

ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ

Б.Иванов

РЕАЛИЗМ И ЛИЧНОСТЬ ^ж

Не мной задуман выполненный мной
рисунок жизни.

В.Кривулин

В предыдущей главе мы попытались указать расщелину, которая существует между "человеком с улицы" и неофициальным искусством, привели некоторые примеры особенностей языка неорганизованной поэзии и внедрения этого языка в толщу культурно-исторических ассоциаций, то есть создания своеобразной утопии относительно прошлого. Это возможно лишь на основе того, что можно назвать "новой традицией" или — "мифом русской неофициальной гуманитарии". Этот миф не был кем-либо сочинен, он складывался накоплением прецедентов, получившим особое значение для культурной среды и признанных средой как "самособойразумеющиеся". Прецеденты становились стандартными, как например, работа человека с университетским дипломом сторожем или кочегаром, что, скажем, на Западе считается явлением рядовым, но в нашем традиционном обществе с цеховой моралью — очевидным отклонением и для окружающих, и для отделов кадров. Этот миф оказался настолько сильным, что "мы сталкиваемся, — пишет Е.Пазухин (см. его статью в № 37), — с попыткой полной ревизии христианского откровения". Так пишет критик-богослов о поэзии Е.Шварц, но "растительное христианство", как несколько иронично называли мы этот миф, — целое направление в неофициальном искусстве — и в поэзии, и в прозе и, думается, захватывает творчество многих художников. Поэзия Е.Шварц не случайно пользуется такой большой популярностью в культурной среде. Кому еще было посвящено столько критических статей?!

Было бы неверно утверждать, что это направление — корабль для всех неофициалов, нет, — существует поэзия "конкретная", то есть с точными приметами времени и социального пространства, с психологией "современного человека", соцарт и интеллектуальный примитивизм, концептуализм, сюрреализм и другие течения. Начинающий художник и литератор может, однако, "сразу" стать последователем одного из этих направлений. "Мифологическая" поэзия сложнее, необходимо принять некоторые ее идеи, мироощущение, систему ценностей, освоить, как стало теперь ясным, ее лексикон, интонации, прибегать

к таким цитатам и посвящениям, которые показывают причастность произведения именно к этой школе. Это явление глубиннее, в неофициальном искусстве более развито творчеством, как кажется, наиболее значительных талантов. И оно менее, — что естественно, — понятно "человеку с улицы" и питает групповые элитаристские представления в культурной среде.

При первой встрече с таким искусством не трудно увидеть: 1. оно связано с христианской традицией; 2. эту традицию оно ~~привлечает~~ ревизирует.

Если датировать возникновение религиозной тематики в среде неофициалов концом 60-х — началом 70-х гг., то можно, — и это ^{на}вообще оправдано, — начинать ее биографию с этого времени, но наш взгляд, нужно отойти несколько назад — к началу 60-х, ибо истоки религиозной проблематики определились прежде и, собственно, интерес к религии вообще и к христианству, в частности, был определен тем обстоятельством, что именно в религии автор-неконформист получал ответ на эти проблемы. Осмысление проблематики более ранних лет поясняет и тот феномен, о котором уже говорилось, — деформацию христианской традиции в восприятии части неофициалов. Эту большую тему мы рассмотрим только с одной точки зрения: неофициальное искусство и личность. Судьба Бродского будет для нас служить конкретным ориентиром при изложении этой проблемы

~~Иногда приходится в конце 20-х и начале 30-х годов~~

Бродский — поэт большой, но, как могла бы сказать Марина Цветаева, "невысокий". Он обладал огромной способностью вовлекать в метафорическое варево широчайшие пласты социального, дружеского, личного и культурного опыта. Но его летательный аппарат не поднимался выше дома на улице Ракова, в котором проходили последние годы жизни Анны Ахматовой. Его поэзию можно было бы назвать "конкретной", если бы его поэтическая сила была "типовой", как например, у Евгения Рейна. В четверке "ахматовцев": Бродский, Бобышев, Рейн, Найман — он был единственным варваром, прикрывающим варварство драпировкой честолюбивой язвительности и превращающим его в стиль. Его не мучила вкусовая разборчивость, и он не стремился заглянуть за стихи, которые ему нравились или не нравились, но он был ревнив к месту, которое занимал на пяточ-

ке возникшей неофициальной литературы, и его "исследование" чужого текста относилось к выяснению личных отношений. Он был "диким" поэтом не по умыслу, а по существу. Он хотел быть первым, а не лидером. Таким он предстал перед литературным Петербургом, вчерашний десятиклассник, автор поэмы "Шествие" — громоздкий, растрепанный, с трудно выносимым пафосом немецко-романтического происхождения. Но на дворе стояла поэтическая весна, журчал журнал "Юность" — колокол новой молодой литературы, "Новый мир" размышлял, пускать ли "молодых гениев" в свои апартаменты, которым не было дела ни до исторических счетов, ибо они хотели большего — жить, и воспринимали либералов, как родителей, интеллигентных, "модерновых", но слишком запутавшихся в сложных траекториях своих судеб-выживаний.

И все-таки именно этот немецко-романтический пафос был единственным, что придавало "Шествию" хотя и трудно-уловимую, но все же, по крайней мере, эмоционально-музыкальную цельность.

(Напомним о гофманских мотивах в ранней живописи Михаила Шемякина). В таких главах поэмы, как "Крысолов", "Монолог скрипача", мы без труда можем отметить культурные истоки, вполне осознаваемые автором. А если это так, то и ирония Бродского, и его взгляд на себя, как поэта, получают ясность. Одним словом, Бродский, как "дикий художник", имел вполне законное культурное происхождение, как кружок Вячеслава Арсеньева-Васми-Р. Мандельштама шел от "штурма и натиска" импрессионистов. Бродский, по-видимому, не любил впоследствии свою поэму, — за рубежом она никогда не печаталась и ни в одной статье о поэте "немецкий период" в его творчестве не отмечался. Д.В. в статье "Пушкин и Бродский" этот момент упустил, иначе бы он не преминул написать несколько абзацев, в которых дополнил бы свое сопоставление Бродского с Пушкиным указанием на то, что оба они вышли из романтизма; последний — из немецко-английского, первый ... тоже, хотя английский романтизм в поэзии Бродского открылся несколько позже, и мог бы продолжать сопоставление по линии дальнейшей трансформации первоначального романтического образца.

Немецкий романтизм замечателен тем, что он не встраивал творчество в повседневную жизнь человека, "занимающегося литературой", напротив, — постулировал образ жизни, согласно которому художник противостоит обыденности во всем. Если

например, по Горькому, социалистический реализм включает романтизм необходимо, поскольку романтична сама новая действительность и, таким образом, утверждал романтизм как принцип конформизма с этой действительностью, то у немецких и английских романтиков, только поэт является истолкователем действительности, только ему дано заглянуть за внешнюю сторону вещей. Ирония расколдовывает действительность, и идеальное — то, что стоит за этими вещами — открывается романтическому искусству. Как легко заметить, романтизм заключал противоречие: действительности и идеальности, которое старыми романтиками — предшественниками и современниками Гегеля — рассматривалось как творчески продуктивное, но конкретно каждый художник либо идет преимущественно по пути иронии, либо по пути "высокого" — абсолютного и идеального. Отметим, что романтическая теория и практика, говоря о высоком и низком, не обязательно должна была разворачивать свои представления в контексте определенной религиозной и культурной традиции. Иначе говоря, романтизм, как целое явление, мог иметь, как светское, так и религиозное решение. И по идее Ф. Шлегеля, романтическое искусство способно и даже должно было породить новую мифологию.

Романтическая концепция замечательна тем, что имеет в виду только поэта-гения: поэт, либо гений, либо не поэт. Либо он не таков как все, либо не имеет права претендовать на исполнение провиденциальной роли в обществе. Что может быть отвратительнее филистера, пишущего стихи?! И когда Иосиф Бродский на суде под смех зала оповестил всех о своей гениальности, он был лишь отчаянно последовательным, как были последовательными романтиками те московские литераторы, которые себя так и называли: "молодые гении". Основной социальный мотив творчества "гениального поэта" — вызов; он бросает этот вызов всем, основываясь на убеждении, что в обществе — в этом океане речей и слов, знаков и символов, он, поэт, — творец и господин, ибо слово — это его собственная стихия, его родина, его призвание и судьба, и нет высказывания, нет реплики, произнесенной наверху социальной иерархии или где-нибудь в сквере неподалеку от гастронома, до которых ему нет дела, и он всюду может извлечь истину, символ и гармонию, и он может все перечеркнуть своим, не требующим специальных

полномочий, судом.

Романтизм, может показаться, не отделяет поэтического творчества от личности поэта. Но экзистенциальный анализ приводит к другому выводу. Личность художника обретает в концепции романтизма свою значимость не сама по себе, а как "поэтический дар", как содержащее нечто безличностное, объективное, обладающее силой принуждать людей к ее признанию и помимо намерения поэта. "Поэт" — это социальная роль, роль, хотя ее поэту никто не поручает — ни жюри академий, ни читатель; — лавровый венок поэт надевает на себя сам, но, подобно мундиру, этот венок обязывает поэта к определенному поведению. Давид Дар учил своих многочисленных учеников исполнению этой роли. Обозначим некоторые ее особенности.

Если картина мира, которая открывается поэту, не обязана своей глубиной его познавательному усердию, — открывается непосредственно и в изначальной, не постигаемой рациональным путем истинности, то поэтическое высказывание не может быть ни опровергнуто, ни доказано; это высказывание, в сущности, ультимативно, направлено в одну сторону — к читателю, и не допускает равного диалога. При этом личность поэта оказывается как бы в стороне, ибо высказывание — есть проявление его гениальности. Опровергать высказывания "гениального поэта" — это значит оказаться автоматически в глазах такого поэта бездарностью, — поэтому эпатаж окружающих, как и ультимативность его мнений и поведения, входят в роль "гениального поэта". Он должен постоянно запутывать свой след с тем, чтобы не позволить другим быть слишком похожими на него самого. Он старается мистифицировать свою личность и достоинство того, что он делает. Он может оказаться нечестным, ибо скрывает под черной ^{вои}работой, свою зависимость от творчества других, склонен избегать цитирований и выдавать чужое за свое. Он может поощрять самые нелепые мнения на свой счет, если они подчеркивают его оригинальность. Он всегда должен быть на высоте — и в этом трудность его роли: всегда предъявлять максимальную требовательность к себе и максимально отрицать других, даже если другие [✓]его верные ученики. Он не только манифестирует иррациональность как способ проявления своего поэтического дара, но часто сознательно темен в своих высказываниях с тем, чтобы в этой темноте могли усматри-

вать недоступный другим смысл. Но и без намерения автора "темнота" входит в эстетику романтизма, поскольку таинственность, загадочность, смутность языка романтика направляет внимание читателей не на то, что сказано, а на то, что подразумевается, что скрывается за словом и за действительностью вообще.

Романтический идеал поэта и труден, и соблазнителен. Хотя "поэтический дар" мыслится, как дар природы, роль "гениального поэта" форсирует развитие индивидуальности поэта до личности. Поэт, как писал когда-то Фихте, преодолевает свои собственные ограничения. Внутренний мир в своем значении все более возрастает, реальность, окружающая художника, становится все более профанной. Романтический поэт творит, не считаясь с жесткими и определенными структурами реальности, он творит новый мир — создает новый индивидуальный миф о мире. Такой поэт пренебрегает тем, что слова, образы, идеи, имена, которыми он в творчестве пользуется, в социальной реальности находятся на строго установленных для них местах, что любое перемещение или должно быть санкционировано, или будет воспринято как еретическое. Поэт все более исходит из сложного единства своего Я, но полярности личности так разделены, что лишь в редкие минуты он это единство переживает и может найти для его обозначения достаточно точные слова. О. Бешенковская в "Волках и кроликах" восклицает: "О каком "своем стиле" вообще может идти речь, когда сама жизнь — чудом скомпонованная эклектика!" Действительно, личность поэта — подобна стране, населенной немирными племенами, и с плохой работой почтового ведомства.

Сохранение единства своего Я — становится целью романтического искусства. И поэт часто может это сделать лишь прибегая к мистике, как мистификация помогает ему создать в глазах окружающих впечатление о своей гениальности.

"Памятник лжи", "Разговор с небожителем", "Разговор Горчакова с Горбуновым" — /о "Шествии" мы уже упомянули/ — те произведения И. Бродского, которые могут быть выделены с точки зрения "имиджа" "гениального поэта". В "Памятнике лжи" Бродский так же точен, как и неточен. Он создает символ, соблазнительный своей простотой. Одическая торжественность

служит оболочкой сарказма и иронии. Здесь дистанция от реальности обозначена радикальным от нее отчуждением, он творит памятник лжи в большей мере, чем те, кого он здесь изображает. Но символ великолепен и нас убеждает больше, чем множество тех оговорок, которые здесь можно было бы, возражая, сделать. "Крысолов" знает свое дело, романтическая концепция здесь в своей результативности достигает своего апогея. Это антиутопия, сильная своей превентивной силой. Но это не пророческое предупреждение, ибо пророк говорит не со стороны, а изнутри. Точный набор неточностей дает... правду, правду искусства, правду искусственную, правду романтического противопоставления реальности. Кажущееся имеет свою логику. Так крысам кажется, что человек с дудочкой действительно приведет их в более счастливый город. Искусство выступает в роли мистификатора. Оно создает символ, который противостоит другим, идеальная сущность которых по смыслу противоположна. В этом новом символе уже заключена возможность нового мифа. Но Бродский не пользуется этими возможностями. К ним он не расположен, поскольку, отрицая традиционный смысл и не видя его исторической обусловленности, он сам находится вне социальной традиции, — но лишь следует концепции "гениального поэта", концепции космополитической и ролевой. В сущности, отвергая реальность вне его, он ищет путь к самому себе. Превращая реальность в более тривиальную, чем она есть на самом деле, он хочет остаться наедине с самим собой, со своей собственной сложностью. Он видит в реальности угрозу своей личности, и не находит другой возможности, как превратить угрозу в действительную. Но эту опасность он еще может представлять в виде "слов", на которые у него есть ответы. Он ведет с реальностью внутренний диалог, из которого всегда выходит победителем. Как из диалога с мадам Вероникой. Он еще воспринимает социум как нечто такое, что исчерпывающе поддается рациональному пониманию, изображению и осуждению. Но посягнув на традиционные основы, он должен был натолкнуться на их материковый остов, и этот остов должен был открыться не в виде тех или иных теоретических положений, всегда уязвимых, не в виде традиционного искусства, всегда ограниченного, и даже не с его юридическими нормами, достаточно условными, — вообще не со знаковым пространством, в котором поэт себя представляет неуязвимым творцом, — бунтуя словом против слова, —

он сталкивается с той глубиной традиционности, где ни слова, ни аргументы ничего не значат, с тем пределом, посягавшим на который. Николай Ростов говорит, что он будет рубить их шашками, где открывается фактичность того, что **плоть поэта находится в залоге у социума**. Вот в каком пункте у поэта перехватывает горло, вот где он переходит на шепот, и косноязычие управляет им, а не он словом. Вот в каком пункте он понимает, что слово его бессильно, и его охватывает онтологический ужас. Вот где он понимает, что его игра в "гениального поэта" должна быть закончена, или, если играть эту роль дальше, — он не должен забывать советы нянюшек. Впрочем, можно крепче закрыть глаза, чтобы не видеть головы Горгоны.

В сущности, это старый сократовский рецидив, но дело не в исторических параллелях, о которых можно говорить сколько угодно, а в экзистенциальном потрясении, следствия которого определяют историческую судьбу поэта и его творчества. Бродский уходит в эти исторические параллели, но как большой поэт он должен был ответить прямо на прямой вопрос, и он ответил "Разговором с небожителем". Социум, государство, — это небожитель. Если "молодую литературу" с точки зрения ее адресата можно рассматривать, как апелляционное заявление, на честное и объективное рассмотрение которого она рассчитывала /это совпадало с "революцией в письмах", и некоторые из них брали его, Бродского, под защиту/, то сам поэт понял бессмысленность этих обращений, и понял это глубже, трагичнее, чем либералы того времени. Понять "глубже и трагичнее" — это значит понять не бессилие либералов, а бессилие либерализма, гуманность и сострадательность которого экзистенциально поверхностна и не выходит за пределы тех или иных дипломатических маневров. Поразительно не то, что либерализм изжил себя как течение, вызывавшее одно время надежды, а то, что некоторые из либералов пошли сознательно на испытания, неизбежно деформировавшие их либерализм — не их программу, а экзистенциальную установку, которая может быть сформулирована просто: для того, чтобы сострадать, необходимо пострадать самому. Иначе говоря, либерализм в таком развитии приобретает зависимость от личного опыта. Либерализм перестает быть наследием, полученным от семьи, школы,

ближайшего окружения, это не выбор, отдающий предпочтение книжным идеальным сущностям права и нравственности; или жизнь, или эта идеальная правда, и жизнь не вообще, а твоя собственная со всеми привязанностями, человеческими и предметными, с ее будущим, которое более уже не будет принадлежать себе.

В "Разговоре с небожителем" поэт возвращает небожителю лиру — ту дудку крысолова, с которой совсем недавно он вышел на дорогу. "Гениальный поэт", равный божеству, в царстве, где его плоть находится в плену, существовать не может. Романтическая концепция поэта разбивается вдребезги. Для тех, кто привык полагаться на поэта, как на самое честное и полное свидетельство о времени, "Разговор Горчакова с Горбуновым" был знаком наступившей катастрофы. Ирония абсурда — более не смешила, ибо абсурд проник туда, где прежде была надежда на силу поэтической личности. Мы вернемся к этому прецеденту еще раз, ибо он имел и имеет огромное значение для неофициального искусства в целом. Рассмотрим следствия, которые вытекали из капитуляции Бродского, из поражения романтической концепции художника вообще, ибо не только Бродский, но все без исключения "дикие" ее так или иначе придерживались. Каждый из них, столкнувшись с камнем традиционности, который, как мы уже писали, отклонил в конце двадцатых — начале тридцатых годов колесо русского реализма и авангардизма, оказался перед лицом катастрофы — моральной, физической, творческой. И каждый ее переживает вновь и вновь, если придерживается кредо: "я — гениальный художник". Мы видим итоги этого столкновения неофициального искусства всюду, где видим деструкцию личности, невнятицу, программируемую приблизительность, уловки и остроумные аллюзии, аллергию к знаку прямого значения, припадки ожиданий чего-то и кого-то в знаках астрологии или раскладе политических карт, всюду, где видим параллельность мышления, компенсаторные механизмы, действие которых иррационально, как иррационален остов традиционного общества.

Бродский не вернул лиру небожителю, но мы можем точно указать, с какого момента прежнего Бродского не стало, где он впал в самоиронию, в детские игры со смыслом, который уже не решается прямо обозначить, где ему понадобился опыт обер-утов и трезвость уклончивого поведения. "...Мощный поток

бытия, одушевлявший до 1965 г. лучшие стихи Бродского, сообщавший им интонационный нерв... теперь распался на отдельные, связанные лишь пространственной непрерывностью текста, смысловые кочки" ("Проблемы современной русской поэзии", В.Кривулин). С этого момента он, поэт смелого ума, сложной тематики и метафоры, впадает в интеллектуальный примитивизм, следы которого мы находим в творчестве почти всего неофициального искусства, от Елены Шварц до Петра Чейгина, от Михнова до Овчинникова. Интеллектуальный примитивизм как раз и исходит из знания, что плоть художника находится в залоге у социума, и художник говорит об этом много и по-разному, умно и изысканно, но правда проста, и сквозь стилистические и интеллектуальные построения проходит как бы одна мысль, один образ. Он может быть индивидуализирован, как у самого Бродского, но может предстать и в образах народного быта, как у Овчинникова и Стратановского; он может быть историзован, как у Кривулина, или мифологизирован, как у Шварц. Опьяненная плоть забывает о своей заложенности, и "фронтальная выпивка" повторяется психологически в новых обстоятельствах. Но то, что, казалось, было концом конца, стало началом новой поэзии — в ы с о к о й, космической, религиозной, со всеми теми атрибутами, которые мы кратко в предыдущей главе очертили.

Перестав играть роль "гениального поэта", И. Бродский не нашел опоры в своей собственной личности. Та деструкция, в которую он впал, обнаружила, что только ролевые и идейные параметры придавали ему, как автору, цельность. Его аморализм, приблизительность, дилетантизм, "дикость", теперь стали очевидной слабостью, тотальным поражением, выход из которого он стал искать в "политически выгодном браке". В конце концов:

Всё будут одинаково в гробу...

Поэт уходит в параллели и опосредствования. В.Кривулин это замечает и так поясняет новую позицию Бродского: "Главное, чтобы поэт и человек не совпали в одном лице, в одном качестве". Таков новый образ поэта. ~~Июниаты~~ И опять, стало быть, роль. Теперь поэт — это Мастер, который может писать о чем угодно, но всегда — "здорово". Если бы Бродский начинал со следования этому образцу, возможно судьба его сложилась бы совершенно иначе.

"Форма", как говорилось в предыдущих главах, выполняет в неофициальном искусстве функцию социальной защиты. И не только, конечно, эту. Но важно подчеркнуть, что форма, избираемая неофициалом, не является заявкой на социальное признание. Его позиция — "особое мнение", его претензия — "особое положение"; он считает себя неуязвимым, но готов ограничиться тем, чтобы его признали в качестве простого "факта". Это искусство, в теперешнем виде, не является "подпольным", оно — периферийно, оно — чем-то родственно старообрядству в этом бегстве в футляр "формы". Его искренность и раскованность, общеморальные принципы — тот же "внутренний резерв", как для официального строя жизни. Оно также не адекватно социальной реальности, оно также фундировано на о т н о ш е н и я х к р е а л ь н о с т и, а не на ней самой. Сила традиционного общества — в инерции национально-исторического тела. Перед этой силой индивидуальные усилия кажутся бессмысленными, и максимально, на что рассчитывает индивид, — это обозначить к ней свое отношение. Но через о т н о ш е н и е выражается лишь субъективность, но не личность художника. Позитивное и отрицательное отношение к реальности не устраняет отчуждения, ибо традиции потому и традиции, что не могут быть изменены. Отчуждение предстает как естественный порядок вещей. Субъективность кажется единственно возможным способом индивидуального проявления. Мы видим, как эта субъективность меняет колорит времени — моды, пристрастия, поветрия, и более важные составные нашего быта: отношения между поколениями, между мужчиной и женщиной и пр. Все это непланируемые и непредусмотренные результаты анонимной и неанонимной субъективности, — "язык" социально-психологических механизмов, который находит своих выразителей /например, Окуджава, Высоцкий/, и который умело используется теми, кто стремится к популярности. Степень отчуждения определяется тем континuumом содержания, которое от личности не зависит. Судьба и творчество Бродского потому так значительны, что вывод: плоть художника от него отчуждена, — получил значение экзистенциального открытия и — культурно-исторического прецедента. Если собственная плоть отчуждена от художника, то его мысли, воображения, образы находятся как бы в чужом доме. Язык, таким образом, не может быть "домом бытия", ибо "язык"

обитает в плоти, находящейся в залоге у социума. "Язык" /поэт/ и плоть /человек/ "не совпадают", и вместо романтического идеала поэта, который основан на "природном даре", /у романтика Шиллера: "все поэты – сама природа"/, возникает идеал другой, поэта – "служителя культуры". "Природа" – "иррациональное" – "чувственное" – "гениальное", – весь этот ряд синонимических, в концепции романтического искусства, понятий отбрасывается. Вместо поэзии – культура поэзии. Взамен непосредственно чувственного – интеллектуальная рефлексия. И тогда мы можем повторить то, что сказал полторы сотни лет назад П. Вяземский: "Он не поэт, а литератор".

Казалось, что неофициальное искусство /в основном тогда-искусство "диких"/ зашло в тупик, что оно ничего не породит, кроме скептического, деструктивного /обернутого/ творчества, что художник, для которого такое искусство экзистенциально противопоказано, принужден эмигрировать. Иначе говоря, не крысолов выводит крыс из города, а крысолов должен сам бежать из городских стен. Но то, что казалось концом, стало .. началом поэзии в ы с о к о й, "космологической". Но прежде чем кратко рассмотреть личность художника в этой высокой поэзии, обратимся к уже упомянутой статье Д.С. "Пушкин и Бродский" – не изложим ее, а довершим сопоставления, на которых эта статья построена.

В двадцать с небольшим лет Пушкин, как и Бродский, имел возможность убедиться, что плоть художника находится в залоге у социума. Его романтический идеал терпит крах, и он мог сказать: "Какой черт дернул меня родиться в России с умом и талантом!" и сочинял проекты бегства из страны, в которой не вылезал из ссылки. Еще до того, как прозвучали выстрелы на Сенатской площади, он, как и Грибоедов, Чаадаев, Хомяков, понял бессмысленность ниспровержения основ, – не иррациональное поэта движет историю, иррациональное истории призван постигнуть поэт. Вызванный в Москву и ожидая от встречи с императором худшее, он пишет знаменитого "Пророка", – стихотворение, которое потом Вл. Соловьев назвал самым высоким в творчестве Пушкина. Пушкину не пришлось вручать стихи самодержцу, но обратим внимание на другое: в столкновении с небожителем у Пушкина нет движения вернуть лиру, ибо над небожителем – Бог и есть служители Бога на земле – пророки. И

его более позднее: "веле^ю Божьему, о муза, будь послушна" — не перифраза, — есть обращение к источнику Слова, ибо слово, укорененное в традиции, не может быть дозволено или не^дозволено. Во дни жестокого испытания поэзия Пушкина достигает вершины. Он преодолевает не только свою собственную ограниченность, но и ограниченность времени, — из прошлого, из глубин истории являются образы духовной мощи, и этот образ не противостоит России, ее истории, напротив, — Николай 1, при всем своем деспотизме и высокомерии, не мог этот образ отвергнуть, ибо за ним — великая традиция, которой обязана своим величием страна. Там, где традиция — игры в сторону, там "дышит почва и судьба". Там слова наполнены конечным и абсолютным смыслом.

Пушкин не стал ни богомольным православным, ни дворцовым пиитом, — он затевает журнал и думает о просвещении России, пишет "историю Пугачевского бунта" — зачинает русскую научную историографию. Пушкин открывает Россию, Россию характеров, Россию столицы и провинции, мир образованного человека и обывателя. Он поставил себя в связь с Россией — не формальной и не служивой, но^в связь нравственную и мировоззренческую. Он сам ставит себя на службу России. Чудо Пушкина — это чудо возможностей, открываемых не в самих традициях, а в деятельности, на них основанной. Он^в первый русский реалист, реалист и по письму, и по типу мышления. Его трезвость поразительна, суждения — удивительно точны. Ибо могущественный исток реализма — в понимании традиции как корневой, почвенной реальности. Путь от романтизма к реализму — это осмысление социума в его традиционности. Реализм никогда не был мандатом на благополучие, реализм не превращает традиционное в священное, напротив, — он способен понять его сущность именно потому, что рассматривает его как социальную фактичность. История показывает, что только на основе реализма завершается формирование личности, поскольку понимание традиционности не отчуждает индивида от социальной реальности и деятельности, но направляет в чистую содержательность явлений и речи.

Неофициальное искусство как бы повторило этот стародавний эпизод, когда в конце 60-х гг. обратилось к христианству.

Но
Новохристианство культурной среды, на наш взгляд, следует рассматривать в контексте развития романтического идеала искусства.

Романтическая концепция искусства, как уже говорилось, может быть развернута как в религиозных, так и светско-культурных категориях. Но будучи развернута в контексте религиозного, она порождает как раз то, о чем писал в свое время Шлегель: мифотворчество. Если у Бродского мир замкнулся отношением поэта и небожителя / "небожитель" – синоним государства; Бродский был и остался поэтом чисто светским/, то в лирике Охапкина, Аронсона, Кривулина – над "небожителем" есть Бог – творец вселенной и господин человеческих судеб. И этот Бог /у Аронсона – "боги"/ – милостив. Апелляция художника, взыскующая абсолютного и вечного, идет м и м о инстанций светских учреждений, мимо светского права, мимо искусства, погруженного в царство небожителя. Поэт обращается к Богу и как к своему слушателю, и как к цензору, и как к своему духовному защитнику. Мир в новой высокой поэзии коренным образом преобразился. Исчезают конкретные предметы злободневности, предметный социальный мир – бытовой и гражданский, вместо истории – историографическая модель, ибо история растягивается на пальцах мировых эпох, по отношению к которым экзистенциальная величина человека становится бесконечно малой. И сквозь разреженную сеть истории проступает молчаливый и бесконечный космос.

Зададим вопрос: какое место отведено в "новой традиции" личности человека? Если эта традиция связана с христианством, то, казалось бы, следовало, отвечая на поставленный вопрос, обратиться к ортодоксальным или близким к ним воззрениям на личность в христианском учении. Но такого рода сопоставления лишь показали бы, что мы имеем дело с представлениями весьма странными, с христианской точки зрения. В статье Е.Пазухина, которую можно прочесть в 37 номере "Часов", лирический герой поэмы Елены Шварц "Единорог" трактуется как близкий ветхозаветному Иову. И для этого есть большие основания. Но не меньше оснований признать эту аналогию сколь проясняющей, столь и затемняющей существо дела: своеобразие мифа, сложившегося внутри неофициального искусства. Иов – пра-

ведник, праведник в глазах народа и Бога. Иов глубоко в е-
р е н т р а д и ц и и, и Господь жалует его жизненными бла-
гами. Про лирического героя Е.Шварц этого сказать нельзя.
Герой оспаривает именно традицию и оспаривает с порога, — и
мы знаем, что обратившиеся к православной церкви в послед-
ние годы интеллигенты часто самоощущают себя в церкви не
кроткими послушниками, а — ценным приобретением церкви, при-
дирчивыми ревизорами и реформаторами. И дело не в том, что
"народы, которым знакома свобода, никогда не станут чистосер-
дечно повиноваться зависимому духовенству", — как писал А. де
Кюстин, — авторитарный, традиционный строй церковно-верующе-
го для человека творческого — чужд, он рассматривает церковь,
как нечто такое, из чего можно сделать нечто другое. Если
церковно-верующий, как Иов, н а р о д е н, то "самокрещенец"
— интеллигент вносит в свои религиозные представления свои
индивидуальные проблемы, которые получают, не изменяя своей
сущности, религиозную интерпретацию и язык. Проанализируем
кратко бунт Иова.

Суть спора сатаны с Богом в том, что сатана считает,
что Иов предан Богу лишь потому, что все получил от Бога.
Бог убежден в том, что сила веры праведника не зависит от
того, страдает его плоть или нет. Иначе говоря, праведность
основана на вере, но не на справедливости: "ты мне, я тебе".
Если же закон справедливости общ и для Бога и для человека,
то справедливость оказывается стоящей над Богом: над Богом—
Бог. А это противоречит вере в Бога—единого и единственного.
Высшим законом, таким образом, оказывается то, что плоть че-
ловека ✓ в залоге у Бога и что Его власть над плотью человека
ничем не ограничена. Против последнего и протестует Иов, он
требует от Ягве справедливости и здравого смысла: "Твои ру-
ки трудились надо мной, и образовали всего меня кругом, —
и Ты губишь меня?" /Иов, 10, 8/. Он готов принять смерть, но
зачем так мучительно истязать его! Сравним Иова с Сократом.
Сократ отвергал обвинение в том, что он совращал юношей с
пути истинного и не выражал преданности отеческим богам. Но
он не отвергал власть полиса над своей плотью и исполнил при-
говор судей, хотя и не считал его справедливым, ибо закон
залога истинен, независимо от того, как и против кого гражда-
нами афинскими используется. Тяжба Сократа с полисом весьма

сходна с тяжбой Иова с Богом. Посмотрим, как тема залога развивалась в неофициальной поэзии.

У Бродского, как помним, поэт возвращает лиру небожителю, чтобы сохранить свою плоть; слово принадлежит власти, плоть — индивиду. В высокой поэзии немая, косноязычная плоть уповает на Господа; ее страдания — не по воле Бога, она, напротив, как бы прорастает сквозь демонические силы, противоестественные и антиприродные. Ее рост — есть приближение к Богу и Его космосу, царящему над человеческими обществами, над его традициями и идеологией. Рост поэта — внесоциален, вневременен и вненароден, — это рост индивида в одиночку. И его плоть оказывается посрединком между индивидом и Богом. Это центральное положение в мифе неофициальной поэзии, исходя из которого мы получаем объяснение, почему в этом мифе Иисус Христос оказывается излишним. В контексте этого мифа Змеи-Горынычи С. Стратановского — духи природы, как и многочисленные ангелы в стихах других поэтов. Георгию Победоносцу в этом космосе святой природы делать нечего. Он также лишний, как и Сын Человеческий. Евангелие в этом мифе или элиминировано, или получает ветхозаветную пантеистическую трактовку. Христианская этика выбрасывается целиком. Но это и не язычество. Язычество неотделимо от своей собственной традиции и, стало быть, народности. Если ~~это~~ ^{неофициальный} язычник, то язычник-индивидуалист, который при этом может вполне мыслить себя в категориях своей избранности. У К. Льюиса в книге "Чудо" есть определение "природного", которое чрезвычайно точно, на наш взгляд, поясняет идею развития в неофициальной культуре. "...Естественное, — пишет он, — т.е. "природное" — это то, что приходит само собой; то, над чем не нужно трудиться; то, что бывает, если мы ничего не делаем". Так и в неофициальной поэзии поэтическое слово вырастает как бы само собой, из глубины темного и немого, вырастает, как трава и листья. И это слово весьма отлично от христианской традиции. Выделим ту черту новой интерпретации этой традиции, которая наиболее очевидна как на интеллектуальном, так и психологическом уровнях.

Учение Иисуса Христа, как и проповедь Иоанна Предтечи, были развитием ветхозаветного иудаизма. Креститель и Христос аскетическими подвигами показывали и доказывали иудеям, что они не отступники от закона, ибо аскеза — это

самопожертвование своей плоти Господу. И не случайно фарисеи и книжники с такой подозрительностью относились к "образу жизни" нового Учителя, они упрекают Его и Его учеников именно в том, что они не соблюдают поста. На что Иисус Христос отвечает обличениями, ибо аскетизм фарисеев — не жертва, а подобие сделки с Богом. Одно из сравнений, к которому Он прибегает, — не ведать, что делает правая рука, ибо рука дающая не должна знать руку получающую. То есть противники Христа мыслят, как Иов, требуя, на основании соблюдения ими закона, от Бога воздаяния. Позднее, во время протестантской реформации, в сектантских движениях мы видим тот же путь развития христианской традиции /вспомним хотя бы русских раскольников/ — усиление аскетических тенденций, противопоставляемых "роскоши и разврату" своих религиозных оппонентов. То есть в е р н о с т ь основному закону традиции, какова бы она ни была, — буддийская или исламская и пр., — всегда находит свое выражение в аскезе в том случае, когда первоначальная традиция получает новое осмысление и развитие. Это значит, что идущие от основы традиции формируют аскетический тип духовности, аскетичность усиливает независимость реформаторов от внешней жизни, которая в традиционалистском обществе формирует другой тип человека, как раз по принципу: ты мне, я тебе. Реформаторы как бы возвращаются к закону, лежащему в основе любой традиции /в том числе и социалистической/: плоть индивида находится в залоге у Бога /или социума/, в то время как традиционисты лишь формально /словесно, фарисейски, "демагогически"/ проповедают этот закон. Регулятивную функцию в таком социуме выполняют практические нормы, правила, не всегда вообще формализуемые, но группируемые вокруг представлений о с п р а в е д л и в о с т и, — представлений сословных или кастовых, групповых или субкультурных, в то время как основной закон всегда разворачивается как универсальный.

Здесь нет места развивать эту большую тему, но отметим достаточно очевидные соотношения между традиционностью, "заложенностью" индивида и аскетическими нормами, лежащими в основе любой этики.

1. Если, как мы говорили, нет общества, в котором не сохранялась бы традиционная основа, то нет и такого общества,

в котором не было бы власти над телом человека. Нет страны, в которой преступление против традиционных основ не каралось бы проявлением этой власти над плотью человека: лишением жизненных благ, тюремным заключением, смертной казнью и т.п. Налоги, военная и трудовая повинности, ограничения прав на брак, в выборе местожительства и т.п. — все это формы проявления этой власти. Современное юридическое право этим показывает свою генетическую связь с традиционным базисом и в той или иной мере конституирует степень нормативной аскетичности.

2. Развитие общества может определяться степенью "заложенности" индивида у общества. Чем более развит социум, /в культурно-стадиальном смысле/, тем большим объемом свободы индивид располагает. Степень личной свободы — это степень власти общества над плотью человека.

3. Традиционное общество в своем развитии не отменяет основного закона: власти над телом человека, но оно эту власть стремится сделать справедливой, то есть придать закону характер договорных отношений между индивидом и обществом. Психология веры замещается "чувством справедливости".

4. Реформаторские движения внутри социума, как правило, связаны с внутренней аскетичностью, — а не общесоциальными нормами аскезы. Персоналистическая этика, основанная на внутренней аскезе, противопоставляется отчужденным от индивида формам универсалистской этики традиционного социума, — этики, основанной на внешнем контроле.

Обратимся к мифу неофициальной поэзии. В этом мифе аскеза как сознательная этическая установка отсутствует, а власть над плотью индивида переживается не как власть традиционная, а как демоническая. Неофициальный художник как бы повторяет инвективы Иисуса Христа против фарисеев, когда говорит: официалы работают за деньги, за комфорт, во имя ~~материального~~ материального благополучия. Он часто прав, поскольку заказной тип работы официала строится на принципе справедливости, то есть: я вам, вы мне. Но из его обличений не следует, что он подлинный аскет реформаторского типа. За свое творчество он действительно не получает вознаграждения, он часто отказывается вполне сознательно от возможностей профессионального заработка ради личной независимости и свободного твор-

чества. Но его творчество разворачивается на мотивах гедонизма, то есть сублимации чувственных наслаждений естественно-го порядка. Творит — плоть. Поэтому отказ от плоти, как и традиционная аскеза / "работа на заказ" — это форма аскезы, форма отказа от себя, от настроений, от личных замыслов и вкусов и пр. / ему враждебна. Он либо — "язычник", типа Эпикура, который стремится получить наслаждения в пределах возможностей, открываемых независимостью и малыми социальными запросами, либо реалист, который критически относится к любого рода авторитетам и традициям, но прибегает к тем или иным мифологемам либо в интересах своей идейно-социальной защиты, либо нуждаясь в них психологически. Он нуждается в последних часто потому, что не в силах интегрировать себя как личность вне рамок той или иной умозрительной и авторитетной лично для него схемы, — "восточной" или христианской. Но анализ этих схем показывает, что романтический идеал поэта, художника, не исчез, но лишь свернут и переименован. В этом мифе, как и в концепции романтизма, даровита сама плоть художника, талант — гений, несущий разрешение провиденциальных проблем. Он, подобно евангельскому "горчичному зерну", без особого труда призван вырасти в великое дерево. В мифе неофициальности страдалец — художник. Его страдания — страдания заложенности и страдания безголосицы и невнятицы, ибо Евангелие — не его слово. Вот почему анализ религиозной поэзии Е. Шварц, В. Кривулина, многих стихотворений А. Митрофанова, Е. Игнатовой и других значительных поэтов требует, как более адекватного, использования психоаналитических концептов, а не богословских.

На такой основе теория личности может быть сформулирована лишь в общих категориях индивидуальной потенции. И тем не менее в этой новой традиции мы можем найти довольно выразительные совпадения этого мифа с идеями религиозного спектра в русской дореволюционной мысли и искусстве. Пантеизм в христианстве Тютчева и В. Соловьева, идея Земли у Достоевского в романах "Преступление и наказание" и "Братья Карамазовы", — земли как носительницы святого начала, Софии — у С. Булгакова и других религиозных мыслителей, у Толстого, с его неприятием государства и анархическим бунтом, в чрезмерном артикулировании "естественности" в жизни человека, — все это может служить определенным аналогом тому, что в неразрабо-

танном и несформулированном философски и богословски виде, присутствует в интеллектуальном *credo* значительной части неофициального искусства.

Но понимая национальное своеобразие этого мифа, мы должны его рассматривать, все-таки, как миф. Миф — это то, во что мы верим. Но то, во что мы верим, может быть проверено с точки зрения адекватности веры реальности и, прежде всего, экзистенциальной, то есть проверено, является ли образование романтического идеала и его модификация явлением естественно-го порядка, или такое понимание неофициальной гуманитарии, как явления, если не ошибочно, то, по крайней мере, односторонне? Но именно постановка такого вопроса и вводит нас в проблему реализма и личности. Адекватность искусства экзистенциальному опыту художника — это и есть о с н о в а о с н о в р е а л и з м а. Отметим такой очевидный факт: этот миф получил свое развитие в поэзии, и хотя мы можем усмотреть его и в живописи, и в прозе, все-таки поэзия породила его, породила и выразила. И не поэзия вообще — а поэзия лирическая, поэзия — "короткого стиха". У этого мифа нет эпического дыхания, он выражает лишь вычлененные из общего жизненного контекста особые переживания, которые поэту представляются как наиболее культурно-значимые. Проникая в прозу, этот миф порождает деструктивное повествование. Реализм, ^{же} в частности, предполагает сплошное, более сложное образование, он фундируется на экзистенциальной ~~высокой~~ протяженности и развернутости жизненного опыта художника-современника. Реализм требует прозы — романа и повести. Вот почему все последние выдающиеся достижения в развитии русского реализма принадлежат прозе и роману. Прежде чем подойти к теме личности с точки зрения реализма, и реализма, с точки зрения личности, определим в общей формулировке основные итоги романтического периода неофициального искусства.

1. Романтический период в неофициальном искусстве не бесплоден. Он осветил нашу эпоху ярким светом. Он осветил ее не с фасадной стороны, и не ее изнанку, — он осветил ее со стороны ч е л о в е ч е с к о й. Романтики не были ни ~~идиотами~~ чудачками, ни злодеями, ни святыми, они лишь преувеличивали роль художника в социуме. Их творчество и их судьбы разрушили иллюзию, что искусство — сакрально, что поэтическое слово — единственный посредник в человеческих отношениях,

~~и~~ искусство — это "часть речи". Романтическое искусство позволило нам увидеть социум в своей иррациональной основе. Отсюда могут следовать два пути: путь мистического романтизма (как это было в Германии и в Англии в первой половине прошлого века), и путь реализма, когда традиционная основа общества принимается за исходную точку развития.

2. Существует ли альтернатива романтическому идеалу художника? На наш взгляд, ее нет. Этот идеал самоутверждает индивида в его призвании, удерживает сферу искусства от оккупации идеологией, религией, философией. Поэтическая речь и вещь являются самоценными, как и другие знаки и вещи — математические формулы, исторические истины, язык политики и язык обыденности. Этот идеал существует наряду с идеализациями науки, философии, политики, технологии и т.д. За искусством — стоит свой выбор, который требует преданности. Но каждый человек — художник, — и искусство, защищая себя, защищает каждого. Романтический идеал художника возникает тогда, когда независимость искусства либо рождается, либо, рожденное, оно поставлено в условия необходимости себя отстаивать.

/окончание в следующем номере/

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