Ibid. Vol. 1. P. 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. S. 1; *Sozialistische Realismus-konzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongre der Sowjetschriftsteller*, Н.-J. Schmitt und G. S. Schramm (Hrsg.), Frankfurt am Main, 1974.
- 30 С. Третьяков. Откуда и куда. Перспективы футуризма. *ЛЕФ*. № 1. 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. P. 3.
- 33 Н. Gunther. Ibid. S. 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*. № 6. Москва–Ленинград, 1948. С. 6.
- 36 Г. Винокур. Революционная фразеология. *ЛЕФ*. № 2. Москва–Петроград, 1923. С. 9.
- 37 Там же.
- 38 Г. Винокур. Футуристы – строители языка. *ЛЕФ*. № 1. 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 fur deutsch-sowjetisch Freundschaft. *Kunst und Literatur*, N1. Berlin (Ost), 1953. S. 28.
- 41 Ibid. S. 28.
- 42 Ibid. S. 39.
- 43 Ibid. S. 31.
- 44 Ibid. S. 29.
- 45 N. Dmitriewa. Das Problem des Typischen in der bildenden Kunst. *Kunst und Literatur*. № 1, 1953. С. 100.
- 46 Б.В. Иогансон. О мерах улучшения учебно-методической работы в учебных заведениях Академии художеств СССР / А.М. Герасимов. *Сессии Академии художеств СССР, Первая и вторая сессии*. Изд. Академии художеств СССР, Москва, 1949. С. 2–3.
- 47 N. Dmitriewa. Ibid. S. 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. №138–139. P. 5–138, а также главу *Mechanismus–Mensch: I. Paperny, Kultura 2*, Ann-Arbor, 1985. P. 119–170.

- 52 С. Третьяков. Ук. соч. С. 13.
- 53 Б. Лифшиц. Ук. соч. С. 75.
- 54 Katerina Clark. *The Sovjet Novel. History as Ritual*. Chicago–London, 1981.
- 55 Gisela Erbsloh. Победа над солнцем, с воспроизведенным оригинальным изданием. *Slawistische Beitrage*. 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*. № 1 (5). Москва–Ленинград, 1924. С. 53–140.
- 59 Ср.: К. Clark. Ibid. P. 141–145, а также: А. Синявский. Сталин – герой и художник сталинской эпохи. *Синтаксис*. № 19. Париж, 1987. С. 106–125.
- 60 Л. Рейнгардт. По ту сторону здравого смысла. Формализм на службе реакции. *Искусство*. № 5. 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. P. 311–340.
- 62 Н. Дмитриева. Эстетическая категория прекрасного. *Искусство*. № 1. Москва–Ленинград, 1952. С. 78.
- 63 Ср.: В. Groys. *Der Paradigmawechsel in der sowjetischen inoffiziellen Kultur*. D. Beyrau/W. Eichwede (Hrsg.); *Auf der Suche nach Autonomie*. Bremen, 1987. S. 53–64.
- 64 Б. Лифшиц. Ук. соч. С. 149.
- 65 Ср. напр.: «антизападные» письма Родченко из Парижа в: Родченко в Париже. *Новый ЛЕФ*. № 2. 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*. № 1. Париж, 1979. С. 26–33.
- 67 Fr. Nietzsche. Werke. München, 1967. Bd. 2. S. 732.
- 68 Н. Gaßner/E. Gillen. Ibid. S. 73.
- 69 Э. Булатов. Об отношении Малевича к пространству. *А–Я*. № 5. Париж, 1983. С. 26–31.
- 70 Б. Гройс. Картина как текст: «идеологическое искусство» Булатова и Кабакова. *Wiener slavistischer Almanach*. Wien, 1986. Bd. 17. S. 329–336.
- 71 Б. Гройс. Альбомы Ильи Кабакова. *А–Я*. № 2. Париж, 1980. С. 17–22. Иллюстрации и общая характеристика в каталоге: Ilja Kabakov «Am Rande», Kunsthalle. Bern, 1985.
- 72 Илья Кабаков. Семидесятые годы. Рукопись.
- 73 J. Derrida. *Marges de la philosophie*. Paris, 1972. P. 19.
- 74 Ср. название выставки Кабакова в Берне: «Am Rande» («У края»).
- 75 J. Derrida. *La verité en peinture*. Paris, 1973, с. 63–64.
- 76 О функции белого у Кабакова см.: *А–Я*. № 6. 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. P. 403–408.
- 79 См., напр., работу Комара & Меламида «Ялта 1945 – Зима в Москве 1977» в каталоге Documenta 8. Kassel, 1987. Bd. 2. P. 132–133.
- 80 N. Smolik. Интервью с Комаром & Меламидом. *Wolkenkratzer*. № 6. Frankfurt am Main, 1987. S. 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 Гюнтера Хирта и Саша Вондерс. *Shreibheft*. № 29. Essen, 1987. S. 163–206.
- 83 См.: Jouri Mamleiev. *Chatouny*. Paris, 1986; и два рассказа в: *Akzente*, Heft 3. München, 1988. P. 244–249.
- 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. Ann Arbor, 1985. О книге: Ольга Матич, Палисандрия: диссидентский миф и его развенчание. *Синтаксис*. № 15. Париж, 1986. С. 86–102. См. также: J.S. Непознаваемый субъект и А.К. Жолковский, Влюбленнобледные нарциссы о времени и о себе. *Беседа*. № 6. Париж, 1978. С. 127–177.
- 90 B. Groys. Im Banne der Supermachte: Die Kunstler in Moskau und New York. *Durch*. № 2. Graz, 1987. S. 55–63.
- 91 J. Derrida. D'un ton apocalyptique adopte naguère en philosophie. Paris, 1983. P. 84–85.
- 92 Eric Bulatov and Ilja Kabakov in Conversation with Claudia Jolles and Victor Misiano. *Flash Art*. № 17. 1987. P. 82–83.
- 93 Roland Barthes. *Mythologies*. New York, 1987. P. 142.
- 94 Ibid. P. 146.
- 95 Ibid. P. 147.
- 96 Frederic Jameson. *The Political Unconscious*. Ithaca, 1981. P. 285.
- 97 Gilles Deleuze/Felix Guattari. *Anti-Oedipus*. New York, 1977.

Борис Гройс
Gesamtkunstwerk Сталин

Издатели:
Александр Иванов
Михаил Котомин
Выпускающий редактор:
Полина Канюкова
Оформление:
textandpictures
Корректор:
Виктория Рябцева
Компьютерная верстка:
Марина Гришина

Все новости издательства
Ad Marginem на сайте: www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem
обращайтесь по телефону: (499) 763-35-95
sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
105082, Москва, Переведеновский пер., д. 18
тел./факс: (499) 763-35-95
e-mail: info@admarginem.ru

Отпечатано BALTO print
www.baltoprint.ru
www.balto.lt

Основной целью русского авангарда было создание Нового Человека, нового общества, новой формы жизни. Вся проблематика «элитарного» и «популярного» искусства, искусства для избранных и искусства для масс, столь важная для западного модернизма, абсолютно нерелевантна для художников русского авангарда, стремившихся уничтожить элиты и создать новые массы. Проблема состояла не в том, как создавать искусство, которое нравится или не нравится элите или массам, а в том, как создать массы, которым нравится хорошее, то есть авангардное, искусство. Русский авангард не пытался предложить публике свою художественную продукцию с тем, чтобы та вынесла эстетическое суждение по ее поводу – сама эта публика должна была стать предметом его собственного эстетического суждения. И его целью было не критиковать власть, но учредить собственную власть и осуществлять ее максимально радикальным способом. Русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и всего мира. Эта установка полностью совпадает с установкой социалистического реализма.

Борис Гройс



AdMarginem