

ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ

Борис Иванов

РЕАЛИЗМ И ЛИЧНОСТЬ x)

x) Продолжение. Начало см. "часы" № 32, 33.

Наша экспедиция закончилась. Вон там, где-то в широтах 20-ых-30-ых гг. реализм-авангардизм наткнулся на камень нового традиционализма и пошел ко дну. Детали кораблекрушения требуют уточнения. Обстановка на палубе может быть еще и еще раз описана. Были беглецы, которые при первых разочарованиях в новой России сошли на чужие острова, были подвижники, пробовавшие заткнуть пробойны, были герои, которые на обломках реализма продолжали рейс своей судьбы: Филонов, Зощенко, Пастернак, Ахматова... Некоторые сумели и успели осознать, что их реализм - дальнейшее следствие развития христианской культуры, некоторые сошли в могилу без этого причастия. Но социологическое большинство сошло на берег Нового Мира. Новый социум - новые традиции, новые авторитеты - новые критерии, новые учреждения - новые директивы. И новые обряды, и новый язык, нечто подобное церковно-славянскому, который все понимают, но на котром никто не говорит, а только пишут, или читают /по пресловутой бумажке/, ибо ораторская импровизация - это морфема другой стадии культуры. Нормальное традиционное общество! С нормальным ходом "культурно-исторических процессов!" И "социалистический реализм" - это не какая-то школа, если это тенденциозное искусство, то соединенное с тенденцией традиционной стадии культуры - к абсолютной интеграции. Социалистический реализм - это социалистический традиционализм, с нормальными традиционными ХУДОЖНИКАМИ: индивидами (по форме), русскими, грузинами, узбеками... (по форме), реалистами (по форме). Это социум с образцовыми —> мощами, иконостасами и классическими оппозиционерами... "Оппозиции подразделяются на два вида: первая отвергает сам традиционный базис, высмеивает интегрирующие социум ценности, пронозирует над его харизматическими персонажами, вторая - указывает на ~~неизбежное~~ противоречие между идеалами, которые оппозиция полагает абсолютно верными, и их конкретной исторической объективацией, дискредитирующих и сущность основополагающего учения и самих учителей. Первая оппозиция может быть названа нигилистической, вторая реформаторской. Первая известна в русской истории по деятельности Чернышевского, Добролюбова и К^о, вторая - по деятельности Хомякова, бр. Аксаковых, Достоевского и К^о..."

.. Что касается автора, то у него есть основания отдавать предпочтение второй.

1. Необходимо понять: критическое осмысление действительности возникает не потому, что социум слишком плох, не потому, что он деградирует, но, напротив, Россия так или иначе вовлечена в такие перемены, которые создают возможность для появления независимой творческой личности и реалистической культуры. Личность не может возникнуть иначе, как подвергнув социум дегероизации, демистификации культурно-исторического традиционного горизонта, но с другой стороны, реализм должен быть, по меньшей мере, настолько реалистичным, чтобы понимать необходимость традиций для существования самого социума. Реализм приходит исторически, как критическая волна, но эта критическая волна должна оздоровить и традиционные устои общества /Социализм и Православие/, помочь отбросить невежественных и компрометирующих защитников традиций, вдохнуть в традиционализм волевой и моральный пафос, очистить традиции от схоластики, выделить в традиционализме продуктивные культурные и социальные силы. Традиционализм, в свою очередь, изобличает реализм в моральной, духовной, мировоззренческой и эмпирической несостоятельности. Реализму такая критика также идет только на пользу. (Между выставкой в ДК им. Газа и выставкой в ДК "Невский" — дистанция один год. Но как изменился профессиональный уровень работ, представленных на второй выставке! Причина: обвинение неконформистов в дилетантизме). Реализм прорастает сквозь тяжелую утопанную традиционализмом почву. В борьбе за право на свое существование он имеет своих подвижников, свои жертвы. В этой борьбе существует опасность — впасть в социальный цинизм, провозгласить: "чем хуже, тем лучше"...

2. Как ни отличается Россия от стран Запада, в ее культуре и в ее традиции есть одна чрезвычайно важная черта, которая позволяет с уверенностью считать, что страна не остановится на традиционной стадии развития. Со времен Петра Великого ее культура основывается на прогрессистских основаниях: сохраняется убеждение, что Россия, хотя и другими способами, призвана решать проблемы "технологически", а не путем медитации и самоограничения. Для настоящего исторического момента характерно то, что в целях этого прогресса необходи-

мо "привести в движение внутренние резервы". А это означает прежде всего изменение мотивировки деятельности по крайней мере части ее граждан, способных создать другой социально-психологический климат. И здесь мы необходимо касаемся темы конформизма и неконформизма, традиционализма и реализма, индивидуальности как формы и индивидуальности как позитивного и конструктивного начала содержания.

Конформизм — следствие традиционной стадии развития культуры, ее цель: максимально интегрировать социум. Но конформизм — это и сделка с действительностью, которая будучи всегда условной, открывает, тем не менее, перед индивидом мир аутентичных ценностей: хороших вещей, комфорта, неформальных приятельских связей и т.д. Индивид не намеревается действительность изменять, более того, ее неизменность — условие его благополучия и гедонизма. Его "прогрессивность" выражается в сфере потребления. Конформизм и материализм порождает явление, известное в прошлом веке и получившее название "официального мещанства". Мещанин с готовностью, и часто вполне искренне, поддерживает все официальное, соглашается уже потому, что оно исходит от авторитетных инстанций, но сфера его индивидуальной инициативы исчерпывается кругом личного интереса. В эпохи крупномасштабных событий мещанин этими свойствами всегда выдавал себя. Но он становится неразличимым в типовой будничной обстановке, особенно тогда, когда эту типичность создает сам. С внешней стороны он как бы воплощает государственное благополучие, с внутренней — он профанирует и дискредитирует значимость всего того, что выходит за рамки его узкого горизонта. С одной стороны, он представляется прагматиком, деловым и трезвым человеком, с другой, — он воплощает в себе аморальность, деструкцию и рутину. С внешней стороны, он "верит в будущее", с внутренней — он живет только настоящим и подчиняется интересам момента.

Мещанство создает видимость ложного единства и ложной объективности. Даже с точки зрения профессиональности оно представляет собой сомнительное, ибо и профессиональность для него ~~по сути~~ нечто относительное, зависящее от приспособительных мотивов его деятельности. Мещанство ^и лишает социальное бытие качества, в то время как в частной жизни он может быть педантом тщательности. Поскольку государственные, националь-

ные, культурные ценности он воспринимает лишь в отчужденной форме, в форме, подлежащего образца, его собственное самлюбие не основано на имманентной психической, интеллектуальной структурах, — это "чин" или "звание", это мнение о нем других, это вещи, которые свидетельствуют о его достоинствах и успехах. Не будучи искренним в силу своей двойственности, он, между тем, не чувствует себя виноватым. Не зная, что такое вина, что характерно для цельного типа традиционалиста, он труслив, так как, с одной стороны, опасается, что от него потребуют не формального, а действительного проявления преданности, а, с другой, — он боится разоблачения "своего мещанского нутра", этой неискренности. Отчужденное восприятие ценностей, лежащих вне собственных интересов, создает посылку о принудительном характере общественных ценностей. Поэтому он готов поддерживать любые санкции, если они не ущемляют его интересов.

Официальное мещанство — явление сложное, почти неизученное, но, пожалуй, бесплодное с точки зрения "внутренних резервов".

3. Традиционные ценности сами по себе не несут ответственности за дискредитирующие их действия и — шире — действительность. Но традиции обладают ничем не заменимым свойством — они общеизвестны. Традиция — это общий язык, — и тот язык, который позволяет осмыслять реальность именно критически. Идеальность и актуальность, проект и фактическое положение "на стройке" — дифференциация, которую никакому обществу еще не удавалось избежать, как ни один из знаменитых средневековых соборов Европы — не соответствовал своему первоначальному замыслу. Реализм подвизается в сфере актуальности и действительности, предметности (в Гуссерлианском смысле) и проблемности человека, общества и мира. Разрушители церквей могут быть оправданы с точки зрения реализма, не более, чем луддиты — "разрушители машин". Реалистическая установка не может создать ни Бога, ни дьявола, — она не может сформулировать "новых традиций" и, следовательно, не способна породить новую культуру, но она порождает новую стадию развития старой.

4. Реалисты, особенно в России, не отдавали себе часто отчета в том, что теоретический реализм не соответствует экзистенциальному опыту индивида. Следовало, в сущности, не-

предвзято осмыслить тот факт, что "реалист" всегда остается достаточно традиционным, что в повседневности он "сплошь и рядом" исходит из представлений, основанных на вере: так и должно быть, — не подвергая их ни сомнению, ни проверке. Поведение других, основанное на коллективных стандартах верования, убеждает его в эффективности традиционного поведения, хотя сами верования могут показаться весьма эфемерными. Как это не парадоксально, реализм заинтересован как в существовании традиций, так и в их развитии — в непротиворечивости их постулатов, четкости изложения. Поэтому сами реалисты часто брали на себя задачу исторический, интеллектуальный и нравственный их анализа, пытались сами сформулировать катехизис веры, так как коренные проблемы национального бытия могли быть выявлены и выражены только этим путем. И Пушкин, и Гоголь, и Достоевский, и Толстой — каждый из них стремился вскрыть мифологемы русского народа, за повседневностью — порождающие ее традиционные механизмы...

Нас спрашивают: Когда же придет настоящий день? Что, собственно, доказывает, что мы спускаемся в зеленые долины реализма?

Отвечаем: Этот день уже наступил. Но он не наступит никогда для тех, кто занят загадками "вечных ценностей", "абсолютных истин", "универсальной этики" и пр. и пр. и т.д. и т.п. — запредметного и заисторического бытия.

Домашнее задание:

1. Однажды И. Бунин предложил молодому прозаику описать, как бежит собака. Опишем и мы.

2. Вы только что думали о Спинозе и о Мировой душе Вселенной и увидели, как на крыше кошка подкрадывается к воробью. Воробей, очевидно, улетел, но ответьте на вопрос: когда вы наблюдали за сценой на крыше, куда в это время подевались Спиноза и Мировая душа, о которых вы только что думали? Ответы только в письменном виде.

Как помнит читатель, мы исходим в этой статье из предпосылки, что между ХУДОЖНИКОМ, КРИТИКОМ и ЗРИТЕЛЕМ /ЧИТАТЕЛЕМ/ неофициального искусства нет взаимопонимания, и наш экскурс

в вопросы "формализма" и некоторые особенности исторического развития России, был продиктован интересами этой темы. Такие понятия, как традиционализм, реализм, на наш взгляд, способны бросить свет на существо этой проблемы. По убеждению автора, ощущение безвременья, столь свойственное ныне многим художникам, поэтам, прозаикам культурного движения, есть переживание брожения между эклектическими в целом стремлениями к традиционализму и тенденцией к реализму, то есть между стремлением фундировать свою жизненную позицию на некоей авторитетной основе, и стремлением критически ревизировать любой род авторитарности.

Изобразительное искусство рельефно выявляет энтодерму и эпидерму неофициального искусства. На внешнем уровне — на внешнем буквально: перед нами холст, — царит немислимая путаница мнений-представлений. Что перед нами? Символ? Просто изображенная вещь? Феномен духовного? Симбиоз духовного с предметным? Выявление духовного в предметности? — приведенное перечисление слишком просто по сравнению с тем хаосом на этот счет, который никак не может быть понятийно скалькулирован, ибо "традиция", "религия", "культура" — все в полном составе испаряются и создают алхимический туман, сквозь который зритель пробует рассмотреть картину. Эту невнятицу мы находим и в словесном искусстве, в котором талант не менее запутан в собственной праче, в нашейной галстук, в нитках, оставшихся от пришивания пуговиц старыми мастерами. Борис Куприянов так описывает впечатление от работ художника Ю.Петраченкова:

Радуги символ, ресницы в женах.
В человеках путь в замене ношения,
А в стоне крылышек прожженных
Поигравший блеск и шелушение.

и т.д. и т.п.

по стилю Тютчева и Есенина
Комментарий Намного превосходит объект описания. Появились шарлатаны, измеряющие энергосилу полотен, очевидно, кончиками пальцев, очевидно, зажмурив глаза.

Неорганизованное искусство — явление замечательное, историко-патологическое, а точнее — историко-терапевтическое, ибо нормальный поэт, художник — не сноб, — живет мучительно

и изживает мучительно дефекты не собственного голоса, а деформации резонансов, фонового шума, низкий сорт портвейна и уроков бракованных учителей, которых во-время не сводили к логопеду. Второй эшелон видит в корчах нормально-го словесника тот самый шарм, который отличает, по его легковесному представлению, "современность" от комиссионного магазина. Второму эшелону неизвестно, что брюшко - отнюдь не признак великих полководцев, - у Наполеона и Кутузова был просто плохой обмен веществ. Замечательно то, что мы, "дети полу-культуры", еще способны шестым чувством чуют след большого таланта и только записные бузотеры негодуют по поводу иерархии, которая существует в культурной среде.

Было бы смешным высокомерием рассматривать развитие независимого творчества, как затянувшуюся детскую шалость и пускать в ход дидактические приемы. Мы задаем вопрос о непонятности его алфавита и синтаксиса - о шарадности, которая стала его языком. Мы задаем этот вопрос в интересах новой критики, которая должна быть, по меньшей мере, проясняющей. Эта критика остается в прихожей этого искусства, если вступает в спор с теми, кто ей пытается, прежде чем впустить ее в свои внутренние покои, заранее объяснить, что она сейчас увидит. Эта критика должна пренебречь эзотерическими авторитетами кружков и не отказываться от ревизий творчества признанных и избранных. Авторитет этой критики зависит от ее способности подойти к картине /тексту/ не как к "материализации духа" или продукту "энергетической эманации", а как к ЗНАКУ. Вполне возможно, что критику потребуется "энергетическая эманация" при уяснении значений полотна, но он не должен подходить к полотну как к этой эманации. Можно сколько угодно говорить о непереводаемости языка искусства, но по-видимому, инструкция, как написать "Черный квадрат" К. Малевича, займет не более половины листа машинописного текста. К счастью ХУДОЖНИК и ЗРИТЕЛЬ читают КРИТИКА. Но они читают его лишь тогда, когда он способен разбираться в "знаках" искусства. Второй эшелон великолепно демонстрирует, что имитировать можно не только "Квадрат" Малевича. Критик призван показать, что отличает хорошую поэзию от второсортной. Но он может сделать это лишь тогда, когда постигнет знак оригинала, а не только правила его изображения. Критика неофициального искусства

должна перевернуть проблему — идти от произведения к Художнику, а не от художника к произведению. Культурная среда такой взгляд на вещи склонна рассматривать, как неродственный. Но в нем, по крайней мере, нет фамильярности.

ДИАГНОСТИКА ПРИБЛИЗИТЕЛЬНОСТИ

Лет двадцать назад в литобъединении при издательстве "Советский писатель" Сергей Вольф читал свой рассказ, при обсуждении которого автору указали на незнание простых вещей, типа: надо все-таки знать, что курицы и без петуха исправно несут яйца. И еще на какую-то несуразицу. Вольф в ответ заявил, что его удивляет, как это слушатели не обратили внимание на его точный набор неточностей. Чем привел, кажется, Г. Гора, — руководителя литобъединения, — в еще большее удивление. Точный набор неточностей!

Привожу этот старинный эпизод в качестве эпиграфа к этой главе.

Одна из причин непонимания ЗРИТЕЛЕМ-ЧИТАТЕЛЕМ современного неофициального искусства — в приблизительности использования значений в новом искусстве. Слово приблизительное здесь также используется в приблизительном смысле, ибо не всегда автор и стремится "приблизить" знак к объекту и к субъекту, как к изображаемому, выражаемому, мыслимому и т.д. так и к воспринимаемому знаку. Представьте проповедника, который хочет говорить о Боге, но при этом не употребляет слово "Бог", проповедника, который говорит о вере, но стремится к тому, чтобы слушатель не подумал, что он человек верующий. То, что он скажет, одинаково удалено и от предмета его речи, и от воспринимающего речь. Но последовательное удаление знака из акта коммуникации, при сохранении проповеди как формы, все-таки способно вызвать у слушателей в п е ч а т л е н и е проповеди о Боге, поскольку, что же еще проповедовать, и то, что проповедник верит в Бога, поскольку, зачем тогда проповедь. Здесь нужно подчеркнуть слово в п е ч а т л е н и е, — не смысл, не сущность, а именно впечатление, психологическое воздействие. Импрессионизм, как целостная эстетическая установка, может быть использована как язык для выражения впечат-

лений от чисто смысловых, конструктивно развитых культурных структур, а не от мокрых досок пляжного настила или игры света в парковой листве. Приблизительность, которая при этом возникает, коренится в том, что психологические механизмы слишком абстрактны, менее определены, если взяты сами по себе. Мы видим за стеклом ателье разговаривающих и улыбающихся портняжек, у нас остается впечатление, что до их свадьбы осталось не более месяца, но с такой же вероятностью можно допустить, что они смеются над заказчиком, которому подсунули штаны из отвратительной материи.

.. У приблизительности такого рода свое происхождение. Мандельштам — этот чеканщик и гравер точного слова — в "Воронежских тетрадах" старается сказать то, что не ... разрешает себе говорить. Он старается избежать поэтического самоубийства, посылая слово по цепи, которая не подсоединена к лампочке. Или лампочка мигает — плох контакт. Неофициальная поэзия невероятно много говорит о "голосе", "голосовых связках", о "слове", "о гортани", о "звуке". Очевидно, что инструмент неисправен. Рид Грачев еще в те времена, когда Вольф презентовал слушателям свою формулу "точных неточностей", заявлял, что мычание, — говорил ~~он~~ это с серьезностью пророка, — честнее и точнее речи. Художники, если бы писали стихи, по-видимому, говорили бы о "зрении", о больных веках, о "ресницах в женах" и т.д. и астигматизм стал бы особой темой. Заболевание приблизительностью — первородный дефект неофициальной гуманитарии. Если функционирование свободной точной речи — глобальное средство социально-психологической терапии, то приблизительность — следствие переживания социальной ущербности, но только большие художники способны ее воспринимать, как дефект своей собственной речи, и не соскальзывают в пошлость и безнадежность пресловутой пары: "личность-среда" с эквивалентом из анекдота: "их много — я один". Психология бунта создает романтический мираж, что свободная точная речь рождается из ниспровержения бога, между тем, как мир, который окружает художника, функционирует на основе традиций. Нигилистический бунт выбрасывает художника из своего времени и пустота, в которой он оказывается, окружает его.

Я пустоты хочу, бескрайней пустоты,
Где нет истории, нет осени, нет слов.

В. Шенкман

Бунтарь ощущает, что все контакты порваны, и что он или должен навсегда замолчать, или начать все сначала, с нового языка, который отнюдь не создает новые сущности, но лишь иначе называет старые вещи. Следствия этого бунта: и тема молчания, и переназывание.

Если язык "дом бытия" /Хайдеггер/, то традиция — дом языка. "Высокое" и "низкое" в традиции равным образом санкционировано. Альтернатива: народное — официальное, профаническое — священное, витальное — формальное и т.д. значима и различима только внутри одной и той же культуры. "Высокое" и "низкое" питают жанровое разнообразие о д н о й и т о й ж е национальной культуры. М. Бахтин обошел стороной эту фундаментальную связь, расположив ее внутри "полифонического романа", как если бы "карнавальное время" было "ведром водки" для народа, в то время как ненарод пил сельтерскую воду. Генезис теории М. Бахтина (с этого, как известно, начались его философско-социально-психологические исследования) — теория социального конфликта и фрейдизм, понятый в терминах социальной борьбы; народные и витальные силы заняли место подсознательного Фрейда. Об этом приходится говорить, потому что в современной России два традиционных базиса, два культурных национальных языка, каждый из которых отфильтрован от присутствия другого. Для каждого говорящего на русском языке мир действительности и актуального может быть осмыслен, обозначен и л и в языке социалистической традиции и л и христианской. Профаническое и сакральное монокультуры /как у Бахтина/ не объясняет, а затемняет особенности существования этих двух культурных языков. Призыв к "покаянию", например, либо не может быть понят, так как "покаяние" имеет смысл лишь в контексте христианской этики, — в социалистической традиции понятие другое: "самокритика", — либо может быть воспринят в с^ектре чисто приватно-семейных отношений, то есть, выделенных из широкого спектра национальных, общественных связей. В то же время акт "самокритики" требует официально-общественного контекста

та, поэтому семейные конфликты и другие стороны приватной жизни выносились на публичный суд, так как отказ от отклоняющего поведения должен был совершен перед коллективом /но не перед Богом/.

В неофициальном искусстве мы наблюдаем смешение этих двух, основанных на различных традиционных базисах, языков. Причем переход на язык христианской традиции далеко не всегда сопровождается даже изменением психологических мотивов творчества: "структур переживаний". Культурная среда двуязычна и потому не размежевывается по признаку христианско-религиозному и атеистическому. Исповедание языкового хаоса мы встречаем в стихах значительного ленинградского поэта Сергея Стратановского. х)

Лес полезных чудовищ
научно хранимая глушь
Войско огненных змей
затаившихся в нише
Экологический
Храбрый Егорий не трожь
Этих славных горнычей
Змей — он хозяйственный муж
Он слуга биосферы
Не брезгуй же им, Доброславна.

Поэт не следует языковой и, следовательно, культурной инерции, но сбивается на хаос и небрежность культурных ассоциаций, творя как бы свой миф, лишенный смысловой общепризнанности, т.е. приблизительность внедряется в почву культурных воспоминаний. Лучшие читатели Стратановского в этом приблизительном сопряжении угадывают смысл, царящий над полусмыслом его стихов, — религиозно-научный-атеистический синтез. Эти читатели могут заметить, что никому не дозволены полномочия ограничивать право поэта на своеобразие своих метафор.

х) Стихи, которые в статье цитируются, отнюдь не коллекция примеров плохой поэзии или поэтических курьезов. Напротив, именно в творчестве талантливых художников и литераторов наиболее ясно проявляются процессы, происходящие внутри "второй культуры".

Действительно, метафора — не формальная, а субстантивная особенность поэтической речи, метафоричность не только ее грамматика, — она предшествует восприятию поэзии как предварительная установка. Действительно, поэтические смысловые связи всегда "далековаты" в сравнении с дискурсивной речью. Метафора — "формальный признак" ^{ко}далековатости поэтических смысловых сопряжений. Но чем отдаленнее площадка, на которую должна опуститься опора метафоры, тем точнее площадка должна быть выбрана, измерена, прочувствована, тем основательнее предварительная перестрелка, которой так отличался Мандельштам. Но в равной мере это относится и к творчеству В.Иванова, А.Блока, А.Белого — всему серебрянному веку русской поэзии. Но и у Пушкина, Лермонтова мы не найдем "куриных ошибок" и небрежностей. Точность — признак "культурной поэзии", приблизительность — с у б к у л ь т у р н о й. Внутри субъкультурности сложилась собственная традиционность: язык культурной среды, который с лексической стороны представляет собой тот хаос, о котором говорится, как об удвоении наименований, — "Ленинград-Петербург" — памятник этому симбиозу.

Внутри культурной среды эти стихи и подобные им, других авторов, в принципе, понятны, но ЧИТАТЕЛЬ не пережил и не переживает языкового кризиса, он существует и продолжает существовать в том или ином традиционном языке, отделенным от другого высокими оградками. "Высокое" одного языка — это "низкое" в другом. И наоборот. Для того, чтобы пояснить ему, даже популярно, совершившиеся внутри культурной среды процессы, потребовался бы, по меньшей мере, целый курс лекций. У Истоков пишет: "Обсуждения показали, что художники так же беспомощны перед необходимостью говорить об искусстве, как и зрители..." Точно такое же положение у неофициальных литераторов. Трудно представить, какими аргументами автор может объяснить выдачу "Доброславны" замуж за "Змея-Горыныча", именно — употребление "слов", им избранных. Экологический кризис сквозь призму языкового кризиса порождает, по-видимому, у читателя с улицы невралгические симптомы.

Если традиция перестает быть домом языка, то возможен ли авангардизм? Авангард необходимо требует мощного, развитого традиционного языка, от которого он отталкивается. Да

простят мне это сравнение, — авангардизм, как Новый Завет, требует для того, чтобы быть понятным, Ветхого Завета традиционности; должны присутствовать те, возможно, не сразу схватываемые, связи с уже известным. В неофициальном же искусстве авангард многие понимают как синоним деструктивности. Тогда авангардизм — это лишь то, что разрушает, расщепляет, хаостизирует традиционные основы, то есть лишает себя единственной возможности культурной определенности своего собственного развития. Тогда авангардизм ничего не добавляет к тому, что создано традиционным искусством, и становится элементарным знаком культурного нигилизма. Игорь Иванов при недавнем обсуждении творчества неофициальных художников в "Клубе-81" горячо ~~подписывал~~ выкрикивал: "Да поймите же, наконец, авангард — единственный сейчас хранитель традиций!" Парадокс! но в нем заключено понимание культурно-исторической связи авангарда с традициями. Исследователям неофициального искусства не следует путать авангардизм с культурным нигилизмом. Уже в начале века Н. Бердяев заметил, что новая живопись и новая поэзия связаны с проблемами, которые не могли быть решены внутри традиционного искусства, и говорил о культурном нигилизме традиционалистов как утрате ими веры в самих себя. "Смещение языков", порождающее сегодняшнюю невнятицу в неофициальном искусстве, следует рассматривать не как авангардистскую тенденцию, а как языковой кризис. И вот, в частности, почему культурный нигилизм ("культурная революция") утешился самым лапидарным дистиллированным традиционализмом, "реакционной формой". И среди неофициалов — тех, кто отстаивает верность традициям, мы довольно часто видим нигилистов культуры.

Нормальные поэты сами диагностируют болезни языка, второй эшелон — форсирует развитие метастазов. Возможно поэтому первых отнюдь не радуют старания своих последователей, так как они не укрепляют их эстетический престиж, но легкомысленно выдают их слабости. Диагностика осуществляется как раз с тех позиций, которые здесь избраны для анализа — традиционной и реалистической. Вот блестящий образец рефлексии нормального поэта:

Беда не в том, что я живу впотьмах,
В словесном коконе желаний.
И страх имен есть тот же божий страх,
Когда у всех, как Кесарь на устах —
Шепот именований.

Беда не в том, что лебезит зима
В смиренном словоотреченьи.
Но если я не выжил из ума,
Мне чудится в беспечности письма
Вечность развоплощенья.

В этих десяти строчках — христианский канон отношения к слову: выразим его в подчеркнуто декларативной форме:

— Остерегись, природа безъязычна, тютчевское "не то, что мните вы, природа", поэтическая вольность, переходящая во штыму языческих, пантеистических, к христианской вере отношений не имеющих, своеволий.

— Имя от Бога, и в царстве Кесаря, не знающего божьего страха, творится языковой хаос — "шепот именований". . .

— "Беспечность письма" развоплощает истину Господа, пресекает живую жизнь христианской культуры.

Цитируемые строки принадлежат ^{Н. Б.} субкультурной культурной поэзии. Очевидно, дело не в профессиональности, но в этом: "но если я не выжил из ума" — в опоре на традицию как ориентир в бытийственном и словесном хаосе. Ниже — стихи Бориса Вандалова. Приведены для того, чтобы не комментировать разницы между культурой поэзной и субкультурной.

Туманное круглое море,
лаосский космический чай!
Чаинки в небесном просторе
просыпал Господь невзначай.
Какая крутая заварка!
Галактик кипит кипяток.
Но плоть — ненадежная барка,
И мысли плывут на Восток.

.....
... Хотя описание Светящегося Существа во многом совпадает, разные люди называют его по-разному: христиане — Богом

и Иисусом Христом, евреи — ангелом, а атеисты — просто светящимся существом".

Жан-Жак Грэф, "Жизнь после смерти".

—...—...—...—...—
"И не ступени — вверх, но тем-
ные слова..."

А. Драгомощенко

Природа творит в темноте. Регенерация русского искусства как инициативной деятельности частных лиц не является частью какого-либо социального проекта. Напротив, этот процесс имеет все признаки стихийного "органического" явления. Природа творит в темноте — и отсюда, по-видимому, обилие "темных поэтов" и "темных художников", которых не нужно путать с "дикими" — с такими, например, как Бродский, А. Хвостенко, Анри Волохонский, Александр Арестов, М. Шемякин. У темных словесников "поэт", "творчество", "слово" и т.д. — нечто промежуточное между натурой и словом. А. Басин, скорее всего, именно это имел в виду, когда определял "камыш-тек" /или, что одно и то же в его терминологии, — "газоневскую культуру"/ как: "невычленение плода от плоти". Но Басин, как видно из контекста его эссе о неофициальной культуре, "плоть" в своей формуле ограничивал плотью художника, и невычлененность "плода", таким образом, означала непосредственную связь его произведений с хаосом объективируемых в творчестве эмоций: эротических, социальных, культурно-рефлексивных. Басин не принадлежал к "диким" художникам и свою иронию направлял против них. "Темный" художник — это нечто другое. Предложим такое сравнение. Голодный знает, какими путями он может голод удовлетворить: заработать, попросить, одолжить, — каждый из этих путей законный и существует в качестве определенной процедуры и этикета. "Дикий художник" с этими процедурами и правилами не считался, он навязывал право голода в той форме, в какой он проявлялся именно у него. "Форма" возникает, но она неотделима от "плоти" художника. Форма здесь всегда исключение, но художник не может запретить воспользоваться ею в качестве прецедента, — как принимаемую, по крайней мере, в "своем кругу".

"Темный художник" — это тот, кто основывается в своем творчестве на факте и праве прецедента, но эта его основа, будучи прозрачна для него, остается для других темной.

Опосредованность в темном искусстве налицо, "язык" отделился от порождающей его духовно-психологической инициативности. Если "газиевская культура" — преимущественно творчество "диких" — поражала абсолютных несхождением прецедентов, то ныне в культурном движении может удивлять именно количество увеличивающихся совпадений, перекличек, рефренов, — действие унифицирующего языка. Затронем более тонкий вопрос и с культурологической точки зрения более важный. Решающая роль творчества "диких" в возникновении неофициального искусства очевидна. Но любой профан в их творчестве, отыщет влияние как русского, так и зарубежного искусства. "Сезанизм", "сальвадордализм", "малевичизм", "шагализм", русская икона, петровское барокко и пр. и т.д. — всё, что позволяет говорить сейчас о том, что неофициальное искусство основывается на более широкой культурной почве национального и чужеземного искусства, чем официальное, — без сомнения сформировали пересеченный рельеф культурной неофициальности. Отсюда ленивые умы делают вывод, что "вторая культура" — свалка полуудачных и неудачных заимствований.

"Дикие художники", разумеется, заимствовали и заимствуют, но без предусмотренных в данном случае экивоков. Вся культура, которая им была доступна или рассматривалась как подручное средство. Им казалось, что "содержание", требующее выражения, легче всего может быть выражено, как у Шагала или немецких экспрессионистов, и они брали все, что могли взять. Их не интересовало, что и Шагала и экспрессионисты существуют не только в виде живописных приемов, но и в плотном контексте исторических и культурных ассоциаций. Так и дикому поэту было безразлично, в основе заимствованной интонации — религиозный псалом или джазовая песенка. То, что он заимствовал, должно быть, в принципе, просто или легко подвергаться упрощению, ибо художник, по их убеждению, — не исследователь культуры, и не выстраивает концептуально-конструктивную "похабель"; все "титаны" казались им истуканами на глиняных ногах. Внутренне искусство сдвинулось в сто

рону "дневниковости", с внешней — в сторону примитивизма. Они спешили в работе, но не торопились работать. Это был образ жизни, эстетизированной по своей основе. Поэтому искусство было частью большего — их существования. Оно представляло сплав своеволия, дерзкого воровства, мелькнувших идей и настроений и, непременно, что теперь почти никогда невозможно выяснить — повод, случай, стечение обстоятельств. И тем не менее, для них было совершенно ясно, от чего они оттадкивались, — от официальности, от идеологичности, от традиционного "социалистического реализма", и шире — от всех традиций, как таковых, — и это предопределяло их собственный путь — от социальных норм и ценностей они двигались к естественности, к природе, как к чему-то такому, достигнув которого они должны были оказаться, где "ходят ~~приманившие~~ по травам пурпурным смеющиеся табуны". Социальный скептицизм завершался мифом о "Саде", "Эдеме", "Рае". Возникли "ключевые слова", код наследования внутри своей кружковой среды. Среда формировала свои традиции и, стало быть, свой язык...

Ленивые умы ошибаются, потому что не замечают: заимствования в неофициальном искусстве наизаны на стержень мифа собственноручного изделия. Неофициальное искусство двигалось, совершая отбор, развивая и тиражируя свою собственную ^{собственную} ~~свой~~ ~~разность~~ и свой собственный словарь значений. Прецеденты становились нормой, "дикие" — метрами, скептицизм — субкультурой со своими "положительными проектами". Мы говорили о "форме", о заимствованиях, как о способах социальной защиты и самоутверждении. Мы говорили о том, что неофициальное искусство — психологично. О том, что внутри его произошло смешение двух традиционных языков... Одним словом, о том, что порождает приблизительность, невнятицу. Но очевидно одно, — есть существенная разница между степенью понимания внутри нее и степенью понимания со стороны человека с улицы, близкой к нулю.

Для стороннего ЗРИТЕЛЯ /ЧИТАТЕЛЯ/ неофициальное искусство предстает как сонм космологических пространств, явлений, образов, знаков /конечно, зодиака/, описаний погодно-сезонных феноменов /"январь" — и до "декабря", от "дождя", "ветра" — до "засухи"/, птиц /чаще "соловей", "чайка", "воро-

на" — и никогда не "орел"/, — птиц, как наиболее мобильного населения земно-водно-воздушного пространства, и — растений, иногда просто "флора" или — "зеленый туман", выступающих в роли медиаторов, "культурного героя". Читателю кажется, что его во что бы то ни стало пытаются убедить, что человек произошел из глины, от рака, рыбы, растений... одним словом, подтвердить эволюционную теорию Дарвина. Ему непонятно, чем вызвано столь пристальное и горячее отношение неофициалов к теме своего происхождения. Для него темны и шары художника Михнова, темны и такие строки А.Миронова:

Выжить бы шаром словесным
в растительной почве заочной.

Не трудно представить озадаченного ЧИТАТЕЛЯ такими поворотами темы:

Я вспомнила, что я вступила в брак
... С каким-то деревом задолго до рожденья.
Елена Пуцовкина логична:
В божественном бреду звучащий лес
Не ведает косноязычной муки.
И логична даже чересчур:
И простые млечные слова...
Будут размножаться и плодиться.

Но этот брак, с точки зрения ЧИТАТЕЛЯ не обещает ему умственного просветления.. Ибо ЧИТАТЕЛЬ не понимает, что "древесные" метафоры и другие — метеорологические — указывают код, каталог значений внутри неофициальной словесности. Например, растительно-естественное истолкование христианства мы встречаем в поэзии Виктора Кривулина еще в начале 70-х годов /см. об этом статью "Часы культуры", Ч, №6 и №7/. Я не хочу сказать, что в "эволюционистской теории", которой придерживается неорганизованное искусство, Кривулин занял место Дарвина со своим скандальным:

Я, Господи, стою, и губы мои влажны
от сока или слез, —
возьми же голос мой, возьми же мой протяж-
ный

прозрачный лес берез!

Я хочу сказать, что этот миф оказался настолько сильным,

что деформировал восприятие христианства, и Кривулиным и многими другими — художниками и словесниками. У Елены Игнатовой, в творчестве которой верность ортодоксальному православию бесспорна, мы находим те же древесные метафоры:

Его голос о жизни нетленной и Страшном суде
Спит в корнях чернолесья, глубинах горячих по-
... лей
И нетвердо язык заучив, шелестя о судьбе.
Обвисают над избами крылья твоих тополей.

Борис Пастернак в "Библейских стихах," по-видимому, первый дал соблазнительный пример "растительного варианта" христианства. Но ЧИТАТЕЛЬ не знает, что неофициальное искусство не только создало свой миф, но и мучительно из него выбирается. Ему непонятны эти интимные проблемы. Он не разбирается в этом космологическом жаргоне. Где ему догадаться, что "экологический кризис" — это синоним кризиса внутри культурного движения. Ему ничего не говорят эти многочисленные медиаторы — летающие и растущие, — которые призваны соединить землю с небом, человека с Богом, действительность с идеальным. Но КРИТИК может изумиться. Он-то хорошо знает и художника К. и поэта М. Он видел их в минуту вдохновения и депрессии, прекрасно осведомлен о том, что и К. и М. с трудом оттаивают у жизни возможность остаться наедине с холстом или листом бумаги: служба, визиты друзей, горькие слухи и домашние заботы, и пр. Он не раз часами обсуждал с ними различные реалистические детали существования. Например, возможность хорошо заработать на зиму сбором березового сока. И каково изумление критика, когда в том, что художник К. и поэт М. пишет и рисует, он не находит ни единого намека на эту их повседневную жизнь, разве что мелькнуло нечто похожее на березу, поскольку в стихотворении упомянуты тополя. Он не находит ни друзей, ни противников, ни соседей, ни начальников, ни его жилища, в котором тот или другой обитает, — только "ветер", "звезды", "дождь" — очередная метеосводка с настальгическими размышлениями о прошлом и заявлением, что он какой-то не такой, как кто-то.

Разумеется, есть здоровье физическое и здоровье духовное. Есть биография творческая и служебная, и та, которая отражена в медицинской карточке поликлиники номер такой-то.

Но говорить приходится не о языке духовности, а о языке внутри себя, как раз духовное и физическое неразличающем; речь идет не о бедности языка и неуловимости в нем индивидуальности, но индивидуальное здесь та же форма, а лексическое богатство языка стиснуто берегами того, что здесь названо мифом неофициальности. Неофициальное искусство — удивляет своей знаковой редуцированностью, и не потому, мне кажется, что К. и М. преображаются, когда того потребовал Аполлон, — а потому что язык — (официальный язык неофициальной среды) — сформировался как редуцированный, подобно тем фантастическим размерам, изготавливаемой спецодежды, в которой детали любого человеческого тела исчезают. Приблизительность этого языка стала его конвенциональной нормой. Художника и литератора считается неэтикетным спрашивать, что он хотел сказать, и что он имел в виду. Этот язык, как уже говорилось, соскользнул с рельс социалистической традиционности, но не обрел чистоту традиционности христианской, он оторвался от действительности, в которой неофициальность не находила места, но ~~и~~ не обрел экзистенциальной идентичности собственному экзистенциальному опыту. То есть, он оказался чем-то промежуточным между традицией и реализмом — единственными опорами точного слова. "Есть люди физически страдающие от приблизительности", — пишет У.Истоков и, прежде всего, от этого, добавим, страдает сам ХУДОЖНИК.

Мы приводим ^и стихотворение А.Миронова великолепно диагностирующего язык с точки зрения христианской традиции. Приведем несколько строк В.Кривулина:

Обезображенные лики!
Но лишнего не прибавляй
Не дорисовывай за них
По романтическим законам
их судьбы...

XXXXXXXX

(Окончение в следующем номере).