

ШЕСТИДЕСЯТНИКИ

Вступление в тему: Почему именно шестидесятники?

Начало:

Для начала надлежит определить предмет предпринимаемого исследования или, точнее, - нового осмысления (переосмысления, реинтерпретации)

Т.о., надо понять, уяснить, что (или кого?) мы имеем в виду, говоря совокупно о «шестидесятничестве» в «неофициальном искусстве», как о чем-то связно-целом (целостном), как о некоем едином-художественном явлении - об определенном, самобытном, оригинальном феномене отечественного искусства конца прошлого XX столетия.

Теперь настало время, уже post-factum, в исторической дистанции, увидеть данный арт-феномен, по возможности, в целом поставить его на место в истории современного отечественного искусства и в нашей культурной памяти.

При расширенном понимании «современности», как классики нашего modern-art-такое дистанционное и обобщенное рассмотрение не только уместно, но очень своевременно. К тому же ведь слишком много, не в лучшем смысле слова, «мифотворчества», слишком много предвзятых, односторонних, социально-ангажированных, излишне восторженных или излишне уничижительных эмоционально-оценочных суждений, как «справа», так и «слева»,росло вокруг этого, действительно, до сих пор не получившего своего должного осмысления (своей общей мысли!), «художественного явления (или комплекса-пучка, или круга художественных явлений). Слишком много лишнего мифотворчестваросло и вокруг оттепельного «шестидесятничества», как культурного поколения вообще!

Теперь мы относимся к рассматриваемому далее искусству, как к не утратившему свою определенную актуальность и даже энергетику воздействия (или суггестию) наследию нашего недавнего прошлого, наблюдаемого, как уже говорилось, чуть издалека, с некоторой ощутимой дистанции (ведь «большое видится на расстоянии», если оно действительно «большое», как в нашем случае).

Пора примириться с мыслью, пусть для некоторых новой, что то, что мы условно именуем «шестидесятничеством» или арт-нонконформизмом, - это не есть современное искусство, и тем более не есть искусство «актуальное» (в ныне принятом смысле такового).

Казалось бы, рассматриваемый арт-феномен, т.н. «шестидесятников» и шире советского «неофициального искусства», достаточно изучен.

Существует множество воспоминаний свидетелей и живых участников "художественного процесса об этом мощном полуподпольном движении в отечественной культуре 60-80 х гг., в самой жизни тогдашнего московского андеграунда, об основных исторических событиях судьбоносных, фатально значимых для данного арт-поколения и для культурной жизни страны в целом (будь то пресловутая хрущевская «оттепель» и скандал в Манеже, много позже - знаменитая «Бульдозерная» и последующие полуполюгальные и легальные выставки неофициального искусства, деятельность основных коллекционеров-собирателей такового и т.п. Все это ныне широко освещено в печати, в масс-медиа и средствах массовой информации (ТВ, пресса).

Опубликована масса мемуарной и историко-публицистической литературы, зачастую содержащей ценнейшие и интереснейшие воспоминания, оценки, мнения, интерпретации

(хотя последние, особо искусствоведческие, - в гораздо меньшем числе, чем публицистика и мемуаристика!)

Учитывая неоспоримую важность и небезинтересность всего этого комплекса исторического, мемуарного и культур-публицистического материала, автор данного исследования-гипотезы вовсе не ставит перед собой задачу повествования, рассказа о судьбах ветеранов андеграунда и событиях художественной жизни интересующего нас периода, - как, впрочем, не ставится и задача последовательного обзора, поэтапного историко-искусствоведческого рассмотрения процесса эволюции нашего неофициального искусства,

Почему мы в данном случае уходим от задачи традиционного историко-искусствоведческого анализа этого искусства (который оставим за искусствоведческим будущим, хотя это тоже видится важным и не безынтересным)?

А потому, что в данном случае (что видится сейчас наиболее актуальным) акцент сделан не на диахроническом развитии рассматриваемого арт-движения в историческом времени, а на синхронном, как бы ... современном обозрении, определении и главное - осмыслении всего этого арт-феномена - в целом, сразу все эти весьма, разнородные, творческие индивидуальности и все эти разнонаправленные течения этого искусства (условно именуемого «60-вом» или неофициальным искусством нон-конформизма). Для нас особо важно понять, на чем и чем объединяется вся эта столь противоречивая, но все же бесспорно ощутимая арт-общность данного художественного движения, осознание значимости которого не умалется, а, напротив, возрастает по мере углубления арт-феномена в даль прошлой истории и введения его в музей, как в реальном, так и в воображаемо-виртуальном смысле.

Сейчас для нас важно понять, что осталось интересного, важного, значимого, актуального для настоящего и будущего в рассматриваемом искусстве, когда оно давно уже (после т.н. «перестройки» - более чем 20 лет)

вовсе утратило притягательность «запретного плода», протестную энергетику и, тем самым, злободневность или актуальность. Ныне это искусство заслуженно стало предметом музеефикации, как, несомненно, почтенная классика отечественного артмодерна и, соответственно, как предмет коммерциализации со стороны нынешнего арт-рынка, чего не избегает, впрочем, никакой музейно-ценный продукт искусства. Музейным является и оный, - наследием недавнего прошлого или прошлого весьма отдаленного, в силу чего ценность арте факта, как правило, возрастает.

Утратив свою горячую актуальность, искусство 60-ков отнюдь не стало для нас безразличным и чуждо-далеким - интересным лишь в качестве феномена. Но это актуальность совсем иная, чем у «актуального искусства».

Интерпретации, от которых отказываемся.

Достаточно устаревшей и поднадоевшей видится привычка подкреплять старый авторитет «шестидесятников» их положением, в свое время, «гонимых» и «отверженных» (от скандала в Манеже до Бульдозерной). Все это, конечно, действительно имело место и влияло на реальные судьбы и на общую культурную арт-ситуацию в стране. Это достаточно известно и широко освещено. Теперь этот подход и эта тема видится не актуальной или же представляет лишь исторически-познавательный интерес. Предоставим в дальнейшем смаковать ее публицистам, масс-медиа или интеллигентам-«образованцам», до сих пор сводящим счет с уже 20 лет как не существующим советским строем. Наши же интересы лежат совсем в иной сфере и в другом направлении. Нам важно понять прежде всего эстетико-художественное связующее, объединяющее начало рассматриваемой арт-общности, особенности данного арт-феномена.

Что касается выше названных, что-то социально определить, то они столь же мало объясняют в особенности этого искусства и этих художников, как если взять пример из более отдаленных времен. Общая принадлежность к «отверженным» и «независимым»

и импрессионистов, с одной стороны, и Сезанна с Ван-Гогом, и фовистов с кубистами, в равной мере, не отменяет особенности таких тогдашних направленных общностей, как импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм и т.д. Хотя это были совершенно разные художественные движения и различные общности-круги в тогдашнем искусстве начала XX века. Как мы уже говорили, при ряде очень удачных монографий или в виде отдельных статей персоналий, в том множестве текстов, что накопилось по поводу и вокруг «другого искусства», преобладала именно выше отмеченная историко-публицистическая тенденция. Целостного искусствоведческого определения интересующего нас искусства (именно как взгляда на движение, увиденного в целом, пока почти не встречается. В тех же компетентных аналитических и искусствоведчески убедительных определениях «60-ков», при всей точности отдельных характеристик, определений и признании их достижений; исследователи чаще склонны рассматривать «60-тво», как предисловие (преамбула) к более радикальным течениям, направлениям 70-х.

Пытаясь по-новому определить и истолковать общность «60-ков», мы будем исходить не из занудного исторического хронологизма и не из уже изрядно опошленной массовой культурой смутной интеллигентской ностальгии по молодецкому энтузиазму и несбывшимся надеждам хрущевской «оттепели» (роль которой в интересующем нас арт-движении несколько преувеличена).

Нам уже априорно, изначально ясно, что это общность (т.н. «60-ков») отнюдь не хронологическая и даже не только поколенческая, учитывая достаточно разновозрастной состав задействованной здесь художников. Ведь и наибольшая активность этого арт-движения отнюдь не ограничивается собственно 60-ми годами, отнюдь не сводится к определенному замкнутому историческому периоду - конкретно 60-м гг.

Пожалуй, пора наивысшего расцвета, наибольшей интенсивности и полноты проявления творческих дарований «60-ков» приходится скорее даже в 70-е. На 70-е гг. падают (с другой стороны) и такие фатально-судьбоносные события, как, например, возникновение вначале квартирных выставок и превращение подпольного коллекционирования в направленческую арт-стратегию. Такие, как знаменитая «Бульдозерная», а затем - возникновение феномена Малой Грузинской - дозволенного, открытого островка неофициальной художественной жизни, места постоянного экспонирования функционирования рассматриваемого арт-движения. Такие, как, впрочем, и отъезд ряда мастеров на Запад и их последующее развитие в эмиграции, - опять же связаны с менталитетом и эстетикой «шестидесятников» (их творчество в Зарубежье тоже необходимо иметь в виду при рассмотрении темы).

Не следует забывать тот факт, что некоторые крупные «60-ки» живы и поныне и продолжают свое творческое развитие (свою деятельность), отнюдь не ограничиваясь культивацией своих прежних открытий-достижений повторением уже пройденного. Они обнаруживают и способность к определенному обновлению-инновации в рамках своего личного метода и в наши дни. Делая же взгляд в даль истории, мы можем вспомнить тот немаловажный факт, что ряд мастеров-ветеранов андеграунда сформировались или, по крайней мере, что называется, «обрели себя» - свое мировидение еще до 60-х и даже до хрущевской «оттепели». Например, можно вспомнить лагерное искусство Свешникова и Соостера, раннего Краснопевцева (графика), Кропивницкого, Ситникова и др. Почему же мы по какой-то инерции продолжаем именовать их всех «шестидесятниками»? Мы использовали это именование лишь в качестве условного обобщения или допущения, что удобно и даже функционально необходимо в качестве уместной схематизации, без которой (увы!) нет ни искусствознания, ни истории искусства. Вспомним, например, термин «постимпрессионизм», тоже достаточно случайный и квази-исторический!

Почему же все-таки «60-ки»?

Пожалуй, по-настоящему значимыми и знаковыми 60-е годы были для них как пора своего рода «бури и натиска», становления, самоопределения, выхода (как в свое время у футуристов), прорыва (не столько во внешний социум, сколько на новые уровни собственного самопознания). И как пора обретения ими зрелости - полноценной индивидуации (в юнговском смысле). А на социальном уровне - как пора оформления, кристаллизации общего движения в общность, опознание особого круга своих «призванных» и избранных - общность достаточно сплоченная, хотя как бы всегда разномастная по составу-контингенту участников движения (с их подпольными местами).

«60-ки» и «оттепель»

Не следует преувеличивать роль и значимость т.н. хрущевской «оттепели» для становления интересующих нас художников, кстати, изначально не разделявших наивный оптимизм и энтузиазм по поводу несомых этой «оттепелью» культур-перемен.

Настоящим пусковым моментом и даже инициатическим, пробуждающе-побудительным толчком-импульсом (посылом) из всех событий этого времени (помимо возвращения немногих пострадавших в сталинскую пору из лагерей), явилась лишь встреча с должным образом широко представленным современным мировым и западным искусством на выставке, приуроченной к Молодежному фестивалю 1957г. Посему можно было бы даже в таком случае назвать их «пятидесятниками», если бы это не вызывало неприятных и нежелательных ассоциаций с наименованием известной религиозной секты. Был как бы брошен вызов «из-за кордона», требующий от первопроходцев новой живописи полноценного, достойного ответа. И этот ответ-реакция на увиденное, и очень по-своему воспринятое нельзя трактовать только в духе оттепельного, наивно звучащего хрущевского лозунга: «Догнать и перегнать Запад!», а как, скорее, побуждение к обостренной рефлексии самосознания и самоопределения, т.е. коллективной индивидуации ряда представителей этого художественного поколения, как соучастников единого нового арт - движения!

До сих пор неведомое современное западное искусство, увиденное в своем, надолго упущенном из поля зрения, развитии (на почти полвека), сразу и одновременно вызвало потребность избирательно узнать, опознать в чужом - свое, самим себе наиболее близкое, внутренне созвучное.

С другой стороны, это был стимул - побудитель действительно в определенном смысле догнать, наверстать таки упущенные, не успевшие стать своевременно освоенными, фазы-этапы поискового эксперимента мирового модернизма - авангарда середины XX века.

Но важно было обрести здесь, этим путем, именно «свое», отталкиваясь от западных аналогов, наметить направление своего собственного, оригинального (заведомо нетождественного западному) русского пути. Ведь фактор запоздания был уже в силу чисто хронологических причин, очевидно неустраним, нужно было извлечь нечто вдохновляющее, творчески-стимулирующее из этого факта запоздания, из теперь уже неустранимого по хронологии несовпадения с Западом.

Поэтому и видится возможным; развитие в дальнейшем уже без комплекса «опоздавших», без авторитарного ученичества у западных мэтров модернизма. Хотя и отнюдь не упуская любую информацию о происходящем в тамошнем искусстве, стремились усвоить, но и освоить, переварить, переиначить информацию, трансформировать в своем личном и местном контексте. Как когда-то и было в столь же полузабытом русском Авангарде (начала XX века).

Так, сформировалась поведенческая позиция или арт. стратегия, отстаивавшая свое право не только на независимость, не только от нормативов, каких-либо догм, официоза - эстетики соц. реализма, которой все они давно пренебрегли, на работу независимо от влияний Запада, без прямой оглядки на Запад (прямой контакт с арт. ситуацией которого все равно еще два десятилетия оставался закрытым, невозможным).

То, что разновременные явления западного искусства на той самой выставке «57 года» (доселе упущенные из поля зрения) были восприняты сразу одновременно, - как раз и способствовало, в частности, специфической много-временности, как бы временной разветвленности троп нашего нового искусства, что и стало характерным признаком отличия «новой московской школы».

Конечно, при этом информация о современном искусстве была воспринята одновременно, как учеба и как урок, который нужно ускоренно усвоить, осмыслить и главное - переосмыслить, истолковать радикально, по-своему, внутренне независимо, ново и оригинально, без комплексов европейской провинции, уподобляясь в этой независимости новаторам былого русского Авангарда, столь же отвязанных от тогдашних французских первичных влияний,