

Отчет о докладе "Неофициальное искусство: развитие, состояние перспектив"

В начале своего выступления докладчик останавливается на двух направлениях того искусства, с которыми зрители познакомились пять лет назад на выставках в Москве и Ленинграде: "неофициальное" или "нонконформистское". В отличие от новаторских течений, нет у этого искусства и никакой словесной стилистической характеристики. Неофициальное искусство, как терминологически, так и практически является антиподом официального и в основном возросло на его отрицании. Между ними имеется сложная диалектическая взаимосвязь, притяжение и отталкивание, не учитывая которые трудно объективно оценить суть разбираемого феномена. Определение "нонконформистское" встречается много реже и в основном в субстантивном виде: художники-нонконформисты. По смыслу оно — шире, зато расплывчатее предшествующего, так как определяет всегда существующую в любом обществе группу, в которой господствующие духовные ценности к социальной реальности критикуются и отвергаются с разных позиций и неодинаковой решимостью.

Художники заслужили звание нонконформистов, — продолжает докладчик, — ибо со всей очевидностью они — недовольны и несогласны. Они настаивают на разрешении свободно показывать и реализовать свои работы, обсуждать художественные проблемы, объединяться в творческие группы, получать мастерские и некоторые государственные льготы. Как видим, преобладает сугубо художественные или управительные притязания, что косвенно отражается и в самом термине "неофициальное" искусство.

Антонов считает, что хотя художников по праву называет нонконформистами, их все же нельзя причислять к диссидентам. С самого начала движение художников было спонтанно-эмоциональной вспышкой, а не идеологической конфрон-

тацией..

Вопреки ходячему мнению, что русские художники сменили искусство и политику, они- да и то в демократическом своем крыле- в основном увлекались социально-политическими проблемами в недолгий период 1860-80-х гг. господства критического реализма в изобразительном искусстве, но и то- много меньше писателей-современников. Позже их общественные выступления- например, кубофутуристов- были направлены не столько против буржуазного правопорядка и моральных ценностей, сколько против тогдашних эстетических норм и художественных принципов. Хотя авангардные течения всегда несли в себе разрушительный элемент, включая, среди прочего, в свои манифесты призывы к изменению общества, их проблемы волновали более узкий и профессиональный круг. Если Писатель в России и сейчас играет роль совести нации, учителя правды и пророка, то Художник еще перед революцией погрузился в решение, главным образом, формальных проблем, а после нее, из-за известных событий, критически подходить к действительности просто опасался и отучился.

Нонконформисты не только восприняли, но и в подавляющем большинстве разделили это наследие, кто- по духовной лености, кто- по политическим соображениям, но многие- в силу своих художественных концепций. Согласно этим концепциям, которые возродились после долгого забвения или приехали с Запада, реальность- это в лучшем случае источник многообразного и иногда сложного эксперимента и, если учитывается, то- в зашифрованной-метафорической форме. Больше, чем внешний мир, художника все-таки интересует внутренний, неспренно анализируемый и воспроизводимый на разных чувственно-эмоциональных уровнях. Уже с начала века искусство в секуляризованном обществе все сильнее превращается в сакральную сферу со своими законами, мистериальными и жрецами. На Западе нише художник-жрец, наследник эстета в башне из слоновой кости, существует, а чаще всего объединяется с провоцирующим художником, потомком романтического бунтаря, который рассматривает искусство

как путь к личной или социальной революции.

В России, — продолжает докладчик, — художники-эреци только возрождаются, а место последнего тана пока занимает классический бегемот художник, который находится в конфликти с властными обществом, непохож на других, презирает обывателя и страдает за правду. Он, как и герои бегемоты, — беден, неприван, пробавляется случайным заработком, время от времени продавая свои картины. Он стоит выше в социальной иерархии, но зато высоко ценит сам себя; третирует официальных художников, но сам непрочь запустить некоторые их привилегии. Давний стереотип с его определенным нормативом в поведении и не очень глубоким мировоззрением погружен однако из-за перманентного кошмара реальности в ярко выраженную трагическую отчужденность. Она усилена тем, что нет ни постоянных покупателей, ни благожелательных журналистов или умных защитников, ни просто возможности свободно беседовать и объединяться. Как часто бывает в таких случаях, это унизительное и извращенное состояние, малочная борьба за кусок насущного хлеба, из-за своей мрачной безвыходности не обостряет недовольство художника обществом, а подавляет его.

Затем докладчик рассмотрел некоторые внутренние и внешние политические обстоятельства, которые, по его мнению, повлияли на движение художников. В ходе массовой реконсоцировки, — считает докладчик, — властями был сделан верный вывод, что в основном художники, действительно, аполитичны и прикут не только пресловутых три ограничения: политика, религия, эротика, но и не станут претендовать на равенство в правах с официальным искусством. Пригодился и прибалтийский опыт, когда еще в 1969-70 гг. успешно и без всякого шума было проведено более широкое урегулирование, приведшее в конце концов к почти полному исчезновению недовольных молодых художников.

Первый и решающий шаг в превращении неофициального искусства в контролируемое полуофициальное был сделан и

сделан с обоюдного согласия. Результат: "героический" период кончился, настало время желанного или вынужденного вхождения в систему. Говоря об эмиграции, докладчик привел также цифры. Из Ленинграда за пять лет уехала половина участников первой неофициальной выставки, из Москвы - 20% нонконформистов.

Живлось ли, однако, выступление нонконформистов полностью несвободным? В 1959 году в Ленинграде была устроена первая квартирная выставка, а в Москве такие экспозиции стали даже светской модой среди фрондирующей интеллигенции. В самом государственном искусстве уже более десяти лет шел процесс распада монолитных эстетических принципов и художественных догм, затронув не только молодое поколение, откровенно ревизовавшее соцреализм (Бальтин, Неизвестный, Биргер, Крестовский), но и некоторых умеренно-либеральных мастеров, которые стали осторожно извешивать в дозволенных пределах новые выразительные средства. Следовательно, как росло неофициальное искусство, так лезло и делалось терпимее и формальному эксперименту официальное, у которого по этой причине и позже не оказалось прежней запальчивости и неадекватности к "декадентам".

Возрождаясь и набирая силу, неофициальное искусство черпало вдохновение и опиралось, главным образом, на традиции отечественного и западного авангарда. Бытует мнение, что медленно и с большим трудом пришлось восстанавливать связь времен... Дело, однако, обстояло сложнее. Русский авангард, который теперь столь безудержно идеализируется и воспевается, отличался большей нетерпимостью к инакованию и инакованию, чем предшествующие направления, которые, кстати, никогда не могли претендовать на государственный характер. Супрематисты, кубофутуристы и конструктивисты, старались - особенно поначалу - с энергией и неукротимым усердием выполнять свой социальный заказ по созданию нового общества и человека, содействуя невиданной раньше политизации искусства.

Когда же требования этого заказа изменились и воцарился уже созревший в противоположных кругах социализм, то большинство — в том числе и лидеры (Татлин, Малевич, Родченко, Кончаловский) — постарались как-то приспособиться к новой ситуации и зачастую — небезуспешно. Филонов держался до конца, другие — во-время умерли, третьи (Мещенко, Фальк, Древин) хотели найти разумный и устойчивый компромисс. Многие ушли в эмиграцию и оформление, стараясь не совсем забыть о своих "левых" идеалах. Именно две последние немногочисленные группы помогли на первых порах молодым художникам ознакомиться с интересующими их экспериментами, хотя недавний страх и чрезмерная осторожность парализовали порой у старого поколения волю к действительности, и оно лишь отчасти смогло запомнить огромный образовательный вакуум.

Как следовало ожидать, — продолжает докладчик, — ретроспективная тенденция быстро вошла в тупик. Подлинники были крепко-накрепко заперты в музейных запасниках. Коллекционеры и наследники подчас побаивались хвастать своими сокровищами. Учить могли лишь издания. В ход тогда пошли старые книги, манифесты, каталоги, журналы или новине — с Запада, что обусловило ярко выраженную вторичность восприятия и заметно искажило и обеднило образ презренного авангардного искусства. Многие в нем казались устаревшим и ненужным, другое — слишком сложным и претенциозным. После начального энтузиазма восприняли также неконформисты — пусть мысленно — о социальной позиции революционных авангардистов, разделить которую новое поколение уж никак не могло. А формальный эксперимент, внедрившийся на Западе, за полвека достиг много большего, чем в России, и несему туда-то устремлялись вскоре все взоры.

Первичным для неконформистов было постепенно делавшееся доступным: Петров-Водкин, "Бубновый валет", но в основном — музейные картины западных новаторов: от импрессионистов и Сезанна до Матисса и Пикассо, от которых многие

отталкивались, даже хорошо понимая, что имеет дело с началами нового искусства. Из-за такой извращенной, почти оранжерейной ситуации не стоит удивляться, что западная критика, столкнувшись с неофициальным искусством, не нашла того, что хотела: продолжателей Кандинского, Малевича, Татлина, Габо, Архипенко, зато — эмпириков Пикассо, Бракка, Петрова-Водкина.

Если вспомнить, что самые смелые художественные идеи в России созрели или апробировались в тесном общении с западным искусством, то станет понятным, что культурное отставание и провинциализм были неизбежны. Молодые художники оказались малоподготовленными к первым контактам с современным западным искусством, и прошло почти десятилетие, прежде чем они смогли освоиться и как-то заполнить свои интеллектуальные и художественные пробелы.

Отставание можно было преодолеть лишь упорной, долгой и мучительной работой, но художники форсировали ее, пропуская важные детали, а многое просто не понимая. Не хватало по-русски ни времени, ни желания. Где и как учиться? Блуждать по книгам и немногим картинам на зарубежных выставках? Вышло поэтому не органическое вращение, а беглое и однобокое знакомство, которого требовали любезности и этикет. В конце концов, все сложилось привело к тому, что многие художники после первых энергичных попыток махнули рукой на заведомые образцы и, созрев духовно, принялись развивать собственную индивидуальность, мысленно утешая себя великодержавием и оригинальностью русской идеи.

Так, хоть и старались, почти не привнес абстракционизм, у истоков которого стояли русские художники. Тут и опоздали, и не поняли, но главное — подсознательно не захотели из-за извечно национальной тяги к фигуративности и интуитивно-пантеистическому переживанию. Не было также в России той духовной атмосферы, что содействовала на Западе расцвету этого течения. Многие начинали с абстракционизма как с заветного символа новаторства и современности, но потом или стали вводить в него фигуративные или поп-арт

элементами (Зверев, Немухин, Рухин) или после явно подражательных попыток просто бросали. Мало у кого хватало духу и терпения развивать дальше это направление, трудящееся, чтобы добиться какой-то оригинальности, неустанной работы над формой.

Больше всего прилежало ко двору абстрактный экспрессионизм, так как с его помощью удобнее было передавать тревожную напряженность и отчаяние, свойственное всему неофициальному искусству. В нем не было чисто рационального подхода, который всегда как-то претил русскому сознанию. Качественного своеобразия однако достигли не Балютин, взятавший де Кунинга, и не Мастеркова, копятавший заметное влияние Раушенберга и Дженса, а Михнов-Войтенко, созданный за 10 лет затвора почти лабораторным путем серийного эксперимента свой, близкий "живому действию" стиль. Утонченно формальный, самозакрепленный мир его работ полон конвульсивно-пульсирующего движения и напоминает: кому об изменчивости и контрастности органической среды, кому — о красоте микроструктуры. Правда, порой инеский профессионализм оборачивается теневой стороной: видишь так много искусства, что не знаешь, где оно само.

Чистый абстракционизм Михнова стоит одиноко, потому что даже Немухин — лучший московский абстракционист, теперь пользуется абстрактными средствами не полностью для передачи конкретных реалий, определенно также заявляя о своей "тревоге и неуверенности в будущем". Попавшие на Запад абстракционисты в основном не выдерживают качественного сравнения с теми же художниками и, болезненно перестраиваясь, начинают лихо втуривать более широкый уровень или переживают тяжелый кризис (Мастеркова, Леонид).

Несмотря на богатое наследие и серьезные старания, не возник в России также оригинальный пост-супрематизм или пост-конструктивизм. Сама фантазматическая реальность толкала самых впечатлительных художников к более эмоционально окрашенному стилю, да к тому же формальные возможности здесь столь сильно истощены, что для изобретения

нового и своего нужна огромная работа с учетом многих уже использованных вариантов. Отдельные опыты (Штейнберг — в Москве, Барсов — в Ленинграде) будут, конечно, продолжаться и даже распространяться по мере все большего знакомства с соответствующим наследием и его западными производными.

Кроме того, этот стиль увлекал и будет увлекать художников, склонных к рационально-логическому мышлению, которые в период технической цивилизации сильно выдвигаются и в гуманитарную интеллигенцию. Однако, он, как и минимализм, будет всегда находиться на периферии неофициального искусства, вопреки все растущему, чисто практическому интересу к нему и поддержке со стороны официального искусства в отдельных случаях. Золотые годы этого направления — позади, а рационализм в культуре заметно колеблется.

Итак, несмотря на определенные возможности и искренние усилия, русский нео-авангард не состоялся, да и не мог получиться, ибо всякая реставрация или форсированное освоение кончается скучным энigmatом или тупиком. Изменилась реальность, другими стали художники и их задачи. Хотя в освоение западного эксперимента неконформности добились большего успеха, в Европе, за редким исключением, их творчеству приклеили уничижительные эпитеты "провинциальное" и "третьеразрядное". Тем не менее, этот путь было полезно проделать для того, чтобы выявить пределы своих возможностей или грани таланта и перейти, не оглядываясь с любезничества назад и с завистью — по сторонам, к более адекватным способам самовыражения.

Если нефигуративные неконформисты отрицают официальное искусство прежде всего — формально, отвергая его устаревшие приемы и стилистические средства, а также эстетику, то фигуративисты обрушились одновременно на смысл и содержание, что принесло самые интересные результаты. Пробразом тут послужила главным образом литература: от классической Гоголя и Достоевского до современной; Белого,

Булганова и Оберфуртов, и это придало неофициальной живописи характерную национальную особенность. Только видение стало всеобъемлющим и более резким, и рассказ — более жестоким и причудливым.

Эта живопись, как и подобная литература, делится — но нечетко, конечно, четкого подразделения, — на два направления: условно-фантастический и сюрреально-бытовой реализм или точнее — фигуративизм, которые друг от друга отличаются как изобразительными приемами, так и интенсивностью в отрицании господствующих ценностей. Эти ценности даны в зеркально-негативном или перевернутом отражении. Отрицаются герои, мифология, бытовые шаблоны, унифицированные чувства, эстетические стереотипы. Отрицаются через сатиру и пародию, абсурд и конкретную правду. Вместо труженика, гордого своими свершениями, — беспутная богема, чудачки, спивающиеся престолоудини; вместо светлых будней, устремленных в лучезарное завтра, — страшные сумерки, полные тления и смерти, вместо каменного самодовольства — отчаяние, страх, страдание. Эти отрицательные эмоции из-за своей сгущенной беспримесности не вызывают катарсиса, а шокируют своей обнаженностью. Они редко переходят в крик и почти всегда одобрены кроникой; редко спонтанны, но рационально упорядочены. Эта двойственная эмоционально-мыслительная реакция особенно присуща невротикам, людям подполья, интеллигентам-эскапистам, которые, обостренно сначала отключаясь, косутуют или разлагают затем переживание долгим анализом, стремясь ослабить внутреннюю напряженность и тревогу.

Закономерным образом, такой психологический тип не способен на резкий вызов, а лишь на провоцирование, отсюда — его склонность к полуправде, кронике, зашифрованности, интеллектуальному кокетству и эстетизации зла. Это не мешает, однако, конформистам быть отрицательно-искрещившим и критичным, поэтому у зрителя их искусство отрицания вызывает моральную реакцию. Этим свойством они напоминают не столько авангард, в котором преобладал формальный вы-

сов, а критический реализм прошлого века, разумеется, без его прямолинейности и благодушия, но с той же, на сей раз прикровенной, аналитичной и нравственному комплексу и с тем же нигилистическим прикусом. Из сюрреалистического или окуривленного целого частенько выглядывает кеше родное обличье, а на сочной выразительной детали — модернизированный Федотов.

У каждого фигуративиста есть свои постоянные темы. Гоголевские маски и тела-глины с крошечными головками у Делкона — экзотологические формулы ужаса и презрения и жестко-безответственной тупости обивателя. Печальные камеры у Хренов, перед морем крови или стандартной ново-стройкой у Крепивицкой. Свадьба — апогей неважно-планированного веселья оборачивается у Калинин лямбдически-уродливым действием, а город наполнен проститутками, алкашами и апокалиптическими видениями. Даже ямури и хороводы — обиденная забава, позволяет Овчинникову раскрыть алегричную жестокость повседневного бытия, которое в розовом свете видят вынужденные жанристы. Биничевский десаκραлизует обнаженную натуру, которая в циничкой действительности представляется почему-то символом чистоты; Рохлин пародирует классические сюжеты, используя традиционную манеру письма, для brutally-сатирических фантазий с патологической окраской.

Безусловно, особой законченности и остроты в символической интерпретации реальности достиг Рабин, но у него бытовая гротеск порой затмевает художественные достоинства, прежде всего — экспрессионистский колорит, напоминающий Сутина, раннего Бегала, Руо. В провокации с Рабиным могут поспорить лишь некоторые концептуалисты, которые с большой фантазией, но не всегда — вкусом, переделают мифы, ходячие представления и власть разнородных штампов. Их орадерва позволяют необычайно расширить пределы воспроизводимости, но пока, несмотря на весь свой авангардизм, концептуалисты — да и те в небольшом числе — только в Москве.

Хотя сюрреалистическими элементами и мотивами пропитано все разбираемое направление, чистый сюрреализм в его западном понимании встречается здесь редко и многие образцы его (Рыклин, Путькин) не блещут особой оригинальностью и качеством. Преуспел разве что Тильманов, пропитанный близкими северного Ренессанса и Кватроченто, но и его перенорменные до отказа "лавки древностей" кажутся скорее инвентарным перечнем мечтательного эскиписта, чем сюрреалистической фантазией. Крайний быт и бездуховное окружение крепкими клещами хватает художника и, несмотря на все усилия подняться до общечеловеческого, он, чтобы передать свои переживания, неизменно обращается к конкретному и реально присутствующему, вкладывая в него определенный индивидуальный пафос.

Этот пафос пропитан горечью и разочарованием в человеке, который чаще всего предстает в низменном, мерком облике или слезливым, униженным и страдающим, каковым его знает история нашего времени. Как редко изображаемое дышит состраданьем, симпатией и любовью! Как будто коварное и репрессивное бытие совершенно вытеснило эти чувства из души художника или отбыло желание проявлять их! Причины этого, — говорит докладчик, — в самом мировоззрении неофициальных художников.

Его иногда определяют как антиматериалистическое, т.е. как антипод господствующей системы идей и представлений, но, что характерно, — не как идеалистическое. Снова отрицание без позитивной программы. Этот расплывчатый термин можно уточнить не с помощью поверхностных и порой кокетливых рассуждений и заявлений художников, а (их картин). Но им создается впечатление, что большинство исповедует стихийный экзистенциализм, редко — христианский, а чаще — в его демонической и агностической упаковке. В целом этот вывод отражает распространенное среди мыслящей интеллигенции мировоззрение, которое все еще сильно бушеует на льду гордыни и нигилизма. Из соответствующего комплекса идей, многократно подтверждаемого и усиливаемого будничной жизнью, вытекает упомянутое отчаяние перед действитель-

ностью и трагически-фатальное изображение человека, что, хотя и знакомо западному искусству, все-таки смягчается в нас нередко гуманистическим или христианским подходом. Этим ли полностью объясняется русский брутальный фигуративизм? Нет, еще и этическим обеднением русской культуры и сознания!

Если в экзистенциалистской характеристике своего мировоззрения неконформисты еще охотно согласятся, то возмущенно возражат, что они — поголовно духовные люди, верят в Бога и, безусловно, — христиане. Первые два утверждения я и не отрицаю, но в последнем — сомневаюсь, ибо тут слова расходятся с делами, то есть религиозными картинками. Возьмем композиции Маринк — лучшего из неконформистских портретистов. Они столь густо напичкованы сексуально-биологическими фантазиями во фрейдистском духе, что для верующего выглядят просто козуметвенными. Или вот "Воскресание Лазаря" Калинина — мастерски исполненная работа, по смыслу величайшего чуда завяла в причудливой вязи рушного пейзажа и принесен в жертву технической виртуозности.

И уж особо восточной, якобы православной, детальной внимательностью наполняют Линицкий свои учения, рассчитанные на просвещенного ценителя картины, напоминающие порой тантристские изображения. Рациональный дух руководствуется иконографической точностью, а не стремлением передать Христову истину. Товар на экспорт соответственно западному стереотипу с православии! Даже Плавинский в своих самых искренних религиозных работах, оперируя в основном на символическом уровне, не удерживается от желания цегольнуть необычные приемы и синтетичность видения в ущерб светлой идее. Формальная новизна прямо-таки вмещается принудительно в обязанность, оттирая на задний план такие понятия как благочестие, чистота, богоугодность. Уж не стоит говорить о дешевых подделках "а ля рю", в которых христианский сюжет или священные символы — только конформистское тавро ради моды и обихода.

При всем этом обязательно и серьезно упоминается

икона, в частности вёлоричиво: "...как предельно жизненный и полнокровный знак, задающий как о создателе Всевенным, так и об удивительной благости ее созданных". Действительно, она чаще всего воспринимается как знак, т.е. формальное начало, композиционному усложнению приемов, без учета духовного смысла. А если неофициальный художник обращается порой к духовному смыслу, то интерпретирует его, в основном, соответственно своему мировоззрению, т.е. философски или эстетически. С одной стороны получают опора на древнюю и национальную традицию, да еще ценнику западным авангардом и покупателями за ту же формальную красоту, а с другой — демонстрируется личный вкус, русский дух и христианское призвание. Покажу, никогда до сих пор русская иконопись так не оповлялась и не была таким объектом спекуляций.

По своей гордости или невежеству большинство из тех, кто обращается к иконе за вдохновением, не читает ее как святую, отчего и не проводит даже формальной разницы между огудно светским и религиозным искусством. Во многих т.н. "религиозных" картинах нет ни трепета благочестия, ни углубленного созерцания христианской тайны. Свободу художника нельзя ограничивать, но надо призвать его к меньшему религиозному легкомыслию, типичному скорее для нашей интеллигенции, большей вдумчивости при прикосновении к христианской истории и преемления¹⁰ перед Божиим величием и святостью. А благочестие, любовь и сострадание, а не стчаяние и ужас, к страдающему и падшему миру и человеку, не появятся без более глубокой обращенности к Христу, чистой и искренней молитвы и стремления к богопознанию. Ну, если тебе важнее отрицание и формальный эксперимент, без которого, как утверждают многие, нет настоящего художника?

Необходимо создать в искусстве новое равновесие между этическим и эстетическим, что возможно благодаря христианскому учению о том и другом, и оно поможет избежать опасного крена в сторону формального новшества за счет духовности. Как трудно это сделать, видно на примере "метафизического синтетизма" Момкина — талантливого

и виртуозного мастера. Он пытался объединить оба подхода, но в результате получилось то витиевато-барочное, то жестко-интеллектуальное формотворчество, своеобразный орнаментализм с изощренными композиционными модуляциями и претензией на философскую глубину. Восхищаясь этой, уже не русской ^{стильностью} рафинированностью формы, не сразу открываешь бессердечие умелого препаратора и эстонское безразличие холодного зрителя. Правда, сейчас — это, пожалуй, самый верный путь к успеху в западном искусстве, но он кажется чрезмерно откровенно-эгоцентричным внутри России, где тяга к духовно-нравственному не может исчезнуть.

Как без должного внутреннего опыта формальное начало может поглотить даже высокую духовность, можно судить по искусству последователей Стерлигова — еще недостаточно оцененного художника, который внезапно, как в откровении, прозрел свое "чаша-купольное пространство", и на его основе создал не только исполненные хвалой Творцу пейзажи, но и вдохновенные религиозные композиции. Глубоко почитая и изучая это искусство, ученики Стерлигова (Зубков, Смирнов, Дерун, Колин), будучи однако духовно уже людьми зрелыми, смогли и небезуспешно — развивать только то, что им было понятно, близко и доступно, т.е. прежде всего — формальные стороны его системы, подменив христианское отношение к природе чисто пантеистическим. Их работы колористической и линейной гармонией выделяются в неофициальном искусстве, но они, утратив живенский творческий стимул, неизбежно всекальвианист в эпигонство или — что и делают — уходят в сторону. Дух живет творит везде, и лишь горное или слепое самолюбие забывает об этом.

Далее В. Антонов говорит, что теперь без неофициального искусства невозможно развитие национальной культуры. Оно создало альтернативу и отменило безусловный идеологический комплекс в одной из ее областей. Обогащено искусство, в нем появились новые возможности и средства, а личность художника обрела большую свободу. Но заслуги перечисляются на поминках, а перед нами — живой организм, которому поэтому полезнее холодный душ трезвого анализа,

чем теплая ванна эмоциональной аполгетики.

Главный недостаток официального искусства происходит от его основного достоинства — отрицания. Перенося конфликцию также в формальную сферу, оно в отрицании выражает, интерпретирует и воспроизводит реальность в негативном духе; не зная или не понимая, что отрицанием отчужденное не снимается, а усиливается, извращенные ценности не очищаются, а отбрасываются как растленные и ненужные, их подлинная суть игнорируется, а не раскрывается. Ингибированный грех русской интеллигенции не позволяет выдвинуть позитивные идеалы. В этом, кстати, Блок упрекал декадентов, искусство которых поэтому оставило вакуум, заполненный активным разрушительным принципом.

В этом отсутствии положительных начал виновно все еще упорное малозерно инстинктивной интеллигенции, которая не так давно двинулась активно к Христу, но колебалась, спотыкалась и оглядывалась часто назад. Она еще не всегда ясно осознает, что сначала она должна раскаяться в греховной жизни и забвении Бога, и только после прощения и очищения может к ней, по милости Божьей, прийти "рождение свыше". Появление же включает отвержение самости, гордыни, ложных идеалов. И уж тут придется пересмотреть границы духовной автономии художника и искусства.

Многие художники, даже приняв в сердце Христа, продолжают думать, что вера — это интимно-личное дело, которое к искусству имеет косвенное, в основном, отношение, и даже порой махает ему, утверждая примат Духа над буквой, т.е. формой. Это именно так укрепилось в индивидуалистическом сознании, что его трудно преодолеть отчасти из-за лени и самокритики и "несколько крайне непопулярны среди интеллигенции понятия личной нравственности, личного самосовершенствования, выработки личности". А о личной нравственности и добродетели современные художники и слышать не хотят, уверяющие в неведомокачественной догме о независимости жизни и таланта. Но ней художнику не только не нужно блести чистоту души и тела, но, наоборот, чтобы ярче поведать о себе и своих переживаниях, просто полезно поддаваться искушениям, а потом — на то, чтобы раскаяться, а-

вспеть, вознести и возвеличить.

Не отказавшись от этих моральных наклонов, и не обратившись глубже к Христу, нельзя обрести и утвердить не риторически, а практически положительные идеалы и ценности, без которых неофициальное искусство хотя и будет развиваться, но - не вверх, а - по плоскости, не вперед, а - по кругу. Эти идеалы Истины, Любви, Добра и Святости не будут отвлеченными понятиями, а как уже было много раз в искусстве, помогут художнику путем духовного подвига достичь желаемого - полного раскрытия своего таланта. Как труден этот путь, можно видеть на постепенного возрождения сил волязма, в котором общедуховные и отвлеченно-мистические идеалы уже подменяют христианские.

Эта духовная трансформация исцелит многие комплексы неофициального искусства, в том числе - комплекс неполноценности перед Западом, который нравственно оправдывается его постепенное обескровливание через эмиграцию. Если в социальном отношении неконформисты стоят в России на периферии, то в художественном - впереди, что несет им некоторое моральное удовлетворение в отчасти компенсирует с тяготами жизни. На Западе - наоборот, получив полный социальный статус, они, особенно вначале, оказываются на самой периферии художественной жизни, что крепко ударяет по их самолюбию. Одновременно приходится приспосабливаться к новым общественным отношениям, многолюдной и высококачественной художественной среде с сильной конкуренцией. Выдерживают одиночки с крепкой волей, хорошей адаптацией и морально не очень окруженные. Выдерживает тот, кто быстрее избавляется от замечаний и самокритично относится к себе и своему творчеству. Но долго ли устоит дом, разделенный надвое, и преуснут ли отседание?

Говоря о вероятном взаимоотношении официального и неофициального искусства в будущем, В. Антонев предполагает, что в силу логики времени, а не взаимного желания, можно прогнозировать медленное и скачкообразное сближение, но

но слияние этих обонх направлений.

Хотя без указанной духовной перемены процесс враща-
тания неконформистов в систему кажется неизбежным, на
его ход может повлиять конструктивная критика, которая
до этого, увы, играла ничтожную роль. Искусствоведы силь-
нее художников прикованы к службе и завесят от нее. Нео-
фициальное искусство их тоже встало врасплох, а чтобы
о нем писать верно и искренне, им необходимо перейти в
стан неконформистов, перестроить соответственно сознание.

Если критика избегает крайностей: апологетики и уни-
чижения, с максимальной добросовестностью и пониманием
стиснется к неофициальному искусству, объективно оценивая
стремления и возможности художников, то она немало может
помочь при теперешнем смущении умов и утрате ориентиров.
Линь бы критики и художники думали не об оригинальности
и моде, а о самораскрытии на основе идеальных целей, ко-
торые появятся и укрепятся лишь через истояинное очище-
ние и совершенствование души. Дорогу к ним каждый пусть
набирает себе в зависимости от своих сил, доброй воли и
лазды высшей Истины, памятуя при этом о призыве Богом
всякого человека к Своим нетленным сокровищам.

00000