

**ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ**

Борис Иванов

РЕАЛИЗМ И ЛИЧНОСТЬ

В последние годы — с началом выставок в общественно доступных местах, — редкий показ работ неорганизованных художников обходится без выступлений художников, критиков и реплик зрителей. Ниже я буду опираться на схему, которая может быть оспорена, приведены примеры, прямо ее отвергающие, но, тем не менее, в общих чертах, по-видимому, верную, именно — в о б щ и х. Итог этих встреч: художник-критик-зритель, может быть в о б щ и х ч е р т а х изображен следующим образом:

**ЗРИТЕЛЬ** заявляет: Я не понимаю работ художников авангарда;

**ХУДОЖНИК** предлагает **ЗРИТЕЛЮ** совершить экскурсе в сферу тех идей, которым он в своем творчестве слеует и которые Зрителю кажутся или шарлатанством, или не имеющими никакого отношения к работам, кои он перед собой видит;

**КРИТИК** с большей или меньшей убедительностью доказывает, что как не экстравагантно то, что делает **ХУДОЖНИК**, все это уже было, и было в лучшем варианте.

Итак, **ЗРИТЕЛЬ** не понимает современного искусства, **ХУДОЖНИК** не признает современника за способного воспринимать современное искусство, **КРИТИК** не признает современности современного авангарда.

Все дело, кажется, в современности. А почему бы и нет? Кто, скажите, в восторге от времени, в котором мы существуем! А если не в восторге, то какая может быть любовь у современного художника к современнику, а у современника к современному искусству, и что делать **КРИТИКУ** — этому адвокату, получающему, как известно, запяток и от **ХУДОЖНИКА** и от **ЗРИТЕЛЯ**...

Где же, собственно, находимся мы ("мы", — напоминаю, **ХУДОЖНИК** — **ЗРИТЕЛЬ** — **КРИТИК**), улизнувшие с "корабля современности"? В прошлом? В будущем? Впереди или позади календарного времени? Кто мы, пассажиры или футуристы? Какие беды водят нас? И куда девается сейчас запяток злобности в старых джинсах, с новым паспортом, при новых ценах? Неужели в искусстве официальном! Надо сходить посмотреть.

Из трех времен — прошлого, настоящего, будущего — толь-

ко настоящее по-настоящему опасно, следовательно, бегство из настоящего — условие жизни. Но при условии, если опасность действительно настоящая. Но заяц не обязан проводить эксперименты. Если бежать с зайцем наравне, можно и без интервью догадаться, что бегство из настоящего может быть злободневным: сердцебиения, одышка, прекрасные миражи далеких мест. Мираж — это форма видимости отсутствующего. Как хорошо, как свежи миражи у московских концептуалистов! Ни чуть не хуже, чем у Тургенева и у официалов. Выкатать в различия некогда. Вернемся к выставкам, вернемся к ситуации: ХУДОЖНИК, ЗРИТЕЛЬ, КРИТИК в рамке экспозиции.

... Ведь ради того, чтобы такие встречи были возможны, писались письма, составлялись уставы, создавались организационные группы и инициативные, лихорадочно бились сердца, километры городских улиц измерялись в приятельских и неприятельских диалогах, из-за выставок люди покидали родные берега, — иначе говоря, ЖИЛИ, жили специально ГОДАМИ, чтобы выставки были... ВЫСТАВКИ ЕСТЬ! И вот Зритель заявляет, что он не понимает... КРИТИК не признает современности современного авангарда, ХУДОЖНИК не признает за ЗРИТЕЛЕМ и КРИТИКОМ правомочности суда...

Новая ситуация — в ы с т а в к а — доказала, что ничего не произошло, кроме того, что происходило и происходит в с а м и х х у д о ж н и к а х, — тех изменений, которые мы видим запечатленными на холстах, картонах, фанерах, бумаге... Культурный процесс — не социальный процесс. Если выставки мыслились, как брешь в заборе, воздвигнутом между неорганизованным художником и зрителем, то ныне эта брешь стала вроде картины, на которой художники и зрители озабоченно смотрят через брешь друг на друга. Не напоминает ли это один из эпизодов в романе Набокова "Приглашение на казнь"? Кто-то днем и ночью копает подкоп. И вот, пожалуйста, я ваша тетя. Через подкоп в камеру заключенного пробирается начальник тюрьмы.

Художник отличается от нехудожника тем, что он всегда оставляет следы. На это он обречен. Даже тогда, когда по правилам детектива он должен предпринять все, чтобы следов не осталось. В приступе малодушия, он может уничтожить

свои работы, но с тем, чтобы завтра начать все сначала. "Ста- новиться на горло собственной песне", очевидно, можно по-разному. Следы, которые ведут из 60-х годов в 80-е, изучают- ся и описываются новой критикой. В этой статье предпринята попытка ответить на вопрос: Почему мы /художник-зритель-критик/ не понимаем друг друга и что мы никогда понять не смо- жем? Слово "художник" подразумевает и словесников-поэтов, прозаиков, публицистов. Идентичность происходящего в разных видах искусства не доказывается. Это предлагается сделать читателю самому как домашнее задание.

### Домашнее задание

1. Попробуйте объяснить, как люди разного опыта и до- раста, различающиеся по уму, культуре, способностям, созда- ли такое единообразное, так называемое, официальное искусс- тво?

2. Чем объясняется, на Ваш взгляд, что художники-неофи- циалы, оказавшиеся в довольно однородной для всех культурно- исторической ситуации, демонстрируют такое разнообразие сти- лей, манер, идей?

### ПОСЛЕ ВЫСТАВКИ

Снова вернемся к ЗРИТЕЛЮ, ХУДОЖНИКУ, КРИТИКУ. Но не к выставкам-обсуждениям, а к их следствиям.

ЗРИТЕЛЬ, как мы помним, говорил, что он не понимает ра- бот современных художников, но объяснения он-таки не полу- чил, ему предложили, как говорится на философском жаргоне, сделать скачок "из царства необходимости в царстве свободы", - из мира привычных представлений в мир новых художественных идей и форм, - конкретно же он должен понять и признать вот этого, например, маленького человечка с неприятными манера- ми, или вот того купеческого вида толстячка, которые в свою очередь не признают друг друга. Зритель может согласиться с тем, что чаще-купольное пространство замечательно и готов признать художника, который к чаще-купольной школе причисля- ет свои холсты, но он не понимает, почему чаще-купольное пространство открывает ...духовные перспективы. Он готов

сказать, что авангард — это замечательно, и он пишет в книге отзывов чистосердечное убеждение: "хорошо, что такие художники есть". Но он не может сказать, что ему нравится маленький человек с неприятными манерами и не видит какого-либо смысла в споре его с коллегой купеческого вида. Он, безусловно обогащен экстравагантной информацией о пространстве, о присутствии не присутствующего на картине и о многом другом, но ему кажется, что он не имеет никакого отношения к проблемам, которыми он занят лично. Все, что он видел и слышал — интерес вызывает, но ни он, ни его друзья не могут сделать из этого ни одного важного для себя вывода.

...Продается щепочка какого-то дерева, вот в коробочке шей-то волосок, а в склянке пустяковая капля. Галиматья и чушь, если не знать, что существовали и существуют святые, что есть церковь, есть христианство, есть Бог, есть вера... Склянка, коробочка, волосок имеют смысл только в определенном контексте. В этом определенном контексте также можно отвергать волоски и щепочки, но люди в этом случае обмениваются суждениями, имеющими огромный смысл. Ради этого смысла они готовы взойти на костер. Наш ХУДОЖНИК и ЗРИТЕЛЬ, ни мало, ни много, два десятилетия жили и живут в разных "контекстах". ХУДОЖНИК, предположим, узнал о святых, церкви, христианстве, Боге, благодати, он показывает волосок и говорит о его необычайной важности, ценности, вечности, о спасении человека и мира; ЗРИТЕЛЬ шокирован, ЗРИТЕЛЬ в недоумении, ЗРИТЕЛЬ размышляет: "Если нормальны они, то ненормален я, если я нормален, то они ненормальны."

"Да, в этом что-то есть!" — ответили половина опрошенных, которых спросили: верят ли они в существование Бога.

В авангарде что-то есть. Хорошо, что авангард существует! — так думает массовый зритель. И он, зритель, создает благоприятную для авангарда моральную атмосферу. Художник это чувствует, но не ценит. Кажется, многих из них удовлетворило бы просто большое число зрителей. Но их нет нигде — ни на зональных, ни на сезонных выставках-официалов, ни на выставках в общественнодоступных местах неофициалов. На первых нечего понимать, на вторых ничего не поймешь. ЗРИТЕЛЬ где-то посередине.

**КРИТИК** говорит, что современный авангард не современен. "Все это было и было в лучшем виде. Здесь я вижу Шагала. Там - Пикассо. Это же немецкие экспрессионисты! И вот это было: гиперреализм!.. Пушкин говорил... Фомин говорил... Канцигский иногда говорил..." Все уже все сказано. Это авангард, но авангард старинный - и испорченный.

Но разве **КРИТИК** не понимает, что связь, связи широкой, у официального искусства с прошлым русского искусства не была. Непомерно раздута значение передвижников, при чем и среди них была произведена ревизия, - и среди ~~д~~ их имен и среди их работ. Неорганизованные художники с чрезвычайно малыми силами и средствами, каждый в одиночку, производили пересмотр культурно-исторической драмы, и нашли пути, по которым шли другие мастера.

Уже в шестидесятые годы было понято, что неофициальное искусство - изобразительное и словесное - выполняет гамлетовскую задачу: "связать позвонки столетий". Если официальные практики и искусствоведы теперь идут тем же путем с оговорками, с умолчаниями, с ослышкой старых вульгарно-социологических фраз, то неорганизованный художник проминал прошлое безоговорочно. Но не как историк искусства, не как теоретик вообще, но как практик. Старые имена и старая эстетика служила изложницей, в которой он отливал свое переживание времени. И трудно в том, что он делал различительное и свое, цитату от изобретения, прием в старом искусстве - тривиальный, от нового, который в старом искусстве тоже был не нов, но принадлежал другому направлению и служил другим выразительным целям. **КРИТИК**, который мог знать историю русского и мирового искусства лучше или хуже художника, может вместе с ним занять точку зрения чистоты традиции. Но тогда он приходит к абсурду: новое искусство ~~д~~ о л ж н о лишь повторять старое. К такой позиции, несмотря на ее очевидную уязвимость, некоторые литераторы и пришли. Новое произведение - это новая комбинация старых элементов, так можно ее сформулировать. Ее можно назвать перфективной, имея в виду два смысла в понятии "перфект": и совершенное, и совершенное. Тогда новое искусство - это "игра в бисер". Или: если официальное искусство каноническое, основанное

на ограниченной культурно- исторической основе, то неорганизованное также каноническое, но имеющее в своей основе в с е п р о ш л о е искусство: от русского лубочного примитива до супрематизма.

КРИТИКУ предоставляется свой выбор: или принять эклектику неофициального канона, или его отвергнуть, или стать в мечтательную позицию "Литературных мечтаний" Велинского-самому провозгласить новый путь современного неофициального искусства. "Литературных мечтаний", как легко донять, у официального искусства быть не может, ибо оно удовлетворено само собой. Неофициальное - такое позволить себе может, потому что "кризис" для него не есть понятие, его дискредитирующее. Здесь нет "тесно сплоченных рядов", в нем возможна сторонняя точка зрения. Более того, каждый неорганизованный художник смотрит на авангард в целом со своей колокольни. Для каждого критика неофициального искусства - полная возможность мечтать сколько угодно.

Но все-таки. Какое отличие КРИТИКА от ХУДОЖНИКА и от ЗРИТЕЛЯ? Отметим неоспоримый факт: каждый человек, ныне подвизающий на малолюдном поприще критики, у в е р е н, что творчество неофициальных художников, поэтов и писателей, - есть развитие русской культуры; каждый из критиков в какой-то момент своей жизни встретил ХУДОЖНИКА, который его убедил в ценности того, что он делает, полюбил или "маленького человека с неприятными манерами" или "толстячка купеческого вида". Он знает экзистенциальный подтекст того, что художник делает, а это главное условие, чтобы произведения его понять.

Скажите, кто в наше время занят стремлением понять д р у г о г о? Кто может с таким вниманием, с такой заинтересованностью, с такой тратой времени и сил вникать, собственно, в жизнь человека, человека пусть замечательного, но обреченного на одиночество, на неизвестность и на эгоизм, ибо художник занят собой, - собой - прежде всего, - настроениями, мыслями, планами, - той интроспективной работой, без которой, как без черновика, не рождается в искусстве ничего? Кто среди почти повального равнодушия, невротического тщеславия, глупости во всем, что не касается тебя



лично, ограниченности, почти равной тупости, при мелочном деспотизме характеров, — кто, как не критик представляет в нашем времени исключение!

Критик творчества неофициалов похож на неофита, который идет за учителем в ту пору, когда учитель гоним, идет, когда сам учитель не избегает соблазнов и сомнений.

В каком-то смысле критик более последователен, чем сам учитель, и об этом учитель постарается забыть, если к нему придет признание. Критик — анонимный и в то же время самый конструктивный деятель культурного движения. Он почти всегда ошибается, в том смысле, что никакая идея, как бы прекрасна она ни была сама, — не есть еще воплощение. Он становится подвижником в то время, когда, что такое подвижничество, уже никто не помнит. Быть подвижником культуры — что может быть более абсурдным! Художник может существовать вне времени, спускаясь со своей мансарды лишь за хлебом и на службу. Критик вне злободневности существовать не может. Это он шастает с выставки на выставку, из мастерской в мастерскую. Что касается зрителя то он — частный человек, в конце концов, ищущий зритель, что-то находит или не находит. Критическая деятельность с этого только начинается: "Нашел!!!" или "Нового искусства еще не существует!" — любое из этих открытий рождает критика. И через него говорит время и современник, художник и, разумеется, он сам, как заинтересованная личность.

.. Критика, с ее вниманием к современнику, с ее верой в подлинность культурного значения неорганизованного творчества, становится деятельностью общественной. Общественной, но не политической, не политической потому, что критик не мыслит классами, учреждениями, организациями, их комбинациями, и не стремится манипулировать ими. Он не отчуждается от личности и личностей, он не может, при всей своей мечтательности, если остается критиком, отвернуться от того, что действительно делает сегодня художник, поэт, прозаик — от культурной почвы. Критик сам порожден этой почвой, на которой подвизается потом, как садовник. Если хотите, критик сегодня единственный патриот, патриот национальной культуры,

патриот не по настроению и темпераменту, не по мировоззрению, а по судьбе, "по жестокой необходимости", по призванию. Он наиболее осмысленно противостоит политизации человеческого бытия, ибо это угрожает исчезновению того предмета, которым он в наше время занят: творческой личности. Его сегодняшнее положение бросает свет на чудеса русской истории, почему в русской общественной мысли такую колоссальную роль сыграла литературная публицистика. И почему "почва" в русской словоупотреблении это, прежде всего, почва культурная, а не "сельско-хозяйственные угодья".

После того, как ХУДОЖНИКА принудили стать интерпретатором своих работ, экскурсоводом по собственной выставке, после того, как его концентрированная в творчестве энергия не озарилась ни одного лица — скепсис, равнодушие, любопытство проществовали мимо, и он чувствует, что на него смотрят, как на жизненную странность; после того, как КРИТИК наговорил много умных и пустых вещей, и он закрыл за ним дверь, ХУДОЖНИК остается один со своей страстью, со своими работами, начатыми и законченными, со своим бытом, своими близкими, — с теми, связи с которыми у него не зависят от того, что и как он делает, они остаются. Как ни высоко он смотрит на эти нити, они единственные, на что он еще может положиться. Он — Сизиф — профессионал. И хотя <sup>Толки</sup> ему сейчас кажется, что он никогда не катил камень напрасно, теперь он знает, что прежде катил не тот камень и катил его иначе. Что теперь он вырос, и теперь с трудом узнает себя, прежнего катя, и ему смешны свои первые опыты и вторые, и пятые и десятые, и только сейчас он делает настоящее искусство, — непонимание ставит перед ним один и тот же вопрос, какой смысл в том, что он делает. Какой смысл в его судьбе, во имя чего он должен жить именно таким образом: всегда чувствовать вину, когда не пишется, и поработать и себя и близких своему делу, которое часто выглядит в глазах других не более, чем сладкий порок. И он, возможно, забросил бы кисть и перо, если бы все не развалилось. Если бы не пришла пустота, тоска, и бессмысленность не оказалась бы в самом центре его личности. Ибо нет в работе бессмысленности; непонимание — бессмысленность окружающих,

но не в нем и не в его деле. Он привык к этому, - к бессмысленности вокруг, - и стоит ему вновь вернуться к своим планам, стоит вновь приглядеться к своим прежним работам, даже к самым случайным из них, он узнает в них себя, они полны для него, по крайней мере, сохранением его прошлого. Внутри ХУДОЖНИКА нет разрыва между экзистенциальным опытом и тем, что он делает. Поэтому внутри ХУДОЖНИКА нет противодействия творчеству, оно - вне его, как и непонимание.

Мы двигаемся внутри изначально принятой схемы, которая в действительности смягчена. ХУДОЖНИК не беспомощен. Редкие неофициалы абсолютно одиноки, абсолютно непризнаны, - ибо ХУДОЖНИК не только "катит свой камень", но он еще ищет признания, и ищет его различными путями. Его могут похваливать не только за качество работ, но и за то, что он готов помочь другому, за то, что его дом открыт, за то, что он, может быть, лицеприятно хвалит способности другого, за такие же лицеприятные похвалы себе. Он, как правило, либо принадлежал, либо принадлежит к некоторому кружку, в котором круговая порука признания доставляет всем, по меньшей мере, душевное утешение. Кружковщина, очевидно, не лучшая форма существования творческого человека, но она неизбежна. Вся русская культура, которую сейчас изучают в школе, вышла из кружков и салонов. Но кружковщина опасна тем, что нивелирует личные способности каждого, акцентирует в отношениях моменты, не относящиеся к творчеству. Кружковое общение бесповодно, - это как раз то общение, по которому, утратив его, так тоскуют на Западе эмигранты. "Бесповодность" - как тенденция к деструкции, проникает в творчество, которое кружок может признать и признает, но решительно изменяющее свою содержательную емкость для человека с улицы или человека другого круга.

Пожалуй, нет ни одного неофициала - поэта, писателя, живописца, который бы миновал кружковую круговую поруку, кружковую жизнь, с ее борьбой за лидерство, за признание, кто бы не был потрясен кружковыми изменениями, конфликтами, кто не пережил бы опасности фамильярности, кто

он не испытал опасность подмен жизни для искусства жизнью в искусстве, когда человек начинает жить как поэт, как художник, не став еще ни тем, ни другим. Есть роли, которых нас никто не может лишить.

Итак, все проблемы вне ХУДОЖНИКА, вне искусства как осмысленной деятельности, а в КУЛЬТУРНО-исторической ситуации и в качестве современника ХУДОЖНИКА, — вот вывод, который повторяет то, что уже говорилось, но мы попытались этот вывод пояснить экзистенциальной невозможностью художника от творчества отказаться. ХУДОЖНИК — авангардист — делает только то, что он хочет и это причина его одиночества. И если еще недавно казалось, что выставки должны изменить его положение в социуме, то теперь таких иллюзий он не питает. Еще недавно он думал, что причина его неизвестности исключительно в официальном курсе культурной политики, то сейчас он принужден осмыслить свое положение иначе, как конфликт с современностью, как конфликт ХУДОЖНИКА с толпой, то есть, как конфликт н о р м а л ь н ы й, неизбежный, фатальный.

Фатализм — это общая черта сегодняшнего отечественного авангарда. Ибо без взаимного понимания и взаимной любви с современностью, а в а н г а р д п р и н у ж д е н б ы т ь а в а н г а р д о м и томиться в разряженном воздухе фатальной элитарности. Этот фатализм отнюдь не однообразного мрачного колера, — он питает специфический оптимизм. Этот оптимизм основан на факторе времени, если хотите, он трансцендентален.

... Некий господин X ненавидит господина Y, и видит в нем причины всех своих несчастий. Но X, бессилён что-либо предпринять против господина Y., господина мерзкого, глупого, самодовольного и т.д., который, в свою очередь, даже не знает о существовании господина X. Жизнь господина X. проходит, и она может быть названа бессмысленной и, — почему бы нет, — трагической. Что может быть хуже оскорбленного чувства справедливости, которое никогда не может восторжествовать! Но господин X. видит, что вместе с его жизнью проходит и жизнь господина Y., Y. такой же смертный, как и он сам. Вчера X. заметил, что господин Y. сильно сдал, а сегодня к нему

вызывали "неотложку". Нет, жизнь господина X. не лишена удовольствий и оптимистического тонуса!

Мне кажется, что если отбросить мистический сюрреализм, зоокосмический натурализм, чаше-купольное пространство, интуитивный, инфантильный, интеллектуальный и другие виды примитивизма и измов вообще, — отбросить как наименования и выникнуть в то общее, что все эти измы связывает, не как общее мировоззрение, а как мирочувствование, задающее направление самой мысли, то фатальный оптимизм и будет тем декомным интегралом неконформизма; это, кажется, можно утверждать без иронического перца.

### Домашнее задание

Попробуйте вспомнить и описать недавно услышанные Вами предсказания о близости наступающего конца.

+

Авангард конца 60-х искал выставочные помещения, читал по приглашению, заселал на митобъединениях, ему было душно без пространства, без нормального пространства, в котором линии сходятся где-то впереди.

Но в это время Леонид Аронзон писал:

Как хорошо в покинутых местах, —  
покинутых людьми, но не богами...

Но в живописи нормальное, естественное пространство было скомпрометировано. Поэтому так старомодно в эти годы выглядел Шагин, скучен Абезгауз, и потому так неожиданны были акварели "Летние впечатления" Татьяны Кернер, в которых естественная перспектива воспринималась, как ... мечта.

Тедерь можно лишь поражаться рассогласованию: внешне авангард боролся за социальное пространство, за контакт со зрителем, внутренне — покидал земные квадратные метры и земных попутчиков.

Эпиграф к 70-м — строчки Виктора Кривулина:

Не пленяйся... /а слово-то, слово!/  
Что за твари в лодитве полей!  
Не пленяйся свободой ничьей,  
ни чужой полнотою улова,  
лишь о том, что душа не готова  
в путь воздушный — о том похалей.

И дальше:

Что вдали? раскрасневшийся гон?  
лай? охотничий рог? пар погони?  
Кто за нами? — собаки ли, кони?  
Все не люди. Дыхание. Сон.

Не пленяйся прекрасной гоньбою,  
рваным зайцем мельдая в кустах.  
Ты не жертва — создатель, твой страх —  
только снег, возмущенный тобор....

В этих прекрасных стихах мы видим превращение зайца в летательный аппарат, превращение страха в душу, погонщиков — в нелюдей.

Но: "Не здесь ли, в беззащитной невесомости и зарыто трагическое ощущение какой-то декоративной перенасыщенности пустоты от большинства собственно произведений неофициальной культуры? Пониже бы, поближе к своей естественной атмосфере! — записывает Ольга Вешенковская /"Волки и кролики"/.

Летающий заяц — не исследователь космического пространства, так и заяц бегущий не составляет чертежа рельефа, по которому организована погоня. Заяц хочет жить. Он не будет работать в цирке — зажигать спички, как заяц чеховский. Он ищет свободу и находит ее не в пространстве, но в душе — в интроспекции. Но интроспекция разворачивается в категории времени. "Время, — писал Кант, — форма внутреннего чувства... процесса наглядного представления нас самих и нашего внутреннего состояния. Время не может быть определением внешних явлений: оно не относится ни к внешнему виду, ни к положению и т.п."

Иначе говоря, человек, обреченный быть свободным, бежит из социального пространства по веревочной лестнице времени. Пространственные координаты, — нам объясняет Кант, — лишь форма наглядного представления самого себя. Следовательно, эти формы принимать за сущность — заблуждение. Индивидуальное визионерство — не есть пространство эвклидово и не эвклидово, не пространство феноменологическое, не реальное, — это мираж путника /беглеца/, диктуемый субъективными состояниями, но представляемый в видимости объективного.

Таковы правила свободы. Но бегущий заяц, превратившийся

ся в "летательный аппарат", - автор, автор талантливый, автор-профессионал, судьба которого от призвания неотделима. Он бежит в культуру, которая была порождена его профессией, в свой "Эдем", на водопой к "кастальскому источнику". Превращение профессионального <sup>призвания</sup> в культурное, есть превращение инструментальности любого человеческого призвания в специфическое самобытие. Художник оказывается в прошлом, утоптанном веками, или в разряженном воздухе утопий и антиутопий будущего. Культурное движение не заметило этих нео-овидиевых превращений, ибо оно было занято самими собой, своими представлениями о себе. Но сейчас оно перестало быть черным ящиком. Непонимаемое становится понятным.

Ольга Бешенковская: "Ты эмигрируешь из действительности, самонадеянно подписав себе визу в будущее, которое может обернуться - после кругосветного путешествия во времени, - обманутым прошлым, реставратор присвоил себе авторство..."

"Безвоздушность пространства, в коем живем, - с одной стороны, и спиритическое блуждание в лиловом символическом космосе, с другой, - не вакуум ли это? Не ущерб ли духовности в демонстративном отрыве от плоти, - как следствие - мертворожденность произведений?"

ХУДОЖНИК: Да, согласен. Я оторвался от плоти. Но перестаньте говорить о действительности - этом театре, актеры которого с годами не играют ни лучше, ни хуже, - только стареют. Раньше у меня были друзья, но одни эмигрировали на Запад, другие - в чаше-купольное пространство. Они были догматиками. Но я - нет. Посмотрите на эти книги и альбомы! Здесь Вивиконанца и Ауробиндо, Евангелие и Добротолюбие, Кандинский, Дирмуновский, Флоренский и Бердяев. Вот здесь те, что мне удалось собрать по семиотике, структурному анализу, теории информации. Там кое-какая литература по магии и астрологии. Я собираю литературу по НЮ, до иконописи. А, Диккенс, - это мне досталось от умерших родственников. Одно время я интересовался китайской поэзией, иглотерапией, сыроедением, эзотеризмом. Я не догматик, я разрабатываю систему множественности пространств...

---

х) Лучшая аналогия - "Мастер и Маргарита" И. Булгакова.

**ХУДОЖНИК** знает, что существуют **и н и е м и р ы**. В этом его отличие от **ЗРИТЕЛЯ**. Он очень озабочен тем, чтобы представить законы иных миров, как законы объективные. Ему нравится отрабатывать свою систему, отрабатывать в той мере, в какой он замечает ее несовершенство или неполноту. Он пришел в этот иной мир, с одной стороны сам, с другой — принудительно. Не-конформист — лишний человек нового времени, он, собственно, стал таким, каким он есть, когда осознал свою лишность. Рудин в свое время тоже писал, мечтал, эмигрировал. Вел записки Печорин, пробовал писать Онегин. Герой "Белых ночей" тоже сочинял, но не записывал. (Хотя, как сказать!). Лишний человек создает лишние миры. Но для **ХУДОЖНИКА** — это единственный мир, в котором он проживает. Р. Скиф это называет "экологической нишей". Г. Померанд в ранней статье писал о "щелях". Это метафоры, ибо **ХУДОЖНИК** живет, как все, в там, где живут остальные. Но остальные предпочитают миры, которые создают для них другие.

На мой взгляд, в состав любого, "иного мира" входят:

1. **М и с т и ч е с к и й э л е м е н т**. Мистика иногда предельно рационализирована и онаучена. Художник говорит об евклидовом и неевклидовом пространстве, цитирует Эйнштейна, Фрейда, Проппа. Чаще всего — это мистика Востока и мистика христианства, и различные их модификации, осовремененные новыми мистическими идеями.

2. **П р о ф е с с и о н а л ь н ы й э л е м е н т**. Будь то иконография, сезаннизм, супрематизм, сюрреализм и т.д., — каждое из избранных направлений выступает не как чистая изобразительная система, но как сущностная, как нечто относящееся к самим вещам. Именно такое отношение к художественным и эстетическим школам образует связь с мистическим элементом. Заметим, что в официальном искусстве изобразительная система также идеологизирована.

3. **В к у с о в о й э л е м е н т**. Вкусовой элемент в творчестве художника имеет разное значение, играет важную роль в выборе той или иной идеи и художественной школы, к которой художник или себя причисляет, или от которой он берет свое происхождение. Во вкусовых симпатиях художник наиболее лично проявляет себя. Но поскольку то, что он делает,



неопределимо и от его общих представлений, вкусовые суждения приобретают догматический характер.

Составные "иных миров" — суть моменты биографии. Каждый художник имел встречу с таким искусством, воспринять которое он подготовлен не был, более того, он был перед ним обесоружен. Он находился в таком положении перед Кандинским и Пикассо, перед Браком и Тайги, в каком оказываются сейчас немалочисленные зрители неофициальных выставок. Этим искусством он был застигнут врасплох, но интуитивно /"мистически"/ он догадывался, что перед ним новое и большее искусство. Он хотел его понять и готов был сделать все, чтобы смысл его расшифровать. Он шел от формы к содержанию. Форма и была знаком иного мира, его структурой. Он не столько входил в культурно-исторические процессы, которые породили это неведомое для него искусство, сколько в такое видение мира, в котором эти формы выступали как объективно значимые. Форма породила мир. В то время, как некогда мир искусства породил эти формы. Но этот новый мир не имел ничего общего с тем, который окружал его.

Путь от формы к действительности отнюдь не лишил ХУДОЖНИКА ни внутренней свободы, ни возможности проявить свой дар. Он самоутверждался в избранном фрагменте мировой культуры. Он развивался сам. Самокритичность была его единственной критикой. Но он, в социальном смысле, с ясностью понимал свою еретичность. Слишком разновелики были: он, как личность, и масштаб противостоящего ему. И лишь немногие могли этому чуждому окружению противостоять как личности. /Например, Шемякин, Бродский/. ХУДОЖНИК искал свою опору в культуре, как объективной почве, как в своей родине, "в вере препкам". И если мы более не встретим среди нас ни Шемякина, ни Бродского, ни Арефьева, ни А. Волохонского, то это указывает на то, насколько серьезно обстоятельства направляли авангард в сторону объективизма. (Время — жестокий селекционер. "Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес, а здесь он офицер гусарский."). Объективизм — это тоже форма, форма и способ существования индивида. Форма прорастания свободного творчества на нашей культурно-исторической почве, форма, несущая в себе двусмыслен-

ность: личной свободы и функции социальной защиты. Это не приспособление, не конформизм, это деформация самого живого тела. И дело не только в том, что творчество не конформиста было подозрительно, но и само культурное движение поворачивалось в сторону объективизма. Этот поворот наметился до газоневских выставок, но после них он стал очевидным.

Пикассо, Малевич, Филонов — это, конечно, великие художники, но исторически они выступали еще как ширмы, за которыми скрывался индивид, складывающийся во всех отношениях — в культурном, мировоззренческом, экзистенциальном, — как личность. Если твое имя ничего не значит, если до твоего мнения и вкуса нет никому никакого дела, ты — самозванец, возомнивший о себе бог знает что, и тщеславием, испорченностью и прочим объясняют твою биографию и твоё творчество. Позиция может быть упрочнена ссылками на имена великих, которых были признаны, о которых есть литература и другие "оправдательные документы", и тогда ты можешь спросить своих обличителей: а Пикассо, Малевич, Филонов, Булгаков, Мандельштам, Ахматова тоже самозванцы, обезумевшие от мании величия?!.. ХУДОЖНИК предпочитал ступешаться, уйти в тень великих. Но это не было простой уловкой. Для большинства была необходима и внутренняя вера в то, что он делает и думает. Без этой веры собственная жизнь представлялась нелепо ориентированной на неудачу. Потребность для многих в вере была так велика, что они отдали предпочтение "чистой" вере, вере религиозной перед верой в так называемые культурные ценности и ценность культуры. Если христианство рассматривать как э т и к у . . . п о р а ж е н и я, то есть, как учение человека жить, исходя из социального поражения и тщеты всех результатов, которые человек может постигнуть, то очевидно, что авангард должен был "христианизироваться". И это произошло не только в порядке усвоения "наследия прошлого", но и как узнавание самого себя, своего актуального положения в мире. Терминология на которой заговорили художники в 70-х годах, резко отличалась от языка 60-х.

Если в 60-х годах мы видели бурное освоение эстетики модернизма, освоение инструментальное, как

средств самовыражения, те в 70-х сами формы, сам "язык" становился целью, предметом изображения. Не гармония, а "алгебра гармонии", не текст, а алфавит, не существование, а символы бытия. Отрицание философии сменилось философскими интересами, интерес к технологии - культурологией. "От конкретного к абстрактному" - таков общий сдвиг культурного движения. "Вечные ценности", "вечные истины", "традиция", "дух", "Бог"... - такая лексика передавала и перелает до сих пор общий пафос большинства сегодняшних неконформистов.

Перед ХУДОЖНИКОМ вставала задача, все более важная по мере того, как все яснее становилась его изоляция, - придать своему творчеству способность пережить свое время. Если его судьба такова, что он не может быть понят современниками, то он должен обратиться через их голову к будущему, устранить из творчества все то, что уйдет в археологические пласты, то, что порастет быльем новой злободневности. Тот мир, который сейчас его окружает, вещи, ради которых живут и борются его современники, - все это неизбежно станет прахом, станет постоянцем исторической свалки. В "Сталкере" Тарковского мы находим также понимание современности, и из этого понимания мира исходит поиск вечных ценностей. Но за много лет назад эта тема уже прошла в серии скромных картин В. Гаврильчика, и в последних его работах мы видим предметы, подобранные на этом кладбище вещей: старая разбитая пластинка, гипсовая безвкусица: имонер с собакой... Все, что самосвалами сбрасывается и сыпается на окраинах городов.

ХУДОЖНИК не хочет, чтобы его вещи ожидала такая же судьба. Он стремится в своих работах зашифровать значимость своего существования, "законсервировать" в колбах искусства повествование о своей жизни. При этом он может забыть о том, что сам его поиск вечных истин и вечного языка был навязан ему необходимостью социальной защиты. Да, эти работы мимует подозрительный просмотр выставочников, но они мимуют и зрителя, который не знает кода, при помощи которого это повествование может быть прочтено. Как великие имена, так и язык, к которому прибегает ХУДОЖНИК, выполняют функцию ширмы. У зрителя нет специальной методологии, при помо-

ши которой он может отделить "вечное" в функции социальной защиты от действительно вечного, которого не лишено великое искусство. Если общее переживание времени можно определить как оптимистический фатализм, то поиск такого консервирования экзистенциального опыта ХУДОЖНИКА, который способен пережить его эпоху, не подвергнувшись порче, можно назвать презервизмом.

У презервизма, как и у оптимистического фатализма есть свои идеологи, свои цитаты и свои эстетические приемы. И общий — лак. Уже через год процент холстов, покрытых лаком, самым обыкновенным, домарным, пихтовым, кедровым, заметно повзрослел; через год после выставки в ДК им. Газа. Спешно убирались детали повседневного, они убирались, чтобы быть сваленными в другом месте свалками ликвидированной предметности. Исчезал портрет, автопортрет, чтобы на мгновение мелькнуть в огромных холстах Геннадьева, выставленных на 1-ой выставке в ДК им. Орджоникидзе; там мы находим Ю. Маркиш, самого Геннадьева и других друзей художника. Жанр Некрасова, — ныне он далеко, — этаким типичный интерьер с предметами житья-бытья художников — больше на выставках в общедоступных местах не повторялся. Исчез "секс". Освобожденное пространство быстро заростало "крестами", абстрактными архитектурными ансамблями, ликами неизвестно кого, композициями символического свойства, многозначительным "сыром", "космосом" — иными мирами.

У таких значительных поэтов, как Кривулин, Дварц, Стратановский, мы также не найдем любовной лирики, "дружеских посланий", предметного устройства мира. Впрочем, фигуративно-предметное есть, но это лишь площадка, с которой стартует ракета ХУДОЖНИКА-беглеца, /См., например, стихи В. Кривулина о нефтяном кризисе/, стартует мысль, доображение, идеология... К профанному миру нехудожников добавляется особый мир ХУДОЖНИКА, но это не приращение, а рассечение целостного бытия. Нехудожник, который пребывает в мире профанном, естественно, не может рассчитывать на то, что новое искусство может дать ему ответы на проблемы его существования, они разделены категорической границей, как разделены фактидеал.

**ЗРИТЕЛЬ** мог бы следовать за **ХУДОЖНИКОМ**, если бы **ХУДОЖНИК** ему говорил и показывал, что "иной мир" — это форма самосохранения и самоутверждения, это способ существования **ХУДОЖНИКА** в мире, общем со **ЗРИТЕЛЕМ**, если бы **ХУДОЖНИК** давал ясно понятие значения ширм и масок, принужденность его бегства от действительного, если бы не пытался показать воспринимаемый и сконструированный мир как объективный и фактический. Он сделал бы тогда все, что мог, как человек и как личность. Если бы он **ЗРИТЕЛЮ** сообщил, что сегодня это единственный язык, на котором он может обратиться к нему, ибо всякий другой — жжет, не объединяет, а разъединяет сегодня человека.

### ПРЕВРАЩЕНИЯ СУБЪЕКТИВНОСТИ

В "Волках и кроликах" у О. Бешенковской есть верное наблюдение: отчуждение современного неконформизма от реальности не прервало в поэзии "лирический индивидуализм". Для критика лирический индивидуализм — индугенция неорганизованной гуманитарии. Но лирический индивидуализм — оборотень, он обнаруживается в творчестве в с е х неофициалов. Индивидуальное и лирическое, как уже говорилось, скрыто под настилом формы. Для человека, который лично знаком с художником-неофициальным формистом, лирическая основа его творчества всегда ясна, — вообще, эмоциональная магла неконформизма далеко еще не остыла, — но он не может ее часто ощутить в творчестве лично не знакомых авторов. Официальная цензура права, подразумевая "что-то не то" в том, что делается "второй культурой". Но не "чуждое классово-политическое" ядро скрыто под "формалистическими вывертами", а личное эмоциональное переживание мира. Если искать наименование, аналогичное классическим — "импрессионизм", "экспрессионизм", — то можно было бы предложить: к о н с е р н и з м, — от *concern* /относиться, касаться/. Одни и те же объекты в официальной и неофициальной творчестве существуют в спектре разных отношений. И именно разное отношение к одним и тем же объектам, апологическое и критическое, в конце концов, приводит к тому, что неконформизм объективирует свое видение мира в создание несуществующих объектов, таких, как лики, маски, личности, а с другой стороны, создает новую утопию некоего лапи-

дарного пространства, лапидарной сказки /фольклора/, лапидарного героя, - или в образе непоименованного абстрактного человека или в виде присутствия отсутствующего героя.

В статье "Нулевое решение" И. Суицлов проводит сопоставление между авангардом Запада и авангардом России. Он считает, что западный художник-авангардист вводит в искусство "жест повседневности" и потому искусство образует с этой повседневностью единый контекст. В России художник создает иллюзорные миры, и к этому иллюзорному миру он может относиться критически, иронически, разоблачая тип сознания /идеологического/ как такового, или настаивать на реальности иллюзии, то есть серьезности ее значения. С этим, кажется, можно согласиться. Но необходимо добавление. Почва авангардиста в России - его эмоционально-психическая жизнь, конвертируемая в сферу идеи и формы. Предметно-социальная детерминация предстает в "отношении", отношение психологически детерминирует форму-содержание творчества. Поэтому на нашей почве вырастает "человек" психологически перенасыщенный, подобно героям Достоевского, но в то же время настолько абстрактный, что, с одной стороны, его можно понять как "всечеловека", а, с другой, - как просто ... беспочвенного. В самом деле, наш современник является "просто человеком", которому "ничто не чуждо", но то, что ему принадлежит, оказывается лишь его внутренней собственностью: идеи, настроения, характер и пр. мало-предметные или беспредметные феномены.

Критическое отношение к такому творчеству, как нам кажется, возникает, в общем, не потому, что культурно-историческая ситуация предметно изменилась. Оно имеет такое же психологическое объяснение. Ничего не произошло, кроме единственного, - к авангарду все привыкли. Привык зритель, привык критик, привыкли официалы всех рангов. Авангард - это уже не что свое, как труба, которую мы видим из своего окна, свое, хотя оно может не нравиться. Исчезновение авангарда, если такое могло бы случиться, вызвало бы ощущение той неприятной пустоты которое испытывает человек, обнаруживая в лесу пустоту, где прежде болел зуб. Его исчезновение образовало бы психический вакуум. Стало бы скучно, и не потому, что авангард

весел, а как раз потому, что неоптимистичен. Даже в своих утопиях. Он стал необходимым контрастом. Авангард делает социум сложнее и... умнее. Он был и остается проблемой, хотя и проблемой привычной.

С социальной точки зрения ничего не произошло, но это не означает, что не произошло вообще ничего. Цитирую своего героя: "Если ничего не происходит вокруг меня, что-то должно произойти со мной". То, что происходило и происходит внутри художника безусловно имеет свой смысл и вектор. Привычка нести бремя авангардности тоже чего-то стоит. Совершенно ясно, что многие моральные достоинства погребены под объективизмом миражей; послушничество великому, скромность, русское упрямство, способность обходиться немногим - отсюда некоторая монашеская отрешенность и иницированность, которые иногда отливаются в псевдоаристократизм.

Между творчеством неконформистов 60-х и 70-х гг. существует глубокое различие. Ф о р м а л ь н о - это другое искусство. И это искусство как бы существует в своем новом контексте. Работы А.Арефьева, Т.Кернер, А.Морева, А.Басина и многих других, сформировавшихся в 60-е годы, поражают ныне своей неправдоподобной простотой. Рид Грачев, который изумлял окружающих и как человек и как литератор, теперь при чтении вызывает саркастическое удивление. Мы не доверяем этой простоте не потому, что больше не видим в нем искусства, а потому, что нам кажется, что так просто ничего не может быть.<sup>х)</sup> Так и в стихах раннего Бродского и Аронсона нам хочется увидеть лишь шифр к невидимому содержанию. Именно в этом творчестве лирический индивидуализм полностью подчинил себе выразительный язык, и прав был один из первых критиков Бродского, говоря, что у поэта нет предшественников. Разумеется, предшественники были, но это совершенно не важно для понимания того, что он делал. Скандальное поведение авторов того простого стиля - есть интуитивное стремление обратить внимание на самого себя, как на личность, как на феномен, без чего, собственно, и творчество остается без необходимого словаря. Творчество было чем-то подобным подписи к картине: картина - сам автор. Художники,

---

х) Это было написано до ноябрьской выставки живописи А.Арефьева. Некоторые ее посетители высказывали мнение: это не искусство.

которые пережили 60-е и вошли в другое десятилетие, прилежно исправляют и переименовывают свои старые работы. Этот сдвиг происходил не сразу, но иногда в одну ночь. Об этом рассказывает, например, Владимир Овчинников. И в самом деле, его работы, представленные на выставке в Газа так резко отличались от всего того, что он показывал незадолго до этого на квартирных выставках, что вызывало убеждение: У Овчинникова в живописи появился однофамилец. Такие прозрения происходили со многими. Сдвиг, в сущности, — обретение формы, которая независимо от того, какие эти избранные формы, вызывает культурно-исторические ассоциации, мыслится, как своя. И на языке этой формы художник станет выражать свой индивидуальный опыт.

#### Домашнее задание

Проведите сопоставление рассказа, композиции, стихотворения с тем личным опытом, который <sup>им</sup> "послужил основой" и отбросьте все, что выдуманно, сочинено, прибавлено. Вычислите "коэффициент реальности".

#### ПРОИСХОЖДЕНИЕ ФОРМАЛИЗМА

Формализм современной формации неверно отождествлять с некоторыми явлениями прошлого века и началом нынешнего. Было бы неверно извлекать из тел давно умерших полемистов наконечники стрел и насаживать их на новые древки. Хотя, если иметь в виду критику авангарда сегодняшними традиционалистами, их критические выпады против современного искусства почти ничем не отличаются от критики времён фрегата "Паллада", что, собственно, неудивительно. Студент Дебрюлюбов остался для них непревзойдённым образчиком эруцированности и глубокого анализа.

Россия XIX века проспорила по поводу того, что может быть предметом искусства, а что не может. Это был спор, если прибегнуть к модной тогда терминологии Гегеля, "об эстетической действительности". Предметом искусства могло быть лишь нечто высокое, положительное, образцовое, — так считали традиционалисты от князя Шихова до его величества Николая I. И Новое содержание — "низкое" — должно было показать своё высокое значение под непривлекательными одеждами. В



В искусство входил Иван Суевин и офицер Печорин, герой не исторический, но у которого "под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум", то есть все-таки высокое. Синтез "низкого" и "высокого" далеко не всегда ведет свое происхождение от Шекспира, <sup>и Рабле</sup> — это еще и компромисс внутри одной и той же установки, что предмет искусства не может быть "черт знает что". Новая тема — народ — эстетизировалась и трактовалась как высокая по своей сущности, а не как социологическая. История передвижников четко выявляет суть тогдашнего противоречия; их протест был направлен против ограничения императорской академией тем для конкурсных работ. Конечно, новое содержание тащило за собой барку новой формы, но тем не менее до своего распада тематическое единство — социально-народный аспект современности и истории — припадало этой школе определенность. Корovin, Ливитан, Серов, представляющие новый шаг в живописи того времени, были для передвижников чужими, хотя они не имели никакого отношения к академической традиции.

Борьба передвижников с академистами, следует заметить, — борьба в н у т р и и с к у с т в а, художников с художниками, хотя и затрагивала различные мировоззренческие вопросы. В полемике литературной положение было другое: ни Чернышевский, ни Добролюбов, ни, позднее, Писарев не были художниками. Их критика и их установки были и д е о л о г и ч е с к и м и. Под "чистым искусством" они были готовы понимать всю литературу, которая не служила материалом в подтверждение их социально-политической концепции. Такая литература, по их мнению, была просто не нужна. В ее существовании были заинтересованы только ненужные люди. Писарев объявлял наступление новой эры, эры утилитаризма, точной науки, практического дела: умный, дельный человек стихов читать не станет, — ни хороших, ни плохих.

В знаменитой статье "Д-ов и вопрос об искусстве" Достоевский не отказался от критерия нужности и злободневности в отношении к литературным произведениям. Но он показал, что проповедники "нужного искусства" принимают за искусство н е и с к у с т в о, произведения примитивные, фальшивые, п с е в д о н а р о д н ы е, а взгляды Добролю-

бова квалифицировал как ориентированные на моду и как кабинетные. Достоевский был прав, прав исторически. Кто сейчас помнит третьестепенных писателей, которых Добролюбов ставил литераторам в пример, — Н. Успенского или Марка Вовчка? Но Пушкин, — в ненужности которого стремились убедить читателей и Добролюбов, и Писарев, — и Достоевский остаются примерами творческой воли и культурных возможностей русского народа. И у нас нет более чистых примеров в пользу нашего исторического оптимизма.

После скандальной по своей грубости дискуссии в стане революционных демократов между журналами "Отечественные записки" и "Русское слово", вульгарный взгляд на искусство не дошел со сцены. Но он уже не мог претендовать на какой-либо диктат.

К началу XIX века идея автономности искусства, как особой независимой творческой деятельности окрепла. "Мир искусства" — это одна из ее реализаций. Это был действительно мир, потому что искусство мыслилось как универсум, а его культурно-исторические формы исследовались и использовались в свободной творческой практике художников. "Мир искусства" чрезвычайно поднял престиж художника как личности и как профессии. К прерогативам художника относили артистизм, виртуозное владение своим ремеслом и, вместе с тем, глубокие знания мировых культур. Если схему обучения в академии можно было сформулировать таким образом: рисунку учиться на античности, композиции и цвету у Возрождения, то у мирискусников культурные формы и стили изучались как самоценные, в самих себе заключающих дух и смысл. Они открыли русскую икону, Восток, петровский классицизм, русское народное изобразительное творчество. Они видели искусство всюду, где находили "форму". "Мир искусства" необычайно расширил взгляд на искусство; в конечном счете, их взгляды на искусство привели к взгляду, от мира искусства к миру как искусству, предвосхищая идеи дизайна.

Обратим внимание на отношение: личность художника — его произведение. Для мирискусников творческий индивидуализм признак талантливости художника. Но его произведения должны быть не только на высочайшем уровне профессионализма и индивидуальны, но и ориентироваться на культуру, как на объект,

объект так или иначе сакральный. Самоценность культуры и самоценность личности художника — отношение, очевидно, противоречивое, хотя и не в такой степени, в какой на первый взгляд кажется. Поскольку мирискусников интересовала не общепhilософская проблема личности, а только личность художника, нет противоречия в том, что художник рассматривается в контексте культуры. Но отношение становится существенно противоречивым, когда художник отказывается от ориентации на культуру, как объект, когда он отказывается от ретроспективного культурологического взгляда на мир, не, исходя из непосредственности творческого переживания, творит новую форму. Мирискусники, при всей глубокой осведомленности относительно новых художественных течений на Западе, просмотрели и импрессионистов и Сезанна, что, в общем, понятно, поскольку их зрение не было приспособлено видеть процесс, но только готовые формы, сложившиеся, уже несущие тот или иной смысл. И Бенуа — этот идеолог субъективизма в искусстве — именно тогда, когда принцип субъективизма был некоторыми художниками поведен до конца и они освободились от цензурного наследия, объявил новую эпоху — эпохой наступающего хаоса и упадка. В искусстве произошло то же самое, что произошло намного раньше в религии и в общественном устройстве: высвобождение инициативной личности. Бенуа, с возникновением авангарда на русской почве, стал писать о новой академии, о государственной политике в области искусства. Творческая индивидуальность должна была, по его мнению, остаться под контролем... культуры, как если бы ее великие создатели были богами, а современные художники должны стать их жрецами. Авангардист-еретик, аморалист, разрушитель старых "священных форм" и "дорогих идеалов", — эти и другие определения авангардизма мы найдем в критике бурных лет начала века, но "формалист", "формализм" — таких терминов эта эпоха не знала. Дискуссировали о качестве, особенности, генезисе форм, их созвучности времени и пр., но "формализм" не стал и не мог стать понятием, тем более отрицательным. Это одно и то же, что инженера поносить за конструктивизм и за формализм — так как он пользуется формулами, — математика. Такого понятия не могло быть, помимо всего прочего, еще и потому, что

авангардисты не только не были формалистами, но, напротив, они лишали форму сакрального значения, ибо культуры прежних формаций были неотделимы от религии, идеологии, государственного и церковного укладов. Формы искусства были каноническими, обязательными, — теперь же художник-авангардист творил новые формы, исходя из проблемности, проблемности в широком смысле этого слова: проблемности человека, общества, культуры, искусства, повседневности и истории. Теперь художник мог рассчитывать на успех — и не более. Успех и мода заменили общезначимость и канон. Таков был вектор развития. Релятивное восприятие формы, однако, могло быть усмотрено лишь "со стороны", — для художника же, для его творческой судьбы, вопрос обретения собственного места в искусстве, собственного стиля, — вопрос абсолютного значения. Релятивное отношение к "форме", ее десакрализация, выявляло, таким образом, значение личности. Индивидуализм не мог допустить релятивизацию личности. Стремления придать некоторым направлениям в развитии искусства священный характер, превратить их в общезначительные, как правило, не шли дальше экстравагантных манифестаций, что со временем стало обычным рекламным трюком, хэппенингом, если представители какого-либо направления не объединялись с политическими штурмовыми группами экстремистов, навязывающих социуму свою программу насильственным путем.

Десакрализация формы открывала дорогу исследованию культурных форм как таковых. Выступали исследователями часто сами авангардисты. В России Андрей Белый и Василий Кандинский дали начало новому направлению в исследовании произведений искусства. Русская формальная школа отвечала требованиям строгой науки, поскольку отказалась от ценностного ранжирования форм и их религиозных и идеологических предпосылок. Эта школа изучала построение художественных текстов, выделяя и сопоставляя их композиционные, семантические и фонетические ингредиенты. В. Кандинский путем анализа стремился также разложить сложное "художественное произведение" на отдельные "элементарные частицы" и найти общие принципы построения сложного. Русская формальная школа в удивительно короткий срок встала на уровень творческой практики, потому что сами практики были великолепно образо-

важными людьми, способными глубоко анализировать как свой художественный опыт, так и опыт других творцов. Достаточно назвать такие имена, как А. Бенуа, Д. Мережковский, Вячеслав Иванов, В. Брюсов, А. Блок, В. Розанов в подтверждение этого. В развитии искусства в целом огромную роль играла старая устойчивая традиция: почти все видные русские мыслители отводили в своих работах большое место художественному творчеству: В. Соловьев, К. Леонтьев, Н. Трубецкой, Н. Бердяев, Д. Философов, Л. Шестов, Иванов-Разумник, П. Флоренский. Искусство было центром пересечения всех видов гуманитарного творчества — от философского до политического, от религиозного до общественного, от исторического до психологического. Универсализм виднейших деятелей русской культуры и их духовная независимость позволяли им вносить в представления своих современников критерии иерархий и удерживали от соблазнов той же культуры. Их авторитет был настолько велик, что подлинные достижения в искусстве и в науке не нуждались в какой-либо государственной опеке, их значения достаточно точно и нелицеприятно определялись и разъяснялись, и получали общественную поддержку. Мы практически не знаем недринанных гениев того времени. И это объективный критерий здорового развития культуры. "Мир искусства", символисты и новая философия произвели переворот во взглядах общества на искусство; уровень эстетической культуры необычайно повысился.

Русский культурный ренессанс — явление уникальное. В течение десяти-пятнадцати лет произошла поистине культурная революция. И как подлинная революция — она не царяда, а дала выход новым творческим силам, общественным и индивидуальным. Но этот культурный ренессанс сосуществовал с премучей невежественностью масс. В то время как русская культура выходила на мировую арену как явление совершенно самобытное и стоящее на уровне задач европейской цивилизации, огромная провинциальная Россия переживала идеи полувековой давности, эпитгонов западной мысли. Там еще царили Добролюбов, Чернышевский, Писарев. Там еще жили впечатлениями от первых выставок передвижников. Эта Россия еще "голосовала" за то, что культурно изживало себя. Такое отставание — явление закономерное. Но после социально-политической катастрофы пустые ячейки нового порядка стал заполнять "средняк" — тот "средняк",

которого так хлестко и точно описывали М. Булгаков, М. Зощенко и в романах, и в фельетонах, Ильф и Петров, М. Кольцов, В. Маяковский. Этот "середняк" был обязан своим новым положением "политическому расчету", а не культурному уровню и своим талантам. Это был все тот же мещанин, которого до революции описывали Сологуб и Аверченко, Горький и Андреев, — это был тот слой, который был назван Ивановым-Разумником "официальным мещанством".

"Формализм" как понятие ругательное не возникло тотчас и после революции. "Формалистами" называли теоретиков школы Шкловского, Брика, и молодых их последователей, среди которых выделялся Ю. Тынянов, П. Якобсон. Маяковский говорил о формалистах в одобрительном тоне. В статье "Как делать стихи" /1926 г./ он писал, что молодые литературные школы интересуются тем, что внутри картонной лошади. "После работы формалистов ясны внутренности бумажных коней и слонов". Формалисты помогали "делать стихи", ибо они изучали художественную форму, без которой художников не бывает. Воспринимая себя в поэзии новатором, Маяковский продолжал рассматривать себя борцом за новую форму. Форма в его понимании не есть что-то священное, он говорил о "технологии поэтического творчества" как о простой принадлежности ее поэту-профессионалу.

Мы предприняли эту экспедицию в прошлое в поисках того "общественного животного", которое первое произнесло слово "формализм" в его поносном значении. Трудно сказать, какие причины: физиологические или психологические, какие мотивы: страха или покаяния, — сублимировались в изобретателе "формализма". Возможно когда-нибудь будут предприняты специальные расследования того феномена сознания, когда человек воспринимает форму отдельно от содержания. Есть, однако некоторая аналогия, которую для павного случая следует переименовать. Человек у Платона обречен воспринимать лишь искаженные и бледные тени вещей, сущность которых — эйдос ему недоступен. Платон получил звание отца идеализма. Но как назвать отца такой теории, который увидел вокруг себя лишь форму, а содержание ... в будущем. Кто-нибудь должен исследовать состояние и того человека, которого воспринимают не как личность, а как оболочку чужого содержания, и когда он,

чувствуя, что сходит с ума, говорил: "Я - русский поэт, я написал то-то и то-то"... ему говорили: "Ничего подобного, вы набиты ватой буржуазной идеологии и поповщины, вы куплены на корню и вертите жернова не той мельницы. Вы не русский, а обломовщина, вы - обломок обломовщины, вы пережиток. Вы - отражение, при этом фальшивое - мираж".

Можно предположить, что изобретатель "формализма" получил образование у Гегеля или в школах, препирающихся с системой "Великого Вильгельма". Если согласиться с Фридрихом Энгельсом, который считал, что немецкий пролетариат является наследником классической немецкой философии, то патент, невидимому, действительно принадлежит одному из немцев. Но если мы заглянем в Гегеля, то можно представить, какой сердитый урок изобретатель получил бы от него. Форма для Гегеля вообще: определенность. В "Логике" он писал: "Нельзя спрашивать, как форма присоединяется к сущности, так как она есть лишь явление сущности в самой себе...". "Форма есть ее /материи, - Б.И./ в себе сущее определение". Иначе говоря, никакое содержание, никакую реальность мы не можем мыслить вне формы. Форма есть атрибут того, что мы мыслим о чем-то определенном. Поэтому движение формы есть для Гегеля движение самой материи.

Обратимся к материалистам. Энгельс подходит к этой проблеме с другой стороны. В набросках к "Диалектике природы" он писал: "Вся органическая природа является одним сплошным доказательством тождества или непрерывности формы и содержания". Иначе говоря, форма неотделима от содержания. Маркс, как известно, мыслил не в категориях формы и содержания, а - общественного сознания и общественного бытия. Проявления того и другого - согласуем обе точки зрения, - проявляются в определенных формах и являются действующими факторами человеческого существования: сознания (идей) и бытия. У изобретателя же "формализма" форма и содержание даже не прямые родственники. Форма может вступать в брак с каким угодно господином, изменять ему - содержанию, и вообще жить вне брака, занимаясь исключительно сама собой. Такое ее поведение и вызвало гнев и осуждение "содержантов".

Хотя можно предположить, что патент на открытие формализма принадлежит кому-то из псевдонаследников немецкой классической философии, все же термин "формализм" /ругательная форма "формалист"/, роившийся в конце 20-х гг. - начале 30-х, берет, как нам кажется, начало свое не в лоне философии, и не в лоне искусства, а в сфере от философии и искусства далеко отстоящей, — административно-учрежденческой. В сфере же бюрократической он существовал давно — до мирискусников, до передвижников, до споров об искусстве для искусства. Формализм — исполнение канцелярских процедур вместо выявления сущности дела: "подписано — и с плеч долой". Великого формалиста мы находим у Герцена "Кто виноват?" в лице Двана Кузмича — стодона начальника, который повел формализм действительно до вилы нового искусства.

Перенос понятия из области административной в область литературы, живописи, музыки произошел в то время, когда велась борьба с формализмом во всем государственном аппарате. В целом, это была борьба за упрощение делокращение во всех процедурах: от процедур принятия государственных решений до процедур судопроизводства. Позднее будет признано, что это упрощение было опасным: принятие решений должно быть коллегиальным, процессуальный кодекс не должен судом нарушаться и т.д., социальный порядок не может основываться на произволе отдельных лиц. Но какое отношение эта борьба с бюрократизмом могла иметь к искусству? Мы не будем выяснять причины переноса понятий из одной сферы в другую. Но не трудно представить определенный вид зрителя, читателя, который овладел катехизисом идеологии. Он отбрасывает форму не абстрактно, а конкретно — уже при просмотре картины, уже при чтении. "Что автор хочет сказать? — вот какой он задает вопрос. Текст куподественный в его восприятии — текст, создающий препятствие для выявления ответа на вопрос: как мастер культуры отвечает на вопрос о коллективизации крестьянства, например, как — о роли профсоюза, о религиозных предрассудках и т.д., и т.п. Не то важно, какими сетями художник вылавливает "рыбу реальности", а его катехизис. Идеолог ведет речь не об искусстве, а об авторе, о его месте в строю. Если ответы на "важные вопросы" отсутствуют вообще, то такое произведе-



ние не нужно вообще. Ни рыба, ни мясо. Идеолог — не художник, и не исследователь эстетики. Он отличается от того и другого тем, что для него не существует проблемы, они уже решены; решения есть — дело за реализацией. И только за реализацией ~~претворение~~ катехизиса в жизнь.

Сложность для такого читателя — дефект искусства. И не потому, что такое искусство не поймут массы, во всяком случае, не это главное, а потому, что в художественном произведении с многозначным смыслом не очевидны ответы на задаваемые идеологом вопросы. Когда Льва Толстого спросили, что он хотел сказать романом "Анна Каренина", он ответил, что для этого ему и нужно было написать роман "Анна Каренина". Такой ответ идеолог во внимание не примет, он не может потратить месяцы, а возможно годы и десятилетия на то, чтобы хотя бы "в основном" понять произведение гениального художника. Более того, он не может принять и критику, которая стремится исследовать явление культуры во всей сложности, ибо и в писании критика его интересуют ответы на те же катехизические вопросы. Кто же для такого читателя художественных произведений лучший автор? Кто же служит образцом? Естественно, что нехудожник, естественно, что создатель самого катехизиса. Вот поэтому этот читатель-идеолог, критик-идеолог, указывал, что художникам нужно учиться писать у т. Сталина.

Сегодня, через пятьдесят лет после появления на свет термина "формализм", можно — или меланхолично или с удивлением — констатировать, что товарища Сталина не читают н и к т. о. Не читают и критиков-идеологов, не читают и почти не издают произведений, написанных по рецептам катехизиса, но читают, цитируют, изучают, покупают по удешевленным ценам черного рынка попутчика Булгакова, аполитичного Пастернака, крестьянского писателя с анархическим уклоном А. Платонова, буржуазного Б. Пильняка... Да нужно ли всех перечислять: в с е х, кого мы читаем, травил в свое время критика. Так что их спасло от забвения? — ФОРМА. Художественная форма. Они оставались художниками.

Форма в искусстве неотделима от содержания. Но и идеология обладает своей формой. В конкретно-историческом виде, идеология — это то, что выступает в данный момент жизни социума как категорическое выражение а б с о л ю т н о авто-

ритетного. /Учения, законы, личности, традиции/. Абсолютно авторитетное обладает, по крайней мере на уровне социально-психологического, силой очевидного. ИИ 2 x 2-4 может служить /и служило для Достоевского/ образцом авторитетности идеологического типа. Поэтому историческое существование идеологии радикально связано с тем, что воспринимается в обществе в качестве этого очевидного, или - реального. Гелиоцентрическая система Коперника доказала очевидную ложность старых геоцентрических представлений, призванных в качестве абсолютно авторитетных и очевидных в идеологии христианской религии. Церковь продолжала утверждать авторитетность старой картины мира, но не могла доказать ее реальность и потому ее борьба с гелиоцентристами была обречена на бесперспективность. Очевидное обладает такой же принудительной силой как и авторитет. /Отсюда берет свое начало суждение о принудительной силе научных истин/. Вот поэтому любая идеология находится в напряженных отношениях с реализмом. Напряжение остается и тогда, когда взаимодействие с реализмом не выливается в сожжения на кострах, в изгнания и шельмования и в другие репрессии против реалистов. Сталин, как реальность, даже в адаптированной критике, производил такое огромное впечатление на людей, вызвал такой сдвиг в идеологии нашего общества, что до сих пор следствия "реального взгляда" ощущаются на всех уровнях. Борьба идеологов с очевидным исторически безнадежна. Но из этого не следует, что современное общество может существовать без идеологии. Идеология остается. Но лучшая идеология это та, которая соответствует очевидному. Тогда: абсолютно авторитарное и очевидное в опыте и, следовательно, реализм сливается с формой авторитетности. Идеология при таком взаимодействии с реализмом всегда от реализма отстает. Реализм выполняет функцию культурно-исторического авангарда. Лучшая идеология это та, которая стремится закрепить себя на его завоеваниях и быть очевидной и социологичной, а не умозрительной и, следовательно, схоластической, и утверждать свой авторитет не ссылаясь на опыт, а на священные слова, священные имена, священные реликвии. Тогда священного в обществе оказывается слишком много и художник-реалист оказывается "лишним человеком".

### ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ

- Чем объясняется тот факт, что книги Пикуля на черном рынке конкурируют в цене с книгами таких авторов, как М. Булгаков, В. Пильняк, В. Пастернак? х))

//////////

х)). Окончание статьи см. в следующем номере журнала.