

МУЗЫКА, ПОЭЗИЯ - проблемы авангарда

Б. Иванов

В ПОИСКАХ БРАТА

Это не было родственным приглашением: "Коля, приезжай", — приехала группа РОВА /четыре саксафониста, четыре имени, четыре буквы, — аббревиатура/. "РОВА" — упаковка — ничего не говорила ни уму, ни сердцу. "Мы ленивы и нелюбопытны", — верно, Александр Сергеевич, но с существенным исключением: зарубежье нас интересует, — и патриотов, и космополитов /"Интересно, что же они там поделывают без нас?"/, и просто так, как экзотика. Но был, помимо всего прочего, чудесный июньский вечер. Помимо всего прочего, в этот вечер должны были выступить Курехин-Пономарева-Гребенщиков. И среди слушателей десяток гостей из Сан-Франциска. "Лю-бо-пыт-но... ", — проговорил проходящий мимо меня человек, прижимая к переносице очки. Помимо всего прочего, в этот же вечер должен был читать стихи Виктор Кривулин, — звезда величины порядочной. А если совсем без шуток — ПОЭТ. И представить его публике должна была ПОЭТЕССА. Лена Шварц. Черт возьми, ничего так не хочется, как к а — ч е с т в а!!! Там, где качество, — там сенсационно.

Можно десятки раз со стороны сцены фотографировать зал музея Ф.М.Достоевского во время вечеров, которые проводит здесь литературный клуб, — в кадре будут все те же — члены правления клуба. Это — клир культурного движения, жрецы, но не боги. Клар учитывает все: известия, слухи, предсказания и предзнаменования. Это — форма невменяемости, обмениваемая на спокойствие и респект. Мост Александра Невского строился с меньшим вниманием и вникновением, чем строится здесь обычный вечер. Гости могут быть разные. Чтения могут быть разные. Атмосфера должна быть о д и н а к о в а я. Я не хочу морализировать на этот счет. Но верю, что это необходимо. И поддерживать эту атмосферу должны все. Не должны, но так должно получаться: ничего на сцене не происходит особенного, — но все-таки все, что скажет тебе сосед справа или слева, — почему-то глупее, легкомысленнее, неинтереснее, чем там, на сцене. Разумеется, здесь говорится лишь об условии, на котором может держаться та о д и н а к о в а я а т м о с ф е р а: "не

мешайте мне слушать".

Зал на этот раз был особенно сложен. Профессор и сайгоновец, завсегдатаи клуба и оказавшие здесь по случаю, — все жаждущие впечатлений. Вентилятор с трудом перетряхивает воздух. На стенах работы Всеволода Иванова. Его не знает никто. Но по работам узнаются его учителя: Модельяни, плюс Шемякин, — думается, величины, в принципе соразмерные. Там, где у Шемякина — ирония, а у Модельяни — грация, от автора, простите, манерность. "Шестидесятые годы, шестидесятые годы..." — бормочет бородатый метр. От Юрия Новикова узнаем, что Всеволод Иванов выставляется впервые. Ивановых прибыло. Россия.

Зал сложен, потому что подразумевается, что:

— у поэта Кривулина — есть недоброжелатели;

— в зале есть накрахмаленные;

— возможны неловкости с гостями-американцами.

Недоброжелателей нет, накрахмаленные парализованы духотой, на гостей никакого особого, специального, усиленного внимания.

"Не мешайте мне слушать".

Заметка, собственно, не о вечере, — о музыкальной части. Тема — авангардизм. О выступлении заезжих и местных авангардистов должен был бы писать Ефим Барбан. И это имеет принципиальное значение. Писать об авангарде — это значит хорошо знать карту современной музыки. Сказать: "это авангардная группа" и не показать на сей карте точку, кружочек, доселе не существовавший, — это значит употреблять слова, так сказать, метафорически. Что значит быть в авангарде?

Быть в авангарде — играть, как не играет никто.

Быть в авангарде — не иметь успеха, успеха шумного и, стало быть, коммерческого /говорим о Западе/.

Быть в авангарде — это значит еще не знать своего культурного значения.

Авангард, который опрощен культурой, авангардом перестает быть. Сюрреализм, например, — ныне не авангард, мы

говорим "сюрреализм" для обозначения уже известного течения "в искусстве эпохи модернизма и постмодернизма". То же самое можно сказать об экспрессионизме, гиперреализме, ташизме и пр. Некогда авангардные явления, оприходованные культурой, то есть тиражированные, используемые в самом широком спектре изобразительных задач /книжной графике, театральной декорации, в рекламе и пр./, выявили свой культурный смысл и перестали быть авангардом. И все-таки это не традиция. Авангардизм, как явление, порождает, будучи культурно оприходованным, не "новые традиции", что было бы парадоксально по своей сущности, а то, что можно назвать новые "штампы", "стереотипы", новые "клише", предполагающие, что эти новые знаковые стандарты соответствуют определенной реальности, — "выражают", "описывают", "отражают", "обозначают" и т.д..

В науке не допускают двусмысленностей, которых так много в искусствоведческом и литературоведческом жаргоне. Ньютону физику не называют "традиционной", но — "классической", или "ньютоновой". Язык "классической физики" соответствует существованию некоторых физических реальностей, — и все. Так и авангардистское искусство, оприходованное культурой, становится знаковым образованием, но не традицией. Знаки используются. Какое-то время "язык" авангарда понимают только его авторы, потом — какой-то круг, для которого он что-то говорит значимое. Потом... Но случается, что никакого круга не образуется, а автор — и так бывает, — сам не отчетливо понимает, что он "обозначает". Автор так и не сумел "прорваться к реальности" — новой, психической, социальной, предметной...

Другим, незнакомым с новыми знаками, авангард часто представляется чудачеством, однако, его судьба в каждом конкретном случае определяется необходимостью. Тупые критики авангарда думают так: нормальные люди называют репу — "репой", а авангардисты — "репойдом" или как-то еще. Авангардисты доказывают, что "репойд" не репа, а нечто такое, что не было еще известным. Тупой критик, естественно, не теряется, — хотя репойд, — говорит он, — не существует, но он "нам не нужен", ~~так как не оправдывает сферу~~ ~~познания~~. Тупого кри-

тика ловят на том, что он агностик, так как ограничивает сферу познания, изображения, описания и не реалист, поскольку в реальности усматривает угрозу своей культурной и социальной позиции. Критик, как известно, не теряется и говорит: "есть реальность и реальность". Одна нужна, важна и пр., другая — не существенна, и лучше бы "репойда" вообще никогда не было, во всяком случае, наши предки без него великолепно обходились. Но "репойд" существует и существует авангард. "Рейойд" существует и для тупого критика, и с ним он воет. Он воет, таким образом, и против реальности и против того языка, который эту реальность обозначает.

Традиционалисты, разумеется, ретируются из сферы рабочей науки, но их культурный консерватизм в области искусства фундирован прочнее. Во-первых, общество, действительно, не может существовать без традиций в действительном смысле этого слова, во-вторых, их убеждения, как всякие традиционные, основаны на вере, и, следовательно, реальность никогда не является для них реальностью знакообразующей, на чем видится реализм как философское мировоззрение и как авангард — "новинки реализма". В третьих, традиционалисты в обществе, которое, тем не менее, обречено на прогресс, эксплуатируют человеческую ленность, пассивность, и попросту, невежество. Авангард, таким образом, имеет антогонистов по правую и по левую сторону, — и в лице традиционалистов, и в лице уже утвердившихся знаковых штампов. В сущности, стратегическая задача авангарда расширить пределы знаковой реальности и, следовательно, продвинуть человека, хотя бы на йоту к тому, чтобы он стал реальностью реальности.

Из вышесказанного следует, что задача критики авангарда — указать на то небывалое, что он в искусство внес, — с этой точки зрения автор заметок не может претендовать на указание созвездия кружков, названного "новым джазом", и нового кружка на карте — "Сергей Курехин". Не будучи музыкантом, автор должен держаться "впечатлений" и анализировать, собственно, самого себя, — "содержание", а не фактуру музыкального языка, которую этот язык обозначает. Программа же вечера, на котором



должны были выступить наши и американские авангардисты, для меня, как и для большей части слушателей, представляла редкую возможность сопоставления и, что, может быть, еще существеннее, возможность попытаться "оприходовать" то, что музыкальный авангард несет, оприходовать, хотя бы интеллектуально, понять, что "за ним стоит".

Не вызовет, думаю, спора утверждение, что в 1981-1982 годы выступления в Ленинграде групп, играющих новый джаз, вызвали такие сильные впечатления, которых не подарили нам ни литераторы, ни художники. Отбрасывая всяческие соображения, в том числе, кто более верно следовал принципам этого течения, Вапиров?, Чекасин?, Курехин? или группа БТЧ в целом, так горячо принятая в Европе, — ленинградский слушатель впервые столкнулся с авангардом в чистом виде. Из этого не следует, что в поэзии и в прозе, а также в живописи авангардных течений нет, но стоит обратить внимание на те аргументы, к которым прибегали сами авангардисты — немусыканты, чтобы прописать себя на карту нового отечественного искусства: как правило они говорили об усвоении опыта отечественного авангарда, об усвоении его... "традиций". Речь, стало быть, шла об упомянутых "клише" и "штампах", хотя далеко не все созданное ими было лишь тиражированием по наследству воспринятого. Кроме того, мы крайне плохо знаем историю современной мировой литературы и живописи, чтобы быть уверенными: вот здесь художник или литератор совершил подлинный прыжок. Другое дело в музыке. Мы находились в полной уверенности, что дальше Шостаковича наша музыкальная культура не пошла, не пошла и дальше джаза, с таким трудом утвердившегося в 60-е и 70-е годы. Новый джаз свалился на слушателя с чистого неба. Слушатель встретился не с "поползновениями" модернизировать классический джаз, а с бесспорно внутренне законченным явлением, — явлением, не модернизирующим что-то, а уверенно пародирующего, как классику, так и джаз. Внутри джаза, конечно, сложились замечательные инструменталисты; конечно, джаз учил импровизации, сценическому артистизму, контактам внутри музыкальных групп и групп

с задом. Конечно, слушатель джаза знает, что музыка делается перед его глазами, а значит стал иначе слушать, слушать, а не помнить, как исполняли известные произведения известные исполнители, то есть стал близким по типу к спортивному болельщику.

Бесспорно, играющих новый джаз у нас не мучили комплексы перед "серьезным искусством", — консерваторская выучка отшлифовала их уверенность и вкус. Но не менее важно, что в новый джаз пришли истинные таланты и истинные характеры. "Белая свобода" ставила личность музыканта выше собственно джаза, цвет которого "черный". Об этом прекрасно писал Ефим Барбан, статьи которого, можно быть уверенным, сыграли важную принципиальную роль, предостерегали от поползновений "модернизации" джаза, требовали радикального скачка в новую стихию творческого выражения. Выступления Вапирова, Чекасина и Чекасина вместе с Ганелиным и Тарасовым в Ленинграде продемонстрировали новые формальные возможности этого течения, но не будет, пожалуй, ошибкой сказать, что стихия творчества более всего бушевала в композициях Сергея Курехина.

Уже было упомянуто, что новый джаз эпатирует классику и джаз классический. Во всяком случае многие композиции, исполненные в нашем городе, были построены, как пародии, каррикатуры, как издевательские реминисценции. Но интереснее было заметить другое. Классика "серьезной музыки" /джаз реже/ избиралась в качестве фона, на котором разворачивалось собственно новоджазовое. Это весьма и весьма наводило на мысль о новом джазе как о музыкальном сюрреализме, тем более, что собственно новоджазовое выражалось резкими, дисгармоническими, brutальными "выпадами" или саксофона, или рояля, или электрогитары... Композиции явно нуждались в этом контрастном диалоге. Необходимо заметить, "классика" использовалась не в виде "цитат", а как своеобразный музыкальный колорит. Курехин мог попросить играть "что-то вроде Брамса" или "как у Мендельсона". Игрался не Мендельсон и не Брамс, а брамсообразное или мендельсонообразное, то есть их вещи сводились к своему стереотипу, довольно элементарному. И поскольку узнавание достигалось, и слушатель видел, как "делал музыку"



тот или иной классик, собственно новоджазовое рядом с этими клише не проигрывало, напротив, оно будоражило и захватывало абсолютной серьезностью новоджазовой "физиологии" точно также, как "небо Возрождения" в картине Сальвадора Дали "Гражданская война в Испании" было лишь фоном, а "шарнирно-физиологический" монстр на переднем плане поражал не только сам по себе, но и контрастом. В некоторых композициях Чекакина-Курехина пародируемым фоном служили массовая песня, марш, танцевальный и песенно-эстрадный ширпотреб. И тут нельзя не вспомнить композиции художника Юрия Дышленко, который виртуозно моделирует типичные клише журнально-рекламного изыска, того изыска, образцы которого мы видим в общежитиях, в кабинках машин. В рассказе "Привет Санди" Олега Павловского мы также встречаем пародийное использование клише: секс, выпивку, стрельбу из всех видов оружия и пр.

Одним словом, новый джаз, который стал известен нам в последнее время, ~~как ж в других видах искусства~~ в качестве своего собственного языка избрал конструктивную критику культурно-социальных клише, конструктивную — в том смысле, что многообразие социально-психологического и предметно-культурного обихода интерпретирует через схемы и модели "одноразового использования" в своих собственных произведениях. Возможность игнорирования социально-культурных клише возможно лишь тогда, когда есть слушатель, который способен при пародировании понять, что эти клише, хотя и функционируют в качестве общеизвестных знаков, более не имеют актуального экзистенциального смысла, что они лишь "автоматически" воспринимаются как ценности, как образцы. Сдвинутые со своего иерархического гнезда — это задача пародирования, — они оказываются смешными потому, что слушатель, с одной стороны, обнаруживает, что это перемещение в нем не вызывает протеста и стремления удержать образец в его ценностном ранге и, с другой — переживает — переживает "лучший слушатель" нового джаза, — освобождение. "Лучший слушатель" воспринимает такую музыку, как очистительную бурю, облучение, освобождающее его от омертвевших клеток,

наслоений, автоматизмов. Так и престиж великого человека, который мы не ставили под сомнение, вдруг, в одно мгновение испаряется, когда мы узнаем о великом человеке собственно пустяковые вещи, например, "рост метр пятьдесят шесть, значительные отложения жировой ткани..." Престиж испарился не потому, что эти сведения сами по себе обладают убийственной силой, напротив, при искреннем восхищении великим человеком, нам дорога каждая бытовая мелочь, касающаяся его личности. Престиж убивает утрата духовного смысла этого человека в нашей жизни. В качестве знака "великий человек", он продолжал сохраняться в наших представлениях. Но стоило этот знак включить в профанический контекст, и реальное значение для нас великого человека стало нулевым.

... Сергей Курехин довольно часто использовал в своих композициях один прием, который можно назвать в духе китайских афоризмов "накачивать воздух в муфту". Всеми звуковыми возможностями клише форсировалось — или настойчивым повторением, или ускорением ритма, или усилением звука. Клише, которое привычно укладывалось в ранг приятных, вдруг обнаруживало свою "изнанку" — примитивность, механистичность, брутальность. Приятное оборачивалось кошмаром. А. Бергсон в "Метафизике смеха" развивал идею, что человеком овладевает смех, когда в известных ему проявлениях жизни он усматривает механизм. Там, где механизм, там нет живой жизни. Механические движения как бы срывают маску с того, что хочет казаться живым, то, что выдает за живое. Чаплин, мы знаем, великолепно использовал "бергсоновский смех" в своих фильмах. Но не трудно заметить, что с "механизмами", с техникой в наше время связан не только смех, но и страх, и ужас. Это касается даже такой в общем безобидной вещи, как эстетика современного парада, столь отличная от парадов прежних времен. Ныне парад не производит впечатления великолепия и мужества /"Люблю воинственную живость потешных марсовых полей"/, — но механизма, устрашающего своей кнопочно-технической мощью. Механицизм в композициях нового джаза, с которыми познакомились ленинградские слушатели, выполнял весьма широкие эстетические функции. И смех, и ужас очищали слушателя от музыкальных предрассудков, но неиз-

бежно возникал вопрос, что же высевали авангардные группы нового джаза? Если во всевозможной классике авангард усматривал элементарные, кукольно-механистически действующие модели, то им, как говорилось, противопоставлялись "физиологизмы", воспринимаемые как витальные силы, искренности, непосредственности. Но чем больше слушатель знакомился с выразительными возможностями той или иной группы, тем больше он замечал, что у каждой группы есть свои собственные клише, и что исполняемое, в свою очередь, может быть сведено к довольно простой модели.

Мне не известно, эти или другие соображения сыграли свою роль в изменении позиции Курехина, который в этом году стал выступать с критикой авангардизма. Он говорил о его бессодержательности. Но он продолжал играть. В руках его появился саксофон, которым он не владеет. Вместо "избиений рояля", которые повторялись на каждом его выступлении, — быстрые легкие шопенообразные пассажи. Он явно стал тяготиться центральным положением в группе, и лишь как маэстро чуть-чуть подправлял там и сям течение "звукового события", как я стал называть про себя его музыкальные номера..

Может показаться странным, что скептическая рефлексия последовала после того, как музыкант уже продуктивно поработал, — создал своего слушателя, "записал" несколько пластинок и обрел известность на Западе. Но не будем забывать, что в то время как на Западе возникновение проблем порождает "технологии" их решения, мы заимствуем у Запада лишь то, что позволяет нам решить свои собственные проблемы. Испытывая неудовлетворение — ограниченные возможности заимствования, мы чаще всего движемся в анализе не к уяснению тех наших проблем, которые привели к заимствованию, — проблем культурно-социальных, лично-биографических, и шире — национальных, а к анализу самого заимствования, его выразительных или технических возможностей. И тогда мы движемся не к актуальности, а... к Сосюру, Канту или Марксу, причем, этот анализ необходимо формальный, поскольку мы не в силах ни духовно, ни интеллектуально, ни исторически, ни психологически воспроизвести в подлинности ту культурно-социальную ситуацию

Запада, которая породила такие явления, как "Кант", "Маркс", "Сосюр"... и, в частности, новый джаз. Мы можем, в итоге, прийти к скептицизму по отношению к западной культуре, которая, естественно, "занята сама собой", и при этом не встать на позицию культуры национальной, но мечтательно проектировать "надкультуру", "надъязык", или "новую религию" и прочие утопические порождения, лишенные реальной культурно-исторической и социально-психологической основы. История показывает, утопии — есть признак кризисных явлений, когда возникают представления о творческой бесплодности индивидуальных и общественных сил, но эти представления, при отсутствии внимания к действительности, вряд ли могут служить таким указаниям, которым можно вполне доверять. Хочу привести два примера разного порядка и значения.

До Толстого и Достоевского в большой русской литературе /исключения есть, но их мало/ не только религиозные темы, но даже элементарные предметные реалии, связанные с церковно-православной церковью, обходились стороной с величайшей тщательностью. Религиозные мотивы представляли исключительно в абстрактном, общеэстетическом ракурсе. "Каран и Библия, молитва и исповедь могут быть темами поэзии", — вот и все, что мы в праве сказать, говоря о творчестве Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Убеждение славянофилов в том, что православная церковная культура таит в себе мощные, самобытные, национальные творческие интенции, оставалось убеждением, способным породить своеобразную публицистику, но не искусство, и "Выбранные места из переписки с друзьями" Гоголя может служить примером драматического рассогласования этого убеждения с художественным творчеством. Среди этого равнодушия к колоссальному пласту традиционной культуры, как гром среди ясного неба — "Борис Годунов" Мусоргского. И суть, совершенного Мусоргским переворота, заключалась не в том, что действие оперы разворачивалось в монастыре, келье, на паперти церкви, под звон колоколов и пение церковного хора, а в том, что молитва, исповедь, церковные песнопения подверглись радикальному преобразованию, были из "формы" превращены в язык художественного



откровения, неотделимого от национального духа. Сила человеческой искренности, глубинный психологизм ворвался в русло традиционной исповеди, и в этом русле повлек за собой разрушение границ, доселе признаваемых границ искренности, в которых удерживалась большая русская литература до Достоевского и Толстого. Психологизм великого Шалапина — это также не психологизм вообще, — все его гениально исполненные роли основаны на модуляциях той же церковной культуры: исповеди, проповеди, здравницы, речитатива.

Другой пример — битлы. Битлы у нас породили неисчислимое число подражаний. Но могли ли отечественные барды пойти дальше них? Или достигнуть "приличного уровня", не имея никакого представления о тех уличных певцах религиозных сект, манера которых была битлами преобразована. Заметим, что спиричуэлс непосредственно связан не только с традициями церковного пения, тексты — с поэтикой библейского псалма, но и с той глобальностью, которой чревата всякая религиозность. Предельная страстность, максимализм смыслового запроса не был "завязан" с элементарной эротической озабоченностью, как были восприняты битлы у нас, — творчество битлов стало частью бурного левого молодежного движения, создавшего свои организационные формы, столь сходные с первыми христианскими общинами. И опера "Суперстар", написанная десятилетием позже, несла в себе заряд первоначального пафоса "плюхих школьников".

Не нужно быть исследователем, чтобы увидеть связь песен В. Высоцкого с "блатняцкой" песней. Песни уголовного мира — это песни об отверженности, о жестоком мире, о превратностях судьбы. Наиболее известные песни / "Мурка", "Эх, начальничек", "Кондуктор, нажми на тормоза" / — песни жалобы, сентиментальных сетований. Для блатной песни характерна прямая обращенность к слушателю, возможно, идущая от песнопений нищих. Высоцкий сохранил темы и интонации отверженности, бессердечности, абсурдности мира, но отбросил инфантильную сентиментальность уголовного фольклера. Однако, обращенность к слушателю осталась, как открытая публицистичность общесоциального свойства. В уголовной песне поет слабый и виновный и, стало быть, за-



висящий от окружающего мира человек; у Высоцкого — герой обличитель, или оправдывающий самого себя через жестокость мира. Герой песен профанный. И певец не мог опираться стилистически на высокую музыкальную и вокальную культуру, но в искусстве "отсутствие культурной основы" должно предстать в виде не вызывающем сомнения стилистической обозначенности. Блатная песня и была Высоцким избрана этим знаком — традиционным знаком "некультурности". Такой же "некультурностью" была во времена Пушкина и Лермонтова православная церковь, — вспомним слова Пушкина о том, что православно священника нельзя принимать в приличном обществе. Таковыми были и духовные простонародные песни, от которых отталкивался битлз.

Все это было до поры до времени "шумами времени", которые миновали избирательный слух, и обыватель кричал в форточку: "Хватит шуметь, милицию вызову!" Но это были "шумы", которые сохраняли свою знаковую четкость с четкими смысловыми и эмоциональными параметрами и в силу этого заключали в себе конфессиональные возможности, которые и употреблялись творцами. Здесь мы видим процесс, обратный тому, который демонстрировал, в частности, новый джаз. Как образцы, включенные в профанический контекст, не всегда способны удержать высокое место в иерархии ценностей, так и профаническое /блатное, простонародное, стерто-традиционное/, включенное в новые структуры, создаваемые творцами, может стать культурным знаменем времени. Внутринациональное заимствование в этом случае сообщает такому творчеству силу универсальной коммуникации. "Внутринациональные заимствования" не кажутся мне единственными путями в развитии искусства, но непременно условием в поисках большого стиля. Ибо то, что мы называем стилем и стилизацией — это употребление уже культурно и социально значимых структур для решения новых выразительных намерений. Можно уточнить: стилизация — использование знаковых клише, такими клише могут стать и "Леман", и "Фолкнер", "Модельяни" и "Высоцкий"; стиль, как думается, непременно связан с традицией, то есть с корневыми устоями национальной культуры.

Мусоргский создал стиль, Высоцкий — стилизацию...

Таков был ход моих размышлений, когда я заметил, что выступления ново-джазовых музыкантов находятся в плену одних и тех же приемов, и достоинства их выступлений проистекают отнюдь не из самих принципов этого авангардного течения, а из талантливости самих музыкантов. Талант в определенный момент своего творческого пути может почувствовать, что провозглашенные принципы имеют способность не только открывать новые возможности, но и их ограничивать, превращать в недостижимое то, чего музыкант стремился достигнуть.

Судя по интервью "Шоу с Курехиным", можно сделать вывод, что "гениальный мальчик", как называют Курехина некоторые его поклонники, осмысливая ограниченность языка авангарда, попытался отразить: что такое культурное явление вообще, и пришел к первоначальному его основанию — к знаку, знаку как таковому. Иной предельный итог рефлексии над культурой, — либо такая рефлексия, приводит к неопределимому Богу, либо к той естественности, "физиологизму", на которой держались композиции памятных выступлений нового джаза. В интервью мы встретились с двумя итогами рефлексии. Если Курехин занял позицию культуры, Борис Гребенщиков — позицию естественности, для которой звук не обязательно должен иметь знаковую природу, он может "слиться с сырмом", то есть с предметностью. Гребенщиков, в сущности, доказывал доказанное: любая вещь, любой жест, любой звук, заключенный в контекст искусства, становится знаком, подобно тому, как картиной становится пустой холст, если он заключен в раму и представлен на выставке. И курехинские композиции эти включения широко использовали: элементы пантомимы манипуляции с предметами, ~~использование~~ использованием звуков, извлекаемых из случайных вещей, и препарированием музыкальных инструментов для получения немusicalных звуков. Курехин разрушал границу между музыкой и миром звуков для того, чтобы в музыку ввести новые звучания, но в контексте музыки, как феномена культуры, <sup>но</sup> новые звучания неизбежно становились знаками и бунта против музыки. Во всяком случае той музыки, которую мы знаем, к которой привыкли и от которой ждем что-то нового. В пределах этой эстетики вполне возможна

композиция, — назовем ее "провал премьеры", — включающая в себя все знаки недовольства: свистки, хлопанье стульев, негодующие крики публики, милицейские свистки и сирены, а настоящая публика, возможно, будет бурно аплодировать вне себя от восторга. Скептицизм в литературе, в философии и во всех других видах человеческой деятельности имеет свою глубину, свою истину, свои адресаты, и является проявлением духовной природы человека. Но логика духовного развития ставит нас перед проблемой: на каком камне мы основываем свои позитивные устремления и надежды на коммуникацию между людьми. Будем благодарны скептикам, которые поколебали наши ветхие представления и вкусы. Парадоксы и глубокие альтернативы, как показывает история культуры, оказывались часто более продуктивными, чем многие глобальные системы. Но глобальный скептицизм, будучи доведенным последовательно до конца, приводит к параличу творческой воли, к тому самому недеянию, в котором восточные подвижники видят конечный пункт духовных устремлений человека. В европейской, христианской традиции, скептицизм есть "введение" к новому "завету" — к новым надеждам и новой вере.

Однако, вернемся в зал музея Ф. Достоевского.

Героем выступления была Валентина Пономарева. Певица уже не раз выступала в группах во главе с Чекасиным и Курехиным. Но ей отводилась роль одного из инструментов, на вечере же она явно солировала, и Курехин и Гребенщиков, а затем Брюс Экли (американский саксофонист) пристраивались к той музыкальной интонации, которую она великолепно вела, все более захватывая зал. Так, во всяком случае, получилось... Установка нового джаза: импровизация, личная свобода, с одной стороны, и с другой — артистическая способность вести музыкальный диалог с выступающими партнерами, надстраивать к звуковому событию новые этажи, — все эти программные возможности и требования все же не делают музыканта "неисчерпаемым и бесконечным", он — личность, и его определенность, как личности, его, что называется, оригинальность, — так или иначе заявит о себе в каждом выступлении, и неограниченные возможности выразятся в а м п л у а, от которого невозможно уйти, не потеряв искренность и непосредственность. Пономарева, можно, пожалуй,

сказать, на этом вечере выступила в своем амплуа, которое подавляющему числу слушателей было еще не известно. Одним словом, новый джаз дает возможность выразить в музыке каждому свою личность, но чтобы новый джаз был постоянно новым, он должен уподобиться Кроносу, который, спасая себя, пожирает своих детей. Собственно, так и развивается культура, обрекая своих лидеров либо на забвение, либо на тиражирование, ставшего уже не новым. Авангардизм, как легко понять, внутри себя заостряет эту драму. Что же касается Пономаревой, то ее импровизации при всем их разнообразии и неожиданности, были, как могли бы сказать структуралисты, коннотацией магических песнопений: заклинаний, заговоров, языческих молитв, что в свое время так эксплуатировала в своем репертуаре перуанская певица Имма Сумак.

На западе Запада — в Сан-Франциско, в этом многомиллионном городе, проживают десятка два человек, связанные отчасти товарищескими, отчасти творческими отношениями, встречающиеся, разговаривающие друг с другом, друг друга издающие, друг друга читающие и критикующие, а иногда совместно путешествующие. Одним словом, есть на свете два десятка человек — писателей, прозаиков, критиков, музыкантов, режиссеров, театральные и кино, которые в этом мире чувствуют свою отделенность и отдаленность, нетривиальность своих творческих устремлений, непонятных и неинтересных социологическому большинству. "Европа находится от нас на таком же удалении, как Япония, — говорит Ричард Шер, критик и издатель группы, — в Нью-Йорке есть группа, которая близка по позиции нашей, но <sup>они</sup> все-таки...".

Вопреки утверждениям некоторых публицистов, авангардные группировки, как видим, не сошли со сцены, американцы, о которых здесь рассказывается, подчеркивают коллективизм своей деятельности. Итак, они знали, что в Нью-Йорке есть им духовно-близкие поиски, проведали они и о том, что в России появились музыканты ново-джазовой формации и среди них Сергей Курехин — блестящий пианист. Два года назад они получили полуофициальное приглашение из Ленинграда, и стали готовиться



в дорогу. . .

...Когда-то, один Бах провожал в дорогу Баха другого, тоже музыканта, такого же толстого и так же получающего за свою службу плату мукой, крупой, солониной и небольшим количеством монет. Когда были уложены сундучки, узлы, корзины, когда миновала минута прощания — Бахи обнялись со слезами на глазах и дилижанс заскрипел и скрылся за поворотом дороги, тогда Иоганн Себастьян Бах, потрясенный, вернулся в свой дом и написал пьесу, которую мы воспринимаем не иначе, как символически, ибо трудно согласовать реальные картины отъезда какого-то из Бахов с глубокой, поистине драматической музыкой великого Баха "На отъезд любимого брата". И хотя у меня нет уверенности, что я верно обозначил мотивы приезда санфранциских музыкантов в Ленинград, тем не менее, уверен, это была поездка в поисках "брата", ибо существование где-то на свете близких нам людей несколько меняет, скажем так, картину мира. Нет, на встрече с Курехиным никто не вынимал платков и не вытирал слезы, — ни одна сторона не драматизировала, в сущности, драматические эпизоды, оставшиеся позади — обращение группы авангардистов к президенту и отказ Рейгана поездке разрешить /в рамках культурного обмена/, сбор частных средств на дальнейшее путешествие. Мы имеем дело с драматургией другого исторического и эстетического рисунка, других эмоций, понять которые — значит что-то понять новейшее, напоследнее — н о в о е о б щ е ч е л о в е ч е с к о е. Современный дилижанс — трансатлантический лайнер, загружаемый музыкальными инструментами, — факт, но малореальный сам по себе и как эпизод, легко "ставится" средствами мультфильма, как и отъезд реального брата Себастьяна мог бы лучшим образом сегодня реконструировать постановщик "Бэмби", — в стиле новой сентиментальности. Или — новой духовности. Но новая новизна, сделаем замечание, выразилась бы, как и во времена Баха, в том, что основывалась бы на с м е ш е н и и, на пренебрежении, на искажении м а с ш т а б о в. Человеческая субъективность и, следовательно, индивидуальное творчество, возможны лишь при условии, что их не парализуют ни гигантские массовидные явления, ни глобальные катаклизмы, ни гигантские механизмы социальных структур. Лирика, духов-



ность, "микроязык" индивидуальности и индивидуальностей представляются сами по себе чем-то ущербным рядом со здоровым тоталитаризмом. Индивидуальное в своей уязвимости подобно пузырю из мыльной пены, но на его поверхности отражен весь мир, деформированный его трепетной цельностью, мир, спектрально переломленный сферой духовного и лирического переживания бытия.

Мы назвали поездку группы "РОВА" в Россию, поездкой "в поисках брата", но мы можем назвать ее и "путешествием на мыльном пузыре через океан и Европу в Россию".









Саксофонисты "РОВА" играли на Кузнецком переулке то, что хотели! Это была одночасовая программа, состоящая из пяти-шести композиций. В Москве, где у них было два выступления, они не решились играть то, что хотели, — публике, как им показалось, было бы трудно воспринять то, что они относят к своей музыке и игре. Внешне: пюпитры, ноты, строгое поведение на сцене, если не считать вольностью — присесть на сцену, когда играют партнеры, чтобы перевести дыхание и сделать два глотка минеральной воды. Никакого шоу, никаких перемещений по сцене вообще, никаких отвлекающих от музыки жестов. Композиции суховатые и угловатые. Мелодия заменена мелодикой — сочетанием звуков и инструментов. Мелодика иногда неожиданна, иногда монотонна, исполнение уверенное, временами виртуозное. Никаких ассоциаций, никаких намеков — форсируется самодавление замкнутой системы звуков. "Физиологическое смещение" есть, но уравновешено формальными рамками композиции. Сформулируем так: деятельность пищеварения не прерывает работу мозга. По-видимому, и нужна поэтому нотная запись. Что-то усередненное, интегральное. Кажется, что никакой разницы между композициями нет, — ожидаешь контрастов, прежде всего психологических. Но потом понимаешь — строение композиций решительно отлично от курехинских. Ленинградский музыкант составлял психологический график, когда планировал "звуковое событие" /см. "Шоу с Курехиным"/. "РОВА" же "впечатлений" не производила. Я сказал после выступления американцев Лин Хинджинян: "Музыка ва-

ших друзей непсихологична". Она возразила: в записях, во всяком случае это не чувствуется. Ответ Хинджинян заставлял задуматься.

Я, как и многие мои современники, должен был сам, без поводыря постигать эстетику современного искусства. И первое правило этого постижения: учиться смотреть, читать, слушать, — находить смысл, порядок, логику произведения не в поле собственного, уже установившегося вкуса, а в организации самого произведения, и уже исходя из понимания произведения, как "объекта", оценивать его художественные возможности. Иначе говоря, вкус оказывался, вопреки положению, "о вкусах не спорят", наиболее консервативной частью индивидуального эстетического кредо. И если те произведения, которые мне "нравились", все же оказывались неудовлетворительными, то вызвано это было тем, что они не выражали нового опыта, нового смысла, нового порядка в бытии. На этом расхождении вкуса и смысла и возникают запросы с ложной перспективой, например такие, как "написать" о последней войне роман, как "Война и мир" и призывы критики типа: "нам нужны новые Гоголи, Салтыковы-Щедрины". Категория **н о в о г о** не может фундироваться на категории **с т а р о г о** /"противоречие по определению"/. На ложный запрос возникает ложная литература с ложной критикой, с ее псевдо-проблемой, которая не имеет другой стратегической задачи, кроме как охранительной. Такая критика, между прочим, с поразительной последовательностью обходит вопрос о приятном в искусстве, между тем, как все ее оценки так или иначе на категории приятного основываются. В применении к искусству категория приятного не есть, лишь простой перенос приятных ощущений от материальных предметов на произведение, — "приятное" в эстетическом восприятии неотделимо от знаковой природы искусства, от гармонии сложного знакового объекта. Именно поэтому проблема приятного в искусстве неотделима от проблемы понимания. Вот почему можно говорить и о красоте научного изложения: Консервируя уровень понимания, мы консервируем и уровень вкуса, и наоборот.

У меня не было основания не доверять Лин Хинджинян, но

для нее "психологическое" выражалось в чем-то таком, в чем "психологического" я не схватывал. Я вернулся к впечатлениям вечера с тем, чтобы пересмотреть их, как оператор просматривает отснятую киноленту. И я, кажется, понял, в чем заключалась причина разных оценок, когда "перемотал" один эпизод в выступлении "РОВА". Одна композиция квартета словно застыла на одной фразе. После разговора на следующий день с Ричардом Шером, — он музыкальный критик группы, — я укрепился в убеждении, по крайней мере, в том, что ищу причину в верном направлении. В этом направлении лежал целый пласт впечатлений, которых я не соотносил с тем, что можно назвать "психологическим". Я даже не связывал их, собственно, с тем, что исполняли на сцене, — ведь в Эрмитаже мы иначе видим лица посетителей, иначе через окна видим Неву. Мы отдаем себе отчет, — это "посетители", "Нева", а не "французы", не "голландцы" и не "итальянцы". Но мастера "бросают свет" на то, что нас окружает, мы все видим несколько иначе, потому что видеть иначе мы можем и в каком-то смысле, даже должны, чтобы не быть в плену одномерной стандартности. Эпизод с повторением одной и той же музыкальной фразы "бросил свет" на мои собственные переживания, которые не вошли "в отчет", когда говорил Лин Хинджинян: "музыка ваших друзей непсихологична". Я попытаюсь объяснить другую психологию слушателя следующим примерным графиком впечатлений:

	↑ время	С — консистент, содержание.
	↑ <sub>1</sub>	С <sub>1</sub> слушатели еще не знают, что повторение продлится более, чем ordinarily;
	↑ <sub>2</sub>	С <sub>2</sub> начинает воспринимать повторение как прием.
	↑ <sub>3</sub>	С <sub>3</sub> слушателю начинает надоедать монотонность;
	↑ <sub>4</sub>	С <sub>4</sub> он начинает переживать возмущение, может начать поглядывать на соседей, не разделяют ли они его чувства;
	↑ <sub>5</sub>	С <sub>5</sub> повторение ему начинает казаться смешным;
	↑ <sub>6</sub>	С <sub>6</sub> он устал от однотонности и "выключается";
	↑ <sub>7</sub>	С <sub>7</sub> композиция получает развитие, и слушатели аплодируют.

... Итак, ничего не происходит - квартет саксофонистов в А/унисон повторяет одну и ту же музыкальную фразу, - пять, десять, двадцать, тридцать секунд. "А в это время...", как писали в титрах немого кино, восприятие музыки <sup>сск</sup> весьма и весьма изменилось. Резюмируем: изменение восприятия музыки было достигнуто минимальными средствами - и минимализм является особенностью манеры "РОВА". Далее, в каждой композиции был проведен достаточно четко тот или иной музыкальный прием, то есть композитор берется за запись мелодики, если такой прием им открыт, изобретен; - для него не имеет смысла пьеса, нового приема не содержащая. И последнее, - для музыкантов безразлично, как слушатели реагируют на исполняемое. Этот пункт требует детального объяснения.

Наш массовый слушатель и слушатель, открытый авангардным течениям, не сомневается в том, что музыка /как искусство в целом/ должна воздействовать на ее воспринимающих. Художник, музыкант, писатель, актер, скульптор хочет в чем-то слушателя, читателя, зрителя убедить, что-то ему внушить, чем-то заинтересовать, - одним словом, оказать на него "определенное воздействие". Такую точку зрения на искусство мы встречаем не только сейчас, но и в прошлом, и самом от нас отдаленном. И если верно то, что искусство берет начало в культе, то высказанное положение приобретает законченную бесспорность, как бесспорно то, что культ не только "воздействовал" и "воздействует" на индивида, но собственно, порождает человеческую конфессиональность, общественность, коллективизм, - и произведения искусства нашего времени в новых формах конституируют "коллективность" в театральных залах, на музыкальных концертах, в выставочных павильонах и т.д., так и читатель дифференцируется и консолидируется по приверженности к творчеству того или иного поэта или прозаика. Иначе говоря, у искусства среди полей общественного бытия, есть свое собственное, которое оно сохраняет и поддерживает именно своим способом воздействия на человека и общество. Этим и объясняются различные коллизии, возникающие, например, между политикой и искусством, искусством и философией, наукой



и искусством и пр. областями человеческой деятельности.

Согласно этому принципу, отношение между художником и нехудожником не может быть отношением равных. Художник выступает перед зрителем, читателем, слушателем во множестве ролей, и каждая из них ставит его в главенствующее положение. Потребитель искусства не только согласен с этим положением художника, но и сам требует, чтобы художник его просвещал, учил, воспитывал, развлекал. Для него, в сущности, неважно, является ли искусство служанкой философии или политики, идеологии или религии, — важно то, что искусство, как и другие формы человеческой деятельности, оправдывает свое существование тем, что на него стремится воздействовать и влиять.

Не будем совершать экскурсы в историю, не будем затрагивать старые и новые споры о задачах искусства, о том, к чему оно должно стремиться, к чему нет, — представим, — что, в общем, не трудно, — что нехудожник как индивид самодостаточен, независим, самостоятелен, и он не считает, что художник — такой же индивид — обладает какими-то особыми правами на превосходство. Во взаимоотношениях равных людей, интеллектуальная напористость, эмоциональная суггестия — есть форма навязывания своих представлений и переживаний другому. Постулат: "искусство должно оказывать на людей определенное воздействие", оправдывает, таким образом, вид человеческой агрессии, которая может быть воспринята нехудожником как обыкновенная пренебрежительность и вульгарность художника. Иначе говоря, этика равенства входит в противоречие с постулатом воздействия. Постулат, представляется, несмотря на свое историческое долгожительство, неабсолютным. И если в традиционном обществе, в котором идея тотальной опеки над индивидом является фундаментальной, постулат воздействия искусства с этой идеей четко согласуется. Если в век Просвещения превосходство художника основывается на особых его знаниях о прекрасном, совершенном и нравственном, если романтизм это превосходство видел в природном даре творца, если при этом основания для элитарного положения художника в обществе, как мы видим, меняются и становятся все более зыбкими, то хотя бы теоретически мы можем допустить, что в какой-то ~~момент~~ исторический



момент художник смешивается в толпе с нехудожниками, и его заявления о своих социальных или индивидуальных привилегиях становятся, по меньшей мере, безвкусными и странными. Теперь заметим, что для авангардных течений характерна резкая отрицательная реакция на массовую культуру. И именно в этой культуре разрабатываются и реализуются самые различные варианты навязывания искусства обывателю. Авангард рассматривает обывателя как потребителя, который нуждается в том, чтобы искусство вело его за ручку, поучало и развлекало. (И критика, которая выступает рупором запросов этого обывателя, может быть названа в стиле старой, предреволюционной публицистики "мещанской"). Таким образом, авангард своими средствами стремится создать или отыскать такого индивида, который независим, самостоятелен и без особого пиетета относится, как к идеалам массовой культуры, так и к историческому наследству. Если попытаемся теперь связать концы с концами, то скажется, что стилизации и стилизаторство, независимо от того, питаются ли они вненациональным или внутринациональным заимствованием, но ориентированные на широко распространенные образцы и клише, противоречат тому искусству, которое отказалось от постулата "воздействия искусства". Следовательно, нашим американским гостям-авангардистам не должно было понравиться выступление группы Курехина. Оно не должно было понравиться в силу той суггестивности, о которой мы говорили, в силу стилизованности вокализа Пономаревой в то время как наш слушатель, именно в этой суггестии и стильности должен был найти и нашел достоинство наших музыкантов. И пережил искреннюю гордость за их успех. В это время как Ричард Шер, музыкальный критик сан-франциской авангардной группы, на вопрос, понравилось ли ему выступление наших ленинградских музыкантов, сказал, что он не любит стилизованную музыку.

Однако возникает вопрос, возможно ли в принципе искусство, которое отказывается от воздействия на своего референта? Не снобистские ли это причуды? Не хотят ли нам подsunуть под видом отказа от воздействия "ноль объекты культуры", эталоном, которым может служить чистый лист бумаги или пустая картинная рама, и шарлатанскую многозначительную критику вокруг этого?

Воспримем чистый лист бумаги не в контексте иронии, а как формализованное и конкретное решение коллизии художник-нехудожник. Чистый лист бумаги, предлагаемый зрителю, — есть своего рода предложение представить на этом листе все, что зрителю угодно, и выступить собственно в роли художника. Но, возможно, что ничего представлять нет необходимости, ибо лист бумаги — не более, чем символ равенства художника и нехудожника, равенства в глубоком онтологическом смысле. Следовательно, ~~еще~~ перед нами декларация и, прежде всего, этического порядка. И если этот лист апатирует, то апатирует искусство воздействия, искусство агрессии, олимпийские претензии искусства. Между этим листом чистой бумаги и той частью выступления "РОВА", которую мы разбирали, мы можем провести достаточно обоснованную параллель: повторение в композиции предоставило слушателя самому себе, создало "раму времени", в которую слушатель мог вставить свои любые настроения, переживания, образы.

В сущности, "ноль объекты" действительно принадлежат авангардному искусству, но из этого не следует, что мы имеем дело в этом случае с капризами пресыщенных снобов. Сомерсет Моэм, которого мы безусловно отнесем к "нормальным реалистам", говоря, что "муравей" так же реален, как "архиепископ", — собственно, недалеко отстоит от белого листа бумаги, ибо на его экране реальности реально все. В традиционном искусстве есть свои правила, которые будучи сформулированные решительным образом, также позволяют уловить недалекие контуры абсурда. Суть не в этом. В конечном счете нас интересуют возможности авангарда выражать грани современного человеческого опыта. Мне представляется, что сейчас мы лишь теоретически можем . . . двигаться к осознанию некоторых его сторон. И этический подход, пожалуй, нам более всего доступен. /См. например, "Материалы по ноль-объекту и комментарий Р. Скифа, в котором Р. Скиф интерпретировал "ноль-объект" исключительно с точки зрения новых поведенческих прецедентов и даже сделал организационные выводы. "Часы", №41/.

Беседа с американскими авангардистами, несмотря на ее пунктирность, была познавательной с точки зрения чрезвычайно

интересной. И темы, в ней затронутые, и сам дух беседы решительно отвергал те предрассудки, от которых мы не свободны, то причисляя авангард к сугубо формалистическим направлениям, то надевая его стремлением к разрушению и экстравагантности. В статье "Реализм и личность" я писал, что к авангарду в искусстве относятся те, кто "расширяет горизонт обозначенной реальности. Авангард — это лидеры в развитии мирового реализма." /"Ч", №7/. У меня нет сомнений в том, что эта формулировка воспринимается как попытка соединить несоединимое, ибо реализм в представлениях наших официалов и неофициалов, — направление традиционное, и авангард, естественно, ничего общего с реализмом иметь не может. Обратимся к некоторым эпизодам беседы, которые имели к этой теме непосредственное отношение.

Один из наших поэтов, принявший участие во встрече, стал развивать некоторые свои взгляды на искусство. Наш гость, уже упоминавшийся Ричард Шер, довольно решительно отнес эти высказывания к романтической концепции искусства и спросил, есть ли среди членов "Клуба 81" литераторы, которые ищут реалистические вещи. Такой поворот беседы весьма озадачил некоторых наших литераторов, ибо в системе их представлений, от авангардистов можно было ожидать самых парадоксальных интерпретаций функций искусства, но никак не ясно осознаваемой своей связи с реализмом, причем осмысленным, как альтернативным по отношению к романтизму. /Эта альтернатива проводилась и в моей упомянутой статье/. Мы не услышали от Шера пространного развития этой темы, но он высказал одну мысль, которой я воспользуюсь, чтобы упорядочить на свой страх и риск это и другие отдельные высказывания наших гостей, и причать им, так сказать, системный характер. Он сказал, что художник должен полностью принимать выводы, которые следуют из осознания реальности, какой бы она ни была, и какие бы выводы эта реальность не предопределяла. Если анализировать это высказывание, можно заключить, что наш критик занимает позицию позитивистского реализма, реализма 19-го века, который в истории нашей общественной мысли и литературы занимал столь большое место. Но дух американской культуры глубоко и традиционно неотделим от нравственной позиции индивида. Поэтому я задал ему вопрос,



нельзя ли его взгляды определить, как стоическое мужество? На что Ричард Шер выразил свое полное согласие.

Необходимо несколько прокомментировать эту часть беседы, поскольку в высказываниях Шера отражена, повидимому, не только важная черта в творческой позиции санфранциской группы /см. интервью, взятое у саксофониста Окса; в частности, его обращение к музыке имеет очевидную нравственную мотивировку/, но и представляет общий интерес для нас, пребывающих в чрезвычайно запутанных отношениях с романтизмом, с реализмом и авангардизмом, а главное — с действительностью. В кратком изложении, "стоическое мужество" — это также отношение к действительности, при котором, какой бы эта действительность не была, человек не отказывается от самоутверждения. Действительная реальность не усыпает розами каждый шаг индивида, напротив, она не имеет его в виду и может вполне без него обойтись. Но индивид трезво понимает, что никакой другой реальности ему по судьбе не предназначено, никто не станет препятствовать ему в том, что он повернется к этой реальности спиной, насколько это в его возможностях, он может предаться мечтаньям мысленно и с пером в руке, — и в этом бегстве от действительности скрыт тоже способ самоутверждения, но романтический и иллюзорный. Человек становится реальностью реальности, когда его самоутверждение осуществляется в границах самой реальности. И хотя бесспорно, что культурно-историческая формация реальности различно воздействует на усилия индивида к самоутверждению, каждая эпоха, и каждая национальная культура предлагает свои формы отчуждения человека от самого себя. А это значит, что индивид всегда в определенном смысле противостоит своему времени [если время рассматривать как бытие безличностных социально-культурных структур и клише]. Стоическое мужество мы находим у героев Хемингуэя, теоретической разработке этой этики посвятил свою книгу "Мужество быть" Пауль Тиллих. /См. пер. "Ч", № 4/. Реализм, таким образом, в определенном смысле, можно понимать, как производное этики стоического мужества, в то время как романтизм, либо конституирует особую роль художника, либо усматривает в мире другой, лишь поэту /и избранным/ доступный

мир, в котором его самоутверждение и призвано осуществиться. Этим другим миром часто выступает само Искусство, как сфера духовного союза элиты.

Не станем безоговорочно утверждать, что только реализму обязан своим происхождением авангардизм. Идея самоутверждения личности была выношена романтизмом, но реализму предстояло романтикам указать, что их самоутверждение театрально, осуществляется лишь по ходу тех пьес, авторы которых готовы этим самоутверждением удовлетвориться, и принимаются теми зрителями, которые сами тяготеют к бегству от реального мира. Но бесспорно то, что реализм невозможно отчленить от такого сложного культурно-исторического образования, как личность. Я это сказал во время беседы, и теперь Шер озадачил меня. Он, в свойственной ему категоричности, отрицательно отозвался о связи реализма с личностью. В этой связи он усматривает диалектику, "которую американцы никогда не понимали и никогда не поймут". Критика, можно было попытаться поймать на противоречии, так как перед этим он говорил о романтизме и реализме как о том, что индивид "выбирает", а, как известно, диалектика у Гегеля /и у Маркса/ выступает не только в виде объективного исторического процесса, но и в самосознании индивида /например анализ "разорванного сознания"/, объективируется в альтернативах выбора. Но такое возражение, как легко представить, не имеет для Шера смысла актуального противоречия. Если для нас проблемы самоутверждения, увы, не игра, а подлинная борьба и судьба, которая, как верят вовлеченные в эту борьбу, должна выразиться объективно в виде социальных и культурных итогов, и реализм, о котором мы говорим, есть наша реакция на романтическое неофициальное и официальное искусство и новый аспект самоутверждения личности, то для американца этот выбор — глубоко индивидуальная проблема, и если он борется, то борется только сам с собой, и эта борьба не имеет общего смысла, как спор, кто привлекательнее брюнетка или блондинка. Современный американский реализм в искусстве и, тем более, его авангардные течения не могут, будучи в такой ситуации, чувствовать актуальность обще-философских и культурно-исторических про-



блем реализма. А если это так, то проблема необходимо переносится из сферы самутверждения в сферу выражения, то есть, каким должен быть язык общения личностей. Проблема взаимопонимания отличных друг от друга людей должна решаться через каналы искренности — это проблема экзистенциального порядка, и через упорядочивание внутреннего опыта в структуре языка, который не может быть, повидимому, тривиальным, поскольку автор неповторим.

Я пишу о проблемах наших гостей так уверенно, потому что Лин Хиджинс, называя культурные явления, имеющие для нее и ее друзей актуальное значение, упомянула французский сюрреализм и русскую формальную школу. "Автоматическое письмо" Анри Бретона — один из способов решения вопроса об искренности, русская формальная школа — это широкая постановка вопроса об языке искусства. Можно предположить, что формальная школа здесь играет роль не объективной науки, а техники рефлексии на свой же поток сознания, рефлексии, конструирующей речь, и в самой речи усматривающей мотивы для глубинных ассоциаций. Публикуемые в этом номере журнала интервью с саксофонистом Оксом, и перевод предисловия к сборнику сан-францисской группы "Четыре лекции", написанное Стивенем Родфером, в какой-то мере позволят читателю, если не понять, то почувствовать усилия стянуть в один узел человеческое существование и язык. Однако мне еще раз хочется вернуться к теме — "искусство без воздействия".

Мы говорили об этической его предпосылке и о разной психологии общения. Такое искусство отказывается от агрессии и позиции превосходства. Оно предлагает язык, который может облегчить другому связать свое существование с неадаптированным выражением самого себя. Оно не может за другого выполнить эту задачу, но оно может дать другому метод (— этика равенства также не разрабатывается для каждого случая.) Такое искусство, повидимому, лишено катарсиса, как и лишено провоцирующих намерений. Оно не эксплуатирует внутренние коллизии индивидов, чтобы стать, в свою очередь, для них подобием наркотика, — на чем выждутся меха-

низмы массовой культуры. Искусство, разумеется, всегда есть искусство, и реализм и самодостаточность личности, как все, что утверждается выбором и волей, в какой-то степени искусственно. Если такое искусство отказывается от агрессии, это не говорит, что мир, окружающий человека, не агрессивен. Индивид, отстаивая сам себя, хочет видеть художника, который тоже способен делать это. Эта встреча, если она происходит, дает достаточные основания, чтобы "искусство без воздействия" существовало. На этой встрече нет блудного сына, и никто не произносит проповедей. Симпатии и понимание — его конечная цель. Это своеобразный классицизм по своей уравновешенности. Но на этом сходство с классицизмом и заканчивается. За формой — человеческая импровизация и действительность.

Мы говорили и, думаю, многие из нас чувствовали: мы очень и очень разные. Наши гости удивлялись иному: литераторы клуба и сам клуб напоминал их собственное. В самом деле, мы не имеем широких контактов с читателями, не имеют его и наши коллеги. Их аполитичность связывается с нашим убеждением, что искусство — особая область творчества, не является служанкой философии и идеологии, и не позволительно причислять его к аппарату пропаганды. Сходство есть и в том, что мы и они уделяем много времени общению между собой, служа друг другу и читателями и критиками. Мы, как и они, понимаем искусство как целое, фундаментально целое, не проводя радикальных различий между музыкой, поэзией, прозой, театром и живописью. И лишь критика в нашей практике все еще отстоит на порядочном расстоянии от искусства, в то время как американцы воспринимают критику как органическую часть собственного художественного творчества...

Прошло время и наши гости вернулись из путешествия "в поисках брата". Из Беркли пришло письмо:

"Мы только что вернулись из путешествия. После Ленинграда — Рига, после Риги — Румыния, а потом уже Бостон, Нью-Йорк. И так, мы, наконец, в Калифорнии. Причем каждый из друзей считает своим долгом

спросить: "Что Россия? На что она похожа?" И ответить на это почти невозможно, если не скатываться к анекдотам. Соединенные Штаты страна тоже неоднозначная, слишком обширно ее и эмоциональное и географическое пространство.

С тех пор, как мы вернулись, мой сын, по его словам, стал испытывать ностальгию по России. Звучит это довольно дико, хотя я и начинаю понемногу его понимать. Вот почему и собираюсь приняться за изучение русского языка. Но еще и для того, чтобы читать ваши работы и вернуться в Ленинград.

Признаться, я немного расстроена от того, что наша встреча оказалась такой короткой. Было и есть множество вещей о которых хотелось бы поговорить подробнее и литература занимает среди них не последнее место. Так, видимо, важен вопрос социальной ситуации писателя, вопрос чрезвычайно острый и одновременно очень интересный. Однако существует ряд не менее важных и спорных проблем, касающихся собственно принципов творчества — письма. И то, как ты описывал свою работу, ее процесс, поразительно совпадает с тем, как думаю об этом лично я и мои друзья писатели...

Лин.

////////////////////