

А.Хлобыстин

ЛЕНИНГРАДСКИЕ "НОВЫЕ ХУДОЖНИКИ" И СОВРЕМЕННАЯ СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

"... то, что в эпоху варварства казалось вступающим в противоречие и исключаящим друг друга, использовалось греками повсеместно, свободно сочетая всё это, они добились гармонии, богатой и прекрасной своим разнообразием".

Готфрид Земпер
"Практическая эстетика"

Современное советское искусство — явление, которое трудно сравнивать с искусством Запада. Трудно представить себе, чтобы какой-нибудь западный художник поехал учиться или искать вдохновения в СССР. На Западе мы видим раскованный поступательный процесс развития современного искусства, последовательную смену стилей, школ, мод. Западное искусство и его формы неотделимы от современной им жизни и быта, виды искусства развиваются, в общем-то, синхронно, и вряд ли кому придет в голову обсуждать, "хорош" или "плох" тот или иной стиль, так как он попросту существует. Нам же трудно иногда по-настоящему понять то или иное явление в западном искусстве, — мы не имели прямых жизненных эквивалентов явлениям типа абстрактного экспрессионизма или поп-арта.

Интерес западных исследователей к советскому искусству обрывается на 30-х годах, и далее отечественные имена в их работах встречаются лишь в зарубежных школах. В то же время, всё русское и советское искусство не есть нечто чужеродное и непонятное Европе как, скажем, китайская культура, ибо общеевропейская ориентация со времен Византии и, во всяком случае, с Петра Великого, оставалась неизменной. Можно предположить, что и после 1932 года в отечественном искусстве явно и открыто шли процессы, аналогичные общемировым, и несомненно были и есть выдающиеся мастера. Мне представляется, что даже т.н. "сталинское" искусство, по существу есть новое восприятие в старых формах и декорациях. Более глубокий анализ, возможно, выявит в нем и "модернистские" признаки на формальном уровне.

И хотя сейчас наше искусство во многих своих проявлениях отмечено печатью провинциализма, в целом, оно гораздо разнообразнее искусства любой европейской страны, в нем невероятно причудливо сосуществуют самые несовместимые черты, а наша культура продолжает питать Запад целым рядом мифов: страха, стихии, фатальности. Советское искусство ещё по-настоящему не открыто и не изучено как на Родине, так и за рубежом.

Эта статья посвящена одному из самых свежих и ярких, но до конца ещё не сформировавшемуся явлению советского искусства — ленинградской группе "Новые художники".

В Ленинграде в конце 70-х — начале 80-х годов, на стыке левой творческой интеллигенции, богемы и лево-альтернативной молодёжи появилась группа молодых авангардистов, эпатирующая как "правых", так и "левых" /последнее особенно характерно/, резко выделявшаяся, по нашим меркам, молодостью и необыкновенной активностью. Сначала, в 1977 году, вокруг живописи В.Н.Кошелохова сформировалась группа "Летопись", ориентировавшаяся на неоэкспрессионизм, примитивное и первобытное искусство. В 1982 году молодые художники из "Летописи" во главе с Тимуром Новиковым создают группу "Новые художники" /далее НХ/, с самого начала апа~~ли~~рировавшей к традициям русского авангарда начала века.^{х/}

Помимо плодovitости НХ в разнообразных видах и жанрах изобразительного искусства, они выступают как литераторы /в рамках группы работали В.Овчинников, К.Хазанович, В.Гуцевич, Г.Брониславский, А.Феокистов, И.Цыркуль /, художественные критики, снимают фильмы, в которых выступают как актёры, мультфильмы, сотрудничают с известными советскими кинорежиссерами, с так называемыми "Новыми композиторами", поэтами-авангардистами, оформляют рок-концерты и сами являются рок-музыкантами, изобретают новые музыкальные инструменты, ставят авангардистские спектакли, балеты и хэппенинги, занимаются дизайном в одежде и бижутерии, а теперь, в связи с созданием ими "Общества друзей Маяковского", проявляют интерес к музейному строительству и историко-культурным исследованиям. В этой безудержной деятельности, стремлении к полной реализации своих возможностей, желании "всё испробовать, чтобы всё найти", они видят преемственность с отечественным "авангардистским возрождением" начала века, с титанизмом В.Маяковского и Н.Ларионова и его теорией "всечества" прежде всего.

Демииургизм, стремление бесконечно расширять своё пространство, постоянное повышение ставок, постмодернистская нацеленность на провокацию выделяют НХ на общем фоне нашего искусства, в котором, в целом, чувствуется неуверенность, виноватое признание своей промежу-

^{х/} В группу тогда входили: И.Сотников, Е.Козлов, О.Котельников, К.Хазанович. Позже к группе присоединились: В.Овчинников, С.Шутов, С.Бугаев, А.Кирсанов, И.Савченков, А.Козин, Вермишев, Веричев, Сергеев, В.Черкасов, Е.Юфит, О.Маслов.

точности, потерянности во времени, комплекс провинциализма /прекрасно описан А.Грамши на материале Италии начала XX века/ с сопутствующими ему пиететом перед прошлым, "Западом" и апелляциями к будущему, за которыми видится определенный способ бытия, состоящий в отказе от "бытия для себя", когда снимается ответственность, теряется решимость, и жизнь уже не воспринимается как шанс, выбор, случай.

Самоуверенность же появившегося молодого поколения художников доходит до готовности, при необходимости, симулировать талант, оригинальность, новаторство и традицию. "Неовозрожденческие" настроения НХ лишены ощущения собственной ущербности. Они уверены, что именно здесь, у нас, сейчас, создается самое современное и передовое в мире искусство, и они его творцы. В своем неопатриотизме, прошедшем через отрицание, и готовности сотрудничать со всеми — вплоть до Союза художников, НХ оказались, как ни странно, гораздо менее ангажированными и гораздо более космополитами, чем фрондирующая художническая богема, часто ведущая коммерческую игру в отшельничество.

Живопись НХ далеко неоднородна. Они объединены не манерой, а общностью мировоззрения. Но в целом, до недавнего времени, их можно было поставить в контекст неоекспрессионизма, триумф которого во всем мире приходится на начало 80-х годов, хотя оформлен он был до конца как явление и этап, лишь в ФРГ, где существует, чуть ли ни единственная, современная крупная национальная школа. При желании в произведениях НХ можно обнаружить черты, роднящие их с традиционализмом "*Neue Wilden*" и трансавангарда, с панковским маскарадом "*Figuration Libre*" и с американскими граффитистами. Но, в сущности, как мы постараемся показать, феномен НХ всегда был совершенно особым явлением.

Практически, никто из НХ не имеет профессионального образования, но в общении с ними удивляет их реальная осведомленность в области истории культуры, философии, знание современного западного искусства, что у нас встречается довольно редко. Они считают, что противопоставляют официальному образованию, создающему среду для узаконенного невежества — самообразование, — знание живое, открытое миру, ведущее в будущее. Для меня остается неясным механизм того, как довольно значительное число молодых людей, выросших на городских задворках и в коммунальных квартирах, не имея подчас иного образования, кроме школьного, пришли к искусству и достигли прекрасных результатов. Быт большинства НХ довольно беден и тяжел.

Почти никто не имеет мастерских, и они работают в жилых комнатах тех же коммуналок; работы НХ практически не продаются; официально все они работают кочегарами, сторожами, грузчиками. Поэтому не только теоретические взгляды объясняют старый лозунг НХ: "Пишем душу — чем угодно, на чём угодно".

Действительно, произведения НХ, обычно крупного масштаба, создаются на клеенках, полиэтилене, связанных между собой картонках, обивке старой мебели. случайных кусках ткани, газетах и так далее, с использованием коллажа, аппликаций и других разнообразных техник и материалов. Хотя существует и большое количество "камерных" работ, более приемлемых для неподготовленного зрителя, которые они демонстрируют неохотно. Форматы и конфигурации работ часто неправильной формы, с дырами и вырванными кусками, что может объясняться происхождением их основы, скажем, из обивки старого дивана.^{х/} Таким образом, у НХ обнаруживается стремление слить своё творчество с окружающей их средой. Это, как им кажется, перекликается с ранними футуристическими стихами В. Маяковского, в которых поэтические значения раскрываются "не вне, а в толще бытовых значений" посредством номинативного, как пишет Ю. Дотман, предметного характера словаря, что снимает противопоставление поэзии и быта.

Ныне значительная часть нашей интеллигенции, подобно японским пейзажам из спектакля недавно приезжавшего театра кабуки, пугается нарисованного на бумаге тигра, которого зовут "массовая культура". Но акцентированное внимание к ней перерастает в стремление к имитации утерянных привилегий и игрой в "последних могилах" от культуры. В реальности же их отношение подобно отношению известного мопса-новского псевдо-аристократа, который не здоровается в обществе со своей близкой знакомой.

Для НХ не существует противоречия между массовой и "высокой" культурой, реальная жизнь для них всё смешивает в своем потоке. Если символом западного китча можно считать комикс, то в нашей стране НХ выделяют народный, низовой концептуализм. Он проявляется в обклейке мест общего пользования, а также мебели, музыкальных инструментов, машин, витрин, чемоданов яркими вырезками из журналов, календарями, плакатами и т.п. Корни этого явления можно видеть в традиции обклеивания газетами и картинками стен старых русских изб и сундуков. Ныне оно отражает желание заполнить не эстетизиро-

^{х/} В настоящий момент положение существенно изменилось /доклад написан почти год назад/, и у большинства НХ возобладали так называемые "аккуратистские" тенденции нового стиля, который мы назовем "стилем перестройки". Но эта статья посвящена ретроспективе творчества НХ, а новый стиль заслуживает отдельной работы.

ванны и бытовой вакуум, томление по истеблишменту и его иммитацию. На всё это у НХ накладываются традиции дадаистического коллажа, в СССР формально долгое время продолжавшего существовать в агитационном и киноплакате, и не имеющего у нас аналогий в начале 60-х годов поп-арта.

Помимо традиционных жанров НХ активно используют городской фольклор, рыночную живопись, карты, схемы, а как сюжеты — городские анекдоты, тексты песен, "страшные истории", телепередачи, источники их вдохновения абсолютно непредсказуемы. НХ считают себя духовными наследниками русского авангарда. В этой традиции ими особенно выделяется фигура М. Ларионова с его теорией "всечества", "лучизмом", который можно считать чуть ли не первым толком абстракционизма, и ориентацией на примитив и фольклор, а также фигура В. Маяковского — как художника и тип авангардистской личности. НХ широко освоена терминология русского авангарда и разрабатывается его теоретическое наследие. Отношение с предшественниками у НХ — как с далёкими друзьями, а не кумирами, а к России 10-х, 20-х как к далекой Родине. Эти отношения трезвы, лишены заискивания, подражательства и иногда напоминают деловые отношения.

Среди НХ мы видим самые разнообразные типы личностей, типы творчества и различие манер. Наиболее ими чтим тип природного, "почвенного" гения О. Котельникова, замечательного художника-экспрессиониста. О нем рассказывают, что он, живя в очень стесненных обстоятельствах, не продал западному эксперту ни одной работы, так как все они оказались розданы, растащены знакомыми, либо писались в чужих домах чужими красками. Наряду с ним существует интеллектуальный талант Т. Новикова, главного идеолога НХ, обладающего отменным чутьем и вкусом. Его работы выделяются живостью ума, элегантностью и дендизмом. Родственным ему мне представляется и синтетизм С. Бугаева /Африки/, недавно снявшегося в главной роли в фильме Соловьева "Асса", "актерохудожникомузыкантопоэтоученого", как сами НХ его называют, их своеобразного фетиша и гомункулуса. Кинорежиссер андеграунда Е. Юфит — глава ленинградской школы некрореалистов — и его последователи проявляют постоянное коварство по отношению к обывательской публике. Используя в общем-то традиционные приемы, они постоянно ухищряются наносить ей удары ниже пояса. Один из самых распространенных приемов — воспроизведение в масле укрупненных фотографий из криминалистических учебников. Знание истории сатанизма, современного "черного", панковского и детского юмора, а также владение разнообразными манерами, от лубка до маньеристического

арабеска-виньетки, и вплоть до кинематографической стилизации под Бунюэля, позволяют добиваться интересных результатов. Козин и Маслов, работающие совместно, в своей манере обнаруживают наибольшую близость к германским "диким". Живописные работы В. Овчинникова, построенные на тончайших цветовых нюансах, в своем интеллигентском остроумии могут напомнить укрупненные работы Пауля Клее.

Что же объединяет НХ между собой? Что их связывает формально с национальной традицией?

Новые художники и национальное чувство формы

Со времени Генриха Вёльфлина определения итальянского и немецкого чувства формы не теряют убедительности. Вполне поддается общим определениям искусство французское, испанское и других европейских стран. Когда мы говорим о русском искусстве, мы тоже подразумеваем некую общность самых основных моментов видения художников от Перова и Соломаткина до Филонова и Ларионова, и вплоть до современных НХ. Обычно употребляются следующие характеристики: мягкое, орнаментальное, духовное, живописное. Но можем ли мы говорить о русском чувстве формы?

Русское искусство, подобно немецкому, не обладает полной самостоятельностью и склонно воспринимать и "национализировать" как нечто близкое себе самые разнообразные типы чужого мировосприятия. Одних формальных признаков недостаточно для его описания, уже в начале нашего века, осознанного Н. Врангелем, как "странное", "чуждаковатое" — "в смысле... соединения несоединимого, сплетение дури с умом, глупости с величайшим остроумием". И Чаадаев, и Мережковский говорят об отсутствии физиономии русской культуры. В начале века мы, казалось бы, были близки к разрешению проблемы, но до сих пор лицо русского искусства остается неясным и неоформленным. Постоянный обрыв традиций с наступлением новой культурной эпохи /что, кстати, произошло и с культурой "сталинского" времени/, практическое отсутствие культурной памяти характерно для нашего искусства вплоть до современности.

Мы не найдем в произведениях русских художников ни ясной, пластичной итальянской фигуры, ни "пламенеющего" немецкого движения, ни французского вкуса, хотя есть всего понемногу. Неясность форм, композиции, мысли в целом, общая хаотичность формальных приемов, грубоватость, тяжеловесность и брутальность "подсознания" особенно бросаются в глаза, когда мы видим характерное стремление к

масштабности: высказывания, будь это голландско-итальянско-французско-немецкий дворец с маковками петровского времени, "Явление Христа народу" Иванова, историческая картина Сурикова, или сталинский билдинг. Все они обладают противоречивостью образа, некоторой косноязычностью, разнонаправленностью смысловых и композиционных векторов, однако же силой и убедительностью общего впечатления.

Несмотря на то, что в I-й четверти XX века наше изобразительное искусство достигло высшего мирового признания и, как многие считают, шло в авангарде, для русских художников всегда существовало нечто большее, чем чисто художественные проблемы. Форма в конце концов оказывалась всё-таки чем-то второстепенным.

Западной "субъективности" в русской культуре противостоит стремление к "объективности", а в социальной жизни — к соборности, миру, коллективизму. Подчас это доходит до отмеченного ещё Чаадаевым равнодушия к добру, злу, истине, вплоть до равнодушия к самому себе. Характерно и отсутствие "агонального", соревновательного начала.

Художник или писатель исходит из неких высших, "вселенских" проблем, всё себе подчиняющих. С этим связаны тенденции к педагогичности, литературности и агитационности нашего искусства. Именно поэтому Бичер-Стоу оказывается выше Данте, Шекспира и Бетховена в глазах Толстого; Сталин пишет на полях книги "Девушка и смерть" Горького: "Эта штука сильнее, чем "Фауст" Гёте"; государство почти никогда не исходит из национальных интересов, а защищает интересы всего человечества; НХ пренебрегают реальной европейской формальной традицией, которую у них можно увидеть, во имя духовной связи с русским авангардом. Возможно, во всём этом проявляется выделенный М.Ю. Лотманом общий "религиозный" тип сознания, подразумевающий безответное, жертвенное служение идее и противостоящий нынешнему западному "магическому" мировосприятию, строящему взаимоотношения с миром на "договорных" принципах.

Почти всё вышесказанное в той или иной мере характерно и для НХ. Их огромные "полотна" подобны некоему аквариуму, в котором самые разнообразные формы, не имея своего четкого места, передвигаются и колеблются разнонаправленно и случайно. Если существует крупная фигура, то ее трудно охватить взглядом в целом, она дробится и распадается. Путь взгляда по картине хаотичен и подобен пути молекулы газа.

Художники, по-видимому, испытывают удовлетворение от своего высказывания и считают его исчерпывающим, когда в одной работе разом используются самые разнообразные приемы техники, образцы разных школ, дающие каждой детали нужную выразительность. НХ — рациональные, рефлексирющие, здравомыслящие художники, воспринимаемые окружающими как "западники". ^{СМН}Субпассиональность окружения НХ настолько велика, что они, лишь относительно выделяющиеся своей "жертвенностью" и волей к искусству, воспринимаются как берсерки, но тоже, по-видимому, чувствуют за современными западными течениями, с их, в общем-то, ясным пониманием формы, некоторую несозвучную нам пресность, стерильность, серьезную наивность, недостаточность. Для создания ощущения истинности соответствия себе при использовании "западных" приемов, приносят в них добрую долю буйства и хаоса. Работы наших НХ смотрятся как гораздо более жесткие, резкие, неаккуратные. Многие из них заведомо обречены на гибель — намеренное /или вынужденное/ несоблюдение технологии. Сезанн оставлял работы в саду, т.к. считал, что "опыт" проделан и шел к "цели" дальше, он познавал "закон". Барочный купол — без чертежа /И.Д.Чечот, "Гурлит"/. У НХ обостренно проявляется то, что можно почувствовать у нас повсюду.

Л.Невлер "Д.И." "Культура хамства". Переяславль. 1968. "Все, что вас окружает, носит на себе какой-то ровный налет морально-физического износа..." "Поддерживается среднестатистический уровень отклонения от идеального образа..." "Это не отсутствие культуры, а особая культурная норма", "Свой идеал бытия" — это только описание — верный путь — "Хитрая деятельность времени учтена заранее". — Мы можем это распространить на все области жизни. Что это? — Нейтрализация индивидуальности, стремление предупредить /и смиренно, и с вызовом/ тлен, надругательство, п-орчу, скорбь бытия, стремление к свободе: не через закон, а через абсолют /хаос/ / Античность у Гёте: /юг Италии/ — наш Крым/. Всё это восходит к православию — Византии: = иерархичность, жертвенность и т.д.

У НХ также можно почувствовать условно выделенное нами стремление к сверхобъективности: в их произведениях должна звучать как бы сама жизнь, все её языки. Чтобы пояснить эту мысль, приведем пример созвучного и параллельного НХ творчества музыканта и композитора Сергея Курёхина, сотрудничающего с ними. В концертах его ансамбля "Поп-механика", звучащих полтора-два часа без перерыва, исполняется одновременно классическая и рок-музыка, фольклор, китчевые шлягеры 60-х годов, салонные песни 30-х — музыка всех поколений, эпох, народов и стилей. На сцене рядом выступают несколько несовместимых ансамблей, десятки певцов, актеров и танцоров, художников,

просто случайных людей, кричат на свой манер выведенные на сцену животные. Всем этим управляет компьютер-синтезатор Курёхина, который, как демиург, посредством единой, бесконфликтной и доброжелательной воли, добивается как бы вселенского звучания земных звуков и голосов. У НХ, оформляющих его концерты и участвующих в них, можно увидеть ту же доброжелательную открытость миру, чувство бесконечных взаимозависимостей бытия, то же тяготение к глобальным формам и отсутствие ясной композиционной структуры, формы, когда поиск свободы в пространстве, поиск манеры манер не имеет разрешения, так как по-настоящему лишён потребности в знании, а знает потребность лишь в чувстве. Таким образом, извечная художественная проблема соотношения фигуры и фона, и проблема социальная — соотношения индивидуума и общества, разрешаются в попытке изначально скептической, но очень волевой — достичь тотальности и полифонии звучания бытия как мира или как "я"; в интересе к космосу, который понимается как социально природный и как сумма явлений, ощущений, намеков и знаков-иероглифов.

Здесь необходимо акцентировать следующий момент: социологизация и политизация искусства, явно прослеживающаяся со времени французской революции 1789 года, в XX веке приводит к критическим ситуациям, когда мы видим тотальную подмену эстетических проблем искусства общественно-политическими. К тому же, параллельно демократизации общественных структур мы наблюдаем фатальный процесс отдаления ставшего элитарным языка искусства от народных масс, что подтверждается многими опросами, и рост могущества массовой культуры. Формы современного искусства воспринимаются как немотивированные знаки, в народной традиции связанные с сатанинским началом. В целом, плебейско-охлакратическую критику модернизма можно изложить так: "бара /интеллигенты/, иностранцы и художники дураят народ". Эта критика, исходящая из древней обывательской философии "Весь мир плутует", и не безосновательная относительно постмодернизма, у нас конкурирует с критикой в стиле "вырождающееся искусство", "искусство сумасшедших". В нашей стране, искусство которой всегда обладало потенциями к литературности и ангажированности, все вышеупомянутые черты особенно сильно укоренились. Даже так называемое "левое" искусство, выступающее как альтернативно-формальное, оказывается столь же литературно-педагогической оборотной стороной официально санкционированного искусства.

На мой взгляд, ныне у нас восприятию мира как натуральной природы уступило восприятие его как прежде всего природы социальной.

Если на Западе, как кажется, представляют, что жизнью движут некие вполне осязаемые механизмы, а общество структурировано по классам, то в СССР — стране социального авангарда, переживающей свою контрреформацию, практически все слои общества перемешаны, в нем действуют трудноуловимые биологические и психические законы, и твой друг или враг не имеет классового и национального обозначения, он просто твой сосед по квартире, сослуживец, попутчик в транспорте. "Анализ показывает, что ныне социальное строение в нашей стране уже не соответствует "классической" структуре классового общества. Зрелый социализм представляет из себя общество без антагонизмов, где в значительной мере ликвидированы классовые перегородки и где отчетливо проявляется активная перемещение трудящихся из одного социального слоя в другой". /Ненашев М.Ф., Яцкевич К.К., XXVI съезд КПСС. М., 1983, с.68/.

У "левого" художника переживание социального дискомфорта — одно из самых острых. Пытаясь найти систему координат в этом мире, наложить на хаос какое-либо измерение, художник стремится охватить бытие как тотальное единство, но терпит неудачу, так как жизнь не дает заостряться ни одной созданной им форме и, прикидываясь, корчит новые гримасы. Художнику остается суммировать множество реальных явлений, либо укрупнять одно, либо сливаться с ~~множеством реальных явлений~~ жизнью и её метаморфозами. Таким образом теряется какая-либо твердая основа этой критики и альтернативы. Такого рода критику С.Аверинцев сближает с "неантизацией" Сартра — т.е. уничтожение противника во имя абсолютной критики, а затем, уничтожение критики во имя экстатического начала. Экстаз у нас обычно принимает форму скандала. "Скандал, — писал О.Мандельштам в "Египетской марке", — был открыт русской литературой где-то в 40-е годы прошлого века. Скандал еще не катастрофа, а обезьяна катастрофы..." Скандал, как одна из экзистенциалистских форм свободы, процветал у нас в "годы застоя" 70-е, начало 80-х и стал одной из главных и спонтанных форм народного творчества. В кинематографе тех лет через фильмы Панфилова, Рязанова, Тарковского идет цепь особенно удачных, центральных сцен скандалов /от неловкой ситуации к еще более неловкой/, сметающих все проблемы и противоречия, но без особых разрушений и реальных результатов. Если хепшининг несет хоть какое-то созидательное начало, скандал, тем более что обычно к нему подходят бессознательно, без дадаистской эстетики — абсолютно пуст и холоден. По внешним признакам скандала проходят и официозные капустники по юбилеям и концерты Курёхина. Но в этих случаях, как и у НХ конфликтное начало снимается по "Невлеровской" модели.

НХ, подобно первобытному творцу, воспринимают весь космос объектом своего художественного творчества и все средства годными для этого. Интересен случай с обращением Африки /С.Бугаева/ к народам и правительствам с требованием послать экспедицию для росписи Луны, т.к. космос должен быть не ядерным, а принадлежать художникам. Как пещерный художник выделяет отпечатком руки на стене подземелья в материальном хаосе участок окультуренной материи или леви-строссковский дикарь раскрашивает себя, выделяясь таким образом в дикой природе, так и НХ уже в социальном хаосе выделяют себя, создают собственные мифы, оформляют, окультуривают и приручают часто враждебный окружающий мир. Их картины часто напоминают схемы, карты, атласы, пестрят словами-символами, знаками. Интересны и орнаментальные мотивы — пунктиры, напоминающие орнамент дисплея, зигзаги, дробные орнаменты, что в сочетании с неоформленными рваными краями, дырами и швами на основе произведения, с одной стороны подчеркивают ощущение дробности, хаотичности мира, насильственной раны, укуса, а с другой, что особенно важно, эстетику соединения, сращивания разных материалов, созидание чего-то целого, исцеления и возмещения ущерба и недостачи. Но в итоге всё это — построение структур, обладающих лишь видимостью порядка, тогда как мир познается чувством.

Индивидуальность вновь становится субъектом по отношению к социальной громаде, одновременно теряя враждебность к ней. Огромные произведения НХ, ничем не ограниченные, как рисунки на стенах пещер, написанные на отбросах цивилизации, агрессивно пытаются выйти за свои пределы, захватить все пространство и слиться с ним. И в своей деятельности НХ стремятся к всеохвату, оформлению всего неоформленного с их точки зрения, подчинению себе всей жизненной материи, от податливости которой они испытывают радость. Осознанно или неосознанно, они выступают на нашей почве как люди нового типа, и оценка их деятельности должна выходить лишь за художественную. Показательно отношение к НХ поколения интеллигентов-шестидесятников, ведущих респектабельную филистерскую жизнь, которые ныне тянутся к НХ, пытаются подпитаться их энергией.

То, что мы не можем гвоздя вбить без постановки нравственной и политической проблематики и считаем весь мир погрязшим в бездуховности — ненадежные показатели существования культуры, как некой закономерной, общепринятой и традиционной системы. НХ активно пытаются создать убедительный мир современной национальной культуры, систему отсчета, сетку координат, которые можно набросить на нашу жизнь.

В данной статье мы выдвигаем как аксиому идею, что XX век — начало нового культурного этапа, сходное с началом Средневековья или Нового времени. В первой его половине, несшей "дух борьбы и открытий" /Сезанн/, когда работали классические мастера, титаны искусства XX века, вырабатывалась азбука языка, на котором предстоит говорить. Это напоминает формальные изменения в эпоху Возрождения, которые привели к маньеризму, воспринявшего этот язык уже как данность. С появлением ассамбляжа и поп-арта искусство XX века явно теряет свой серьезный футуристический пафос, что в 70-е годы приводит к осознанию его пост-модернистской стадии. Даже Поллак, сравнивавшийся у нас еще в 1970-е годы с рисующим шимпанзе, ныне стал "криком улицы", орнаментом, украшающим платья обывателей. НХ вышли на арену в ситуации, когда все предыдущие стили и манеры были безконфликтно осознаны как классика и началась рефлексия искусства XX века, как уже созданного языка. Но в этой "маньеристической ситуации" НХ имели потенции к преодолению пост-модернизма, ибо никогда не фиксировались в какой-либо манере, а стилизаторство и ностальгия немцев и итальянцев, ирония по поводу массовой и серьезной культуры англосаксов и французов не были у них главным.

Ими изначально делалась установка на создание мифа новой современной всеохватывающей культурной космогонии и "жизнетворчество", в чем они осознанно перекликаются с русским авангардом, но уже на новом витке. В этом можно почувствовать и то типично русское стремление к глобальной постановке так называемых духовных проблем, и пафос футуристического утопизма людей, отталкивающихся от консервативного провинциализма окружающего быта. /Показательно появление вновь у НХ хлебниковского титула Председатель земного шара/.

У НХ определена традиция к слиянию языков всех уровней культуры. Можно гипотетически предположить в будущем самодостаточную стадию культуры /условно назовем ее "барочной"/, когда ее язык обретет бесконфликтное понимание всех слоев общества, лишь потребляться будет дифференцированно, на разных уровнях, и станет к тому же интернациональным.

В том, что в Ленинграде молодые люди самых разных слоев общества стихийно обратились к творчеству и заявили, что всякий может стать художником, внутренне чувствуя в себе знание этого языка, применимого во всех областях искусства и жизни, музыканты стали

художниками, а художники стали актерами, можно увидеть проявление воли к этой новой гипотетической культуре. Можно предположить, что в скором времени образ Тимура Новикова в бидермаеровском варианте будет освоен повсеместно.

Сейчас в странах, лишенных классического чувства формы, которых романизация не коснулась, грубо говоря, на чьей территории не стояли легионы, кто читал Евангелие на национальных языках, особенно там, где идет активное этническое смещение, либо там, где общество было перемещено в авторитарном прошлом, ставшем комплексом в тоталитарном настоящем — Германии, англо-саксонских странах, СССР-происходят самые динамичные социальные и культурные процессы, появляется наиболее современное искусство. А в СССР НХ применяют к искусству призыв 60-х годов "догнать и перегнать" Запад.