

Призраки «Коммунизма»: «сжатие» времени и «состояние истории»

АНАТОЛИЙ
КОРЧИНСКИЙ

Художественные практики 1980-х – в частности, экспериментальная рок-культура – нередко включали в себя работу с коллективной памятью и историческими представлениями позднего СССР. Специфический интерес к советскому историческому воображению проявляли участники сибирского рок-андерграунда. Об этом свидетельствуют уже названия некоторых проектов и групп: «Великие Октябри», «Культурная революция», «Родина», «Враг народа», «Армия Власова», «Коммунизм». В перестроечном контексте такого рода творческие усилия были связаны преимущественно с ревизией и критическим переосмыслением различных феноменов советского (а во многом и досоветского) прошлого. Но по прошествии лет все важнее и интереснее становятся нюансы самих оптик, задействованных культурными героями тех лет. Какого рода демонтаж советских исторических мифов они осуществляли? Какая прагматика стояла за деконструкцией, архивацией, а где-то – и фетишизацией советского наследия, даже если эта прагматика на тот момент не осознавалась самими акторами?

Это большой разговор, который требует (если говорить именно о роке) детального анализа исторического воображения представителей различных сцен перестроечного рок-движения. В предлагаемом вниманию читателя эссе я намечу лишь некоторые тенденции, касающиеся одного из самых ярких художественных проектов перестройки, прямо ориентированных на работу с советским архивом, а именно – «Коммунизм» (1988–1990) Егора Летова, Константина Рябинова и Олега Судакова. Несмотря на исходную посылку, казалось бы, привязывающую «Коммунизм» исключительно к (поздне)советскому материалу, я попробую поразмышлять о том, как интуитивно найденная коллективом модель истории соотносится с актуальными подходами к пониманию исторических коллизий конца XX века в целом, и особенно – с эсхатологической проблематикой, ассоциируемой не только с последовавшим вскоре крахом советской системы, но и с коммунистической идеей как таковой.



Анатолий Викторович Корчинский (р. 1980) – филолог, заведующий кафедрой теории и истории гуманитарного знания Российского государственного гуманитарного университета (Москва).



АНТИНОСТАЛЬГИЯ: ОТ ДЕКОНСТРУКЦИИ ПАМЯТИ К ПЕРЕСБОРКЕ ИСТОРИИ

С одной стороны, «Коммунизм» рассматривался его создателями как проект коллективный: в гетерогенную структуру «хепенингов», подобно тому, как это было в курехинской «Поп-механике» (только в миниатюре), могли внести свой вклад самые разные участники – от более или менее профессиональных музыкантов до случайных людей. Кроме того, часто в пространство «Коммунизма» инсталлировались произведения, созданные их авторами в иных контекстах, либо, наоборот, отдельные номера изымались из контекста «коммунистического» творчества и транспонировались (как правило, кардинально меняя формальные и содержательные черты) в тот или иной сайд-проект.

При этом, с другой стороны, у проекта имелся лидер, определявший (порой в форме одобрения чужих идей или несогласия с ними) стратегию его развития. Им был Егор Летов. И, несмотря на то, что сама идея «Коммунизма» была предложена Олегом Судаковым, впоследствии первоначальная концепция неоднократно менялась. Вскоре это привело к значительным разногласиям и, в конечном счете, к уходу Судакова из проекта¹. Исходя из этого, полагаю, уместно сравнить некоторые фундаментальные установки «Коммунизма» с «Гражданской обороной» – главным детищем Летова, – оставив в стороне персональные проекты Рябинова и Судакова.

В контексте нашей темы можно отметить различие подходов именно к проблематике коллективно проживаемого времени – памяти и истории: если несколько схематизировать, то «Гражданская оборона» сосредоточена на работе с *памятью*, а в центре внимания проекта «Коммунизм» находится *история*. Но сперва нужно условиться о том, как будут использоваться эти термины. Мне не хотелось бы вдаваться в изложение нюансированной полемики о соотношении памяти и истории, идущей от Шарля Пеги, Мориса Хальбвакса и других. Я останавлиюсь лишь на аспекте, важном для рассматриваемого сюжета. Разница между памятью и историей в данном случае состоит в следующем. Память подразумевает взгляд на прошлое из настоящего и в интересах настоящего. То есть актуальный момент не рассматривается как принадлежащий истории, поэтому все процессы прошлого так или иначе подвергаются селекции и интерпретации в свете повестки сегодняшнего дня. Историческая же оптика подразумевает, что прошедшее, настоящее и будущее (кстати, не обязательно именно в такой, ли-

1 Корчинский А., Манци С. *Интервью с Манеджером*. 20 ноября 2024 года. РГУ (Москва) (архив авторов).

нейной, последовательности) осмысляются как равноправные элементы общего движения, увиденного как некоторое целое, Впрочем, не обязательно – с гипотетической позиции «извне» или с эпистемологически проработанной историографической дистанции. То есть субъект вполне может быть вовлечен в процесс развертывания истории, но при этом компетентен судить о нем исторически.

«Гражданская оборона» – проект, чрезвычайно актуальный и злободневный (а временами даже активистский) для своего времени. Ранее мне уже приходилось писать о том, что Летов, которому принадлежит подавляющее большинство текстов группы, работает с образами исторических событий на манер концептуалистов: он воспроизводит и деконструирует топосы советской культурной и политической памяти, связанной прежде всего с двумя событиями, лежащими в основании государственной мифологии СССР: гражданской и Великой Отечественной войнами². На протяжении всей истории «Обороны» Летов последовательно выявляет в этой мифологии (особенно связанной с ВОВ) милитарное начало, разоблачая ее бравурно-триумфальную риторику, но взамен выдвигая не просто травматический нарратив, сопряженный в том числе с памятью о государственном терроре, хотя этот слой у него тоже есть. Он предлагает оригинальный мифопоэтический конструкт, в котором трагизм «обязательной войны» и – шире – эскалация радикальной негативности оказываются неотъемлемой частью освободительного жизненного порыва (в том числе в политическом смысле). Амбивалентность этого метамемориального (поскольку он строится на уже готовой советской идеологической продукции) военного мифа позволяет Летову в разные годы по-разному расставлять аксиологические, политические и прочие акценты внутри базового нарратива памяти, что извне порой выглядит как метания и противоречия, но по сути является внутренне логичной имажинативной целостностью, весьма продуктивной и жизнеспособной. Не случайно «Оборона» претерпела как минимум два крупных кризиса и дважды возрождалась с новой силой. А вот «Коммунизм», как и некоторые другие проекты Летова, так и остался явлением, сугубо исторически контекстуальным³ – отнесенным к эпохе перестройки.

АНАТОЛИЙ КОРЧИНСКИЙ

ПРИЗРАКИ «КОММУНИЗМА»: «СЖАТИЕ» ВРЕМЕНИ И «СОСТОЯНИЕ ИСТОРИИ»

- 2 Корчинский А. *«Обязательная война» Егора Летова: историческая память, идеология, миф // Русский авангард и война. Сборник научных трудов.* Белград, 2014. С. 304–323.
- 3 Олег Судаков, который в 2010 году вместе с Константином Рябиновым возродил «Коммунизм» в основном в качестве концертной группы, отмечал, что незадолго до смерти Летов поддержал идею концертов (Корчинский А., Манци С. *Указ. соч.*). Но это начинание в целом стоит рассматривать скорее как ностальгический ревайвл, нежели как настоящую перезагрузку проекта с выпуском новых, оригинальных произведений (полагаю, альбом «Границы счастья», выпущенный Судаковым в 2020 году, уже после смерти Рябинова, едва ли можно считать качественно новым этапом в истории «Коммунизма»).



Я далек от того, чтобы объяснять этот феномен исключительно перестроечным подходом к советской истории. В то же время, возможно, сам импульс к осмыслению этой истории как целостной, хотя и не завершенной⁴ эпохи, а также к пересмотру ее имажинативно-концептуальных оснований объясняется именно теми процессами, которые были подготовлены еще во времена застоя, но в контексте рок-андерграунда сыграли свою роль в перестройку. Так или иначе, на мой взгляд, «Коммунизм» отличается от «Гражданской обороны» именно концентрацией не на памяти, а на истории. С одной стороны, это связано с охватом исторического материала, с другой, с тем, как авторы проекта добывают, располагают и истолковывают этот материал в своих произведениях.

Отбор материала с самого первого альбома позволяет говорить о том, что «коммунисты» стремятся постичь культуру СССР как нечто объемлющее если не все, то основные события, процессы и аспекты жизни советского человека – от политики и искусства до повседневного быта с его самыми неприглядными и даже непристойными сторонами. Их привлекают не только те явления прошлого, которые актуальны сегодня, но и те, что давно вытеснены из памяти современников. В альбомах «Коммунизма» на равных присутствуют и хорошо известные артефакты советского (детские песенки, пословицы, штампы официальной пропаганды, эстрадные песни, шедевры западной и отечественной поп-музыки и так далее) и – в то же время – «чуждести» из разных эпох советского времени, которые если и представляют какой-то интерес в текущий момент, то лишь потому, что кажутся пережитками или историческими диковинками (дворовые и армейские песни, анекдоты и апокрифы из жизни Ленина, цитаты из газет, мемуаров и бытовых речей, тексты уже подзабытых поэтов вроде Сулеймана Стальского и прочее).

Уже альбом «На советской скорости» предъявляет «коммунизм»⁵ в его крайних темпоральных координатах от 1917 года до конца 1980-х: на нем Летов, Судаков и Рябинов поют песни преимущественно оттепельной эпохи, бо́льшая часть которых отсылает к октябрьской революции и «ленинским нормам», при этом чаяния героев этих песен направлены в будущее – в то время, когда предполагалось наступление собственно коммунистической эры, в 1980-е.

- 4 Вполне справедливая в целом концепция Алексея Юрчака (Юрчак А. *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*. М.: Новое литературное обозрение, 2014) в фиксируемом им парадоксе конца советского проекта («это было навсегда, пока не кончилось») кажется мне все-таки во многом продиктованной ретроактивным привнесением в эпоху проблематики ее завершения, возможно, навеянным идеологией «конца истории», о чем еще будет сказано ниже.
- 5 Здесь и далее я закавычиваю это слово там, где речь идет именно о советском строе, отождествление которого с коммунистической идеей, я, как и участники группы, считаю сомнительным, хотя в сегодняшнем разговорном, а отчасти и научном языке такое словоупотребление можно встретить довольно часто.

Сталинская эпоха представлена в альбоме «Сулейман Стальский». Культ личности Сталина подан с несколько смещенной точки зрения (глазами лезгинского поэта). При этом демонстрируется еще бóльшая гротескность пропагандистской риторики сталинизма, нежели это известно по официальной словесности, создававшейся на русском языке.

Альбомы «Родина слышит» и «Чудо-музыка» очерчивают пространственно-географические рамки «советской цивилизации», включая в нее, например, не только Тюмень или Армению, но и Вьетнам, Монголию и Кубу. А в песне «Кто в России не бывал» явлен экспортно-туристический взгляд на родную страну. Впрочем, эта внешняя перспектива (так сказать, взгляд Запада как взгляд другого) присутствует во многих альбомах, когда советские песни совмещаются с западной поп-музыкой, что фиксирует структурную черту «коммунистического» исторического воображения, обретающего себя не только в ситуации столкновения систем, но и в ситуации внутреннего разлома, когда внешнее инкорпорируется вовнутрь.

В альбоме «Народоведение» появляется еще один важный исторический другой – дореволюционная Россия: цитаты из Леонида Андреева и Василия Розанова (и даже «чудесное» стихотворение Василия Тредиаковского «Весна»), рассуждение Солженицына «Куда бы пошли чеховские интеллигенты», с одной стороны, звучат как типично перестроечная критика «совка» и его базовых ценностей, с другой стороны, вводят тему контингентности истории («коммунизм» не был неизбежен и исторически необходим) и вне- и досоветского генезиса коммунистической идеи.

«Свое другое» режима, его изнанка обнаруживает себя в альбоме «Игра в самолетики под кроватью», где появляется тема Большого террора и ГУЛАГа. Название альбома обыгрывает, во-первых, ограниченность и несвободу тоталитарного мира, во-вторых, подспудный, подавленный, репрессированный характер лагерного прошлого как части советской истории. Тема репрессий предъясняется в альбоме не столь плакатно, как у «Гражданской обороны» (ср., например, «лишним телом заложили котлован» из песни «Солдатами не рождаются» 1987 года), а – как бы объективно-исторически – через цитаты из Шаламова, рассуждающего о концлагерном принципе советской власти как таковой, или выдержки из газеты, отсылающей к сюжету о случайном обнаружении колпашевского расстрельного полигона («История одного захоронения»).

Альбомы «Солдатский сон» и «Лет ит би» представляют собой большие кейсы, углубляющие тему антропологии советской повседневности, которой пронизан весь проект. Также сквозная тема ленинского мифа, представляющая собой лейт-



мотив всей серии в целом, более внимательно разрабатывается в «Лениниане». В «тринадцатом» альбоме архивируется сама история проекта «Коммунизм», а в финальном «Хроника пикирующего бомбардировщика» теплая лирическая интонация, ранее уже присутствовавшая в ряде отдельных номеров и в некоторых жанровых формах (например солдатских или дворовых любовных песнях с «Солдатского сна» и «Лет ит би»), как бы распространяется на весь материал «Коммунизма», сменяя стихию гротескного «издевательского» смеха, доминирующую в большинстве альбомов.

Даже из этого краткого описания видно, что тематика проекта далеко не ограничивается «горячими» темами актуальной памяти вроде гражданской или Великой Отечественной войн как учредительных событий в самообосновании СССР, причем ставших таковыми уже довольно поздно – в брежневскую эпоху. Альбомы представляют собой серию коллекций или архивов, метонимически отсылающих к возможному глобальному архиву советской эпохи. Этот архивно-коллекционерский подход не имеет ничего общего с оптикой историка, работающего с источниками. Но, говоря о построении воображаемой истории советского «коммунизма», предпринятой нашими героями, мы говорим не о профессиональном историзме, а об осмыслении этого исторического опыта с точки зрения перестроечного обывателя, каковыми себя манифестируют художники. При всей смехотворности сравнения исторического воображения «коммунистов» с работой настоящего историка интересно и важно отметить одно сущностное отличие: «Коммунизм» создается не как «энциклопедия советской жизни» и даже, например, не как набор «идеально-типичных» исторических кейсов, сколько-нибудь ценный для будущего историка. Используя тезаурус Вальтера Беньямина⁶ и Джорджо Агамбена⁷, можно сказать, что проект представляет собой «констелляцию» образов прошлого, «резюмирующих»⁸ эпоху советского «коммунизма» как единственную в мире масштабную попытку построения утопии – идеального общества. Тем самым опыт сибирских художников являет собой «аббревиатуру» не только локальной истории определенного времени, но и целой формации мышления об истории вообще, ее сущности и смысле, об ее телеологии, структурных моделях и движущих силах (включая историзм профессиональных историков). «Коммунизм» – это проект не метамемориальный, как «Оборо-

6 Беньямин В. *О понятии истории* // Он же. *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения*. М.: РГГУ, 2012.

7 АГАМБЕН ДЖ. *Оставшееся время. Комментарий к Посланию к Римлянам*. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 82–146, 177–186.

8 Беньямин В. *Указ. соч.* С. 249.

на», а метаисторический. Он не просто фиксирует феномены советского прошлого или советского сознания, но пересобирает историю «коммунизма» как фигуры современного исторического воображения.

АНАТОЛИЙ КОРЧИНСКИЙ
ПРИЗРАКИ «КОММУНИЗМА»:
«СЖАТИЕ» ВРЕМЕНИ
И «СОСТОЯНИЕ ИСТОРИИ»

Опыт сибирских художников являет собой «аббревиатуру» не только локальной истории определенного времени, но и целой формации мышления об истории вообще, ее сущности и смысле, об ее телеологии, структурных моделях и движущих силах.

Завершая разговор о памяти и истории, нужно сказать о специфическом варианте хонтологии (темпорально-исторической онтологии призраков), образчик которой демонстрирует проект Летова и его друзей. С помощью этого понятия (в версии Саймона Рейнольдса, Марка Фишера и других) сегодня принято объяснять феномены памяти, наводнившие культуру конца XX – начала XXI века, которую в свою очередь можно охарактеризовать как презентистскую и ностальгическую, уклоняющуюся от тех или иных форм современного историзма и редуцирующую прошлое и будущее, подвергая их презентификации. Но если вспомнить автора этого понятия Жака Деррида, то в своей книге «Призраки Маркса» он рассуждал не о ностальгии, а о том, что именно в связи с образом и концептом коммунизма в историческом воображении западного модерна появляется фигура призрака, выступающая не только критической фигурой, характеризующей капиталистическую социальность модерна (деньги, товарный фетишизм), и не только фигурой, настоятельно взывающей к исторической ответственности перед проигравшими и угнетенными, чья история вытеснена из официальных нарративов и должна быть рассказана (здесь появляется «исторический материализм», то есть революционно-мессианский историзм того же Бенямина)⁹. У Деррида хонтология, коммуникация с призраками, выступает, по сути, залогом странной, неочевидной связи времен и поколений, образующей самую ткань исторического времени¹⁰. И это понимание, имеющее прямое отношение к призракам коммунизма как символу этического подхода к истории, противопоставляется пост-исторической ситуации ностальгии как одного из режимов коллективной памяти.

9 ДЕРРИДА Ж. *Призраки Маркса. Государства долга, работа скорби и новый интернационал*. М.: Logos-altera, 2006. С. 110–111.

10 МЕДВЕДЕВ А. *Разговоры с призраками* // Художественный журнал. 1995. № 7 (<https://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1596>).



В этом смысле интересно, что, несмотря на позднейшие попытки увидеть в проекте «Коммунизм» ностальгическое начало, сам его художественный материал явно сопротивляется такой трактовке. Слушатель ощущает, как работает темпоральность альбомов (важно, что авторы практикуют именно аудиальный, то есть темпоральный, тип «хеппенинга»: и текст, и визуальные образы предстают исключительно в звучащем потоке, хотя Летов утверждал, что в проекте предполагалась еще кино съемка, так и оставшаяся неосуществленной). В каждый момент мы не знаем, что ждет нас в следующую минуту, в следующем треке или фрагменте аудиомонтажа. Нерегулярное, нестабильное чередование комических и страшных, лирических и агрессивных отрезков создает эффект тревожного ожидания, который и сопровождает темпоральность явления призрака, по Деррида.

В образной системе «Коммунизма» призраков как таковых нет. Однако хонтологический метод присутствует на уровне приемов: многие реалии в треках приобретают статус призрачной неопределенности. Например, центральный герой проекта – Ленин – на протяжении одного альбома («Чудо-музыка») оказывается и мертвым, и не мертвым (ср. треки «Ленин не умер» и «Ленин умер»; причем важно, что ни в том ни в другом случае он не является собственно «живым», что указывает на его призрачный статус). В одном из текстов, по всей видимости, представляющем собой пародию на Сулеймана Стальского, указанного в качестве автора, призрак (душа) Ленина вселяется в сердце Сталина, что буквально становится гротескным образом темпорально-исторической преемственности. В «Лениниане» за счет плотной, крайне противоречивой и почти абсурдной в смысловом и темпоральном отношении монтажной нарезки фрагментов (рядом, без всякой связи присутствуют фрагменты из фильмов и радиопередач о жизни Ленина времен революции, события из времен Второй мировой войны, из документальных и легендарных источников, просто противоречащие друг другу отрывки) создается эффект крайней дереализации происходящего.

Вообще многие феномены советской и западной культуры «воскрешаются» участниками проекта в крайне странной форме: артикулируются с неадекватной интонацией, соседствуют с музыкальными подложками из совсем иных временных и культурных контекстов, сопровождаются нойзовым саундом и так далее, что создает атмосферу призрачных схождений и соответствий. В треке «Минута поэзии» с альбома «Народоведение» голоса читают три стихотворения сразу (одно из них на английском языке), так что внимание смещается со смысла произносимого на звучание голоса, оторванного от всякого –

телесного, смыслового, исторического – истока. В целом хонтологический режим слушания треков может многое открыть в восприятии «Коммунизма» как сложной полифонии призраков из разных эпох, являя нам не только призраки коммунизма (и «коммунизма»), но и коммунизм призраков.

АНАТОЛИЙ КОРЧИНСКИЙ
ПРИЗРАКИ «КОММУНИЗМА»: «СЖАТИЕ» ВРЕМЕНИ И «СОСТОЯНИЕ ИСТОРИИ»

«СОСТОЯНИЕ ИСТОРИИ»: ОТ КОНЦА ВРЕМЕН К «ВРЕМЕНИ КОНЦА»

Почти все, что написано на сегодняшний день о «Коммунизме», связано с истолкованием метода, положенного в его основание, как концептуалистского¹¹. Так считали и сами участники¹². Для нашей темы эта характеристика также важна, но в особом, не искусствоведческом, смысле. Концептуалистский подход аналитичен. Он связан не с изображением какой-то реальности, а с исследованием тех или иных представлений о ней и прежде всего – самого художника. Но этот подход также (мета)историчен, поскольку всегда стремится поместить искомые представления в контекст тех или иных социальных и культурных практик, институций, идеологий и так далее.

В этом смысле метод «коммунистов», безусловно, близок концептуализму. И все, что мы сказали выше о предпринимаемой ими распаковке и переупаковке советского «коммунизма», вполне укладывается в концептуалистские построения. Но есть одно отличие, которое важно не только (и, может быть, не столько) для общей квалификации «коммунизм-арта» как сибирской разновидности концептуального искусства, но и для понимания специфики того исторического воображения, которое, с одной стороны, исследуют, а с другой, воплощают «коммунисты».

На мой взгляд, это незначительное (на первый взгляд) отличие чувствовали и артикулировали сами участники проекта. В манифесте 1989 года они именуют свой «коммунизм-арт» «концептуализм внутри», соотнося его с уже весьма авторитетной на тот момент традицией, имеющей аналоги в том числе в музыке (они называют «Мухомор» и «ДК»). Думается, здесь важны обе новых и как будто довольно странных характеристики этого концептуализма – мягкий знак после буквы «з» и наречие «внутри». Мягкий знак, видимо, приходит сюда из

11 См.: Жогов С.С. *Концептуализм в русском роке («Гражданская оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа)* // *Русская рок-поэзия. Текст и контекст. Сборник научных трудов. Выпуск 5*. Тверь, 2001. С. 190–201; Кукулин И. *Как использовать шаровую молнию в психоанализе* // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 217–221; Давыдов Д. *Панк-памятник* // Новое литературное обозрение. 2003. № 64. С. 313–316; Иванов В. *Смерть или больше* [Рец. на кн.: Летов Е. *Стихи. М.: Выргород, 2011*] // Новое литературное обозрение. 2012. № 115. С. 311–316.

12 Летов Е., Уо К. *Концептуализм внутри* // *Контр Культ Ур'а*. 1989. № 1. С. 31–35.



устаревшей речевой нормы, ярче всего представленной в манере произнесения слова «коммунизм», где в позиции перед переднеязычным гласным происходит регрессивная ассимиляция и наряду с «м» смягчается также звук «з» (например «при коммунизме»). В именительном падеже ни «коммунизм», ни «концептуализм» так произнести нельзя, но авторов это не смущает, и они ставят в один ряд «коммунизм» как концепт позднего СССР и «концептуализм» как художественный метод, исследующий такого рода концепты. При этом статус концепта присваивается и самому методу, на него направляется критическая оптика концептуального искусства, чем, впрочем, концептуалистов нельзя было удивить, так как любой концептуализм – с самого начала и по определению – это метаискусство, в том числе метаконцептуализм.

Почему же «концептуализм внутри»? Название манифеста – это отсылка к одноименному тексту Рябинова, вошедшему в качестве трека на музыку Летова в альбом «Веселящий газ» (1988). Обстоятельство «внутри» может объясняться нахождением искомого «концептуализма» внутри текста (песни/альбома или манифеста), что в тексте Рябинова мотивируется призывом: «открой и посмотри». Призыв в тексте относится не столько к нему самому, сколько к его причудливому содержанию, описывающему комическую историю советского «коммунизма» как череду сменяющих друг друга плачущих вождей («Ленин плачет инвалидом / Сталин плачет палачом»). Но история эта рассказывается с нарушением хронологии (после Сталина «геноцидом» плачет Брежнев, а не Маленков или Хрущев). Что бы ни значил этот плач вождей, сам сюжет представляет комический вариант той самой «сборки» советской истории, о которой говорилось выше. Именно «внутри» этой истории и предлагается взглянуть, именно она именуется «концептуализмом» (мы видим, что «коммунизм» и «концептуализм» систематически используются как взаимозаменяемые понятия). С одной стороны, это понятно, поскольку тут возникает контекстуальная синонимия между самим методом и полученным с его помощью результатом (концептуалистской версией истории советского «коммунизма»). С другой стороны, в манифесте говорится, что внутри этой истории «коммунисты» помещают и собственное творчество: то есть позиция художника-концептуалиста оказывается захвачена той реальностью (сознанием советского человека), которую оно изображает.

Концептуальное искусство изображает не объект, а концепт, то есть конструкт некоторого сознания, взятого в контексте практики, составляющей условие его возможности. Например, Дмитрий Пригов не просто фиксирует факты советской действительности, но и фиксирующее их сознание типичного (с точ-

ки зрения официальной советской критики и литературоведения) «великого русского поэта»; Андрей Монастырский в своих поэтических текстах исследует сознание поэта-визионера и так далее. Тем самым позиция художника, с одной стороны, оказывается имманентной самому советскому миру, но, с другой стороны, сам акт концептуального изображения этой позиции освобождается от «влипания» (термин Пригова), создает различие и возможность ускользнуть от захваченности советской идеологией или какой-либо иной когнитивной машиной. Сама позиция художника остается до известной степени неуязвимой, хотя и не является метапозицией в чистом виде.

«Коммунисты» поступают вроде бы схоже, в «Веселящем газе» или в «Игре в самолетики под кроватью», помещая собственное, авангардно-экспериментальное, творчество в пространство концепта. Однако этот ход в какой-то мере сохраняет наивность, потому что сама концепция творчества здесь остается не нейтрально-концептуалистской, документирующей и архивирующей, не стилизаторской, а пародийной в тыняновском смысле¹³. Хотя бы потому, что эти же произведения издаются в сайд-проектах участников не в качестве концептуалистских арт-объектов, а собственно произведений оригинального творчества (например песни Летова «Бери шинель (Like a Rolling Stone)» или «Самоотвод»). Кроме того, в развитии группы видно движение. В составе альбома «На советской скорости», где оригинальная музыка используется лишь в некоторых треках, преобладают «ремейки» советских песен, положенные на музыку иностранных эстрадных оркестров. На альбоме «Веселящий газ» все песни написаны самими авторами. Таким образом, пласты авторского и чужого дискурса довольно строго разведены. Но уже на альбомах «Жизнь что сказка», где выстроено строгое чередование реди-мейдов и оригинальных произведений, или «Игра в самолетики под кроватью» мы видим все большую диффузию и растворение одного в другом. То есть здесь мы имеем дело не с чем-то вроде «новой искренности» Пригова, когда поэт искренен лишь как герой собственных произведений, а не как действительный социальный актер. В работах «Коммунизма» «внеаходимость» (по Юрчаку) оказывается поглощенной тем же жизненным миром, от которого предлагает отстраниться концептуальное искусство. Этот гибрид («концептуализм внутри»), собственно, можно парадоксально назвать «внеаходимостью внутри».

Из этого следуют некоторые эстетические и иные следствия. Голоса музыкантов (в ряде случаев поставленные рядом со звуковыми реди-мейдами либо голосами «простых» людей, не му-

АНАТОЛИЙ КОРЧИНСКИЙ

ПРИЗРАКИ «КОММУНИЗМА»: «СЖАТИЕ» ВРЕМЕНИ И «СОСТОЯНИЕ ИСТОРИИ»

13 Тынянов Ю. Н. *О пародии* // Он же. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977. С. 284–309.



зыкантиков, приглашенных к участию в «хеппенингах») то и дело тонут и растворяются в повседневности, что на уровне саунда оформляется бытовыми шумами (звон бутылок, чирканье спичек, технические звуки, скрипы, фоновые покашливания, смех и прочее). Художник принципиально неотличим от обывателя, который и пропускает через себя разыгрывающуюся в этом самодельном звуковом театре «коммунистическую» историю. Ее пристрастный и экспрессивно окрашенный характер и объясняется тем, что это не объективная, а лично переживаемая история (что не противоречит вышеприведенному различию между историей и памятью), локальная историческая сборка. Можно добавить, что «Коммунизм» отличает от концептуалистских проектов, как правило, вполне элитарно-профессиональных, подчеркнутые кустарность и демократизм (что строго соответствует и панковскому принципу DIY). Как следствие, предлагаемая «коммунистами» теория искусства (коммунизм-арт) носит подчеркнута низовой, индигенный характер. Как отмечал антрополог Дэвид Гребер, ссылаясь на опыт раннего советского авангарда (на который ориентируются и наши герои как в «коммунистическом» творчестве, так и в других проектах): «Коммунизм – это общество, в котором каждый человек – свободный художник»¹⁴.

Поэтому «Коммунизм» не столько искусство, сколько антропологический опыт. Причем выполненный в духе той антропологии, которая с самого начала «внутри», она индигенна и не стремится к трансценденции. «Коммунизму» неведомы тонкие, скользкие, как по ленте Мёбиуса, переходы между иронией и постиронией, свойственные многим образцам современного искусства. Творения «коммунистов» – это, как правило, грубая, витальная комическая стихия тотальной профанации (в агамбеновском¹⁵ смысле). Чередование, карнавальное переворачивание высокого и низкого, смешного и страшного, подчас странного (*weird*) или жуткого (*das Unheimliche*), великого и ничтожного, трагедии и комедии абсурда, истинного чувства и фальшивой сентиментальности, торжественного и обценного происходит настолько быстро и контрастно, что слушатель не успевает занять какую-то взвешенную интеллектуальную и эмоциональную позицию. «Коммунизм» как будто работает не с «мерцающим» субъектом концептуалистов, а с досубъектными ритмами аффективных пароксизмов.

И вот, наконец, тезис, который мы должны вывести из этого затянувшегося пассажа про эстетику «Коммунизма» (ибо эстетика здесь не наша забота): современный профессиональный

14 ГРЭБЕР Д., ДУБРОВСКАЯ Н. *Арт-коммунизм и искусственный дефицит* // Художественный журнал. 2020. № 112 (<https://moscowartmagazine.com/issue/99/article/2190>).

15 АГАМБЕН ДЖ. *Похвала профанации* // Он же. *Профанации*. М.: Гилея, 2014. С. 78–101.

художник (как и профессиональный историк) находится на эстетической (исторической) дистанции по отношению к своему объекту. Он ведет себя так, будто превращение объекта реальности в арт-объект лишает его жизни, позволяет взглянуть на него из «посмертного» пространства трансценденции, извне его истории¹⁶. Диалектика эстетической дистанции («влипание» у концептуалистов есть проблема, поэтому они предлагают не полную и абсолютную отстраненность, а мерцание как основную стратегию творчества) в нашем контексте структурно подобна диалектике «конца истории». Концептуалист, как, возможно, и вообще художник (пост)модерна, постоянно устремлен к этому диалектическому горизонту, он должен быть извне, находясь внутри, однако, подразумевая, что сам этот взгляд на историю извне в принципе возможен.

АНАТОЛИЙ КОРЧИНСКИЙ
ПРИЗРАКИ «КОММУНИЗМА»:
«СЖАТИЕ» ВРЕМЕНИ
И «СОСТОЯНИЕ ИСТОРИИ»

Современный профессиональный художник находится на эстетической дистанции по отношению к своему объекту. Он ведет себя так, будто превращение объекта реальности в арт-объект лишает его жизни, позволяет взглянуть на него из «посмертного» пространства трансценденции, извне его истории.

На мой взгляд, «Коммунизм» не знает темы «конца истории». Вернее, так: эта тема имманентна самой исторической концепции коммунизма, во многом оформившейся под влиянием Гегеля (что в марксистской, что в анархистской версии). Сам коммунизм мыслится двояко: либо это состояние общества после конца истории, либо это конец предьстории человечества и начало его подлинной истории. Так или иначе, история модерна как эпохи, тесно связанной с призраком коммунизма, который, будучи исторической и критической оптикой, в качестве призрака видит капитализм и подчас сам модерн, есть в значительной мере история коммунизма. Но «Коммунизм», который обременен не только этой двойственностью изначального общемодерного понятия коммунизма с его прозрачным бытием, но еще и опытом советского «коммунизма», который «коммунисты» не могут считать ни несостоявшейся утопией, ни завершенным и изжившим себя проектом, как это порой может казаться при прослушивании их «издевательских» опусов, существует не в хронотопе «конца времени», а

16 Сошлюсь здесь на Мориса Бланшо, который, в свою очередь ссылаясь на Гегеля, точнее других формулирует эту мысль: Бланшо М. *Литература и право на смерть* // Он же. *От Кафки к Кафке*. М.: Логос, 1998. С. 36.



в ситуации «времени конца»¹⁷. Перед нами исторический мир советского человека эпохи перестройки, в котором происходит своего рода имплозия (обрушение внутрь, в план исторической имманенции) трансцендентного, метафизического большого пути истории, ее большого нарратива. Это имплозивное настоящее может производить впечатление презентистского включения гетерогенного, хаотизированного прошлого в горизонт текущего, но здесь прошлое (а равно и будущее) скорее призрачно возвращается в качестве незавершенных начинаний и потенциалов, уникальных чудовищно-гротескных или трогательных «диковин».

Однако не исторические обстоятельства надвигающегося заката СССР (о которых наши герои не могли знать и, по воспоминаниям Олега Судачкова, считали себя «настоящими коммунистами»¹⁸), а изначально эсхатологический характер коммунизма потенцирует в их индигенной художественно-антропологической практике стратегию, которую Агамбен и называет «временем конца». Проекту свойственна глубинная двойственность. «Внутренний» (имманентный истории советского «коммунизма» и коммунизма вообще) концептуализм постигает и завершает историческую темпоральность не извне, а изнутри. «Время конца» – это мессианское, оперативное время, зарождающееся внутри эсхатологического времени современной истории, время, в котором происходит «сжатие» и «аббревиация» всей истории человечества. По слову Бенъямина, развивающего здесь высказывание апостола Павла, главная процедура тех, кому сообщена «слабая мессианская сила», – это анахроничное «цитирование» истории, работа в хронотопе «диалектического образа» как встречи и соприсутствия настоящего и прошлого в общей перспективе избавления, разрешения и успокоения всех исторических призраков. Агамбен, ссылаясь на Кафку, чьими цитатами полнятся альбомы проекта «Коммунизм», называет подобный момент «резюмирования» исторического времени парадоксальным термином «состояние истории»¹⁹. Это не конец истории в ее хронологическом развертывании, не «большое настоящее» презентизма, поглощающее в своей неразличимости прошлое и будущее. Наоборот, это время, медирующее между различными временными планами в их историческом своеобразии, обнаруживая конец времен не в хронологическом «последнем дне» (а в «самом последнем», в соответствии с шуткой Кафки²⁰), но в каждом моменте текущего. Это состояние не движения и не неподвиж-

17 АГАМБЕН ДЖ. *Оставшееся время...* С. 86.

18 КОРЧИНСКИЙ А., МАНЦИ С. *Указ. соч.*

19 АГАМБЕН ДЖ. *Человек без содержания*. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 151.

20 ОН ЖЕ. *Оставшееся время*. С. 96.

ности, напоминающее «остановку времени» Введенского и Хармса, хорошо знакомо участникам «Коммунизма»: это пауза внутри времени, которая длится. Это мир, где можно надеяться не только на лучшее будущее, но и на лучшее, преображенное прошлое:

Подвязать штаны продолговатым ремешком
И ступить вперед, надеясь
Что была и у тебя
Когда-то
Жизнь как сметана
Жизнь как перина
Жизнь как сметана
Жизнь как перина²¹.

Что это как не мессианское исправление мира, избавление прошедшего, «искупление всего, что было»?²²

«Перенарезка времени»²³ находит буквальное соответствие в техниках исторического монтажа и коллажирования, практикуемых «коммунистами». В различных альбомах мы можем найти самые разные сценарии «аббревиации» истории. Текущее настоящее то находит себя, например, в оттепельном прошлом, в свою очередь конституирующемся по модели минувшей революции и предвосхищающем счастливое коммунистическое завтра («На советской скорости»). То в сегодняшнем дне вдруг актуализируется одновременно зловещая и нелепая энергия культа личности («Сулейман Стальский»). То в общем хронотопе моделируется пространственное столкновение различных социальных («Солдатский сон», «Лет ит би», «Игра в самолетики под кроватью»), культурно-географических («Родина слышит», «Чудо-музыка») и собственно темпоральных («Народоведение», «Жизнь что сказка», «Лениниана») планов. Интонация, с которой «коммунисты» поют про труд, классовую борьбу, прогресс человечества и мобилизацию масс, дезактивирует эти процессы не потому, что они неактуальны в историческом настоящем циничного разложения советской системы ценностей и рассыпания тоталитарного общества на атомы (хотя это и вполне соотносимо с «временем Армагеддона», в котором и живут, по их мнению, «коммунисты»), а потому, что такая дезактивация выявляет потенцию новой общности – совместной творческой работы, самоорганизации и взаимопомощи, изначально заложенных в коммунистическую «утопию».

21 ЛЕТОВ Е. *Жизнь как сметана* [декабрь 1988 года – 4 марта 1989 года] (https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_k/kak_smetana.html).

22 АГАМБЕН ДЖ. *Оставшееся время*. С. 61.

23 См.: РЕГЕВ Й. *Радикальный ти-джеинг*. Пермь: Hyle Press, 2021.



Это и многое другое, связывающее «самопальную» художественную стратегию «Коммунизма» со стратегией «слабой мессианской силы», характеризует этот проект как гораздо более человечный и «ламповый», чем та же «Гражданская оборона» с ее эскалацией творческой негативности и трагически-нищеванским переживанием жизни. Эгалитарная карнавално-комическая стихия всеобщей профанации дезактивирует любые тенденции к производству сакрального в историческом поле или созиданию каких бы то ни было иерархических порядков. Ни революция, ни «новый день», ни финальное освобождение всего человечества, ни добровольная жертва, дарующая бессмертие, не могут стать целью истории, поскольку ее финал одновременно уже достигнут и недостижим, подобно призрачной фигуре самого коммунизма, являющегося нам как горизонт истории не для того, чтобы однажды сбыться, а чтобы менять нас и наш исторический мир изнутри в каждый момент времени.