

БОРИС ГРОЙС

ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ ТЕКСТА

Русская фотография представлена в XX веке, как известно, многими блестящими именами — прежде всего это относится к фотографам эпохи русского авангарда, таким как Родченко, Лисицкий или Клуцис. Но в контексте неофициального искусства послесталинского периода эта традиция не получила существенного дальнейшего развития. Наиболее очевидной причиной этому является включенность эстетики русского авангарда — и более всего как раз авангардной фотографии — в историю официальной советской визуальной пропаганды, от которой неофициальное русское искусство хотело в первую очередь отмежеваться. Новый импульс для развития русской фотографии в контексте неофициального искусства пришел поэтому не из истории самой фотографии, а, скорее, возник как эффект от стирания четких границ, отделяющих фотографию от других видов искусств. Искусство 1960—70-х гг. вообще характеризуется массивным использованием фотографии вне ее собственного, автономного контекста. Многие художники пользовались в те годы фотографией прежде всего для документации своих перформансов, проектов, актов социально-политического протеста, для иллюстрирования своих теоретических манифестов или для разыгрывания определенных социальных ролей. Использование фотографии с целью документирования или иллюстрирования художественного текста начало распространяться в 1970-х гг. также и в России.

В начале 1970-х гг. в контексте московского неофициального искусства возникло течение, которое часто называют то соц-артом, то московским концептуализмом. Оба наименования отсылают к западным художественным направлениям 1960—70-х гг.: соц-арт — к американскому поп-арт'у, а московский концептуализм — к англо-американскому варианту концептуализма, как он был представлен, скажем, работами группы «Art and Language» или Йозефа Кошута. Уже сама двойственность наименования указывает на то, что художников этого направления интересовала не столько чистота определенных художественных приемов в контексте общей эволюции художественных стилей, сколько применение этих приемов к специфически советскому культурному контексту. И действительно, когда московская художественная общественность познакомилась — через доходившие тогда в Москву журнальные и книжные публикации — с тогдашними новыми художественными течениями, она прежде всего открыла для себя возможность работать со своим собственным социальным и культурным контекстом теми же

методами, которыми эти западные, прежде всего американские, художественные течения работали с своим собственным, американским материалом. Отсюда комбинация «западного» и «советского» в самих названиях: соц-арт и московский концептуализм.

Но прежде всего московский концептуализм и соц-арт можно рассматривать как возвращение к нарративу, сюжету, литературности в искусстве после определенного периода господства в неофициальном русском искусстве неомодернистского идеала «чистой живописи», свободной от любой миметической отсылки к «внешней» социальной реальности и создающей свой собственный, автономный визуальный мир. Эта ориентация на автономное художественное творчество возникла в конце 1950-х гг. и продолжалась до конца 1960-х гг., символизируя стремление к внутреннему освобождению от тоталитарного диктата «советской действительности». Но к началу 1970-х гг. ощущение новообретенной свободы оказалось настолько интенсивным, что позволило многим художникам посмотреть на советскую действительность иронично, со стороны — и в то же время вполне заинтересованно. В западном и, в основном, в американском искусстве этот новый интерес к внешнему миру, возникший, как уже было сказано, несколько раньше, нашел себе окончательное выражение в 1970-е гг. в форме борьбы за фотографию против доминирования живописи¹. И действительно, после многих десятилетий бескомпромиссной борьбы против сюжета и литературности в искусстве, характеризующей эпоху модернизма, живопись, как казалось, навсегда утратила способность соотноситься с внешним миром и «рассказать историю». Эта функция теперь перешла к фотографии. История постепенного возвышения фотографии после ожесточенной дискурсивной и институциональной борьбы за ее права, продолжавшейся на протяжении всех 1970-х гг., хорошо известна. И так же хорошо известно, что выиграна эта борьба была на деле теми (от Синди Шерман до Джефа Уолла), кому удалось превратить фотографию в искусство, способное соперничать по своему качеству с лучшими образцами классической и модернистской живописи прошлого.

Однако вся эта борьба развивалась, в основном, за пределами России и русского искусства 1970—80-х гг. И причина тому достаточно очевидна: функцию фотографии выполняло в России в те годы советское официальное искусство, которое являлось хотя и живописным по форме, но фотографичным по содержанию. Формально живопись занимала, разумеется, первое место в официальной советской иерархии визуальных искусств. Но фактически она выполняла в советском обществе традиционную роль фотографии, т.е. роль «отражения жизни» и рассказывания «историй из жизни», включая центральную для официальной культуры историю «построения коммунизма». Ориентация официальной живописи на цветную фотографию была провозглашена достаточно официально уже в самом начале становления «метода социалистического реализма»². И при этом дело даже не в построении отдельной картины социалистического реализма, ориентированной на композицию традиционной рекламной цветной фотографии, а в функционировании всей советской официальной системы по законам фотографии.

Прежде всего официальное советское искусство характеризуется массивным перепроизводством картин, делающим невозможной традиционную ориентацию живописи на индивидуальный шедевр, фиксирующий уникальное, индивидуальное, неповторимое видение художника. Советское официальное искусство с самого начала понималось как усредненное, шаблонизированное, безличное, квази-механическое, массовое репродуцирование и варьирование определенного набора визуальных штампов. Как производство, так и распространение советской живописи носило откровенно индустриальный, плановый и массовый характер. Характерная для западного искусствоведческого дискурса 1970-х гг. «деконструкция» живописи как ориентированной на уникальный художественный жест, являющийся, по мнению тогдашней критики, не более, нежели идеологической фикцией, неприменима к официальной советской живописи того времени: советская живопись к тому времени уже давно деконструировала саму себя и превратилась в стандартный язык массовой культуры, выполнявший в Советском Союзе ту же роль, которую на Западе выполняла коммерческая фотография. Поэтому вполне естественно, что русские неофициальные художники обратились вначале к языку официальной советской живописи и графики, а не к языку фотографии, когда им понадобился визуальный язык, на котором можно было снова рассказывать истории, снова ввести сюжет в искусство — короче, релитерализовать искусство после того, как оно было делитерализовано модернизмом.

Сказанное показывает, как сложно оказывается перенести методы искусствоведческого анализа из одной культурной ситуации в другую — различия в исторически сложившихся контекстах приводят, в частности, к тому, что очень сходные идеологические и художественные стратегии приводят к довольно различным визуальным результатам. На Западе, как уже сказано, противостояние фотография vs. живопись понималось как противостояние между миметическим, социально ангажированным, массовым, репродуктивным и нарративным искусством, с одной стороны, и установкой на автономию художника и на его абсолютно неповторимую индивидуальность, с другой стороны. В Советском Союзе аналогичное противостояние функционировало, однако, не как противостояние между различными медиа — живописью и фотографией, а как противостояние между массовой советской изопродукцией и индивидуальным художественным творчеством в рамках неофициального искусства. В результате можно сказать, что московский концептуализм 1970—80-х гг. использовал советские картину и массовую книжную иллюстрацию с теми же целями, с которыми западный концептуализм тех же лет использовал фотографию. Этот параллелизм особенно бросается в глаза, если сравнить комбинирование фотографии с текстом, которое является, если угодно, ведущим художественным приемом в западной концептуальной фотографии 1970-х гг., и комбинирование, условно говоря, «советской» картины или книжной иллюстрации с текстом, которое является ведущим приемом московского концептуализма тех лет.

Начало концептуалистской работы с текстом в Москве приходится примерно на 1972 год. В этом году Илья Кабаков создает свои альбомы под названием «10 персонажей», в которых текст становится в один ряд с визу-

альным изображением на едином пространстве листа. Непосредственно вслед за этим Кабаков создает серию больших картин, построенных по этому же принципу³. Разумеется, помещение изображения и текста в качестве равноправных элементов на плоскость картины может рассматриваться как результат осмысления Кабаковым его многолетней работы в качестве книжного иллюстратора. Но в альбомах Кабакова центральным является то обстоятельство, что он использует стертую, безличную стилистику советской иллюстрации для иллюстрирования очень личных, индивидуальных историй — историй жизни одиноких художников-мечтателей, которые занимаются каким-то довольно странным и достаточно беспомощно выглядящим искусством по углам своих бедных комнат, затерянных в пустотах советского коммунального быта. Эти очень индивидуальные истории получают свою достоверность, однако, прежде всего именно оттого, что они предстают иллюстрированными в весьма конвенциональной и потому непосредственно убедительной манере. Вместо того, чтобы помещать индивидуальный художественный жест в универсальную историю искусств, Кабаков использует здесь стертый, массовый визуальный язык, чтобы рассказать очень личные, индивидуальные истории — прием, механизм которого был прекрасно продемонстрирован также Синди Шерман в ее ранних фотографических сериях. Кабаков и другие художники московского концептуализма, такие как Эрик Булатов или Дмитрий Пригов, «приватизируют» стертый язык официального искусства, так же как их коллеги на Западе приватизировали в то же самое время стертый язык документальной или рекламной фотографии.

Вместе с тем Кабаков уже в 1980-х гг. начинает использовать также и фотографию в своих альбомах и инсталляциях — причем речь всегда идет об апроприации «чужой» фотографии. Вначале Кабаков использует прежде всего «официальную» фотографию, как она представлена была в СССР в виде портретов героев труда или праздничных открыток: «Коллекционер» (1985), «Мусорный человек» (1985) или «Лабиринт. Альбом моей матери» (1989). В этих работах фотография функционирует прежде всего как визуальная документация официальной советской идеологии, на фоне и в контексте которой протекает индивидуальная жизнь героя. Особенно характерен этот контраст в инсталляции «Лабиринт. Альбом моей матери», в которой текст, документирующий трагедию индивидуальной жизни, сопоставляется с безлично-оптимистическим визуальным рядом, использующим официальную советскую фотографию. Однако, если в 1980-х гг. фотография ассоциируется у Кабакова прежде всего с безлично-социальным фоном жизни, в более поздних инсталляциях, и прежде всего в инсталляции «Лечение воспоминаниями» (1996), Кабаков использует «частные» фотографии из своего личного фотоархива, на которых можно видеть его близких знакомых и друзей. Фотография здесь, так сказать, приватизируется, отождествляется со сновидениями, отсылающими к прошлому, и приобретает целебные свойства, будучи интегрированной в инсталляцию, вызывающую в памяти атмосферу больницы или психоаналитического сеанса.

При этом важно отметить, что сами по себе истории, которые рассказываются в альбомах и инсталляциях Кабакова, чаще всего отсылают к традиции

русской литературы XIX века — традиции Гоголя, Толстого и Достоевского, которая, как известно, повествовала о маленьких людях, одержимых великими идеями. В 1970-е гг. литературная традиция была в России, как известно, всё еще намного более влиятельной, нежели, скажем, традиция кинематографическая. На эту литературную традицию опираются также фотоциклы Бориса Михайлова — единственного художника, связанного с традицией московского концептуализма, который последовательно занимался в те годы фотографией и понимал себя прежде всего как фотографа. Героем этих фотоциклов является, однако, не столько индивидуальный человек, сколько традиционный главный герой русской литературы — а именно, народ. «Народ» русской литературной традиции имеет, кстати сказать, мало общего с тем, что на Западе обозначается как нация или этнос. Еще в меньшей степени речь идет здесь о публике или общественности. И уж во всяком случае русский «народ» не имеет ничего общего с немецким «Volk». Народ, как он представлен в русской литературной традиции, воплощает в себе принцип вне-исторического существования, о который разбиваются все волны исторических перемен. Народ в русской литературе определяется следующим образом: народ ничем не проймешь. Тем народ и отличается от интеллигенции, которая всё время суетится в поисках перемен. Интеллигенция суетится, а народ думает: пусть себе суетится, пока не устанет — а там всё успокоится и заживем по-прежнему. Невосприимчивость народа к переменам нервировала интеллигенцию — но великая русская литература видела в этой невосприимчивости, напротив, шанс к спасению от истории, в которой России часто выпадала незавидная роль. Все истинно положительные герои Толстого или Достоевского происходят из народа и реагируют на историю исключительно ожиданием: когда же она, наконец, кончится. И черпают надежду на этот скорый конец истории в опыте своей собственной жизни, в которой ничто не менялось и не меняется.

Борис Михайлов примыкает в своей творческой практике к традиции московского концептуализма во многих отношениях. Его фотоциклы всегда повествовательны — даже когда в них не встречается эксплицитно текст. И его глаз ориентирован на коды стандартной и легко узнаваемой советской эстетики, которые постоянно фиксируются и рефлектируются в его работах. Но прежде всего Михайлов разделяет скепсис всего московского концептуализма — и прежде всего, Кабакова — относительно возможности чисто индивидуального и в то же время исторически значимого жеста. Источником этого скепсиса является для обоих, однако, не анализ массовой коммерческой культуры и ее механизмов, как это имеет место у их западных коллег, а унаследованное от русской литературы и глубоко укорененное мнение, что народ ничем не изменишь — в том числе и коммерческой массовой культурой не изменишь. Тут имеется в виду, конечно, в первую очередь, русский народ — но во вторую очередь, разумеется, и любой другой народ. И Михайлов как раз показывает русский провинциальный народ на своих фотографиях, как например, в фотосериях «Люрики» (1971—85) или «Соц-арт» (1975—1986), таким образом, что сразу становится ясно, какая бесконечная степень равнодушия отделяет этих простых, бедных и милых — если только не пья-

ных — людей от исторических забот, возбуждающих воображение столичной интеллигенции. Таковой всегда была стратегия русской литературы — показать «толщу народа», по отношению к которой существование тонкой интеллигентской прослойки представляется в высшей степени нерелевантным. И фотография, с ее способностью создавать эффект безличной «реалистической» документации, напоминающей реалистическую манеру классического русского романа, оказывается особенно удачно применимой именно к такому изображению народа.

Если всё искусство московского концептуализма может считаться, в известном смысле, продолжением классической русской литературы другими средствами, то Михайлов является, пожалуй, единственным художником этого направления, который последовательно пользовался при этом медиумом фотографии, а не эстетикой усредненного советского иллюстрирования, помещенного на место фотографии. Именно поэтому его работы обладают дополнительным специфическим качеством — а именно, известного рода экзотизмом. Фотоциклы Михайлова напоминают фотоотчеты и фотодневники, привозимые путешественниками из дальних экзотических стран. Они демонстрируют субъективный, лирический взгляд художника — и в то же время показывают быт народа таким, каким он обычно не предстал на картинах официального социалистического реализма. Этот реализм и документализм фотографий Михайлова вызывает доверие к его работам — доверие к тому, что в них показана жизнь народа, как она есть. Внезапно обнаруживается, что советский зритель никогда не видел страны, в которой жил — что ее вид для него экзотичен, непривычен. И, одновременно, разумеется, ужасен. Однако Михайлов всё же не традиционный русский реалист. В своих фотоциклах он постоянно тематизирует позу, которую объект фотографирования принимает перед фотоаппаратом — и которую этот объект сознательно выбирает как выигрышную, красивую, «художественную». Не менее эксплицитно Михайлов анализирует визуальные коды, на которые неизбежно ориентируется художник в своем выборе «правильной» фотографии, а также все связанные с этим ритуалы вуайеризма и нарциссизма. Если Михайлов использует в своих работах экзотическую маску «народа», то он делает это вполне сознательно — и демонстрирует наглядно, что он делает это сознательно.

Фотографии принадлежит также центральная — хотя, быть может, вначале и не вполне отрефлектированная самими авторами — роль в перформансах группы «Коллективные действия» (Андрей Монастырский, Никита Алексеев и др.), тоже принадлежащей к кругу московского концептуализма. Перформанс как осознанный художественный жанр вообще стал возможен впервые благодаря фотографии — и прежде всего документальной фотографии. Возможность немедленно, в «реальном времени» документировать события повседневной жизни привела, в конечном счете, к становлению перформанса, который оперирует с различием обыденного и необычного, привычного и странного. Сказанное в особой степени относится как раз к практике группы «Коллективные действия», поскольку основная роль в ее перформансах отводилась не самому действию и непосредственному впечатлению, которое оно производило на окружающих, а документации перформанса, в ко-

тором центральное значение получали текстовые описания, интерпретации и комментирование⁴. И, разумеется, существенную роль в этой документации играли фотографии, сделанные во время перформанса и интегрированные в документацию, строившуюся, в первую очередь, как нарратив — как повествование, призванное объяснить загадку перформанса. В результате снова возникала та комбинация фотографии с нарративным текстом, которая, как уже было сказано, являлась характерным продуктом фотографической практики того времени — и не только в России. В то же время сугубая нарративность, литературность перформансов «Коллективных действий» отличает эти перформансы от мирового перформансного мейнстрима и сближает художественную практику «Коллективных действий» с квази-иллюстративностью, характерной, скажем, для искусства Ильи Кабакова.

При этом следует, однако, сказать, что литературная, повествовательная стратегия «Коллективных действий» находится, скорее, в полемическом, оппозиционном отношении к традиции русской классической литературы. А именно, группа «Коллективные действия» — и в первую очередь ее лидер Андрей Монастырский — строит эзотеричные, герметичные повествования, напоминающие описания странных магических или сектантских ритуалов. Подобного рода нарратив порывает с прозрачной, просвещенческой, «реалистической» традицией русского и, в целом, европейского классического романа и обращается, скорее, к традиции литературного модернизма, как она была представлена в России текстами обэриутов или, позднее, Юрия Мамлеева. В своих собственных авто-интерпретациях и авто-комментариях авторы «Коллективных действий» ссылаются, однако, охотнее всего на древнекитайскую литературу, в которой они находят то сочетание повседневного и эзотерического, которого они сами, в первую очередь, хотят достичь в своих перформансах. Благодаря использованию китайского литературного субтекста авторы «Коллективных действий» одновременно достигают того эффекта остранения, который, как известно, является основным приемом модернизма, подробно описанным в теоретических работах русских формалистов. При этом, несмотря на весь экзотизм литературной китайщины, практикуемой «Коллективными действиями», в ней снова обнаруживается традиционная русская тема — а именно, тема народа, столь излюбленная как конфуцианской, так и даосистской традициями. Дополнительный эффект узнавания по ту сторону остранения создавался, разумеется, и тем немаловажным обстоятельством, что Китай, как и Россия, были в то время крупнейшей коммунистической державой, воплощавшей в себе на политическом уровне принцип коллективного действия.

Из круга «Коллективных действий» вышел также Вадим Захаров, который является, пожалуй, единственным русским художником 1980—90-х гг., последовательно практикующим синтез между фотографией и художественным текстом. В то время как многие русские художники его поколения увлеклись в 1980-е гг. атмосферой новой общественной свободы и, одновременно, тогдашней интернациональной модой на «дикую» живопись, искусство Захарова выделялось в то время своей интровертной, эзотеричной, аскетичной и одновременно несколько агорафобичной атмосферой. Художник как

бы стремился забиться в угол, замкнуться в своем искусстве — открытость современного художественного пространства воспринималась им не как шанс на самореализацию, а, скорее, как угроза окончательной потери смысла, растворения в потоке коммерческого художественного производства. Фотосери, сделанные художником уже в начале 1980-х гг., фиксируют атмосферу квази-мазохистских ритуалов («Слоники» (1982) или «Колодец. Новый свет» (1983)) или протест против — тогда еще весьма ограниченного — социального успеха его старших коллег⁵. Эта атмосфера замкнутости и параноидальных фобий характеризует также живопись Захарова в 1980-х гг. Но можно сказать, что в течение 1990-х гг. Захаров находит для себя возможность плодотворного освоения открытых пространств — а именно, путем сочетания фотографии и литературного повествования. В цикле работ «Смешные и грустные приключения глупого Пастора» (1996) Захаров описывает свои путешествия и документирует их с помощью фотографии — речь идет о весьма традиционном жанре туристического дневника. Но в этом дневнике Захаров предстает перед читателем — в том числе и на иллюстрирующих повествование фотографиях — в качестве «Пастора», т. е. фиктивной фигуры, от имени которой и ведется рассказ. Художник выступает здесь в качестве литературного героя — и географическое пространство его реальных путешествий совпадает с пространством литературных ассоциаций. При этом стилистика повествования отсылает к детской литературе XIX века, а фотографии выполняют традиционную роль графических книжных иллюстраций — таким образом, вновь демонстрируется та взаимозаменяемость фотографии и книжной графики в традиции московского концептуализма, о которой говорилось в начале этой статьи. Одновременно этот цикл Захарова, в центре которого находится фигура Пастора, отсылает к другому сюжету, лежащему, в известном смысле, в основе всего механизма использования как фотографии, так и стертого языка книжной графики в системе современного «высокого искусства». Речь идет о принесении художником сакральной жертвы, в результате которой он из художника становится Пастором — а именно, жертвования своим традиционно понимаемым художественным талантом.

Экономика сакральной жертвы была уже достаточно подробно проанализирована в теориях символического обмена от Мосса и Батая до Деррида⁶. Символический дар или жертва лишь на первый взгляд не приносят жертвователю вознаграждения: в рамках символического обмена жертва вознаграждается получением более высокого символического общественного статуса. Так, литератор или художник получают, согласно Батаю, свой статус благодаря тому, что в контексте меркантильного буржуазного общества они оказываются способны к эксцессу и транжирству, к растрате своего таланта, характерной для аристократического образа жизни. Жертвуя логикой традиционного обмена таланта на успех, художник таким образом получает более высокий аристократический и даже сакральный статус. Но, конечно, в первую очередь, художник становится при этом литератором, т. к. переводит визуальный знак на уровень аллегории.

И здесь следует сказать, что традиционное отношение между искусством и литературой в случае московского концептуализма и, в особенности, «Кол-

лективных действий» переворачивается. Искусство здесь не столько использует или иллюстрирует сложившуюся литературную традицию, сколько, ставясь текстом, дает новый импульс для повествовательной литературы, которая в пределах своего нарратива пытается воспроизвести то сочетание документальности и эзотеричности, которое в практике «Коллективных действий» достигалось комбинированием фотографии и комментария к ней. Так, писатели, связанные в 1970—80-х гг. с «Коллективными действиями», начали позже использовать в своих романах усвоенные ими в те годы повествовательные приемы. Особенно отчетливо эта связь проявляется в романах Владимира Сорокина, которые строятся им как комбинации «реалистического» и «ритуально-эзотерического» уровней повествования. В недавнем своем романе «Голубое сало» Вл. Сорокин также использует «китайщину» как прием остранения русской литературной традиции. Влияние художественно-литературной практики «Коллективных действий» проявляется также достаточно отчетливо в галлюцинаторной прозе Сергея Ануфриева и Павла Пепперштейна «Мифологическая любовь каст».

Но прежде всего здесь следует обратить внимание на то, что копирование текстов в контексте визуальных искусств само по себе можно рассматривать как разновидность фотографии — поэтому, кстати, фотография так легко комбинируется с текстом. Именно поэтому не только русская литературная традиция повлияла на использование фотографии в контексте русского неофициального искусства, но и фотография, как она использовалась в комбинации с текстом в контексте московского концептуализма, повлияла на русскую литературу. Прежде всего интеграция большой массы повествовательного текста в визуальное пространство привела к существенному сдвигу в понимании самого этого текста, что сыграло решающую роль в формировании литературной ветви московского концептуализма, как она представлена в текстах Д. А. Пригова, Вл. Сорокина или Медицинской герменевтики. Дело в том, что в визуальном пространстве текст, если он представлен большой массой, как бы полностью обесмысливается, десемантизируется — он превращается просто в узор, в арабеску, в декор. При этом концептуалистская десемантизация текста вовсе не требует его деформации, остранения, введения смысловых сдвигов в его собственную структуру и т. д. Самый тривиальный, самый обыденный текст полностью десемантизируется, если он — безо всяких изменений — помещается в пространство картины. В этом пространстве он превращается просто в шрифт, если следовать терминологии Деррида. Но в то же время это превращение не следует рассматривать как жест деконструкции, поскольку речь идет в этом случае не о растворении изначального текста в бесконечной игре дифференций: текст остается всё же конечным и может быть прочитан как таковой, т. е. с сохранением его обычной семантики.

Соотношение изображения и текста многократно рефлексировалось Кабаковым в его теоретических статьях, которые имели большое значение для становления московской концептуальной школы. В своем небольшом эссе «Рассуждение о восприятии трех слоев, трех уровней, на которые распадается обыкновенная анонимная печатная продукция: квитанции, справки, меню,

талоны, билеты и т.п.»⁷ Кабаков фиксирует, помимо синтаксического и семантического уровня текста, уровень его соотнесенности с белой бумагой, на которой он напечатан: по отношению к белому фону этой бумаги текст становится неким «супрематическим» визуальным знаком, утрачивающим свою обычную семантику. Самый обычный документ обыденной жизни получает таким образом значение концептуальной картины. В результате сознание зрителя/читателя постоянно осциллирует между двумя несовместимыми модусами восприятия текста: с одной стороны, текст воспринимается как реди-мейд, как феномен чисто визуального ряда, как узор, лишенный всякой семантики, а с другой стороны, этот же текст может быть прочитан как вполне осмысленное высказывание, обладающее определенной и даже легко доступной для реконструкции семантикой. Это осциллирование воспринятого сознания между, условно говоря, позициями зрителя и читателя, возникающее в пространстве концептуальной работы, и произвело глубокое впечатление на некоторых литераторов 1970-х гг., которое заставило их искать возможности достижения сходного эффекта средствами чисто литературной практики.

Так, Сорокин использует в своих романах прием апроприации больших массивов текста, составляющих десятки и даже сотни страниц. Традиционное понятие цитирования уже неприложимо к подобным квази-фотографическим воспроизведениям определенных стилистик или литературных языков, которые в романах Сорокина выходят по своему объему за все привычные рамки. Можно сказать, что каждый рассказ или роман Сорокина представляет собой библиотеку разнородных литературных текстов, помещенных в одно книжное пространство — без попытки какого-либо «творческого» синтеза этих текстуальных фрагментов. Речь идет здесь о своего рода текст-коллажах, сделанных по образцу фотоколлажей. Цитирование больших объемов текста, написанного в «чужой» стилистике, актуализирует чистую материальность текста, его «листаж», механичность самого копирования, «фотографирования» письма. Перенесение техники апроприации в литературный контекст в том виде, в котором она практикуется Сорокиным, делает особенно очевидной жертву, которую приносит автор, использующий эту технику: жертву своим временем. Если визуальная художественная практика, которая взята здесь за образец, до некоторой степени экономит силы художника благодаря современным, весьма скоростным методам производства изображения, изготовление текста продолжает быть тяжким ручным трудом, который, как кажется, обнаруживает свою бессмысленность и чистую механичность, если начинает служить появлению текста, стилистически опознаваемого как «чужой» текст.

В целом можно сказать, что авторы московского концептуализма и соц-арта с необычной для мирового литературного контекста последовательностью осуществили интерпретацию повествовательного текста как текст-объекта, как чисто материального реди-мейда, далеко выходящую за рамки обычных постмодерных полистилистики, интертекстуальности и т. д. Причину этого можно видеть в крайнем напряжении между индивидуальной художественной практикой в кругу русской неофициальной культуры 1970-х гг. и

официальной советской литературной практикой. Официальная советская литература достигла к тому времени предельной степени безличности и бесстильности, которая позволяла реагировать на нее как на сплошную бумажную массу, как на текст-объект, изготовленный по определенным правилам — пригодный только для копирования, фотографирования. В результате оказалось возможным применение к литературе приемов апроприации, до сих пор столь последовательно применявшихся только в изобразительном искусстве. Но если применение этих приемов и было облегчено тогдашней социальной ситуацией, то результат сохраняет свое значение и после ее изменения, так как новая русская литература уже выработала определенные формы, в которых она может практиковать приемы апроприации в новой, более открытой литературной ситуации, постоянно маневрируя между литературным и художественным контекстами, т. е. между коммуникативным и объектным использованием текста.

¹ Как пример см.: *D. Crimp*. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass., 1993. P. 43.

² *B. Groys*. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton, N. J., 1992. P. 54.

³ *B. Groys*. *The Movable Cave, or Kabakov's Self-Memorials* // *B. Groys, D. A. Ross, I. Blazwick*. *Ilya Kabakov*. London, 1998. P. 34.

⁴ См.: *Поездки за город / А. Монастырский (Сост.)*. М., 1998.

⁵ *V. Zakharov*. *Der letzte Spaziergang durch die elysischen Felder: Retrospektive 1978—95*. Kölnischer Kunstverein. Ostfildern, 1995. S. 46 f.

⁶ *M. Mauss*. *L'Essai sur le don* // *L'Année Sociologique*. № 1. Paris, 1923—1924. P. 30—186; *G. Bataille*. *La part maudite*. Paris, 1967.

⁷ *I. Kabakov*. *Dissertation on the cognition...* // *A-Ya*. 1986. № 6. Paris. P. 30—31.