

Виктор Кривулин

ПЯТЬ ЛЕТ КУЛЬТУРНОГО ДВИЖЕНИЯ.

СВЯЗЬ ДВИЖЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ С ДВИЖЕНИЕМ ПОЭТОВ

Мне кажется, что Борис Иванов слишком широко ставит вопрос, хотелось начать свой доклад с ограничения, немного сузить этот вопрос... Он, говоря о непрерывности текстов и возводя наличие текстов как фактов культуры в главный критерий того, что называют культурным движением, совершенно выпускает из виду, что мы, имея дело с непрерывным потоком текстов, картин, даже музыкальных произведений, часто не имеем критериев оценки. Мы часто не можем провести эти произведения через определенную сферу опосредования. Культура сама по себе всегда и есть эта определенная сфера опосредования. Это есть некий язык, понимается как история, как язык исторический, и восприятие фактов искусства без опосредования вообще невозможно ни в живописи, ни в поэзии. Иванов говорил о непосредственном отношении "автор-публика".

Для меня история новой культуры и, в частности, поэзии и живописи неотделима от того процесса, который получает весьма неточное определение и от которого мы, кстати, сейчас стремимся отказываться. У Бориса Иванова в докладе ни разу не проскользнуло вот это официальное наименование культурного движения, официально принятое на Западе как "движение нонконформизма" или "движение второй культуры". Мы его старательно обходим. Оно имеет в наших глазах едва ли не оскорбительный смысл. Но как бы мы сами не были неудовлетворены его сторонним обозначением, это сугубо негативное определение — нонконформизм или в т о р а я культура — имеет огромный содержательный смысл, и указывает на нигилистический, альтернативный характер всего движения. Это особенно очевидно, когда речь заходит о 60-х годах. Только сейчас, со второй половины 70-х годов, проявились тенденции выстраивания, т.е. возникли протесты против деструктивного начала, в частности, у Иванова, у многих. Требования позитивного начала, требование новой, что ли, ценностной системы,

больше того — новой иерархии ценностей, потому что без этой иерархии вообще никакой разговор о культуре невозможен. Реальный разговор. Но если речь идет о 60-х годах вряд ли можно обходить деструктивные моменты движения, определявшие в те годы и эстетику, и поведение, и мышление участников неофициальной культурной жизни. Для меня точкой отсчета являются 59-60-61 гг., вот этот промежуток...

В поэзии это смерть Пастернака и начало популярности Бродского — первый и последний "турнир поэтов", а в живописи — выставка в Эрмитаже /для Ленинграда/, связанная с именем Шемякина, а для Москвы — выставка Лианозова, связанные с именами Рабина, Кропивницких и др. Итогом Лианозова была выставка Беляева в 1974 году. С весны 60-го года начался сложный и длительный процесс расщепления и последующей диаспоры русской культуры.. Если до этого момента она существовала как некое органическое единое целое, то дальше пошло расщепление, процесс, который привел в конце концов к тому, что сейчас неравномерно и неустойчиво, но одновременно и на удивление длительно существуют в рамках одной языковой реальности два совершенно различных эстетических и интеллектуальных стандарта. Как они соотносятся очень трудно пока понять, но чрезвычайно важно установить характер соотношения официальной и неофициальной культуры, официального и неофициального способа жить. Исследователь, который задался бы целью восстановить целостную картину культурной жизни России послесталинской эпохи, такой исследователь будет поставлен перед трудной задачей: ему придется соединять несоединимое: допустим, картины, выставленные на квартирных выставках, и картины, выставленные на официальных выставочных залах; стихи, которые публикуются во внутренних советских изданиях, и стихи, циркулирующие в Самиздате — их поток был очень интенсивным в 60-е годы, в 70-е годы на место Самиздата приходит "тамиздат" и возрастает количество публикаций в

эмигрантской прессе, количество зарубежных выставок. Это новая совершенно форма, о которой Борис Иванов совершенно ничего не говорит, оценивая культурное движение, как "внутреннее". Оно перестало быть внутренним, оно стало частью мировой культуры, это тоже нужно учитывать. Это очень важный факт, который должен быть отмечен, — новое, то, что пришло в 70-е годы. Это касается и живописи и касается поэзии. Итак, с весны 60 года прошло двадцать лет. Что же произошло за это время с русской поэзией и живописью? В поэзии начальная точка движения связывается с именами Бродского в Ленинграде и Станислава Красовицкого в Москве. В живописи — круг Рабина и круг Кабакова и Шварцмана. В Москве в начале 60-х годов, как бы два таких центра, а в Ленинграде — это сидлинцы и круг Шемякина. Тоже два круга. Что же произошло за это время? Сначала о поэзии. Личность поэта и его облик, звучащий голос, его манера поведения и акты репрезентации в 60-е годы были неотчуждаемы от словесной ткани стихов, т.е. так же как от ткани живописи, от манеры письма, от чувства формы была неотчуждаема ~~личность~~ личность художника, его облик (облик Шемякина, например, — целостный довольно-таки, с его мастерской, с его бесовщиной и т.д. и его работы). Т.е. это было нечто единое. Как это воспринималось? — вот что очень важно тут понять, какие были каналы восприятия? — для тех, кто мог воспринимать. Поэзия по преимуществу восполняла недостаток экзистенциального опыта слушателя; тем же, на мой взгляд, занималась и живопись. — она разрушала отсутствие личностного начала вообще в видении. И поэзия действовала по преимуществу на слушателей, а не на читателей, потому что изданные, перепечатанные или переписанные от руки стихи, например, воспринимались в первую очередь как звучащее, а не как писанное слово. С другой стороны, живопись действовала, как это ни странно, на литературную сторону восприятия; пользовалась соответственными каналами, т.е. апеллировала почти к слуховому сюжету, который может быть рассказан. Это касается даже Михнова, даже абстрактного искусства: оно же тоже было сюжетным, что можно проследить по названиям. Все начиналось с того, что каждое

из этих искусств действовало несвойственным себе способом. Почему, отчего это происходило? Если говорить о поэзии, то там живой голос поэта как бы заполнял лакуны в эмоционально обедненной жизни среднего человека, ~~тогда~~. Видели перед собой нечто живое, вот что важно, факт ощущения живого человека. Поэтому часто поэт стремился сделать искусственно свой голос более живым, чем есть. Т.е. форсировать, усилить и тем самым исказить естественное звучание. Отсюда же возникает экспрессионизм в живописи. Арефьев, пожалуйста, это классический пример. Живописные образы его более выразительны, чем могли бы быть их прототипы. Это, мне кажется, очень важно — форсирование средств, которыми мы пользовались в 60-е годы. И еще: особый характер связи творца с материалом. Когда сейчас слушаешь записи стихов, сделанных в 60-е годы, поражает общее для всех неподцензурных произведений поэзии непрерывная экстатически восходящая интонация, которая автоматически покрывала любое содержание, неважно какое содержание. Она, эта интонация, присутствовала независимо от того, какие были стихи, о чем, и каков их автор. То же самое в живописи — поражает совершенная "раздрызганность" формы, нарочитая, причем, сознательная. Например, смотришь работы, написанные в 60-е годы, такими людьми, как Толя Заславский, работы, которые до какого-то момента выстраиваются, а дальше идет сознательное снятие этой стройности, красоты, сознательное снятие, идущее от негативной интенции. Социальный невротизм 60-х годов, волны которого покатались по Европе и по Штатам, имел свой аналог в России. И пока негативная, разрушительная энергия требовала выхода, стихи звучали, а картины "вцеплялись" в зрителя, и это были те каналы, по которым социальные разрушительные силы находили выход, что-то вроде свистка в паровозе.

Фактически, в 60-е годы мы воспринимали произведения искусства бессодержательно. Бессодержательно, чисто интуитивно. Но к концу 70-х годов произошло вот что: стихи умолкли и молчание стало центральным моментом содержания. А картины потускнели, поблекли, картины как бы ушли вовнутрь, но при этом они перестали "кричать". Неизобража-

емое в большинстве случаев сделалось объектом изображения. Перестав говорить, стихи стали показывать стремление многих современных стихов — это в идеале — создать некий знак изобразительный. Некий знак, который был бы неоднозначен, достаточно многозначен. Сейчас, несмотря на сравнительно частые квартирные чтения, несмотря на разного рода официальные и неофициальные мероприятия с бубнящим поэтом в качестве участника, несмотря на переполненные любителями Вознесенского, Ахмадуллиной концертные залы, — поэзия изменила способ своего обращения к читателю. Но и живопись изменила способ своего обращения к зрителю, начиная именно с Беляева. Живопись стала в своем обращении более активна. Экспрессия, которая содержалась в отношении к материалу была перенесена на отношение к зрителю. Момент, с моей точки зрения, для живописи, трагический. Возникает режущее противоречие. Поэты обращаются к читателю и только к читателю, поскольку слово звучащее уже дискредитировано как способ общения, который принуждает говорящего говорить все более настойчиво, а слушающего слушать все более тупо. Дискредитирован сам стиль жизни — напоказ, жизни наружу, особенно стереотип нарочито "открытого" артистического поведения. И то же у художников: никто не ведет себя сейчас так эксцентрично, как вел себя Миша Шемякин, окрашивая лицо мелом и выходя на улицу. Мы вынуждены были так себя вести, потому что мы создали, начиная с 75 года, ситуацию п р и н у д и т е л ь н о й о т к р ы т о с т и. Мы должны были жить открыто, даже если сами этого не хотели. И это важнейшее натяжение, которое возникает в нас самих и которое нужно как-то разрешить — и художникам, и поэтам. Теперь лучше на слух уже то, что знакомо по чтению глазами. Поэтический шаманизм никого не затрагивает с той силой, с какой затрагивало голосоведение поэта в 60-е годы. С начала 70-х гг. в обиход вошло словечко "текст". Теперь нет стихов, есть "тексты" и теперь стихи могут появиться только как следующий этап. 70-е годы прошли под знаком "текстов". Тексты и документы. Это совершенно особый, отдельный раз-

дел культуры, отдельное направление. Текст — это молча-
щее изображение слов, которое обращено скорее к интеллек-
туальной сфере восприятия, нежели к эмоциональной. Интел-
лектуальный способ восприятия как бы снова возвращается,
оживает, как это было в 10-е годы. И здесь я хочу ска-
зать об очень важном и для художников и для поэтов — о
роли цитирования. Допустим, в 60-е годы мы полностью
отказались от цитирования (исключая группу Шагина, Вас-
ми, где постоянно цитировались фовисты, где постоянно
ощущалось присутствие фовизма, и некоторые работы ран-
него Шемякина), цитата в живописи не играла особой роли.
Так же как и в поэзии ценилось не цитирование, ценилась
уникальность образа, его экспрессивность, интонация и
т.д. Мне кажется, что сейчас наступает время (как воз-
можность какая-то), когда цитирование уже созданного,
внимание к уже созданному, есть фактор, на основе кото-
рого мы можем и выработать критерий, и судить о произве-
дениях искусства, и понять свое место в сфере мирового
искусства. Цитирование сейчас есть л ю б о в а н и е
ч у ж и м. В 60-е годы мы не любовались, тогда мы вос-
принимали "чужое" как активный, необходимый к потреблению
материал. Сейчас роль художника и роль поэта, мне кажет-
ся, в каком-то смысле сближены благодаря общекультурно-
му движению, и в то же время мы оказываемся перед такой
трагической дилеммой /альтернативой/: с одной стороны,
создавая что-то новое, как Б.Иванов говорит: существо-
вать в непрерывности текстов, в непрерывности культуры.
В этом есть нечто унижающее, потому что мы приращива-
ем что-то заведомо худшее к чему-то заведомо лучшему,
или что-то заведомо лучшее к чему-то заведомо худшему —
это неважно, но в любом случае мы просто количественно
увеличиваем поле культурных текстов. Этого мало, мало
потому что мы не освоили еще до сих пор, по-настоящему
глубоко, не освоили своего бытия в культуре как сфере
опосредования, как в сфере языка. В этом смысле можно го-
ворить только о религиозном пути, на мой взгляд. Потому
что только религиозный путь и понимание культуры как яв-
ления "завербованного" верой, замешенного в веру и не-

от этого искусства сразу отказался!

мыслимого без культа, немислимого без канона, только такое понимание, на мой взгляд, и дает свободу. Потому что канон есть важнейший фактор свободы художника. И цитата есть важнейший фактор выражения себя через чужое. Видя другое, видя Другого, мы познаем себя. Воспроизводя другое, мы фактически рождаем себя. Это не механическое повторение, здесь нельзя применять такое социальное противопоставление авторитарного и неавторитарного, потому что невозможно говорить об авторитаризме, поскольку цитирование как прием, как духовный способ общения во времени, цитирование сейчас основа нашего существования. Научиться цитировать это значит научиться быть в культуре.

...Просят определить "культуру" и "цитату" поточнее... Я могу определить это относительно поэзии. Что значит цитата в поэзии?— это значит повторение чего-то, сказанного чужим, как своего, это проживание чужого высказывания, введение его в ткань современности, это сакрализация опыта другого человека. Это не автоматическое повторение, естественно. Это ввод эмпирических явлений, с которыми мы сталкиваемся, в сферу культуры, в сферу духовного, одуховление эмпирической реальности. Есть целая система конкретных приемов цитирования... Я могу об этом говорить для художников, для поэтов, но это мне кажется очень важным— ... мне кажется, что это — необходимая вещь, потому что мы разучились цитировать.

Рассматривая всю массу текстов и картин, которые сейчас есть, можно выявить какие-то общие закономерности. Можно выявить то общее, что объединяет — это несколько тенденций, которые я бы мог назвать, это тенденции связанные, я бы сказал, с возрождением пассеизма в совершенно новом виде — это раз. Во-вторых, тенденция, связанная со стремлением спиритуализации и сакрализации творчества. Я, например, "пиша" статью о религиозном творчестве, столкнулся с тем, что нельзя говорить вообще о религиозной поэзии в чистом смысле в России в XX веке, можно

говорить о тех или иных спиритуалистических тенденциях в поэзии и о их реализации конкретно. Так или иначе произведения "второй культуры" отличаются от официальной подцензурной традиции своим спиритуальным характером. Другое дело, сам спиритуализм может быть разнонаправленным, он может иметь бесовское направление, может иметь направление абстрактное, пантеистическое, он может быть и чисто православным, даже каноническим по характеру. Но это важнейшая черта многих произведений: принцип самовыражения сейчас отступает на второй, на третий план; становится не столь важным теперь. И вот еще что важно: если в 60-е годы мы как-то лихорадочно стремились узнать то, что происходит на Западе, стремились освоить этот опыт, то сейчас замечается тенденция, по-моему, к замыканию, даже поворот к Востоку /пришедшему через Запад/. И последнее, о чем я хотел сказать, это тенденция, о которой Борис Иванов не говорил. Последнее, о чем я хотел сказать: возникает нужда, просто необходимость выработки критериев, которыми мы бы пользовались, через которые могли бы рассматриваться произведения искусства. Этих критериев, этих точек отсчета нет. И выработать их — задача критики.
