

Ю. Новиков

КРИТИКА И СОВРЕМЕННОЕ НЕКОНФОРМИСТСКОЕ
ИСКУССТВО

Мне хотелось бы обозначить несколько тем, возникших из живой практики — из участия в работе отдела изобразительного искусства и хроники художественной жизни журнала "Часы" и интереса к тому, что называют текущей историей. Почти постоянно приходится испытывать острейшее сожаление из-за отсутствия необходимейших документов по нашему давнему прошлому отечественной культуры, — документов, которые могли бы пролить свет на многие сегодняшние явления. Поэтому я с особым интересом отнесся к рукописи Анатолия Басина, пытающегося как-то запечатлеть то, что чрезвычайно быстро вымывается из памяти. Пусть эта попытка делается на основании сравнительно узкого материала, пусть в ней различима изрядная доля субъективности — тем не менее все подобные попытки надо всячески приветствовать, ибо они в итоге заполняют многочисленные лакуны в истории современной культуры.

В истории того художественного движения, условное пятилетие которого мы отмечаем, очень много неясного. Не только зрители со стороны, но и многие его инициаторы сейчас воспринимают "газо-невское" движение как возникшее "сразу" — в один прекрасный день. Здесь уже сказывается воздействие некоей возвратной легенды, которая начинает переубеждать и самих очевидцев движения 74-75 годов. Но ведь мы-то догадываемся — если не знаем наверняка — что взрыв 74-75 гг. имел длительный инкубационный период, который в свою очередь уходит в еще более глубокие слои, т.е. имеет место та текстуальная непрерывность истории культуры, о которой говорилось только что.

Оказывается, что нам намного проще наметить какие-то трассирующие следы — от современности — к более удаленным от нас временам, чем в ближайшее прошлое. Глядя на работы современников, мы можем со значительной долей уверенности говорить, что вот этот художник идет от Малевича, тот — от Татлина, или "Мира искусства", "Синего всадника" и т.д. У нас имеется уверенность в непрерывности по крайней мере тех формотворческих движений, которые обозначались на рубеже нынешнего века: от "Мира искусства" и

"Голубой розы", футуристов с "Бубновым валетом", "Трам-
вая В" и т.д. — вплоть до начала 30-х годов. Затем, уже
с 30-х годов до начала 50-х начинается буквально "темный
век", здесь практически обрываются и все следы. Каким
образом в этот период производилась передача традиций —
неизвестно. Можно что-то определенное говорить о стерли-
говцах — здесь линия преемственности более или менее про-
сматривается. Все прочие группы невольно предстают перед
нами как "безродные".

Мы оказываемся в странном положении. С одной сторо-
ны, нам предлагается лапидарная схема развития отечествен-
ного искусства, в которую включают ту его ветвь, которая
в течение многих десятилетий только и была обозрима, и в
силу этого лишь и могла претендовать на представительство
во всего отечественного искусства; с другой — постепенно
в схему официального искусства начинают включать авторов,
которые при жизни находились в тени, замалчивались или
же крайне неохотно допускались к подобному представитель-
ству. Допускались на основе "преодоления формализма", "пе-
реоценок" и пр. и пр. Таким образом в видимую часть ис-
кусства сейчас вошли действительно крупнейшие мастера,
такие как Петров-Водкин, Кузнецов, Куприн, Машков, Лен-
тулов, Лисицкий, Кончаловский, Фальк — художники, оказыва-
ющие и по сей день на творческую практику свое влияние,
но будучи вписанными в официальную историю отечественного
искусства — искусства соцреалистического толка, они как
бы выпадают из истории независимых художественных тече-
ний, и в наших глазах как бы теряют свою значимость в
роли отцов-основателей "сопротивленческого" неконформист-
ского искусства.

Между тем здесь названные и многие другие мастера,
ныне вписанные в официальные "святцы", в свое время не
были "праведниками". Читая современную отредактированную
историю нашего искусства, можно подумать, что, скажем,
30-е годы были временем того же Петрова-Водкина, Кузнецо-
ва, Матвеева и Фалька, на самом же деле это были годы
преследований и многократных бичеваний и замалчиваний
этих художников — за "формализм", "недопонимание", недос-

таточное "непреодоление"— а на щите времени были Иогансон, Вл. Серов (не тот!), Дейнека, "преодолевший себя", Кончаловский и пр. И если соцреализм в конечном итоге вынужден был принять блудных сынов, то не только потому, что они "преодолели" себя, а потому, что вместе с ними, пускай в более ослабленной дозе, пришли и утвердились те мировоззренческие и формотворческие моменты, которые соцреализм вынужден был принять в себя в о п р е к и своим собственным установкам. (Иное дело, как потом происходит объяснение данного процесса задним числом). И этот скрытый момент "сопротивленчества", который имелся в творчестве наших действительно больших художников, до сих пор сказывается по отношению к ним. Из их творчества тщательно отсеиваются те моменты, которые не вписываются. Сейчас на многих союзовских выставках мы видим бесчисленных "водкинят", которые весьма удачно имитируют внешние формы и приемы ныне прославленного и "признанного" мастера. При большом количестве удачных имитаций поражает, тем не менее, удивительная формальность данных работ, отсутствие души в той форме, которая столь ярко жила у их гениального предка. Нахватает "пустячка", духа, а именно христианского духа. Беспоповец Петров-Водкин был глубоко религиозной личностью, о чем убедительно говорят его письма и сами картины. Система была вынуждена признать "форму" Петрова-Водкина, выплюнув душу. В результате, мы можем лишь с иронией относиться к потугам этих "наследников".

Подобные примеры многочисленны. Мы можем видеть официально признанных художников, которые весьма смело экспериментируют с формой Малевича, Кандинского, Татлина. Подобное может особенно поощряться, если данные "формы" размещать на прикладные цели— ибо "о духовном в искусстве", которым как раз и пронизаны "формы" Кандинского и Малевича, здесь, на уровне декоративной расцветки тканей или "оформления" молодежного кафе, уже невозможно мыслить. Вот почему мы еще долго не увидим монографий о Малевиче или Кандинском, а тем более собраний их мани-

фестов и писем, поскольку обнаружится чудовищное выплескивание духовного из "формы". Кое-что выходит. Например, довольно недурная монография Сарабьянова о Фальке... на немецком языке. Если при нашей жизни книга выйдет на русском, мы узнаем несколько больше о том, что же понимал "формалист" Фальк под "формотворчеством".

Резюмируя сказанное, мне хочется подчеркнуть следующее. В число родоначальников "левого крыла" нашей культуры входят и те мастера, которые уже давно и прочно вошли в святцы "правого крыла". Подлинная линия раздела лежит по отношению к их наследию — подлинному и мнимому, внешнему и внутреннему. Передача наследия зачастую проходила по каким-то боковым линиям родства. Вопрос о том, каким образом выявить эти факты, поскольку они не находятся наплаву, а хранятся в памяти, в письмах и в неопубликованных воспоминаниях. Это предмет работы современных и будущих историков.

Мне было интересно познакомиться с записями Басина. Они очень локальны, несмотря на попытку охвата большего, чем непосредственно видел автор-очевидец. Но из рукописи виден пусть маленький, пусть весьма частный момент передачи традиции, — группа Сидлина, из которой вышел ряд художников современного левого движения — сам Басин, И. Иванов, Е. Горюнов и ряд других, большей частью "неофициальных", отчасти вполне "официальных". Здесь, кстати, мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что наше деление единой в целом культуры на два полярных явления (возможно в силу привитого нам учения о "двух культурах") — не всегда верно освещает явления. Как быть, например, с таким явлением, как Николай Павлович Акимов-педагог? Из его рук вышли и вполне "лосховские" художники — Кочергин, Азизян и немало других, очень прочно укрепившихся в "официальном" искусстве. С другой стороны, он как педагог оказал влияние, или по крайней мере не препятствовал самостоятельному развитию таких "неофициальных" художников, как Т. Кернер, Михнов, Целков и других четко "левых" и "неофициальных". А ведь подобных примеров каждый из нас может привести немало.

До сих пор много неясного остается в вопросе: в какой степени способствовал развитию левого искусства деятельность Георгия Андреевича Эндера. Ведь он тянул за собою определенную традицию, сам был незаурядным художником, педагогом и мыслителем, объединившим значительное число сподвижников и учеников. Показательно, что определенное влияние он оказал и на тех, кто соприкасался с ним эпизодически. Собрание Эндера ушло в Русский музей. Оно, очевидно, надолго выйдет из живого обихода — необъятные запасники ГРМ, похоже, становятся кладбищем "левого" искусства, и можно быть твердо уверенным, что работы его собрания увидят божий свет не раньше, чем перестанут быть актуальными. Но думается, еще не поздно что-то зафиксировать, собрать от живущих и помнящих Эндера.

В культурном движении играли свою роль — К. Кузьминский, М. Шемякин, Д. Я. Дар, Г. С. Гор и другие квартиры-салоны, квартиры-ателье. Все это совсем недавнее прошлое, но из памяти выветривается, поскольку нигде не зафиксировано. Я столкнулся с этим явлением, когда после смерти Александра Арёфьева, попытался собрать и зафиксировать какие-то, хотя бы общие, сведения о художнике. Люди начинали говорить, что тот или иной эпизод не имеет значения для понимания его как человека, или — "об этом еще рано говорить" ("рано еще ставить памятники!"), или — "я не писатель". В еще большей степени мой упрек адресован профессионально пишущим людям, которые избегают документальной прозы, — способной, возможно, выразить больше и ярче наше время и их как личностей, чем вымысел (сколько раз такие парадоксы подтверждались историей).

Теснейшие контакты современной литературы и изобразительного искусства, по моему глубокому убеждению, являются не просто случайностями дружеских связей, но глубокой характеристикой особенности культурно-исторического этапа. Я очень рад, что Виктор Кривулин избрал для доклада тему "Поэзия и живопись". Блоковская тема "красок и слов" ведет к выяснению тех внутренних общих структур, которые приводят к союзу поэзию и живопись.

Можно заметить, что до "Мира искусства" русские художники были с поэзией мало связаны. Да, более или менее тесна дружба художников с поэтами (например, Карл Брюллов-Пушкин, Жуковский) возникала, но это не несло характера принципиальный. Показательно, что за малыми исключениями, передвижники тяготели к прозаикам, а немногие примеры влияния поэзии на их искусство (Никрасов, Минский, Надсон) носили явно "литературный" (в смысле прозаико-дидактический) характер. Прочный контакт между поэзией и живописью и осознаваемый, как жизненно необходимый, устанавливается, начиная с "Мира искусства". Объединение поэзии и живописи на рубеже XIX-XX вв. объясняется часто вынужденностью: трудно было поднять такое дело как журнал только поэтам и только художникам. Но с этого момента, при всех многочисленных трениях, контакты между ними становятся постоянными — в "Голубой Розе", в среде футуристов, в искусстве двадцатых годов. С 30-х годов, если не считать рецидивов старых дружб, эти связи ослабли и живопись, как и во времена передвижничества и академизма, тяготеет по преимуществу к прозе (на иллюстративном уровне), к дидактической драматургии. С начала 60-х (или, возможно, уже с конца 50-х) годов снова появляется внутренняя перекличка между поэзией и живописью — и опять в пределах "левого" крыла искусства. Это явление наиболее ярко проявилось в том неформальном братстве, которое объединило поэтов Р.Мандельштама и А.Аронсона с художником А.Арефьевым — с ощутимым взаимовлиянием друг на друга. В дальнейшем — скажем, группа Ю.Галецкого, Э.Богданова, В.Эрля и др.; К.Кузминского, М.Шемякина, А.Белкина; В.Нестеровского, А.Басина, И.Иванова; Б.Куприянова и А.Геннадиева; Е.Шварц, В.Кривулина и М.Шварцмана и т.д. и т.д.

Изучение этих взаимовлияний, выявление единства внутренних структур в творчестве подобных поэто-художественных агломераций могло бы многое дать как для изучения живописи, так и поэзии, выяснить нетривиальные моменты в передаче традиций. У меня убеждение, что здесь мог иметь место нетрадиционный ход в передаче наследства.

Скажем, не от художника к художнику, а — от художника к поэту, или наоборот. Вещь, абсолютно немыслимая для русского XIX века, и, как я абсолютно уверен, ставшая традиционной для нашего времени. Если не учитывать эту особенность, историк искусства, мыслящий категориями традиционными, будет измыскивать корни искусства того или иного художника "под фонарем" и, конечно, попадет впросак.

Я надеюсь, что со временем у нас появятся исследователи на уровне владения структурами для создания по-настоящему цельной истории культуры нашего времени. Здесь нужен историк типа Николая Харджиева, применившего аналогичный метод к исследованию культуры 1910-20 гг. (Маяковский и его современники).

Почему я настаиваю на том, что подобный метод является наиболее продуктивным? Вот некоторые из наблюдений...

Многие наши художники заявляют, что в своем творчестве они исходят из тех посылок, которые даны Филоновым, Малевичем, Кандинским и т.д. Но возникает вопрос: откуда вы знаете Филонова? Вы могли видеть работы Филонова в натуре очень немногие. На всех выставках, где экспонировались работы мастера, как правило, выставлялись не самые главные; или ранние или второстепенные. Основной массив творчества Филонова скрыт в запасниках, доступ к нему чрезвычайно затруднен даже вполне "официальным" лицам. Даже проходившая зимой конференция по Филонову в Русском музее носила характер... "квартирной" выставки. Попасть на нее могли немногие. Достаточно ли такого знакомства с художником, чтобы причислять себя к его школе? (То же самое можно сказать и о доступе к творчеству других упомянутых художников). Но традиция, тем не менее, существует.

.. Имеется, во-первых, репродукция, несовершенная репродукция (будь она даже сработанная у Скира), во-вторых, манифесты художника, написанные, как правило, в идентичной структуре, в-третьих, окружения художника — поэтов, писателей, философов. Все это вместе составляет возможность восстановления творчества ушедшего из живого обращения художника. Его продолжатель действует методом

Кювье, восстанавливавшего вымершее животное по обломку кости. И, если первоначально, художник, родившийся "с алюминиевой ложкой во рту", пытается копировать "серебряную ложку" ушедшего времени и ушедшей культуры (в результате возникает традиция культурного примитива), то в конце концов, последователь приходит к более или менее точному пониманию инициатора традиции. Это несомненно сложный опосредованный процесс, таящий в себе многочисленные издержки, но для многих он единственно возможный, позволяющий связать разорванные нити текстуальной непрерывности. Формально правы те, кто высказывает мнение, что на выставках в "Газа" и в "Невском", на сегодняшних квартирных выставках много вторичного ("зачем повторять пройденное?"). Жаль только, что прозвучало мало голосов, указавших на своеобразный инстинктивный подвиг этой отверженной культуры, которая, пользуясь минимумом доступного ей материала, восстановила то, что было или уничтожено, или упрятано, т.е. вырвано из живого общения. Здесь, в докладе Бориса Иванова, была высказана мысль, что основополагающим признаком культуры является движение вперед. И консервативная тенденция, направленная на сохранение, на восстановление приемственности — тоже. И в этом смысле культура являет нам Януса, одно лицо которого направлено в неизвестное, другое же пристально следит за тем, чтобы ни одна вежа пройденного пути не затерялась.

Все мы ощущаем недостаточность и предельную упрощенность терминов "официальная" и "неофициальная" культура. Все мы отдаем отчет в том, что употребляем их как рабочие, чтобы определить одну по отношению к другой. Но и та и другая культура непрерывно взаимодействуют друг с другом, перетекает из одной в другую. Мы все воспитаны суммой различных взаимодействий. Отсюда следует определенный вывод. Если мы хотим добиться объективного взгляда на действительность, хотя бы только на одну ее грань, скажем, на "левую", — мы должны непрерывно анализировать и "правую" грань. Замечательный педагог прошлого века Чистяков утверждал своим ученикам (Врубелю, Серову, Коровину, Репину и др.): "Если хочешь правильно посадить глаз, смотри на

ухо". Нам нельзя замыкаться только на явлениях "левого" крыла. В конце концов, это мешает выработать позитивные критерии для явлений неофициального искусства. Никакое определение не может быть истинным, если оно построено только на одном отрицании.

В нашу задачу, думается, входит оценка всех явлений окружающей действительности, преломленной (в силу наших культурноцентрических интересов) сквозь магический кристалл искусства. Замыкание только в узких направленных интересах может привести к сектантству, неизбежной суженности взгляда, к оптическим миражам и ошибочному моделированию художественной действительности. "Вторая культура" возникла из прекраснейшего общечеловеческого чувства — из дружественных связей и общений. В этом ее сила стойкости и ее человечность. Но понятие культуры в широком смысле слова обязывает к большему — к пристрастному взгляду и на то, что выходит за пределы дружеского круга, к выявлению всего того, на что распространяется понятие человечности, к активному сопротивлению тому, что им не является.
