

А З О В Р А З М Т Е Л Б Н О Е

Л С К У С С Т В О

P. Скиф

МАРГИНАЛЫ НА ПОЛЯХ РЕДАКТИРУЕМЫХ  
УСТАВОВ

Одним из важнейших законов ядерной физики, т.е. физики микропроцессов, является принцип Гейзенберга или принцип неопределенности, гласящий, что при дискретных наблюдениях микрочастиц наблюдатель принципиально лишен возможности получить исчерпывающую информацию о предмете своего наблюдения по ряду параметров или, точнее, может иметь лишь альтернативную: либо координаты частицы, либо энергию. Более или менее исчерпывающую, неальтернативную информацию наблюдатель может получить в случае прослеживания своего объекта на трассе, необходимой для данной частицы длины.

Как ни опасно использование закономерностей, обладающих познавательной ценностью в сфере изучения материальных явлений в сфере общественных (весьма распространенная "технарская" тенденция в наше время), нельзя не признать уместности применения принципа Гейзенберга по отношению к историческим процессам, особенно к малым или мало заметным, которые подмывает называть процессами "микроистории" - в силу того, что они происходят в пределах локальных по отношению к каждому наблюдателю-участнику и соизмеримых с человеческой жизнью. "Параллограммы сил" этих малых процессов в общем не составляют тайны для каждого внимательного наблюдателя-участника... И тем не менее, "моментальные" снимки подобных процессов не могут дать полноты картины <sup>ни</sup> позднейшему исследователю, <sup>ни</sup> знакомому с итогами Истории, в которую вошли ручейками локальные "микроистории"/, ни самому непосредственному участнику и наблюдателю этой самой "микроистории". Анализ "микроистории" при этом оказывается часто более сложным делом, чем анализ Истории. Исследователь Истории уже знает ответ, который приведен в конце каждого учебника, и он может великодушно и снисходительно отметить, что "несмотря на субъективные пожелания импрека (или группы) объективные обстоятельства (которые были недопоняты импреком, - он не мог до них добрести) своего времени и места не могли привести к их осуществлению". Правда, сам участник "микроистории" (а <sup>помимо</sup> импрека последней является жизнь каждого человека

и каждого поколения) из-за незнания этого ответа постоянно своими усилиями, темпераментом, энергией и другими качествами, сам того не подозревая, меняет этот ответ в конце задачника (который, конечно же, будет закономерным для будущего историка). Для каждого делателя своей "микроистории" этот процесс тем более эффективен, насколько его субъективные устремления совпадают с субъективными устремлениями иных участников процесса, т.е. насколько они объективизированы, чтобы стать велением времени. Муравьи, которые тянут опавший лист к своему муравейнику, по наблюдениям энтомологов, далеко не всегда так дружны и целенаправлены в своих усилиях, как об этом пишут баснописцы. Усилия какой-то части обычно направлены или вбок, или даже в противоположную сторону. Груз достигает пункта назначения после нескольких прикидок, когда раздергивающие усилия приподымают груз, создавая ему нечто вроде "воздушной подушки", а усилия наиболее целеустремленной части придают грузу поступательное движение в необходимом направлении.

В человеческих сообществах понятие об "общем муравейнике", естественно, еще более усложнено и в максимально индивидуализированном обществе развивается на столько же целей (точнее - нюансов целей), сколько насчитывается в них индивидуальностей. Толстовское "роевое начало" в контексте человеческих сообществ является бессознательным (подсознательным). Истории, когда смутно воспринимаемая общая цель очерчивается где-то на уровне мычания и рождается из мучительного недоумения по поводу неподвижности "груза", несмотря на яростные индивидуальные усилия - с толкотней, сопением, матюгами и надрывом индивидуалистических пупков.

Если брать такие вот моментальные снимки "микроистории", то принцип Гейзенберга здесь особенно ощущим. Участнику "микроистории" необходимо время от времени объективироваться от ближайших плеч и локтей, отходить умозрительно в сторону и становиться холодноватым наблюдателем, чтобы с этой позиции оценить энергию и характер усилий, отмечать трассировку движения по предыдущим точкам для его корректировки.

Таким образом, чтобы понять процессы, происходящие

сейчас в среде художников (и наметить возможные перспективы), необходимо время от времени выходить из суетолоки текущего момента, отходить в сторону и восстанавливать маршрут движения нашего "листа" по основным точкам. Напомним их. Первоначальной в нашей "микроистории" следует считать выставку в ДК им. Газа. Тогда рождается идея Товарищества Экспериментальных выставок, появляется проект устава ТЭВ, который является не только рабочим инструментом для создания реального объединения, сколько манифестом, фиксирующим противоречивые силы внутри художников, прокламирующим их объединение преимущественно на основе художественных установок. 20-х годов, но еще не вырабатывающим реальных путей для достижения поставленной цели. Чрезвычайная противоречивость этого документа, как и самого характера современного ему художественного движения, подтверждается фактами быстрого распада и даже определенной его деградации: нацеленность на эмиграцию (после первых же столкновений с властью), раскол на группы по национальному признаку (наявшийся с выделением группы "Аlef"), использование идеи реорганизации художественной жизни во имя политических целей — спать же с прицелом на зарубежье, кризис этических ценностей, повлекший к уходу от больших творческих проблем в сторону дешевизны и поверхностной публицистичности. Уже менее, чем через год можно было увидеть полный развал движения.

Выставка в ДК "Невском" осенью 1975 года внимательному наблюдателю демонстрировала за поверхностным единством хаос. ТЭВ умер не родившись, разорванный индивидуалистическими претензиями, борьбой за лидерство, слишком часто далекой от озабоченности судьбами современного отечественного искусства.

Я не говорю здесь о положительных моментах того времени (отдав им дань во многих предыдущих статьях), акцентируя внимание преимущественно на негативных сторонах событий 1974–75 гг.. Мы способны им лишь дать более реалистическую оценку и извлечь необходимые уроки. Критический подход необходим еще и потому, что разочарование пережили в те годы сами художники, что существенно отразилось на их творческой практике. В последней, в противовес риторике на темы роман-

тической диссидентской публицистики пришло недоверие к темам из самой жизни; в творчестве многих художников все более наметился уход в самоцельные формальные задачи, практически исчез бытовой жанр, характеристический натюрморт, а также портрет в его разновидностях. Показательно, что даже городской пейзаж, бывший с конца 1950-х до начала 70-х гг. одним из основных жанров ~~ши~~ неофициального искусства (наряду с портретом, нередко групповым, а также с бытовым жанром), к рубежу 70-80 гг. превратился в безлюдный, поистине "нейтронный пейзаж", симптоматически прозвучавший на выставке молодых и "стариков" в ДК им. Кирова осенью 1981 г. Рассматривая эти изменения на протяжении 1975-начала 80-х гг., можно говорить о своеобразной "формалистической реакции", последовавшей вслед за событиями 1974-75 гг. Наиболее молодые участники выставок 74-75 гг., а также новые участники культурного движения практически ушли от тех вопросов художественной правды, которые волновали поколения 50-х-сер. 60-х гг. В сегодняшнем неофициальном искусстве те, кто продолжал следовать этим путем, привлекают большее внимание и симпатии, чем "формалисты". Я говорю о творчестве В. Шагина, В. Овчинникова, И. Иванова, Р. Васми, А. Громова, В. Гаврильчика, А. Розина и некоторых других "стариков". Показательно, что творчество художников 50-нач. 70-х гг. позволяет воссоздать среди тех лет, как объективно-реальную, так и непосредственно-творческую; в этом плане творчество художников ~~ши~~ тех лет является как исторической фиксацией, так и действительно духовно-поэтическим образцом своей эпохи. Несмотря на то, что число независимых художников за последние 5-7 лет заметно увеличилось, их творчество эту задачу выполнить не смогло. Несомненно, это наиболее существенная утрата в неофициальном искусстве последнего пятилетия.

События (вернее, негативные стороны этих событий) 1974-75 гг. явились также причиной сильного разочарования в организационных возможностях неофициального искусства. Была надолго утрачена вера, что художники способны организоваться в нечто действительно прочное, не повторяющее бирюкратическую и деляческую структуру существующих официаль-

ных объединений, и в то же время не дублирующее прошедший печальный опыт намечавшегося объединения, разорванного стихией центробежных сил - групповых, политиканских, гешефтных, лидерских честолюбий и пр., и пр.

Распад несостоявшегося ТЭВ'а (практически в процессе выставки в ДК "Невский" в сентябре 1975 г.), когда наблюдателям со стороны казалось, что движение только набирает силу, привел к одному событию, которое могло бы иметь далеко идущее последствие, если бы движение в это время представляло бы из себя единство. В попытке урегулировать отношения с художественным движением, власти сделали через Горком графиков предложение "левым" найти взаимприемлемые организационные формы объединения. Если бы движение в тот момент действительно существовало (как это внешне казалось), то предложение могло бы быть конструктивно использовано. Но дело в том, что в это время никто ни морально, ни идейно не мог сесть за стол переговоров. "Вожди движения" ориентировались на Запад, а некоторые откровенно - на политические дивиденды. Такое развитие событий настроило скептически как к лидерам движения, так и к организационным формам объединения вообще, большую часть художников. Началась их творческая самоизоляция.

Каковы бы ни были подлинные причины, заставившие государственные организации пойти на переговоры в 1975 году, они были вызваны прежде всего новым в нашей действительности явлением - выходом на общественную арену низовой демократической творческой интеллигенции. Это был действительно новый социальный и культурный феномен. Волна эмиграции и самоизоляции среди художников надолго ослабила возможности влиять на культурное движение в систему непротиворечивых отношений с действительностью. В глазах очень многих - как государственной власти, так и сочувствующих в кругах интеллигенции - художественное движение, своими первыми общественными шагами оказалось глубоко и надолго скомпроментированным. Тем более, что существовало немало сил, которые были в этом прямо заинтересованы. В Союзе Художников были серьезно встревожены быстро растущей популярностью "левых" выставок, особенно контрастной на фоне кризиса формы и тематики "официа-

лов". Византийцы в СХ быстро увидели уязвимые места в скоро-  
спелых выставках и заявлениях "левых": культ индивидуализма,  
отсутствие почвеннической основы, романтическая фразеология,  
неясные представления о самом феномене культурного движения.  
В условиях коллективной эйфории "левые" охотно поддавались  
на самые провокационные вызовы, шаг за шагом создавая себе  
репутацию асоциальных, отщепических элементов, несостояв-  
шихся художников, решивших прорваться к славе на политиче-  
ской диссидентской волне. Причем, тезис о "недоучках" по-  
лучил в глазах многих (в том числе и сочувствовавших) под-  
тверждение в судьбе многих художников-эмигрантов, которые  
после краткого бума вокруг их имен, исчезли с культурного  
горизонта.

Все эти обстоятельства привели к тому, что администра-  
торы старого закала оказались неспособными понять, что в  
своей глубинной сути культурное движение является объектив-  
но закономерной и необходимой частью новой социальной дей-  
ствительности страны, что его конфликт с существующей струк-  
турой является не принципиальным и разрешается по мере раз-  
вития самой этой структуры. В дальнейшем было наломано не-  
мало административных дров, развитие получило драматичес-  
кий характер, - драматический, как для многих действитель-  
но талантливых художников, не увидевших для себя какой-ли-  
бо необходимой "экологической ниши" в отечественной культу-  
ре, так и движения в целом. Любое поколение, воспитанное  
на поражении, порывает связи с действительностью и в жизни,  
и в творчестве.

Суть культурного движения не была понята в то время  
ни художниками, ни противодействующими им, и стала осмыс-  
ливаться значительно позднее. Культурное движение означало  
прежде всего изменившееся отношение к творчеству, которое  
перестало восприниматься правом и привилегией некоторых,  
но стало предметом посягательства со стороны все более  
широкого социального слоя. В сущности, события 1974-75-х  
гг. в Москве и Ленинграде были 2-ой культурной революцией.  
Если первая (конец 20-х - нач. 30-х гг.), осуществлялась в  
основном государственной властью (прежде всего в целях

диквидации элементарной безграмотности), то вторая произв-  
одилась уже внуками участников первой. Если участники первой  
были в значительной степени "объектом" культурной революции,  
то вторые, конечно же, являлись полноправным "субъектом"  
закономерного социального действия, хотя и без ясного созна-  
ния причинно-следственных явлений механизма этого действия.  
Петровский характер (т.е. сверху) первой культурной револю-  
ции, ломавшей многие традиционные культурные институты, в  
том числе и религиозные, вызвал определенную реакцию и сопро-  
тивление со стороны "объекта". "Субъект" второй культурной  
революции преодолевал сопротивление "объекта", в лице сложив-  
шихся организационных институтов культуры, подталкивая "объ-  
ект" к логическому развитию посыпок первой и культурной ра-  
волюции. В этом плане особенно показательно, что "авангард  
70-х" прежде всего опирался на новаторские идеино-художест-  
венные традиции авангарда 20-х, в том числе и на религиозно-  
мировоззренческие установки федоровского, малевичского, бер-  
дяевского и иных толков ХХ столетия. Впрочем, в нашем случае  
парадоксов немало. Так например, ярко выраженный индивида-  
лизм культурного движения 70-х объективно, вопреки своей  
субъективной природе, прокладывал пути к городскому изобра-  
зительному фольклору, который по теориям современных масти-  
тых искусствоведов, исчез в начале ХХ века, но в соответст-  
вии с фактами, на наших глазах упавшим с "неинозеленого  
древа жизни", вырос в принципиально новое и мощное явление  
искусства ХХ века. Не повторяя того, что уже высказывалось  
мною по поводу современного городского изобразительного фоль-  
клора, его генезиса и перспектив (см. "Часы", №42), здесь  
хотелось бы отметить те его черты, которые необходимы для  
контекста данной статьи. Прежде всего, его принципиальный  
демократизм (это не "храм искусства" с девизом "Изыдте, непо-  
священные!"). Исторически, первоначальным ядром культурного  
движения были в большинстве художники-профессионалы, из-за  
своих тематических или формотворческих установок не пребыва-  
вшие в "храм" Союза Художников, выключенные, в результате  
этого, из сложившейся структуры нормальной социально-худо-  
жественной жизни (обеспеченность мастерскими и качественными

материалами, возможность предъявлять свое творчество широкому зрителю и пр.), вынужденные создавать свою среду, независимую от данной структуры. Очень быстро эти группы были вынуждены (вначале — действительно вынуждены) включать нехудожников, стремившихся доакадемическими методами войти в пресловутый "храм" и, естественно, не имевших никаких возможностей вписаться в структуру, если они не работали в привычных "студийно-самодеятельных" и "примитивно-самодеятельных" формах. Не меньшее значение для стихийного, "роевого" самосознания художников имели контакты с "неофициальными" литераторами (где принцип непременного получения образовательного ценза в каком-нибудь институте им. М. Горького никогда, даже прохоженными "официалами" не принимался во внимание). Не меньшую роль играл пример демократического песенного творчества (т. наз. "бардов") 60-х годов, которые вышли отнюдь не из консерваторий, но успешно оспаривали внимание самого широкого слушателя. Вся эта многообразная практика, с перетеканием опыта одного искусства в другое, постепенно начала переводить сознание художников из одной категории в другую, из вынужденности — в необходимость. Ощущение вынужденности разных формтворческих направлений уживается в общей подсознательности; стало другим ведущим ощущением — необходимость как-то жить вместе, ощущением общей судьбы.

Осмысление в 1974—75 гг. необходимости "культурной экологии" еще не наблюдается в сумбурных манифестах тех лет, но осмысление самого факта объединения, т.е. на уровне упомянутого "роевого" начала произошло, и в это время стихийные еще центростремительные силы впервые в художественном мире возобладали над центробежными. В то же время мы видим, что "критическая масса" подобного объединения в рассматриваемый момент была еще очень малой. Достаточно было полусотни художников превысить ее — и вступали в действие силы, разрывающие объединение. В истории таких московских и ленинградских объединений повторялись одни и те же моменты, несмотря на расхождения обоих региональных движений по очень многим дюансам. Тем не менее, первый опыт сближения, несмотря на неудачный исход, оказался очень плодотворным и послужил примером для последую-

щих тактических объединений (прежде всего выставочного характера), а в дальнейшем — для неформальных общин радиальных групп и появления заинтересованности судьбой друг друга. В сущности, социально складывался разряд низовых, демократических художников (или "неофициальных" — ибо они действительно, в своем большинстве, в соответствии с правилами игры, не могут принадлежать к официальному "цеху художников"). Это новое социально-культурное явление мы вправе, думается, именовать городским изобразительным фольклором. Но признать свою принадлежность к этому новому "цеху" многим мешают различные причины. Прежде всего, современная традиция, отводящая понятию "фольклор" нижний ярус в иерархии художественных ценностей. Послеренессансная традиция, в отличие от средневековой, высоко поставила ценность личностного, именно начала в творчестве — над анонимным, ломку канонов — над следованием традиции, неподобасть произведения на все предыдущее творчество; художник больше оценивается по тому, какое он оказал влияние на того-то и того-то, чем по признаку, какое он испытал влияние тех-то и тех-то. В целом же, на нас до сих пор оказывает давление романтическая концепция, требующая постоянного преобразования мира и очередного перевертывания, не успевающего утвердиться сознания, "с ног на голову", все более стремительного ускорения движения. Отсюда неслучайна ситуация быстрой смены художественной моды, стремительное угасание большинства течений еще задолго до каких-либо признаков "истощения жилы". Отсюда и ярко выраженное нигилистическое отношение современного, индивидуалистического в целом искусства, к "экологии культуры": хотя призывы типа "Долой Пушкина с корабля современности" и "Растrellli — к расстрелу!" сейчас не принято произносить, тем не менее, индивидуалистическое искусство деструктивно в принципе, как по отношению к культуре в делом, так и относительно себя самого. Каждое последующее художественное поколение (также как и соперничающие единовременные) стремится уничтожить предыдущее и смежное, с торжеством проминася классическую фразу (не желая ведать, что она относится и к самому себе): "Ты этого хотел, Жорж Дандрен!"

Здесь возникают парадоксальные сюжеты, логически вытекающие из закономерностей индивидуалистического искусства. Подобный художник, в той или иной мере своей гордыни -тайной или явной - стремится стать основателем большого монополизирующего стиля, и в то же время состояться, как абсолютно оригинальный мастер. Цели противоположные и посему недостижимые. С одной стороны, художник менее всего заинтересован в принадлежности к конкретной традиции ("сын того-то, внук того-то и т.д." или в переводе на искусствоведческий этикет: "испытал влияние Н<sub>Н</sub>, продолжил традиции Н<sub>Н-1</sub>, Н<sub>Н-2</sub> и пр.") - поскольку это лишает его ореола гения, первооткрывателя и тем самым, в системе индивидуалистических ценностей, существенно его роль "умаляет". С другой стороны, "оригинальность" (непохожесть) в этой системе достигается критическим перебором предыдущих ценностей: "Это было, и то уже было, и вон то уже неоригинально и пр. и пр." - т.е. целенаправленным негативным (во всех смыслах) путем, со значительной долей рационализма, чем при стихийном движении к своим личностным формам у автора, ищущему по пути преемственности. У этого последнего оригинальность достигается естественно: он может быть влюбленным, дальтоником или близоруким, сангвиником или меланхоликом и т.д.. Индивидуалистическое искусство в рациональных поисках оригинального, заставляет автора искусственно усиливать качества заранее заданных параметров. Выбор темы и формы по "негативному" образцу заставляет его двигаться в поисках все более эзотерических языков, превращать искусство из средства расширения мира в средство его все большего ограничения. Движение здесь идет от метасистем - к подсистемам, к частным случаям и исключениям. Естественно, это лишает художника возможности высказать свою мысль максимально доступно (впрочем, на этом пути даже большая мысль должна неизбежно мельчать), и, к счастью для окружающих, допутно лишает этого художника возможности навязать им свой диктат. Указанная выше система выработки формы (не столь уж редкая в художественной практике, как некоторым кажется), несомненно, со временем в деятельности художника как-то от-

шлифуется и обретает внутреннюю логику. Если массового потребителя, в значительной степени, кроме непосредственной жизни, в определенной степени формирует и искусство (хотя бы по образцу хрестоматийных "лондонских туманов" Клода Моне), то художника на завершающей ступени развития формирует собственное творчество. И все-таки, несмотря на длительную шлифовку своего "имиджа", художник индивидуалистического плана слишком часто вынужден скрывать рационализм, умозрительность своего творчества, нередко впадая при этом в противоположность — мистицизм, агрессивно-назойливый профетизм, "сумасшествие гения". По мере выхода во все более эзотерические области, такой художник, не имея возможности самими работами уловить зрителя, вынужден буквально заслонять свои вещи текстами пояснительного характера (отсюда обилие художественных манифестов XX века), которые стремятся убедить зрителя заняться изучением еще одного редкого языка. Но поскольку творчество большого и все более увеличивающегося количества художников отходит от широко распространенных средств общения во все более узким, возникает своеобразная ярмарка, не только тщеславий, но и ярмарка разных "огнеземельских" языков. Какова бы ни была поза, в которую становится индивидуалистический художник (монарха, подымавшего саму себя кисть, пророка, не понятого современной "чернью", "безумного гения", сдигаемого огнем озарений и т.д.), появляется унизительный для художника оттенок — в той или иной степени он ощущает себя участником ярмарки, чем-то вроде плутоватого цыгана, настойчиво пытающегося всучить недоверчивому прижимистому мужичку некую "голубую лошадь". Сами отношения такого рода (в той или иной степени) порождают все более расширяющуюся трещину между художником индивидуалистического плана и зрителем. В привычном заклинании художника XX века "Я так вижу!", индивидуалистическое "я" все активнее вычленяется из зрительского "мы" и противопоставляется этому "мы" по принципу добровольной понятийно-языковой изоляции. Даже самый доброжелательный зритель, в конце концов, оставляет такого художника наедине со своим "я" и идет к тому, в

котором личностное "я" подразумевает более широкое включение в общественную метасистему. В том же случае, когда какие-то находки индивидуалистического художника все-таки входят в оборот (чаще - посредством активной пропаганды) или, благодаря обстоятельствам иного рода, как то драматизация биографии, скандально-эпатажные моменты "ярмарки щеславий" и пр.), показательно, что их последующее использование нередко отрывается от первоначального замысла художника, и происходит в более сниженном идеином слое: многие вещи Кандинского, Танги, Пеллака и др. в широком зрительском восприятии практически функционируют прежде всего как декоративный элемент в отрыве от авторских манифестационных построений, - даже несмотря на знание зрителем авторских кредо. Это закономерная цена рыночной ситуации, в которую ставит себя художник: "покупатель" волен распорядиться приобретенной "вещью" по своему усмотрению.

Наблюдая развитие и смены "художественных мод", убеждаемся, что за последние десятилетия стала обнаруживаться их цикличность, с возвратом к многим формам конца XIX - начала XX вв; своеобразные пародии стилей "ретро" 20-х-30-х годов, причем с обращением не к удаленным периодам (как в эпоху Возрождения и классицизма - к античности, в апофеозе эклектики - к Возрождению, словом, со значительным периодом возвращения), но к относительно недавним. Художественная карусель стала как-то быстрее вращаться, и наблюдатель вне карусели стал все чаще видеть одних и тех же карусельных "лошадок", "троек" "слонов" и пр. Большого стиля не существует давно, ~~и~~ и его замещает кратковременная художественная мода, при этом смена мод происходит не одновременно, - ярморочная "карусель" имеет несколько ярусов, вращающихся с разной скоростью. Все это, конечно, смазывает четкость общей картины, требует от наблюдателя умения следить за очень многими объектами. Но, несмотря на это, наблюдения говорят, что индивидуалистическое искусство начинает испытывать ощутимый кризис формы, исчерпанность последней, с повторным обращением к заброшенным "жидам" и утилизацией "отвалов". Это создает ощущение традиции даже для совсем еще свежих формотворческих идей. Причем,

сами эти идеи и в художественной среде не используются в своем первоначальном чистом виде, а смешиваются, образуя гибридные и мутантные формы. Все позволяет говорить о нашем времени как об эпохе новой эклектики. Такая, например, эпоха была на рубеже XIX–ХХ столетий, когда задел форм, наработанных ренессансными мастерами, длительное время подвергавшийся освоению и интерпретации художниками маньеризма, – прежде чем выйти к барокко; такова архитектура 40–90-х гг. XIX века, донашивавшая гардероб художественных форм от готики до ампира – до выхода в модерн и консерватизм, и др. Как правило современниками и ближайшими потомками подобные эпохи оцениваются негативно, как некие промежуточные, межеумочные, одним словом, эклектичные, со всеми негативными оценочными оттенками, которые мы привыкли видеть за последнее столетие существования этого понятия. Но, показательно и переосмысление этого термина за последнее десятилетие. При этом переосмыслении стал понемногу снижаться оттенок негативизма. Эклектика стала восприниматься необходимым рабочим процессом по отбору форм и выработке словаря – для – для включения их в принципиально новую метаструктуру. Повидимому, так и надо смотреть на сегодняшнюю творческую ярмарку: прищениваясь у каждой лавки, пробуя на всех рядах, занося в память каждое предложение, не торопясь приобретать даже понравившееся, но и не высказывая окончательного отказа на предложение взять явно бесполезную вещь.

В подобном выводе кто-то обнаружит непоследовательность, отсутствие закономерного перехода от пессимизма к оптимизму, но автор здесь вынужден следовать не столько умозрительно-логическим построениям, сколько логике самой жизни, в которой воедино связана и логика и алогизм, траурный марш и крик новорожденного. Весь вопрос в том, что в этом запоминании, в этих заметках на полях несуществующих проектов, является структурообразующим? Или иначе зададим вопрос: какие принципы этого будущего проекта будут наиболее важными как для человека, так и для его искусства? Полагаю, что эти принципы, вероятно, можно представить уже сейчас, исходя из понимания: чего нехватает более всего нам сейчас и искусству нашего врем-

мени?

Оглядывая современное искусство и его носителей, можно сказать, что действительно многие явления нынешнего искусства обладают ярко выраженным индивидуальным характером. Но при обилии индивидуальностей поразительно мало личностей. Тех, кто сохраняя индивидуальное, перерос индивидуалистическое и вышел на уровень понимания других, кто способен обобщить этот опыт других и свой собственный. Способы выражения этого опыта личности различны, но как правило, их цель выразить не столько свое собственное "я", сколько именно общее — общечеловеческое, т.е. с ярко выраженной гуманистической окраской. В сущности, гуманизм и является отличительной особенностью личности от индивидуальности. Если индивидуальное перерастает в индивидуалистическое, понимая мир только как арену для межвидовой и внутривидовой борьбы, то индивидуальное перерастает в личностное через гуманизм, через понимание необходимости тотальной экологии мира и возвращения мира из распада в единый организм. Наука пока не обнаружила в физическом макромире иной силы, кроме органической жизни, которая противостоит энтропии. Только органическая жизнь, подобно Изиде, способна собрать необратимое для других сил тепловое рассеяние мира, чтобы заново превращать "тепловую смерть" во все прочие формы животворной энергии. Индивидуализм в плане общественном (в том числе и культурном) имеет энтропический характер и способен также двигать общество лишь в одном направлении — к "тепловой смерти". Об этом говорит история, гибель множества блестящих цивилизаций. И лишь личностное начало способно предупредить индивидуалистический распад общества.

Терпимость личности к множественности моделей и множеству направлений в искусстве не надо смешивать со всеядностью. Личность производит отбор в соответствии с иерархией ценностей по основной шкале — отношению к гуманизму, к этосу, который включает в себя и заботу об экологии как человеческого окружения, так и экологию культуры. Именно понятие об экологии культуры помогает разрешить длительные и бессмысленные споры о иерархии художественных ценностей, о "вреде"

или "пользе" той или иной разновидности искусства, найти место этим явлениям в спектре проявлений человеческого духа.

Проблема экологии культуры сейчас начинает подниматься с небывалой ранее остротой. Как и проблема экологии природы, борьба против шовинизма и расизма, против тоталитаризма и любых форм превосходства одной группы общества над другой. Все эти проблемы породны были и в предыдущие периоды истории, но никогда они не завязывались в такой нерасторжимый узел как в XX веке. Несомненно, это закономерность, заставляющая частную проблему воспринять как отражение более общего закона. И наоборот, находить частные выводы через общие законы.

Если после столь долгого отвлечения вернуться к частной проблеме современного неофициального искусства, то необходимо сделать акценты на следующем. Наиболее деструктивный период, когда центробежные силы превосходили центростремительные, находится в прошлом. Причем, не в очень удаленном и не слишком близком, чтобы в первом случае быть забытым или устаревшим, а во втором — еще не осмысленным. Несмотря на разъединяющие моменты, начинает осознаваться общность разных художников, их взаимная необходимость друг другу. Даже при отсутствии организующей группы, осознание необходимости взаимодополнения продолжалось в совместных выставках, личных и групповых достоянных контактах. Тем не менее, отдельные попытки объединиться находили лишь кратковременный отклик. На смену многим выехавшим "бунтовщикам" пришло молодое поколение, принесшее с собой новые оттенки в низовое, демократическое творчество.

Притягательным для художников примером оказался опыт создания литературного "Клуба-81". Именно организация и опыт годового существования литературного независимого клуба позволили и художникам сделать более активные шаги. Одним из первых, была отправка в ЦК обстоятельного письма художников с освещением предыстории вопроса и способов решения назревших проблем. После квартирной выставки на Бронницкой, в апреле 1982 года, сложилось инициативное ядро из С. Ковальского, С. Григорьева и Ю. Новикова, разработавших первоначаль-

ные уставные положения, которые были представлены на рассмотрение художников и были в целом последними приняты. Опираясь еще далеко не на всех, но на достаточно значительное число художников, триумвират заручился их согласием на ведение переговоров с Управлением культуры по вопросам ближайших выставок. Ситуация складывалась летом и осенью 1982 года таким образом: в отношениях художников с триумвиратом, первые были заинтересованы во вторых как в ходатаях перед представителями власти по конкретным выставкам и, подалуй, в очень удаленной перспективе могли высушивать предложения по другим вопросам. В то же время эти обстоятельства позволяли орггруппе ставить перед Управлением культуры вопросы не только о ближайшей выставке, но и о возможностях более стабильных договорных начал между "властью" и "неофициалами", в том числе и о создании Товарищества экспериментального изобразительного искусства. Естественно, что нахождения общего словаря между орггруппой и Управлением культуры было делом нелегким, длительным, нередко с утратой каких-то моментов взаимопонимания. Последнее происходило как правило по вине администраторов ГУКа, время от времени пытавшихся вернуться к старым формам администрирования, окрика и даже хамства. Надо отметить, что тройка орггруппы, позже названная самим ГУКом "оргкомитетом", действовала достаточно оперативно, корректно, в то время как художники показали, что они могут прибегать к коллективным формам защиты при рецидивах грубого администрирования. Именно конфликтные ситуации при организации выставок в ДК им. Кирова в октябре 1982 г. и во Дворце Молодежи в апреле 1983 года, потребовали более тесных контактов оргкомитета с основным массивом художников. В этом плане идея Товарищества стала вырисовываться отчетливее. Именно осенью 82 - весной 83 гг., первоначальный набросок Товарищества стал приобретать те детали, которые превращали его из проекта в действенный документ.

Яркое свидетельство изменения настроения в среде художников - их тяга к Товариществу. За короткий период, в результате выставок, просмотров (в помещении Клуба-81 на ул. П. Лаврова) и личных ознакомлений с работами, в активе оргкомитета

оказалось более 200 художников. (Для сравнения напомним: к зениту "газоневского" периода в сентябре 1975 года насчитывалось около 80 художников). Столь значительный приход новых сил (думается, еще не закончившийся) объясняется рядом факторов. Во-первых, оргкомитету удалось снять многие моменты остального социального противостояния демократического искусства административному аппарату. Практически прекратилась эмиграция художников. Как в документах Товарищества, так и в составе выставок, а также в настроениях подавляющего (и определяющего эту новую фазу движения) большинства их участников, преобладающими стали почвеннические настроения, а также реалистический взгляд на пути решения ряда культурных и социальных проблем.

Приход новых художников, среди которых оказалось немало интересных мастеров, повлек к некоторому оттеснению творчества "стариков" в больших выставках 1982-83 гг. Кроме того, указанные выше симптомы - усталость, разочарование и отход от общественной активности (что имеет и вполне естественные причины: большинство пришли к событиям 1974-75 гг. в уже зрелом возрасте), также привели к тому, что в делах, требующих организационной работы, стали проявлять себя в первую очередь сравнительно молодые художники, точнее, с относительно не- большим стажем своего участия в культурно-художественном движении. Процесс, в общем-то, неизбежный, но воспринимаемый старшим поколением не только радостными приветствиями, сколько брюзжанием по поводу "племени младого незнакомого". Кроме того, атмосфера внутри образовавшегося Товарищества осложнялась длительным состоянием неопределенности и относительно слабыми связями оргкомитета с художниками. Поскольку оргкомитет в течении целого года почти монопольно являлся посредником между художниками и государственными организациями, это не могло не наложить свой нежелательный отпечаток. (Хотя не-обходимо отметить, калейдоскопическая смена таких посредников без учета практики всех предыдущих отношений, вряд ли смогла бы привести к нормализации отношений после длительного периода обоядного недоверия). У "триумвирата" появились зачатки диктаторских замашек, стремления решать вопросы упрощенно

волонтистским методом. Если первоначально личностная организационная инициатива была единственной формой, то позже эта "форма" поставила группу в положение над коллективом. Что противоречило самой идеи Товарищества, как демократической Федерации художников и художественных групп разных направлений, разъедало эту благородную идею. Внутри триумвирата такое положение не могло не осознаваться и не могло не оцениваться негативно. Шли споры о необходимости перехода на новый более коллективистский уровень - это признавалось всеми, разногласия шли лишь о способах этого перехода и сроках. Здесь любопытно отметить, что в ситуациях, аналогичных описанной, возникает "комплекс протекционизма" по отношению к "покровительствуемой массе" с аргументами типа: надо бы, мол, сперва остальных поднять до необходимого уровня понимания задач, а пока еще рано, опасно для сохранения идеи привлекать "толпу" к решению важнейших вопросов и т.д.

Тем не менее, после длительных споров внутри триумвирата, "демократический путч" был таки произведен в начале июля, в канун подготовки к большой выставке в августе 1983 года в ДК им. Кирова. Ход этого собрания показал, что необходимость в демократических, коллективистских преобразованиях назрела давно. Оргкомитет, по решению собрания (на котором присутствовало более 70 человек) был расширен до одиннадцати человек и назван правлением Товарищества. Может быть, здесь и произошел некоторый перебор (по отношению к нормально действующей организационной форме), но в данных обстоятельствах этот перебор был необходим как средство возвращения в коллектив коллектivistской идеи.

Последующая работа вновь выбранного правления (в которое, кроме членов оргкомитета, вошли Ю. Рыбаков, И. Бородин, А. Тагер, Ю. Гуров, Б. Кошелохов, Е. Орлов, В. Максимов и В. Герасименко) показала, что правление может подвергать деятельности обсуждению - на уровне "мозгового штурма" - всевозможные вопросы и находить оптимальные решения. Если прежний оргкомитет мог опираться лишь на свои личные связи при подготовке решений, то теперь правление представляет в целом все группы

художников. Появилась возможность распределить специализированные функции между членами правления. И самое главное, появился вкус к коллективизму, а сама практика спокойной и уверенной работы правления, вызывает вкус к коллективистским формам сотрудничества. Появилась вера, что оптимальное решение может быть найдено, даже если выработкой его заняты люди с разными художественными и мировоззренческими позициями, возник интерес к чужим мнениям, даже к таким, которые в иной коллективистской ситуации, наверно, были бы отвергнуты с порога. Появляется спокойная уверенность, что, несмотря на противоречия самого разного характера, может быть выработана позиция, которая будет не результатом подавления иных воль и мнений, но результатом выслушивания, апробирования даже противоречащих мнений, которая учит в своих "метасистемных" моментах отдельные, "подсистемные" частности.

Конечно, Товарищству предстоит еще длительный и не всегда, возможно, только поступательный путь. Сейчас трудно предвидеть опасности, которые его подстерегают. Но хочется верить, что уроки истории и "микроистории", вопреки мнению, что история ничему не учит, могут быть все-таки полезными. Особенно, если опыт, который осмысляется, не слишком к нам близок, ("Лицом к лицу, лица не увидать") до и не слишком удален по времени, когда он кажется принадлежащим иной эпохе. Думается, что для Товарищства в настоящее время есть условия стать подлинной художественной федерацией, способной осуществить задачи "культурной экологии", и состоящей из личностей, осмысливших опыт индивидуализма.

\*\*\*\*\*