**Приключения европейской идентичности в постсоветской России**

Владимир Сальников

Нет уже Иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; ет мужеского пола, ни женского…

Гал., 3; 28

Придется начать с истории. Россия культурно-исторически возникла как государство ареала Восточной Римской империи, названной на Западе Византией. Это значит, что Россия поначалу была частью другой Европы, Европы старой, отличной от Европы, основанной германскими племенами на месте Западной Римской империи. Различие между этими двумя Европами создавало постоянное напряжение в идентичности русского.

Расположена Россия в Европе и Азии, а ее население состоит не только из индоевропейцев, но из угро-финнов и тюрок. Восемнадцать процентов населения современной России связаны с исламом.

После государственных и культурных реформ Петра Великого русские художники — академисты в XVIII столетии, русские реалисты XIX века, художники русского авангарда, социалистические реалисты, официальные советские художники 1950—1980-х и арт-диссиденты второй половины ХХ века — никогда не сомневались в своей принадлежности к европейской культуре. Даже постсталинистский теоретик русского этно-национализма Илья Глазунов представляет себя наследником европейского искусства. Европейских идентичностей в России много. И между ними постоянно происходят культурные конфликты. Мозаика европейских идентичностей подвижна.

ХХ век в России связан с двумя успешными революциями. Первая — антикапиталистическая, вторая — капиталистическая. Различия в вариантах европейской идентичности русских во многом определялись этими событиями.

Как и Российская империя, сменившая ее советская власть были вестернизаторскими режимами. Оба периода неоднородны, но это — цельные феномены.

Слово “азиатчина” — одно из главных ругательств в устах русских либеральных, левых, позже советских публицистов. Во время всех этапов большевистской революции идентичность режима оставалась европейской. Хотя сильной стороной режима был не европоцентризм, а революционный универсализм. Даже в азиатских республиках Советского Союза образованный класс был убежден, что является частью европейской культуры.

Для ясности понимания я буду опираться на теорию стадий революций, разработанную в том числе русскими марксистами, либералами, евразийцами. Их три: якобинство, термидор и бонапартизм. Касательно России после 1917 года это военный коммунизм (Гражданская война), НЭП, сталинизм и даже в какой-то степени предреставрация в форме культурной реставрации или культурной контрреволюции 1950 — начала 1990-х годов.

Зерна Реставрации можно обнаружить уже в сложной культуре сталинского бонапартизма, впрочем, и в культуре Русской революции в целом. Основное противоречие Русской революции как раз и состояло в противоречии между ее западническим руководством, его целями, и целями революционных масс, стремившихся избежать капитализма. Однако европеистские установки, европейская идентичность режима с вариациями сохранялись всегда.

Другое дело, что русские художники, подобно русским политикам опираясь на радикальный универсализм, часто полагали, будто они являются большими европейцами, чем сами европейцы. Хотя следует признать, зачастую так оно и было. Некоторые вещи в России воплощались раньше или задерживались дольше, а некоторые нигде, кроме как в России, не существовали.

Нельзя сказать, что не было голосов, скептически отзывавшихся о назначении самих себя европейцами, то есть, в конечном счете, западноевропейцами. Многие глубокие умы, такие как Николай Данилевский и Константин Леонтьев, пытались охладить энтузиастов западничества. Они напоминали западникам, что, во-первых, Россия не принимала участия в большинстве событий европейской истории и, во-вторых, русские не являются авторами большинства европейских достижений.

Разрушение СССР решительно изменило мозаику идентичностей. Позиции официальных коммунистических хранителей истинной европейскости, точнее, западности, а еще точнее, универсальности, значительно ослабли. (В годы холодной войны Запад представлялся русским единым культурным явлением.) Старое начальство частично устранилось от управления культурой. Но сама культура изменилась мало, осталась сталинским проектом. А в конце 1980-х — начале 1990-х эта культура, теряя свой универсализм, деградировала в сторону консервативных и реакционных дискурсов. Чему весьма помогла заработавшая на полную мощь машина идентичности. Остатки радикального универсализма советской эпохи были отброшены. В результате значительно выросла пропорция национализма. В настоящее время он существует в различных вариантах — европоцентристском, славянофильском, евразийском, индоевропейском... Согласно концепции социалистического реализма деятелям искусства и раньше рекомендовалось быть национальными (в соответствии с гегелевскими представлениями о нациях—носителях тех или иных качеств абсолютного духа).

В начале 1990-х рождается новое, до того никогда не существовавшее капиталистическое государство — Российская Федерация. До 1990-х годов ХХ века в России не было национального буржуазного государства и внятной националистической теории. Их создавали на скорую руку. В результате русское прошлое, объявленное русскими СМИ славным, стало наваждением. Вернулись дореволюционный флаг, имперский герб. Был восстановлен московский Храм Христа Спасителя (имевший до революции репутацию одного из самых уродливых зданий Москвы). Появились прославляющие сомнительное величие царской России фильмы вроде “России, которую мы потеряли” Станислава Говорухина и “Сибирского цирюльника” Никиты Михалкова.

В то же время встреча русских неофициальных художников с западными художественными институциями была драматичной. Произведенная советской интеллигенцией культурная контрреволюция мотивировалась “возвращением в сообщество цивилизованных христианских народов” — в Европу. Начиная с перестройки успех русского художника измерялся уровнем патронирующей его западной институции.

В начале 1990-х, в эпоху либерального якобинства (1991—1993), в Москве появилась группа художников, представлявших освободительную фазу буржуазной революции. Этот короткий период закончился термидорианским переворотом Ельцина — расстрелом русского якобинского парламента — Верховного совета РСФСР в октябре 1993 года.

Якобинцы — Анатолий Осмоловский, Дмитрий Гутов, Александр Бренер, Олег Мавромати, Император Вава, Алена Мартынова — считали себя не просто европейцами, интернационалистами, космополитами, левыми. Эта группа ориентировались на западных новых левых. Художники считали свои акции манифестациями антикапиталистического протеста и одновременно отрицанием советского и антисоветского культурного догматизма. Западные институции современного искусства, с которыми часть этого круга художников сотрудничала, виделись им политически и культурно леволиберальными. Из кураторов наиболее тесно сотрудничал с частью этой группы Виктор Мизиано. С 1993 года он издает “Художественный журнал” — орган новых левых русских художников. Якобинской художественной институцией был Центр современного искусства на Якиманке, основанный Леонидом Бажановым в 1991 году. Это было негосударственное учреждение, окруженное сетью частных галерей современного искусства.

К 1995—1996 годам якобинское искусство вступило в противоречие с контекстом ельцинского термидора. Начало этого процесса обозначено переходом Леонида Бажанова в 1992 году в Министерство культуры, а конец — закрытием в 1996 году общественного Центра современного искусства, которым руководил с 1992 по 1996 год Виктор Мизиано. Чувствительный к контексту герой первой половины 1990-х Александр Бренер покинул Россию. На сцену выдвинулись другие учреждения и другие художники. Как художник более всего термидору соответствовал Олег Кулик. Его национализм, точнее, национальные травмы от встречи с Европой, “реалистическое” отношение к русскому капитализму (“Я люблю Европу. Европа не любит меня”), проповедь животности, столь свойственная новым русским капиталистам, как нельзя лучше соответствовали либеральному Термидору — “революции, вставшей на почву реальности” — эпохе перераспределения государственной собственности.

Новые институции современного искусства утверждали прозападную ориентацию нового русского государства, подтверждали западную идентичность современного русского искусства, одновременно перераспределяли символический капитал, контролировали контакты с Матерью-Европой, западными арт-институциями. Государственный центр современного искусства при Министерстве культуры учрежден в 1992 году, но реально работает с 1994-го. Основатель и художественный руководитель Центра Леонид Бажанов несколько лет проработал начальником Департамента современного искусства в Министерстве культуры, инициатором которого в начале 1990-х годов и был. Департамент ликвидировали вскоре после его ухода с этого поста. Образцом для Центра стала французская сеть центров современного искусства. Задачей Центра стала популяризация современного русского искусства в стране и за рубежом. Второй институцией, частной, стал Институт современного искусства (ныне Институт проблем современного искусства, основан в 1992 году) Иосифа Бакштейна. Третьей институцией был Центр современного искусства Джорджа Сороса (директор Ирина Алпатова). Характер этих учреждений, их поведение при дележе культурного и символического капитала были аналогичны тому, что происходило в экономике и политике, когда откуда ни возьмись появлялись персонажи, объявлявшие себя то спасителями отечества, то народными защитниками, то демократами, то националистами, а до того никому не известные и никак не проявившие мужчины становились баснословно богаты.

Агентами вестернизации художественной жизни стали художественные ярмарки современного искусства. С самого своего возникновения в 1991 году они старались приобрести характер международных. Более всего это удалось ярмарке “АртМосква” (основана в 1997 году).

На пороге нового тысячелетия ельцинский термидор сменил мягкий авторитаризм Путина — Бонапарта русской либеральной революции. На фигуру Путина часто некорректно проецируют Сталина, что запутывает проблему. Путин — это Бонапарт, но Бонапарт либерального капитализма. К русскому коммунизму он не имеет никакого отношения. Хотя сквозь некоторые явления и даже атрибуты государственности, такие, как мелодия Гимна Российской Федерации, и проступает образ СССР, но это — лишь фантом. В прошлом наполеоновская Франции представлялась Французским королевством, а в сталинском СССР мерещилась Российская империя.

Одним из симптомов либерального бонапартизма — путинской стабилизации, то есть упорядочивания плутократической анархии 1990-х, стали перемены в культуре. Например, Министерство культуры (ныне Федеральное агентство по культуре и массовым коммуникациям) стало больше внимания уделять современному искусству. С 2001 года в один из департаментов министерства, называющийся РОСИЗО, пришли работать Виктор Мизиано и Иосиф Бакштейн. Они взяли под свой контроль все значительные международные форумы. Главным их проектом стала 1-я Международная московская биеннале современного искусства. К участию в ней были привлечены иностранные кураторы. Однако весной этого года Федеральное агентство отстранило Мизиано от участия в подготовке Биеннале. Поводом послужила докладная записка Бакштейна руководству Агентства с просьбой отстранить Мизиано. Кроме Бакштейна докладную записку подписали Олег Кулик и группа АЕС. После этого финансирование проектов Мизиано прекратилось, и больше не поддерживается Федеральным агентством издаваемый им “Художественный журнал”.

Этот скандал в сфере государственного управления искусством симптоматичен. Он указывает на формирование авторитарных властных арт-структур, аналогичных государственным структурам более высокого уровня. В контексте социальных и общегосударственных процессов это свидетельствует о становлении бонапартизма и в сфере искусства, в том числе и о формировании новой европейской идентичности бонапартистского типа, великодержавной в первую очередь. (Надеюсь, ни у кого не возникает сомнения в наличии европейской идентичности у г-на Путина?) Как это ни анекдотично, Бонапарт современного русского искусства Иосиф Бакштейн пользуется поддержкой иностранных кураторов подобно тому, как Сталин пользовался поддержкой руководителей западных коммунистических партий. Что подтверждает тезис Маркса о том, что История повторяется дважды, первый раз как трагедия, второй раз в виде фарса.

В данном случае машина идентичности, основная задача которой селекция, сыграла с русскими художниками и кураторами злую шутку. Она отбраковала не вписывающегося в парадигму культурного авторитаризма Виктора Мизиано. Согласие с этой акцией иностранных кураторов свидетельствует о том, что, несмотря на распространяемые западными СМИ массовые сомнения в демократичности режима Путина, именно этот тип организации даже в таких частностях, как режим в современном искусстве, как нельзя лучше соответствует европейской демократии.