

СТАТУС АНДЕГРАУНДА

ПО-МОСКОВСКИ

Необходимость нового, деполитизированного взгляда, избавленного от публицистики, злободневного взгляда на поколение 60-х.

Тема высокого подполья, «аутсайда» и «аскезы». Общество обособленных «контркультур» по-советски. Преображение «замкнутого пространства».

Достаточно известные из уже имеющейся литературы по неофициальному искусству и теперь изрядно освещенные средствами массовой информации факты былой преследуемости и полузапретности такого рода искусства в поздне-советский период, интересны нам в смысле экзистенциального самоопределения «60-ков». Интересно, в какой мере эти условия и обстоятельства определили своеобразие их арт-стратегии – особого типа поведения в искусстве и повлияли на само их искусство.

Такие негативные, казалось бы, факторы, как заведомая невыставляемость, неконтактность с официальным Союзом Художников (за редким исключением) и вообще – их вынужденный уход в «подполье» или «аутсайд», начиная с хрущевского разгрома, разноса выставки Нового искусства в Манеже, где, кстати, основной мишенью для нападок явились художники из другого лагеря – «белютинцы».

Момент риска, сопровождавший квартирные выставки, нелегальное коллекционирование и контакты с иностранцами и т.п. – все это «от противного» способствовало укреплению самостоятельности – внутренней независимости от всех внешних факторов и воздействий – от влияний окружающей социальной среды (насколько то было возможно).

Все это дало, в какой-то мере, желанную «предоставленность самим себе», обособленность от советского социума и автономию эстетического и культурного самосознания радикально мыслящих и творящих художников. Заведомо не выездное положение, невозможность прямой встречи с Западом и участия в его художественной жизни, за исключением вынужденной, уже пожизненной эмиграции (что случалось чаще уже в 70-е гг.) – все это хотя по-своему угнетало, но и усугубляло обостренную эстетическую независимость этих художников и их искусства не только от официальных требований и норм, но и от зарубежной, западной арт-ситуации тоже и, что немаловажно, - от диктата большого мирового арт-рынка (с его переменчивостью арт-моды и конъюнктурой).

Такое, в какой-то мере, «изолированное» положение (ситуация обособленности – и в местном, и в мировом культурном процессе) явилось побуждающим фактором, импульсом к выработке своей собственной оригинальной модели поведения.

Затрагиваемая здесь и далее тема была хорошо и точно обозначена лишь в одном из выступлений В.Пацюкова о «неофициальном» или «другом искусстве» на одной из конференций, кажется, в связи с выставкой, неудачно наименованной «Постмодернизмом», а также уже не в искусствоведческом, а в другом аспекте, в концепции «невидимой Москвы» Ю.Мамлеева.

Мы сейчас имеем в виду отчасти вынужденную, отчасти добровольную самозамкнутость «шестидесятнического» уникального культур-пространства, их позиционную обособленность (в качестве общности «своих»), их отъединенность (по крайней мере, внутреннюю – на уровне самосознания) от внешнего агрессивно-

социального окружения, даже их способность отрешенно игнорировать давление со стороны системы.

Достаточно интересен и показателен тот факт, что искусство наиболее пострадавших от советской власти, побывавших в сталинских лагерях, художников – Свешникова, Кропивницкого и Соостера, как раз наименее политизировано, наиболее чуждо всякой социальной ангажированности, в том числе и демонстративно-протестной, «интеллигентски-диссидентской».

Уже в пору хрущевского «оттепельного» периода начинающие тогда художники-нонконформисты были чужды всяким иллюзиям и всякой наивной восторженности по поводу якобы намечающихся больших «перемен», будь то культурная либерализация, некий социализм «с человеческим лицом» и всякие «прогрессивные» преобразования в Советском Союзе и «во всем мире», не вызывали у них никакого энтузиазма. – Той глуповатой «романтики перемен и будущего», которая в своем достаточно интересном и метком эссе Генис приписал «60-тву» в целом – все это вообще не было присуще интересующему нас действительно нонконформистскому кругу и движению.

Констатации такого рода весьма применимы к «интеллигентам»- «образованцам», отчасти - к модным тогда «бардам», к нашумевшим лево-официальным, стадионным поэтам, но уже никак не к занимающему нас настоящему тогдашнему «андеграунду», радикальной духовно-культурной оппозиции того времени, можно сказать, к внутреннему кругу «шестидесятничества».

Они очень скоро и даже сразу поняли, что изменить культур-ситуацию невозможно, что вообще им надо заниматься вовсе не этим. И посему жизнью (в ее общем расхожем понимании) можно вообще пренебречь в пользу позиции высокого аутсайда – принципиального устранения, обособления, «посторонности» по отношению к происходящему в чуждом им социуме. Это могло осуществиться и в русле особого «нового» эстетизма – в направлении, в контексте поднятого, как знамя, «формализма», столь гонимого официальной идеологией и советской критикой или через разного рода способы визионерского побега, точнее, ухода в воображаемые (или изобретаемые) альтернативные «художественные миры».

Итак, вынужденная безысходность, безвыходность – даже зажатость (под внешним прессом «сверху») и саморазвитие в своем обособленном культурном пространстве – эти обстоятельства как раз «от противного» усиливали волю к внутреннему освобождению, в том числе через упомянутый «аутсайд» и «аскетический эскапизм», как и к созиданию (пусть стихийного, не системного) своего собственного «альтернативного социума» (типа разветвленной и энергетически мощной субкультуры со своими авторитетами, учителями и их оппонентами, подвижниками от искусства, «пророками» и даже «героями».

Наиболее радикально 60-ки (по крайней мере, в идеале) строили свое сообщество, как своего рода «страну в стране», наподобие некоей «островной культуры», учитывая и личную обособленность и разнородность художников, и исходную разнонаправленность их творческих путей. Это можно было сравнить с «архипелагом» таких связно-независимых островных сугубо персональных «малых миров», возникших как бы в противовес как былому репрессивному архипелагу лагерей сталинского периода, так и скучно-заорганизованному, казенно оформленному и обустроенному городскому пространству «золотых времен». Это был действительно уход в подполье, зачастую в буквальном смысле (мастерские в непригодных для того подвалах, как, впрочем, и на столь же не обустроенных чердаках), но главное – как уход с обозримой, подконтрольной поверхности культур-пространства. Даже негативный фактор – давление-пресс сверху зачастую оказывал творчески-стимулирующее воздействие, пробуждал не только протестную энергию, но и, что важнее, волю к открытию альтернативных, внутренне независимых «пространств» - собственных художественных «миров».

Внешняя общественная ситуация усиливала противодействующую направленность (но не суетный активизм), склонность к «побегу» (но в смысле действительной внутренней

эмиграции из неприемлемой и обретающей уже почти объективную бредовую свою ирреальность окружающей советской действительности). Поэтому последнее, попадая в поле зрения «60-кого» свободного нонконформного искусства, преломляясь через новую живопись, подвергалась смещениям, деформациям, в общем – де реализации и тем самым – отстраненному, а потому и освобожденному от давления реальности ино-видению.

Заметим, что здесь, в отличие от дальнейшего «соц-арта», появившегося впоследствии, они не цитировали напрямую, никогда не отражали этой «совковой» действительности в «готовом виде», а лишь преломляя ее в магическом зеркале так или иначе визионерских трансформаций (ведь даже у Рабина мотивы советской бытовой «чернухи» и вклейки газет, и др. погружены в какое-то смещенно-экспрессионистическое внутри-картинное «кино-пространство», приметы социума радикально пере-сотворены в единственно свободном мире сугубо авторской живописи. Так или иначе, с помощью искусства и силой внутренней независимости преодолевалась, казалось бы, весьма не благоприятствующие для свободы художественного поиска, для вольного эксперимента житейская и общественная ситуации – в т.ч. неустроенность и небезопасность такого образа жизни и такого типа творчества в отчужденном окружающем мире.

Казалось бы, - клаустрофобическая ситуация замкнутости в «камерном» кругу единомышленников, как и внешняя житейская зажатость, стесненность в какой-нибудь малой укромной среде обитания, в условиях практического «подполья», будь то превращенный в мастерскую подвал или чердак, или даже чаще – просто тесная комната в коммуналке. - И вдруг здесь открывались свои, скрытые для посторонних и непосвященных, казалось бы непредвиденные «глубины» и «высоты», каналы «побега», ходы и выходы в неведомое, в безмерное, неожиданно открывались просторы для рационально непредсказуемых «путешествий» за пределы осязаемо достоверной предметно-конкретной окружающей реальности.

В целом это действительно был «андеграунд», как ситуация не столько живописного, сколько культурного «подполья», как выбор духовно-эстетической оппозиции (она же – радикальная «богема»). Это было и убежище (наподобие своего рода «экологической ниши» во враждебном окружении), и эстетический «полигон» для отработки новых арт-стратегий. Это было и «подполье», чуждое озлобленной, ущемленной ущербности в духе психологии «подпольного человека» Достоевского, столь же чуждое суетливой заорганизованности и озабоченности «злостью дня» «подполья» политического (например, в профессиональной «диссидентуре»). «Подполье» тогдашних «новых художников» стало местом отправки, пунктом своего рода «отплытия», но не в прагматичное Зарубежье Запада, а в пространства безграничной тайной свободы, в область плодотворной, художественно-продуктивной интроверсии и соответствующий прорыв в умозрение невидимого, освоение загадочно-непредвиденной «другой стороны», открываемой за привычным предметным окружением и тривиальными реалиями повседневности. Это можно было бы метафорически представить себе как Ковчег, собравший в себе достаточно разнородных тварей, особенно разношерстный экипаж, но устремленный «по вертикали», не обязательно в беспредметье чистой абстракции, но и в за-предметье и в над-предметье духовно-метафизических «умозрений в красках» - планов и уровней скрытой от непосвященных Высшей реальности. Только в не фиксируемых никакой «географией» внутренних пространствах обитатели такого Ковчега могли отыскать свои «арараты» Духа (которым параллельно лишь отчасти соответствовали подпольные центры художественных или духовно-культурных ассоциаций), войти во внутренний круг наиболее продвинутого настоящего тогдашнего арт-андеграунда – этой, как уже говорилось, словно бы малой «страны в стране» (хотя и внешне территориально разрозненной, - ведь от Лионозово далеко до Сретенского бульвара), которой и была невидимая для посторонних, как град Китеж, неофициальная художественная Москва.

Лишь в крайних, чаще вынужденных случаях (и уже много позже) сей Ковчег, точнее его отдельные обитатели, устремлялись в зарубежье, тогда непременно пожизненное, -

оно мыслилось как последний выход (судьбы Ситникова, Рабина, Калинина и др.) Но следует помнить, что эта волна отъездов пришлась на наиболее тяжелую пору внутри т.н. «застойного» периода. Хронологически чуть позже запрета на квартирные выставки, известной Бульдозерной и т.п. ситуаций, возникло ощущение, что все «ходы» и «выходы» перекрыты. - И это способствовало протестной реакции в виде фактического отъезда. Но мы сейчас не будем вдаваться в эту уже достаточно освещенные и с разных сторон осмысленные социальные проблемы и коллизии...

Можно по-разному объяснить феномен возникновения художественного движения неофициального «шестидесятничества»: Помимо вполне очевидных причин социо-культурного порядка (некоторая либерализация и меньшая репрессивная подзапретность нового искусства в пору «оттепели»), - одновременное стремление очень многих и разных художников компенсировать свое затянувшееся отставание от мирового художественного процесса и при этом так же продолжить, на новом витке истории, традиции прерванного в 30-е гг. отечественного новаторского искусства и т.д. К этим мотивациям «60-тв» придется еще возвращаться, но они все же нам менее интересны, поскольку они наиболее лежат на поверхности и объясняют занимающее нас явление в основном внешними социо-культурными фактами, условиями и обстоятельствами.

Их больше интересуют имманентно-глубинные причины и мотивы этого особого порыва и прорыва, столь мощно проявившегося в нашей художественной жизни именно в определенный период у представителей (с некоторыми поправками и оговорками) одного поколения.

Все равно остается загадочной почти одновременное слияние (объединение) вроде бы столь разнородных (внутренне и по внешним приметам своего искусства), весьма несхожих между собой художников в это, столь судьбоносное для нашей культуры и столь отличное от всех прочих ее явлений, художественное движение. Тут остается место для правомерных гипотез.

Можно объяснить это более возвышенно, как индивидуально-групповую инициацию в новое художественное мышление и в некий особый «внутренний круг» подлинно элитарной культуры (каковой и была тогда именно неофициальная культурная среда).

Можно истолковать и в духе Юнга, как индивидуацию участников этого художественного движения, в смысле обретения и реализации ими своего истинного «Я», нашедшего должное соответствие с накопившимися потребностями Бессознательного и определившегося в своей позиции (в данном случае – отрицательной по отношению к внешнему социуму), обретения независимости от давления «формирующей среды».

Можно увидеть даже нечто мистическое в этом общем порыве и прорыве (в доселе неведомое и на совершенно новый уровень), в этом их почти одновременном обретении или общей «продвинутой» и внутренней силы и рассматривать произошедшее тогда, как своего рода спонтанное «озарение» или даже быть может, «откровение»-наитие, пережитое примерно в один период весьма разными индивидуумами, в результате обнаружившим если и не безусловное «родство души», то равную их приобщенность к своего рода «посланнической» миссии, свершающейся внутри или скорее «под» обозримой поверхностью нашего тогдашнего культур-пространства.

Учитывая отчасти вынужденное, отчасти добровольное принятие ими статуса обособленного «аутсайдерства», можно воспринять это как явление общности «эзотерического характера». Образовался как бы внутренний круг хранителей, носителей, проводников особого Знания и сокровенного опыта, язык передачи коих и способы, правила поведения недоступны для сторонне-«непосвященных», закрыты для тех, кому заведомо не адресована эта несомая духовно-культурная весть.

Можно объяснить это и более «приземленно», но и ближе к языку современной психологии, как специфический «пусковой момент» в их самоопределении, а главное – в обретении своего языка, в данном случае – языка художественного. Если бы это произошло чуть раньше или чуть позже, то они, возможно, не заговорили бы на таком

своем языке. Это аналогично пробуждению собственной языковой способности у индивида, но применимо и к пробуждению способности к художественному самовыражению. И это происходит лишь в определенном возрасте и фактически сразу, если срок прошел и момент упущен, то ни способность говорить, ни тем более подключение к языку искусства не произойдут. Хотя в искусстве возможны и более поздние подключения, но тогда они вызывают либо компенсаторный, резкий рывок вперед и таким образом – обретение зрелости сразу, или остаются на всю жизнь любительским дилетантизмом.

Можно определить это, на сей раз применив термины-понятия Льва Гумилева, как особый, сверх интенсивный всплеск пассионарной энергии и активности и тогда увидеть в интересующем нас круге «60-ков» своего рода пассионариев местного художественного мира (новаторов, реформаторов, первопроходцев), пришедших в свое особое время именно в наше культурное пространство. Здесь же ситуация и ответ на нее совпали. Был некий своевременный мощный информационный импульс извне (встреча с современным искусством в 57-м г) и тут же произошла необратимая ответная реакция – стремительное формирование своего языка, т.е. способа художественного самовыражения. Назревшие «возрастные» способности дали возможность наиболее «продвинутым» представителям арт-поколения сразу и естественно, очень по-своему воспринять и развивать уже далее самостоятельно этот (тогда вполне для них достаточный) информационный багаж – т.е. основные самые общие представления о том, что, оказывается, актуально в тогдашнем современном искусстве.

Хотя, надо заметить, в этом смысле показательно, что и на Западе 60-е гг. аналогично отмечены «пассионарным взрывом» и, при всем отличии их от наших «60-ков»-нонконформистов, по эстетике, по мировоззренческим позициям, по задачам, там тоже наиболее продвинутой, заметной пассионарной ветвью были, наряду с интеллектуалами, студенческая и наиболее радикальная творческая «богема». (Это, возможно, связано с общей обостренной солнечной активностью в середине 60-х, в подтверждении воззрений гелиобиолога Чижевского).

С другой стороны, у нас для подобного пассионарного толчка и последующего «взрыва» и «всплеска» имелись к тому же особые местные исторические предпосылки, учитывая столь долговременную зажатость, стесненность, фактическую невозможность подобных новаторских художественных начинаний в предшествующий сталинский период. Так, до сих пор не имевшие реального выхода потенциально-накопившейся силы и латентной (до времени) предрасположенности, тут проявились не только на уровне отдельных лиц пассионарной общности. В ходе-процессе саморазвития языка искусства долгая вынужденная задержка языко-образующего (в нашем случае – стилеобразующего) процесса породила в его мозгу стремительный рывок-скачок на иной, совершенно новый уровень. Т.е. здесь произошло то, что так или иначе, пусть в чем-то и по-другому, должно было свершиться и актуализоваться, ибо время для этого пришло, а наиболее чувствительными к этим накопившимся, разрозненным доселе подводным течениям оказались как раз подлинные «пассионарии» нашей неофициальной (потому и свободной) культуры.

Таковы рассматриваемые здесь «60-ки»-нонконформисты, во всем отличии их от более прирученного, умеренно проявленного «60-тва» в нашей культуре. Размыто-рыхлое понимание «60-тва» вообще (о котором сейчас много говорят и пишут) остается заведомо за пределами интересующей нас проблематики! (О нем мы будем вспоминать лишь для контраста, дабы подчеркнуть особенность занимающего нас арт-феномена). Ведь художественный «андеграунд» скрывается как бы в подводных глубинах, под скучным айсбергом официальной советской культуры, и при этом своем подпольном статусе и роли подводного течения видится теперь настоящей вершиной. Вершиной целой культурной эпохи 60-х, нач.70-х гг.

Это можно увидеть метафорически, представить себе как своеобразный Ковчег, собравший разных «тварей» и устремившийся по вертикали, в парении Духа, не обязательно в «беспредметье», но, можно сказать, в «за-предметье» и в «над-предметье» - духовно-метафизические уровни скрытой для непосвященных иной Реальности. И лишь в этом, по сути имматериальном, внутреннем пространстве обрели они свои Арараты Духа – территорию инициации, андеграунд невидимой (как Китеж) подпольной Москвы. Лишь в крайних, чаще вынужденных случаях, Ковчег сей устремлялся в эмиграцию, в зарубежье, - тогда пожизненное, оно мыслилось как последний выход (судьбы Рабина, Ситникова, Калинина и др.). Волна отъездов падает на наиболее тяжелую пору внутри застойного периода брежневизма, пору запрета квартирных выставок, хронологически чуть позже Бульдозерной и т.п. ситуаций.

Исправление имен:

АВАНГАРД ?, ЛЕВОЕ ИСКУССТВО ? НОНКОНФОРМИЗМ ?

Границы «60-тва» в искусстве.

1. Почему «60-ки» - не «левые» художники?

Пора заняться, что называется, «исправлением имен» (если выразиться несколько по-китайски, по-конфуциански).

ВОПРОС: Как следует называть те направления нашего искусства, о котором у нас пойдет речь? Ведь существующие определения: «шестидесятничество», «нонконформизм», «второй русский авангард», т.н. «другое искусство» (как будто официальный соц-реализм – «первое», «настоящее» искусство?!), - нас не очень устраивают или, по крайней мере, требуют уточнения и оговорок. Обратимся к «самоименованиям» этого искусства, принятым в пору его становления. Часто встречалось именование-прозвище - «левые» художники. Так они порой и сами себя именовали, именовались их современниками, одними – одобрительно, другими – пренебрежительно. Однако, о какой «левизне» тут может идти речь? Вряд ли в том смысле, в каком употреблялось это понятие на тоже «шестидесятническом», бунтующем Западе или сейчас, в наши дни, когда она связывается с политической левизной, свидетельствующей о так или иначе «красных» революционных, зачастую нео-большевистских прокоммунистических симпатиях и ориентациях. Сейчас слово «левое вызывает именно такие ассоциации. Делая экскурс в прошлое, в уже далекие 60-е гг., вспомним, что типичные «60-ки» Запада, будь то бунтующие студенты Сорбонны или же лидеры радикального художественного авангарда, были действительно захвачены лево-политическими настроениями, увлекались марксизмом и революционной утопией (чаще в маоистском или троцкистском направлении). Но ведь это почти диаметрально противоположно, резко противоречит умонастроениям рассматриваемых нами здесь «60-ков»- первопроходцев нашего «подпольного» неофициального искусства. В их мировоззрении (не «идеологии» – само слово им претило!) преобладали, если уж на то пошло, скорее контрреволюционные, антисоветские взгляды или отрешенная нейтральность, принципиальная аполитичность, в сочетании с элементами анархии в образе жизни, стиле поведения и способе «самоорганизации» в качестве некоей «подпольной» общности.

Что у них, с их врожденным поколенческим иммунитетом против коммунистической идеологии, могло быть общего с «леваками» Запада? Кроме, быть может, духа анархичного бунтарства, склонности к экстравагантным эпатажным жестам, карнавализму в поведении и культу новизны? - Все остальное в идеях зарубежных «левых» не могло вызвать никакого отклика и симпатии у наших «60-ков». В этом, кстати,

что для нас более важно, и есть радикальное отличие русского и ранне-советского авангарда предреволюционного и послереволюционного десятилетий. Ведь тогдашние футуристы считали себя и большевиками в искусстве. Но ведь и у нас сам термин «левое искусство» был заимствован как раз оттуда – из пресеченных сталинским поворотом «вправо» ультра-революционных 20-х. Тогда «левое искусство», состязание «кто левее?» было равнозначно спору: «кто прогрессивнее, революционнее, радикальнее в связи с отречением от «старого мира». Например, Малевич, с его супрематизмом и гео-абстракцией, считался левее сохранивших изобразительность «бубновалетцев», а, в свою очередь, левее даже Малевича мыслились «лефовцы-конструктивисты», сторонники производственного искусства, провозгласившие конец живописи и перенос формотворчества в сферу инженерного дизайна и вообще «строительства новой жизни».

Впрочем, тогда, в 20-е гг., в пору борьбы художественных группировок, самыми-самыми революционными мыслили себя и деятели АХРР, с их консервативно-передвижнической стилистикой. В дальнейшем, когда эта «конкурирующая модель» победила (при поддержке сверху, уже в сталинский период), запретное теперь слово «левый» было заменено на понятие «передовой» и «прогрессивный» и т.п. Возвращаясь к 60-кам, зададимся вопросом: что могло быть им созвучно в «левизне» былых 20-х? Очевидно, что в нашем «60-ческом» и последующем неофициальном искусстве, именно выше охарактеризованная, ультра левая линия была им наименее близка и актуальна – все, связанное с красочной утопией, их заведомо отталкивало, даже если усмотреть в этом определенную ограниченность их идео-кругозора, неспособность по-новому, творчески переосмыслить миф революции.

Относительно «анти-советскости» «60-ков»- нонконформистов.

Примечания-дополнения:

Быть может, с позиций нашего времени, из нынешней культур-социальной ситуации, когда мы на опыте познали нелицеприятную, теневую сторону победившей «демократии», когда духовно-культурная и политическая оппозиция против нее становится знаком нонконформизма современного, нынешнего (в частности, молодежного). Такая «идиосинкразия» неофициальных «60-ков» ко всему советскому видится признаком определенной ограниченности, дефектом рассматриваемого поколения. Но нужно учитывать различие исторических контекстов. Они не могли адекватно понять ни эзотерически-скрытую, сакральную подоплеку советской имперской державности, ни историческое величие и романтику революционно-утопического проекта былой революции, ни многого другого, о чем мы начали задумываться сравнительно недавно. Ведь их становление выпало на наименее романтический и героический, наименее харизматичный период поздней советской истории, лишенный даже грозного величия сталинской диктатуры. Они столкнулись со стареющей, действительно старчески-маразматической, к тому же насквозь бюрократизированной и уже пронизанной мелкобуржуазностью, действительно «застойной», обреченной советской системой.

Другое дело – абстракции Малевича, не чуждого метафизики, или мистически живописные медитации Кандинского или уже преодолевшие крайность кубо-футуризма, шедшие своим сугубо индивидуальным обособленным путем поздние Фальк, Древин и др., т.е. им близка была в основном не самая левая ветвь из того искусства былого Авангарда, которое продолжает храниться в запасниках, но так или иначе становилась доступной для первопроходцев «60-тва» (прежде всего через коллекцию Костаки и иных собирателей «нового искусства» XX столетия). К тому же в годы «застоя», при продолжающемся запрете на показ-экспонирование крайних форм авангарда – в основном, абстракционистов (Малевич, Кандинский, Клюн, Филонов), все же частично

уже можно увидеть в постоянных экспозициях многое из наследия первых двух десятилетий XX века и познакомиться с творчеством, например, Бубновалетцев, Малевича и др., было отчасти возможно.

Но, что для нас интересно, в целом симпатии 60-ков относительно наследия искусства прошлого никак не назвать «левыми». Вспомним «третьяковские» пристрастия Зверева, восхищение старыми музейными мастерами в высказываниях Яковлева, очевидные в самом творчестве и нескрываемые ориентации на старо-европейские традиции у Краснопевцева и Свешникова. – Все это выглядит весьма странным с точки зрения критерия «левизны». Вспомним, как отвергали и даже презирали «искусство музеев» бывшие «левые», будь то русские футуристы или их итальянские «тезки».

Возвращаясь к затронутому термину, заметим, что, особо теперь, с позиций нашего времени, эпитет «левый» равнозначен неолевизму. Независимо от того, как к этим тенденциям относиться, применение его к рассматриваемым здесь ветеранам московского арт. андеграунда выглядит неуместным и неправомочным, как говорится, «не по адресу».

Нам теперь уже ясно – на самом деле они не были «левыми» художниками.

КОНСЕРВАТИВНЫЙ АВАНГАРД

(в смысле преемственности авангардной традиции)

Но ведь, как известно, и былой (10-20-х гг.) авангард – этой выше охарактеризованной тенденцией отнюдь не исчерпывался. Вспомним, что, говоря от лица тогдашних «обэриутов», тоже в свое время мысливших себя «левыми», Хармс различал «новаторов» и «реформаторов». «Новаторы» пытались, как Малевич, например, творить как бы «из ничего», с чистого белого листа, точнее, - холста (или «черного квадрата»), в принципиальном как бы беспамятстве. – Это не всегда получалось даже у гениев. Вспомним хотя бы неустрашимые и даже по-своему программные архаизмы, возвраты к примитиву и к древности у тех же Малевича, Филонова, что хорошо изучено. У радикальных авангардистов начала XX века случилась истинная новизна, но вовсе не получилось бегство от традиций (во всей многомерности и неоднозначности этого понятия). Состоялся лишь вдохновляющий, стимулирующий конфликт с ближайшим предшественником и культурно-отсталым большинством зрителей, эпатаж которых, впрочем, тоже окрылял взлет новаторского начинания, скачка в неведомое. Как раз эпатажную стратегию в допустимых внешних социальных условиях и унаследовали некоторые наши «шестидесятники» и последующие нонконформисты. Для них это был уже не только жест вызывающей новации, но и подтверждение своей связи с отечественными футуристическими традициями, т.е. и здесь они оказались в чем-то и вполне традиционными, и ретроспективными, что нимало не умаляет то мощное обновление, что внесли «шестидесятники» в современное им отечественное искусство!

Возвращаясь к предлагаемому корректированному, расширенному пониманию авангарда, воспользуемся для аналогии примером развития европейского, вполне современного искусства XX века, причем в тех его направлениях, которые принято считать вполне модернистскими или авангардными, что почти равнозначно.

Ведь говоря, например, о западноевропейской ситуации начала XX века, для нас, наверное, итальянская метафизическая живопись не менее авангардна, чем итальянский футуризм с его крайностями. Ну а вернувшиеся к классической картине, музейной

технике типичные сюрреалисты (типа Дали или бельгийской школы - Магритта) не менее авангардны, чем крайне авангардные, наиболее эпатажные жесты и объекты Дюшана и других дадаистов.

Ну а относительно русского ранне-советского периода можно задаться вопросом: неужели общество «4-х искусств», Павел Кузнецов, Фонвизин, Удальцова и многие другие (отпавшие уже тогда от кубо-футуризма) – все это с точки зрения критерия «авангардности» не интересно и вообще к авангарду не имеет отношения, что все они - за пределами авангарда? Но тогда это крайне сужает диапазон того же авангарда. Не наметилась ли уже тогда, в том же былом Авангарде начала века, именно «реформаторская», а не чисто «новаторская» (в терминологии Харитонов) линия-тенденция, направленная на активную трансформацию, переименование сложного спектра-пучка традиций, преимущественно полузабытых или не востребуемых доселе.

Быть может, некоторая вторая, альтернативная линия внутри самого, расширенно понимаемого авангарда, та альтернативная традиция, которую Дж.Болт, на примере крайнего авангардиста Филонова, определил как внутреннюю, самостоятельную, «альтернативную традицию» внутри Авангарда, оппозиционную относительно его магистрального (доминирующего преимущественно в 10-20-е гг.), «абстрактного», а затем – «объектного» движения, где, в свою очередь, авторитарно доминировала геометрическая абстракция, затем – конструктивизм. К этой «альтернативной» традиции он, в частности, относит линию преемственности между символизмом, экзистенциализмом, к ней же можно отнести и сюрреализм, и квази-вещественность, и мета-живопись, и мн. другое. И рассматриваемые нами «шестидесятники» более соотносились именно с этой 2-й «альтернативной» линией в мировом Авангарде.

Как же проявлялась все же неотъемлемая для Авангарда проблематика преодоления прошлого у них, у наших «шестидесятников»?

Отметим, что для «60-ков», впрочем, была актуальна борьба вовсе не с прошлым вообще, а с действительно для них неприемлемым прошлым и окружающим настоящим (т.е. с официальной, узаконенной с 30-50-х гг. советской культурой и ее знаменем – «соцреализмом»).

Конечно, их все же объединяла протестность (не столько по отношению к прошлому а к ближайшему настоящему – советскому официозу и его культуре), дух не столько политического, сколько эстетического инакомыслия, роль духовно-культурной оппозиции своего времени, Что же прежде всего являлось объектом этого общего протеста, отрицания, преодоления?

ИХ НОНКОНФОРМИЗМ

Единственная традиция, против которой они восставали, с которой рвали бескомпромиссно и безоглядно, был, несомненно, «соцреализм», во всем его комплексе, включая самые либерализированные, расширенные толкования последнего. И в этом отталкивании – решительном разрыве с господствующей традицией официального советского искусства как раз и можно обнаружить тот связующий нонконформизм – их единый общественный нерв или социальный фактор, в свое время сплотивший всю эту столь разнородную общность «неофициалов», в единое заметное (при всей «подпольности») движение. (Включая в этот отвергаемый пласт советской культуры и т.н. «левый МОСХ», именно как компромисс, нонконформизм по отношению к системе)

Т.е. все они были действительно нон-конформисты - в принципе, по существу – общность, сплоченная общим противником, в качестве которого - искусство официоза, вся официально санкционированная советская «художественная жизнь». Тем самым нонконформисты – это наиболее правильное, безупречное и правомочное наименование интересующего нас искусства. Однако его изъян в том, что эта общность строится на принципе «от противного», базируясь на отрицании. Их сближал общий предмет преодоления. Но ведь это почти ничего не объясняет в собственном эстетическом

своеобразии рассматриваемого феномена. Ведь не объясняет же настрой антисоветскости весь сложный и неоднородный спектр общественного инакомыслия, политического диссидентства той поры!

ИХ НОНКОНФОРМИЗМ, и тем более феномен всей идеологической оппозиции т.н. «застойного периода», понимание направления общественной мысли, как и направления художественного не обретаются чисто негативным путем – через чисто отрицательное определение. Это аксиома, поэтому имеет смысл вернуться еще раз к термину «авангард», подвергнуть его на сей раз корректированному, более расширенному, а главное обновленному (т.е. переосмысленному) пониманию и толкованию.

Но к какого рода авангарду (ведь последний на протяжении XX века весьма неоднороден) мы вправе отнести рассматриваемое художественное движение «60-в» и других нонконформистов-неофициалов периода 60-80-х гг.?

ШЕСТИДЕСЯТНИКИ - «НОНКОНФОРМИСТЫ», «НЕОФИЦИАЛЫ», «ЛЕВЫЙ МОСХ»

Отличительная черта именно «неофициального искусства». Проблема именно эстетического нонконформизма и инакомыслия.

Продолжение проблемы: их «нонконформизм».

Зададимся вопросом: есть ли в общем для представителей «неофициального искусства» нонконформизма, помимо социального протеста против официоза, еще и собственное эстетическое связующее – некая общая художественная интонация, обнаруживающая опять же именно художественное, а не политическое и идеологическое их инакомыслие. Думается – есть, хотя и трудно определить понятийно.

Заметим, что, по мере относительной либерализации, увеличению меры дозволенного в официальной культуре, расширению границ самого тогда разрешенного, официально выставляемого искусства, все более ощущалась, была заметной их («60-ков» и прочих «неофициалов») неписуемость в тот, пусть и более обновленный, контекст, который предлагался, как своего рода компромисс или уступка т.н. «молодежи» сверху.

Эту черту отличия трудно объяснить – лучше прояснить на примере наглядных сопоставлений. Те, кто знаком с историей советского искусства позднее-застойного периода, хорошо знает, что ведь и там уже существовали, как-то обозначились, были негласно разрешены и метафорический натюрморт, и в меру экспрессивная, размашистая, разухабистая живопись, и примитивистский гротеск, с приемами деформации и элементами «черного юмора», и даже салонная, приукрашенная, прирученная версия сюрреалистической как бы «босхианы» у так называемых «карнавалистов», где, видимо не случайно, лидировали представители «слабого пола». (Как показательна эта феминизация позднее-советского либерально-официального искусства!) И лишь зная конкретный арт-материал с той и с другой стороны, можно ощутить ту невидимую «баррикаду», по одну сторону которой находился наиболее «продвинутый» художник «левого МОСХА», а с другой – нонконформисты «андеграунда», мастера «неофициального искусства». Тогда можно понять тонкие нюансы, градацию различий, таящие в себе, однако, огромную разительную силу контраста между той и другой стороной искусства поздне-советского периода.

В чем, почему это проявлялось?

Это трудно определить словесно, в отвлеченных и четких терминах, но все же попытаемся. Отмеченную выше именно эстетическую протестность можно определить по-разному. Первое, что наиболее лежит на поверхности, - это приоритет в смысле

новаторства и первенства в актуализации для современности определенных, до них не востребуемых традиций. Помимо классики отечественного и зарубежного модернизма – авангарда начала XX века, это и многое из действительно классической музейной европейской традиции, причем как раз то, что до них, до той поры, вообще не было востребовано, актуализовано в возможную меру в предшествующем русском и советском искусстве. Например, живопись и особо графика северного Возрождения, барокко с лейтмотивами и соответственно (параллельно) - вся линия мета-натюрморта (от Сурбарана до Моранди), нео-примитивистский городской гротеск, нео-символизм и нео-мирискусничество, также заметные у лидеров «60-ков», были новым привнесением уже в историю советского периода. До этого данные традиции были прочно, основательно «забыты» и находились в небрежении.

Но, помимо этого первенства первопроходцев «60-тва» в ре-актуализации и радикальном обновлении полузабытых традиций, есть и, быть может, еще более важное, существенное и даже сущностное отличие. В этом аспекте важен даже не столько выбор ре-актуализируемых арт-традиций прошлого, а то, что в них акцентировались и заострялись именно те мотивы, которые были обойдены вниманием и даже полузапретны для официального советского искусства, для эстетики соц-реализма, во всех ее «право-левых» модификациях. Например, если в официальном искусстве, в том числе в той ее ветви, что осваивала «лучшие традиции Запада», насаждался жизнеутверждающий «мажор», то «60-ки» разрабатывали как раз те мотивы, которые, как и упомянутый жанр, акцентировали брэнность бытия, становясь своего рода эстетической художественной медитацией над проблемой смерти и возможного гипотетического потустороннего Бессмертия.

Если соцреализм утверждал казенно-оптимистический мажор, то типичный для «60-ков»-неофициалов взгляд на мир склоняется к пессимизму (хотя, быть может, и героическому) в духе «дионисизма» – трагического ощущения жизни Ницше.

Если в официальном искусстве в дозволенных формах обращались к иконописи, используя ее стилевую отделку, для идеализации и едва ли не сакрализации советских персонажей (Глазунов, Попков и др.), то «60-ки», обращаясь, в числе других, и к древнерусской византийской традиции, подчеркивали именно мистически-запредельную религиозную подоплеку этого искусства.

Возвратимся к вопросу:

В чем главное отличие «60-ков» и последовавших за ними принципиальных нонконформистов от разрешенного искусства?

- Не только в различии их подхода к привлекаемым из прошлого арт. традициям, а в той именно эстетической идеологии нонконформности, которая и составляет живой нерв и движущий импульс рассматриваемого движения, в той особой, неподдельно чистой, художественной интонации, которая была присуща неофициальному искусству в целом, определяя его отличие, его особенность. Это аналогично тому, что Р.Берт называл «моралью формы», а в нашем понимании – это приметы чисто эстетического инакомыслия, нонконформности, протеста и особой внутренней свободы. При встрече с неофициальным искусством, даже когда вокруг него давно угасли политические страсти, можно констатировать некие его родовые, типовые признаки, особые свойства. – Это недозволенная и даже недоступная для самого либерализованного официального искусства внутренняя свобода и экстремальность, предельность, обостренность, радикализм и бескомпромиссность художественного волеизъявления и отсюда – особая чистота каждого художественного жеста и самого арт. сообщения, отсутствие здесь всякой стилевой завуалированности и «мимикрии», всякого поиска консенсуса, компромисса с официальной эстетикой и вообще внешним социумом.

Как уже отмечено, даже обращаясь к «классике», «60-ки» делали акцент на тех тематических, смысловых линиях и на тех умонастроениях, которые наиболее не одобрялись сверху. - Это внимание к трагическим, катастрофическим, фатальным

аспектам Бытия (в том числе упомянутые арт. медитации на тему смерти и посмертия), открытый религиозный мистицизм, чистая, неприкрытая абстракция, «черный» юмор, не без уместной траги-фарсовой «чернухи», и соответствующий «абсурдизм», внимание к неприглядным социальным аспектам окружающей реальности и одновременно - подчеркнутой ее дереализации – отвержение реализма (его принципов отражения) в качестве метода как такового, принципиальный субъективизм (в противовес требуемой «объективности»), индивидуализм, как способ самореализации в обществе принудительного коллективизма, а отсюда – гипертрофированная образно-стилевая и почерковая индивидуализация, интерес к безумию и его эстетическое приятие и вообще пристальное обращение (и даже культивация) к пограничным состояниям сознания (от бездн подсознания до высот мистического сверх-сознания).

Неоправданный никакими защитными «идейными» мотивами сюрреалистический фантазм, как предпочитаемый взгляд на мир (не сводимый обязательно к сюрреалистической стилистике в ее западном понимании), позже встречается у «60-ков» сравнительно редко. А вот в официальной эстетике, напротив, какой-нибудь допустимый, красиво, живописно поданный «сюр-ужастик» должен был быть узаконен и оправдан, например, антивоенной риторикой или иной «обличилкой», или хотя бы ссылкой на коммунизм Пикассо и т.п. Ну а в полуподпольном неофициальном искусстве 60-70-х все это не нуждалось ни в каком натужно-идеологизированном оправдании.

Обобщая, можно заметить, что более тонко уловимая или более резко протупающая, но так или иначе непереходимая, грань водораздела между официальным и неофициальным искусством ощутит всякий, чувствующий языковые интонации живописи. Вполне понятно, оценить это разительное отличие можно лишь непосредственно при визуальном контакте и сопоставлении. Стоит только сопоставить, например, мысленно встречавшийся у «лево-мосховцев» мета-натюрморт с творчеством Вейсберга или Краснопевцева, становится ощутимо не превосходство (для кого-то не бесспорное), а степень бескомпромиссности, чистоты, предельности, ощутимые именно у вышеназванных ныне уже классиков, именно в неофициальном их ряду. Интересно, что уже те примеры сопоставления и т.п., к которым мы для прояснения мысли вынуждены были прибегнуть, говорят о том, что развитие темы выводит нас все более за пределы 60-х гг., гораздо более – в 70-е, что побуждает еще раз подвергнуть сомнению привившееся наименование «шестидесятники». Мы продолжаем пользоваться им не то чтобы по инерции, но лишь как необходимой условностью, просто чтобы понять, о каком примерно, весьма определенном круге московских художников у нас идет здесь речь.

ПРОБЛЕМА НАИМЕНОВАНИЯ

«60-ки» или...как их теперь называть?

Тема: Почему «60-ки»? Кончилось ли «60-тво»?

Вообще, употребляя наименование «шестидесятники», мы слишком «задвигаем» даже не одно художественное направление, а целый ряд направлений в пределы одного, уже давно минувшего десятилетия. – Что, во-первых, явно несправедливо прежде всего по отношению к самим «60-кам», которые, как уже отмечалось, продолжали весьма интересно и плодотворно работать в дальнейшем, порою с не меньшей, а то и с большей результативностью и новизной, чем, собственно, в 60-е гг.

Во-вторых, мы этим термином («60-тво») словно бы заведомо де-актуализируем, «списываем» на период 60-х всю поднятую тогда эстетическую проблематику, замыкаем ее в рамках определенного десятилетия.

Мы этим термином или прозвищем замыкаем во времени (там, в 60-х) даже не одно направление, а целый спектр или пучок разветвленных художественных течений и направленностей, которые были тогда, действительно в 60-е, введены в обиход современных художников и в контекст искусства вовсе не для того, чтобы, только что возникнув, вдруг тут же утратить свою актуальность, замкнуться в своем развитии, короче – не иметь предполагавшегося продолжения. Мы же знаем, что это не так, и многое из того, что было намечено и заявлено в «шестидесятническую» пору, как раз имело в дальнейшем, не прекращающееся и по сей день, весьма небезынтересное продолжение.

Ввиду того факта, что наследие «60-ков» по достоинству теперь воспринимается с исторической дистанции, как «искусство музеев, может быть, имеет смысл говорить теперь о нем, как об определенно небезразличной для нас, по-своему актуальной художественной традиции из арсенала недавнего прошлого. А в тех случаях, когда мы рассматриваем ситуации продолжения или ре-актуализации этой особой традиции («60-ков») уже за пределами собственно 60-70-х гг., их преимущественно «шестидесятнической малой эпохи» (которая на самом деле охватывала и 70-е тоже), тогда, вместо понятия «шестидесятники» уместно говорить о ныне живой традиции московской нонконформистской живописи (или, как это предполагалось некоторыми искусствоведами) называть этот феномен местного «традиционалистского авангарда», хотя это звучит слишком громоздко. К тому же надлежит отказаться от него во избежание тавтологии, ведь тогда пришлось бы употреблять слово «традиция» дважды. Ведь мы и само «шестидесятничество» уже назвали «традицией». Тогда и они - традиционалисты, и все их искусство – тоже традиция.

Рискнем предложить альтернативное наименование – «консервативный авангард». Тем более что, для этого, как мы уже убедились, есть немало оснований.

«60-КИ» И «ИСКУССТВО ЗАПАДА». «60-КИ СРЕДИ ТРАДИЦИЙ.

- Воссоединение художественных связей с искусством Запада, с наследием «Серебряного века» и былого русского авангарда.
- «60-ки» среди традиций (новых и старых).
- Трансформация их традиций.
- Принципиальное несовпадение мировой линией развития современного искусства.
- Далее – переход к теме особого «русского времени».

Вполне очевидно, что основной миссией неофициальных 60-ков было то, что они восстановили прерванную «связь времен», восприняв художественную традицию нового русского, начала XX века т.н. «Серебряного века» и первого русско-советского авангарда, как известно, прерванного в сталинский период. Но они также и воссоединили культурные пространства, т.е. Россию и Запад, стремительно и интенсивно восполняя все упущенное, осваивая доселе им неизвестные (в силу «железного занавеса») страницы истории развития западного модернизма, особо те направления и явления в нем, которые остались вне поля зрения нашего искусства в период с 30-х по 60-е гг. Заметим, что некоторые важные направления и открытия современного европейского искусства, модернистской «классики» (сюрреализм, мета-живопись, экспрессионизм) тоже в свое время не успели быть замеченными и вовремя освещенными в еще вполне «либеральные» и авангардные 20-е гг., т.е. до того, как «железный занавес» закрылся окончательно (с середины 30-х гг.), и знакомство с тем, что происходит в искусстве Запада, стало вовсе невозможным.

Таким образом, в «60-тве» отмечалась одновременно некая неуклонная тяга к новизне и самому смелому нонконформизму и при этом - круг весьма разнообразных художественных интересов скорее ретроспективной направленности. – Их внимание во многом было обращено не только (в прямом смысле слова) к современному искусству Запада, но может быть, даже более к его сравнительно недавнему прошлому, – и не только к сегодняшнему, но и ко вчерашнему дню мирового «модернизма». Кроме абстрактного экспрессионизма (экспрессивной абстракции), с которой они совпали почти точь-в-точь, с очень небольшим опозданием, и уже обозначившегося поп-арта, который стал более актуален уже не столько для 60-ков, сколько в дальнейшем, для противопоставивших себя им зачинателей соцарта и т.н. «концептуализма» (уже в 70-е). Сами «60-ки» во многом не совпадали по своим эстетическим ориентациям с современными им устремлениями новейших западных течений (в общем - с умонастроениями бунтарского радикально-левого «шестидесятничества» в его западном понимании).

В «60-тве» наблюдалась сложная, даже причудливая многоплановость или разнонаправленность художественных интересов, обращенных сразу в разные культур-эпохи: и в сторону западного нового искусства (10-20х гг. до 60-х), и в наши былые 10-20е гг., и еще глубже по времени вспять – в те определенные слои традиционного и музейного искусства, которые до 60-ков были не востребованы, а теперь вдруг оказались им созвучны и требовали теперь уже совершенно нового, своего художественного, творческого истолкования. Такими путями вряд ли могла быть достигнута точная «линейная» синхронизация с Западом – с тогдашним мировым арт-процессом. – В смысле того, чтобы «догнать Запад» и полноправно «вписать» свое искусство в существующую там, «за кордоном», расстановку современной им арт-ситуации, «60-кам» было не суждено.

К тому же, по причине своего заведомо «не выездного» положения, в этой ситуации они («60-ки») реально все равно оказаться не могли (в смысле включения в нее, реального участия и «обратной связи»). И даже в смысле информации о происходящем в искусстве Запада, контакт с новейшей зарубежной ситуацией был отчасти ограничен, вернее, происходил урывками, фрагментарно, не систематически. Такого знакомства было явно недостаточно для полной, прямой самоидентификации арт-поколения с современным ему мировым художественным процессом. И это следует понимать не как проявление некой культурной отсталости и тем более – слабости «60-кого» движения. Да и недостаточная информированность в данном случае не была такой уж значительной. Например, Яковлев мог узнать (по репродукции) любого из современных абстракционистов.

Интересен тот факт, что, совершая самые смелые, новаторские по тем временам открытия, и Зверев, и Яковлев обращались все же не к наиболее заметному тогда на Западе абстрактному экспрессионизму, американскому и французскому, хотя и вполне поняв его принцип и язык. Они нашли себя именно в подчеркнуто-изобразительном, фигуративном экспрессионизме (надо сказать, очень мало схожим с уже полностью ушедшим в прошлое экспрессионизмом немецким). И такое повышенное внимание не к модному беспредметничеству, а именно к оригинальному экспрессивному фигуративу объясняется не их незнанием новейшего арт-материала - его не было! Зверев даже употреблял термин «ташизм» (живопись пятен, пятновая живопись), заимствованный из лексикона новейшей французской абстракции, и охотно применял разбрызгивание красок (заимствованное у Поллока) и т.п.

Но тут дело в избранном принципе-подходе к экспериментальной проблеме. В экспрессивном «фигуративе» Зверева, Яковлева и др. степень живописной и почерковой новизны и уместной деформации, и прочих смещений как раз оттеняется, обостряется через частичное узнавание исходных изобразительных мотивов (портреты, пейзажи, животные Зверева, цветы и портреты Яковлева). И это, пожалуй, воспринималось, звучало даже острее, более вызывающе, радикально, чем чистая абстракция.

В отношении к «60-кому» экспрессионизму интересно заметить, что это очень типичная здесь ситуация, когда удается «по когтю познать льва», т.е. охватить в целом, оригинально и быстро освоить целое направление в западном искусстве XX века. Мы ведь ничего не знаем об их отношении к классике былого немецкого экспрессионизма, и он, по-видимому, тогда вряд ли был им известен. Для них оказалось достаточным зацепить самый исток экспрессионизма в лице Ван-Гога. (Хотя, конечно, это отнюдь не «коготь», а уже целый «лев» для истории новоевропейской живописи!). А также им довелось очень вовремя столкнуться с самым последним всплеском западной экспрессивной живописи (в виде современной им американско-французской абстракции, фрагментарно увиденной на той самой фестивальной выставке в 1957 г.) - Этих двух веяний с Запада оказалось достаточно, чтобы вся упущенная из виду экспрессивная живописная традиция была понята и введена в обиход без всяких комплексов.

В такого рода искусстве все было заведомо нонконформно и столь же заведомо не выставляемо (в официальных условиях того времени). Вспомним к тому же, что, в своих поношениях т.н. «абстракционистов», тот же Хрущев и советская официальная критика обрушивались не столько на чистое беспредметничество, сколько на новое экспериментальное искусство, на «модернизм» вообще. Кстати, на скандальной выставке в Манеже такой «абстракции» почти не было. Даже «белютинцы» в основном показывали работы изобразительные. А основными мишенями разноса почему-то оказались Фальк с его «Обнаженной», вскоре вполне прирученные «лево-мосховцы», а также явно изобразительные, принципиально не абстрактные, но действительно по тем временам «авангардные» скульптуры Неизвестного и т.п. – вовсе не «абстракционизм».

Этого оказалось вполне достаточно, чтобы уловить самую суть экспрессивной живописи и выжать из нее все ее выразительные возможности, для себя подходящие, обыграв их сполна и очень по-своему.

Заметим, что до неоэкспрессионистической волны немецких «новых диких» оставалось впереди еще почти два десятилетия. А, например, заметные теперь уже некоторые интересные совпадения (в смысле стилистики и образности – портреты-маски) с некоторыми живописцами группы «Кобра» (Йорн и Аппель), заметим, творившими на Западе почти одновременно с нашими «60-ками», выглядят вовсе неожиданными и необъяснимыми. - Ведь только что упомянутые явления современного западного искусства были им просто, скорее всего, не знакомы.

Тем самым, упустив из виду всю, может быть, по духу им более близкую (чем американо-французская) линию северо-европейского экспрессионизма (от Нольде до Йорна), они через это упущение как бы и «развязали себе руки» и, вдохновляясь лишь для их эпохи уже «старинным» Ван-Гогом и некоторыми новейшими, чисто формальными исполнительскими приемами современной им западной абстракции (ташизм,.....), они успешно и быстро сотворили свой мощный, сугубо русский и по духу, и по «плоти» (т.е. живописному воплощению) самобытный «экспрессив», в качестве уже новой, теперь местной, живой арт-традиции.

Однако теперь, когда давно уже поугасли страсти канувшей в прошлое запретности и гонимости этих художников-нонконформистов, нас интересует не столько степень и мера их тогдашней запретности и их вызова по отношению к официальной и эстетически отставшей от современных критериев (почти на полвека!) культуре, сколько их действительная оригинальность и новизна по сравнению со всем тем, что уже существовало в искусстве, как отечественном, так и зарубежном. И, надо сказать, что проявилось это не только в модернистски-«авангардных» устремлениях (компенсируя долгую культурную отсталость), но и, в не меньшей степени, в столь же характерных для «60-тва» ретроспективных и даже более консервативных направленностях этого искусства. Хотя, разумеется, нас интересует не сам факт и состав сохранения (от забвения) и продолжения ими былых традиций, т.е. не пресловутое «наследование», а, напротив, - открытия и новации, возможные и осуществленные на этих, устремленных «по времени вспять», путях. В любом, осуществленном «60-ками», акте «компенсации» или восполнения всего полузабытого или вовсе упущенного, в частности, в развитии ими тех направлений раннего модернизма, которые позже наметились лишь латентно, потенциально в былом «Первом русском авангарде», но не успели в свое время сбыться, реализоваться и развиваться у нас в должную меру, «60-ки» все равно немало не стремились буквально воспроизвести, повторить упущенные в свое время из «поля зрения» определенные этапы развития теперь уже былого «современного» искусства. Также весьма сомнительно их стремление «корректировать» свой личный и местно-самобытный поиск в соответствии с современным им западным арт-процессом. Для нас даже сомнительно: стремились ли они к этому?

Ведь они прошли мимо многого того, что было им известно (хотя бы из ругательных брошюр «против модернизма в искусстве» - например, оставшись полностью равнодушными к прогнозированным ими неспроста поздней холодной гео-абстракции (в стиле, например, «поп-арта» и «минимализма»), к тенденциям «гипер» и фотореализма, позже столь полюбившегося молодым «лево-мосховцам» и прибалтам. Не то, чтобы не заметили, но не восприняли как свое, не актуализовали для себя нео-дадаистами и визуальный язык поп-арта, оказавшийся актуальным и созвучным лишь уже позже, в 70-е, для их по сути эстетических оппонентов – для соц-арта и т.п. Т.е. по отношению к современникам, Западу у «60-ков» не было никакого комплекса ученичества и тем более примет эпигонства, поверхностного эстетического «модничанья». В серьезном искусстве, в среде действительного нонконформизма это не проявилось, в отличие от расхожего молодежного «шестидесятничества» (известных «стиляг», фанатов джаза и т.д.)

У основных радикальных нонконформистов-«60-ков», по крайней мере, в самом их искусстве, вовсе не наблюдалось желание непременно соответствовать тем ожиданиям со стороны Запада, где предполагали, надеялись увидеть в «Новом русском Авангарде»

прямых продолжателей, высоко на Западе ценимого, «Первого русского Авангарда» - кубо-футуризма, супрематизма, конструктивизма и т.п. Однако ни прямых «учеников», ни последователей, обновляющих открытия и методы предшественников-«учителей», ни принципиальных продолжателей традиций Малевича, Татлина, Клюна, Поповой, Лисицкого, Родченко или, например, Филонова, тут не наблюдалось. По крайней мере, эта стилевая линия была далеко не основной для наиболее интересных, значимых и заметных художников «шестидесятнического» андеграунда.

Если рассматривать их в качестве «второй волны» некогда прерванного «1-го Авангарда», то «60-тво» представляется явно не линейным, ушедшим очень далеко от первоисточника, действительно поэтому и новым художественным движением.

Заметим, что и родовая схожесть с великими предками (Малевичем и др.) тут, видимо не случайно, напрямую не проявилась. Лишь в этом – неожиданно резкой переориентации художественного поиска (в том числе формотворческого эксперимента) они действительно – наследники былых «авангардистов», их своевольные «потомки»!

Отсюда и недопонимание со стороны некоторых западных ценителей былого русского Авангарда: «Почему у таких прекрасных отцов (Малевич и др.) такие уродливые дети?» Или, например, несколько сниженное, слегка снисходительное отношение Костаки (тогда!) к «шестидесятнической» части его коллекции (по сравнению с классикой «авангарда»). Но не связаны ли подобные оценки, по сути, с постепенно отменяемой, устаревающей концепцией или моделью развития современного искусства, где предполагалась некая модель или «парадигма» единого мирового (общеевропейского) модернизма, с ее четкой и общей шкалой ценностей, где в становлении и развитии современного искусства строится, вычисляется логика «линейного прогресса» или непрерывной эволюции, основанной на прямой преемственности относительно предшествующих ступеней-течений и одновременно – все большей «прогрессивности» каждого такого последующего этапа, скачка в новое по сравнению с предыдущей фазой-ступенью-стадией. К данной концепции мы далее еще вернемся, оспорив ее уже с «постмодернистских» позиций.

По этой логике каждое следующее новое новаторское направление непременно (в железной последовательности) сменяется следующим, еще более новым, передовым для своего времени, и потому от художников требуется полное соответствие этой единой (на данном этапе), доминирующей эстетике или арт-тенденции.

А на рубеже 50-60-х гг. таковой мыслилась прежде всего поздняя абстракция. Ее, видимо, и ждали от русских. Но русская альтернативная художественная культура преподнесла (как это ей и свойственно) очередной недооцененный сюрприз.

Интересно, что, в случае как раз наиболее явно очевидного совпадения по стилистике и языку форм с классикой отечественного авангарда (в лице того же Малевича), например, у Штейнберга смысловая интерпретация этого материала шла во многом как бы попреки перво-источнику. Происходило смысловое перекодирование заимствованных форм и пластических мотивов, узнаваемо ассоциируемых с супрематизмом и конструктивизмом. Штейнберг, в свой гео-абстрактный «белый» период, удалился весьма далеко от своих стилевых предшественников, как бы даже сознательно сдвинувшись «по времени вспять» - в сторону символистской культуры «Серебряного века». По духу он ближе к традиции тогдашней русской религиозной философии (Владимиру Соловьеву, Флоренскому), чем к художественной «идеологии» дальнейших «футуристов» (в т.ч. Малевича). Вместо их футурологического пафоса утопии – творения совершенно нового мира как бы «из ничего» и специфической агрессивности их эстетической формотворческой новации и декларируемых ими идей, в нашем случае у Штейнберга мы встречаем совсем иное - меланхоличную, отрешенную созерцательность, ориентацию на прошлое - символизм «Серебряного века» (а не на волевым образом «штурмуемое» будущее), но еще более – на над-временную Вечность, подобную «космосу вечных идей» платонизма.

Обратившийся опять же к наследию Малевича (в смысле пан-геометризма чистых форм) Ф.Инфанте, в своем совершенно новом для тогдашней местной арт-ситуации виде искусства: построение зеркального объекта-артефакта на природе. Акция-перформанс, репрезентируемая исключительно через отпечаток фото или слайд-кадра, тем самым действительно сближается с новейшими экспериментами западного искусства (например, с группой «Зеро»). Это уже принципиально противоречит Малевичу, звавшему отказаться от «мира зеленой травы», т.е. от отображения природы. Гео-зеркала Инфанте откровенно отражают ее стихийно живую иррегулярность. От авангарда же Запада (от тех же «Зеро»), например, его в свою очередь отличает, принципиально им сохраняемая (при внешнем отказе от живописи в пользу фото и слайда), связь результата, итогового отпечатка-кадра со станковой живописной картиной, как неотменимой для мастера модели мировидения. Независимо от того, традиционными или нет, средствами она воплощается. Показательна отмеченная им самим его мировоззренческая эволюция «от чуда к тайне». Под «чудом» имелось в виду рукотворное или техническое, чисто человеческое «чудотворение», которому противопоставляется мистическое созерцание несколько пантеистического толка и здесь – зримо постигаемая визуально, метафизика Света – эта типичная для «шестидесятников» тема.

К былым, наивно-утопическим в своих проектах и мечтаниях, левым конструктивистским 20-м оказалась близка лишь недолговечная группа «Движение» во главе с Кусбергом, вплоть до желания включиться в советский социум в качестве оформителей праздников (опять же в духе 20-х). Примечательно, что эксперимент с «выходом в массы» почти не был осуществлен, в общем – не удался, а сам инициатор «Движения», казалось бы, наиболее лояльно среди «60-ков» настроенный на сотрудничество с властями, едва ли не раньше других «нонконформистов», был вынужден к отъезду, продолжать свои, теперь уже достаточно камерные, не слишком заметные, эксперименты в эмиграционном зарубежье. Т.е. будучи здесь не слишком показательным явлением для неофициального «60-тва», там тоже оказались не слишком востребованы среди эмигрантов «3-й волны», - лишь одними из многих.

Т.о. реанимация «утопизма», в духе революционных «левых» 20-х, оказалась «утопичной» в двойном смысле, была наглядно и провально де-актуализована в 60-70-х гг.

Заметим, что, к тому же, неофициальные художники (или нонконформисты) увлеченно обращались и к художественным, и шире – к эстетическим, в т.ч. мировоззренческим, традициям, которые, хотя отнюдь тогда не представлялись ни самыми модными, ни новейшими или «передовыми», тем не менее, оказались «60-кам» особенно созвучны, внутренне необходимы и, следовательно, безоговорочно актуальны:

Ряд знаменитых тогда «60-ков»-нонконформистов, без всяких комплексов «отставания» (от современности), шли как бы даже вопреки стилю и духу времени (не только в советском, но и в западном понимании таковых) или, по крайней мере, развивались без оглядки на Запад, независимо от доминирующих тогда в мире арт-тенденций.

В таком случае вряд ли эти тогдашние, вполне мыслящие и культурные, мастера неофициального искусства могли считать себя буквально «авангардистами» в искусстве. К чему им было совершать такую «подмену» или заниматься наивным самообманом? Впрочем, о направленных терминах и определениях они тогда не так уж думали. Ведь это задача искусствоведов.

На основе вышесказанного ясно, что все отмеченные, в т.ч. ретроспективные и даже по-своему «консервативные» наклонности здесь нельзя расценивать как проявление культурной отсталости, а скорее как оригинальная арт-стратегия добровольного позиционного «анахронизма».

Аутсайд-«выпадение» из общего хода Времени, проявление крайней независимости их поведения в искусстве и в культуре (во времени и пространстве) – это тоже приметы

наступившей (как раз в те самые 60-е гг.) их авторской зрелости, обретение самостоятельности, «отвязанности» в своем смелом, как правило, совершенно индивидуальном поиске.

Отсюда и сложность направленной классификации «60-ков» - из-за их этого обостренного «персонализма». Ведь гипертрофированный индивидуализм к тому же был еще и вызовом по отношению к принудительному, навязчиво-коллективистскому советскому социуму.

Следует воспринимать отмеченные многими «выпадения» их из своего времени как своего рода «внутреннюю эмиграцию» (скорее в духовно-эстетическом, чем в собственно-политическом аспекте таковой).

Заслуживает особого внимания (как раз в аспекте оригинальности) обращение-поворот к традициям полузабытым, никем иным, кроме них, не востребованным ни у нас, ни на Западе. Так, например, реактуализуя, воскрешая из полузабытого наследия того же нашего «Серебряного века» и, соответственно, наследуя некоторые образные мотивы и стилевые линии символизма, стиля «модерн», отчасти «мирискусничества», наши «шестидесятники», вводя в обиход современности такого рода эстетику, даже, пожалуй, опередили Запад. - Харитонов, Свешников, совсем иначе – Вечтомов, Кропивницкий, Ситников и др..

Как известно, волна нового интереса к модернизму, символизму, как не только историческому, но и художественно интересному материалу, вновь ре-актуализовалась через ряд знаменательных выставок, искусствоведческих публикаций, через деятельность музейщиков, галеристов и искусствоведов уже много позже – лишь во второй половине 70-х гг.. Это совпало с постмодернистскими умонастроениями, способствующими тому, чтобы вновь как-то вернуть полузабытое, но до сих пор третировавшееся, как едва ли не «дурной вкус», наследие сравнительно недавнего прошлого рубежа 19-20 столетия. У нас же - гораздо раньше (в начале 60-х), официальной арт-культурой аналогично реабилитировано, а главное – введено в личный арт-арсенал. Это происходит в основном не теоретически, а чисто практически (т.е. собственным творческим путем!), в условиях, когда и эти традиции только что перестали быть в числе «запрещенных» (как в сталинский период) для наших «неофициалов», живой интерес к наследию наших «Мира искусства» или «Голубой розы». И тем более, например, Врубель, бывший в почете даже у такого крутого радикала-«экстремала», как Анатолий Зверев!

Такого рода вкусы, увлечения и склонности уже сразу заведомо не нуждались ни в каких оправданиях, ни в теоретических обоснованиях и доказательствах. Те из «60-ков», которые, по неким их глубинно-личным причинам или по стилевой и пластической проблематике, охотно творчески осваивали подобный материал, нисколько не стеснялись при этом такой ориентации, в случае, если он вдруг оказался им созвучен, близок и, главное, подходящ для теперь уже самых вольных, отвязанных его «новочтений» и способов употребления.

Здесь была приведена в качестве примера лишь одна из направленностей, обращенная в основном к началу XX века, одна из стилеобразующих линий «шестидесятничества», которая обнаруживает типичный для них способ отношения к своим далеким предшественникам и, уже понятно, насколько в этом отношении сочетались ретроспекция (даже своего рода «пассеизм») с не менее ощутимой, порой совершенно очевидной новацией, когда осуществляется неожиданное «смещение» и даже радикальное переименование исходного традиционного культурного материала или, скорее – его совершенно обновленное истолкование.

«ПРЕАМБУЛА» перед переходом к рассмотрению показательных персоналий: КРАСНОПЕВЦЕВ, СВЕШНИКОВ, ПЛАВИНСКИЙ, ХАРИТОНОВ.

Возникает, правда вопрос: не является ли столь пространное и пристальное рассмотрение темы «традиция и новация» некоторой «зацикленностью» на проблеме, уже далеко не новой, едва ли не «банальной». Если вспомнить, что эта тема-проблема (в возможную тогда меру) дискутировалась даже в либеральной «лево-мосховской» критике поздне-советского периода).

И все-таки эта проблема вновь актуальна: во-первых, применительно к нашей теме и к материалу – «шестидесятникам», во-вторых, для нашего постмодернистского времени и культурной ситуации, - ведь постмодернистскую эпоху и «парадигму» никто не отменял! А в этом контексте проблема культурных, стилевых и прочих цитаций и ретроспекций, степень новизны, проявляемая в этом процессе – в обращении с заведомо «не новым» культурным материалом, особо интересна. Заметим, что сейчас, в качестве заведомо «не новых», воспринимаются любые, даже самые современные культурные и эстетические феномены. – Ведь ничего нового, особо по части форм, изобрести теперь уже нельзя! Это аксиома. Возможность же интерпретации и ре-интерпретации, напротив – безгранична. Поэтому весьма оригинально промышляется в «60-тве» диалектика ретроспекции (даже «заимствования» из прошлого) и радикального обновления этих присвоений в современном новом контексте. Это видится как раз наиболее (в их проблематике) интересным, актуальным и даже «современным» с наших, уже постмодернистских (и даже «пост-исторических» позиций).

Проследивая эту проблематику в контексте нашей темы, мы вынуждены порой обращаться к более подробному, специализированному рассмотрению феноменов отдельных художников именно в аспекте их проблематичности и показательности, в аспекте выше обозначенной интересующей нас темы.

В наши теперешние задачи не входит обстоятельный искусствоведческий анализ творчества «60-ков» поименно. Учитывая уже отмеченную принципиальную разность их творчества (как своего рода отличительный признак их общности). Это потребовало специализированного рассмотрения каждого (на манер «монографий» или хотя бы статьи-эссе). В дальнейшем мы будем прибегать к такому подходу, лишь частично и избирательно, и в выборе тех или иных персоналий, исходя вовсе не из большей или меньшей иерархической значимости и, тем более, – силы дарования (по сравнению с другими), а лишь в соответствии с тем, насколько остро и наглядно прослеживается и «иллюстрируется» здесь очередная занимающая нас тема.

Поэтому будет уделено особое внимание ситуациям, казалось бы, наиболее противоречивых соотношений между, условно говоря, «традиционализмом» (и даже «пассеизмом»), эстетических ориентаций и проявлений в этом направлении, говоря столь же условно, и «авангардностью» художественного опыта. В этом смысле особо важны и показательны как раз наиболее сложные, трудно определяемые художественные арт. ситуации и личные контексты там, где можно усмотреть некоторые интригующие «несовпадения» между, казалось бы, заведомо «не авангардным» художественным визуальным языком (стилистика пластика и т.п.) и, на самом деле, свершившимся здесь местом новации и даже открытия. Такие варианты и ситуации в указанном аспекте как раз привлекают наше наиболее повышенное внимание. К тому же мы имеем право на такой избирательный подход, - ведь ограничился же, например, И.Кабаков, в своем исследовании «60-ки», всего лишь тремя именами: Шварцман, Штейнберг, Яковлев, - чтобы рассмотреть на их примере «световую» метафизическую тему, нагляднее задвинуть именно туда, в «60-тво», метафизику, иронично определенную им как «духовно-

сакрально-нетленное», в качестве чисто «60-кого» комплекса, с его точки зрения утратившего актуальность в 70-е гг. (Это мы поясним во избежание недоразумений).

Итак, большая или меньшая пространственность, обстоятельность разговора о том или ином художнике связана вовсе не с его ценностно-иерархической ролью и не с качественной высотой его уровня, а лишь с пригодностью его художественного опыта в качестве примера-«иллюстрации», теоретически осмысленной проблематики, которая важна для понимания «60-тва» в целом.

В аспекте поднятой и развиваемой темы особо интересны ситуации и личные авторские контексты художников, где, например, стилистика, пластика и визуальный художественный язык, казалось бы, явно не «авангардны» или, что будет точнее, «не явно авангардны». (А это резко меняет дело!) И именно такого рода парадоксальным феноменам «60-тва» мы уделим внимание в первую очередь, обращаясь к достаточно в этом смысле показательным фигурам определенных художников, которые сейчас уже заслуженно воспринимаются как классики данного движения и отечественного искусства в целом.

КРАСНОПЕВЦЕВ

Так, особо важен в этом смысле опыт Краснопевцева, который в начале 60-х гг. перешел от своих ранних, подчеркнута музейных по стилистике, но столь оригинальных по мировидению и посылу, гравюр-офорт, в жанре своего рода городского «пейзажа руин», и, столь же музейно-темных по колориту и романтической образности, картин раннего (к сожалению, недостаточно известного) периода, к своему основному, наиболее известному, периоду и методу в жанре, теперь уже постоянного, особого типа – «метанатюрморта».

Характерным, можно сказать, знаковым признаком (свойством) метода и стиля Краснопевцева стало новаторское развитие по истокам своим скорее классической, чем современной темы «философского натюрморта».

Как и в ранний период, это вновь обращение к одной из традиций музейного искусства, но на сей раз, с гораздо более радикальной трансформацией такового в совершенно новом пластическом и смысловом контексте. И все же это явное наследование, существовавшей задолго до всякой модернистской, «метафизической живописи», но не менее тоже метафизической, линии европейского натюрморта, который начинается с Сурбарана, а также других старых мастеров, работавших в специфических жанрах, понимавшихся в качестве своего рода эстетической медитации-размышления на тему не столько «суеты сует» (как порой неправильно понимают, т.к. это было бы применимо к «бытовому жанру» и т.п.), сколько о бренности всего сущего и, соответственно, о смерти (как о пограничье с Бессмертием), а, соответственно, и о Вечности.

Впрочем, как и сама тема, все это уведено Краснопевцевым достаточно далеко от упомянутых классических первоисточников. В смысле пластической и смысловой трактовки темы он выступил, как новатор, точнее, как смелый реформатор затронутой им исконно-вековой темы музейной традиции – философского натюрморта. Тем более, что натюрморты из личных, хорошо знакомых вещей писались и мысленно комбинировались, «сочинялись» Краснопевцевым не с натуры, а «из головы», по воображению!

Интересно, что в русской живописи до него вообще никогда не была актуализована упомянутая разновидность философского натюрморта (.....). И уже возобновление таковой в конце 60-х делает Краснопевцева первопроходцем, а, следовательно, и по-своему «авангардным». По пути реформации или трансформации традиционной темы художник «пробудил» ее уже не классический, но действительно авангардный, заложенный в ней потенциал.

Возникает, не уступающая по «энергетике» воздействия любым сюрреалистическим фантазмам, парадоксальная странность – неожиданность меж предметных связей. В результате и метафизический настрой своего рода визионерского тайновидения, скрытая таинственность «другой стороны» предметного мира. По острой новизне конфигураций предметных форм построение натюрмортных изомотивов не уступает в изобретательности любому «объекту», а по степени абстрагированности изображенных предметных форм от былых обыденных общепонятных функций это не уступало любой «беспредметной» абстракции! Без всякой, уже излишней тут деформации, достигалась к тому же почти гротескная выразительность предметов-«персонажей» (с их «позами» и «жестами») или же личных символов – знаков на пути самопознания.

Неоспоримая современность такого подхода к предметному материалу парадоксально подчеркнута столь же ощутимой, почти «археологической» старинностью «вещих» вещей, с их многозначительным безмолвием или как бы некоей «вневременностью», которой здесь наделены найденные (как в «искусстве объекта») предметы. Отрешенные от своих житейских функций, вышедшие из практического употребления и именно в силу этой своей бесполезности, способные приобщиться к Вечности, обретая как бы некую «нетленность на грани распада», уподобляясь камням и прочим эстетизированным здесь реликтам и окаменелостям.

Переданная сдержанным, мягким свечением серебристого монохрома (полу-гризайли) некая «аура» благородной «состаренности» уравнивает в правах высокие и низкие предметы. Это, в равной мере, и глубоко значимые, знаковые вещи-символы, хранители былой культуры: амфоры, фолианты, свитки, пергаменты, гусиные перья и др., и, казалось бы, невзрачно-пустяковые отходы житейской повседневности – находки со свалок и т.п.. Однако Краснопевцева менее всего интересует социальный аспект вещей и вообще - приметы современности, которыми он, с позиций «аристократизма духа» принципиально пренебрегает. (Опять же вроде бы несовременное с точки зрения авангарда отношение к материалу?!). Но разве не авангарден в своем роде сам опыт переноса или «проекции» старинной поэтики «ландшафтных руин» на современные, предметно-комбинаторные построения его натюрмортов, столь отличные по своему содержанию и содержимому от мотивов и канонов этого жанра в его общепринятом, даже современном понимании. – Ведь модернистская живопись (в ее натюрмортных опытах) принципиально не интересовалась смысловой семантикой предметов и уж тем более – их ролью носителей историко-культурной «памяти».

А для Краснопевцева это очень значимая, важная тема: вспомним его размышления об особом «античном» цвете. Ведь во всей линии типично модернистского музейного натюрморта: от Сезанна до кубистов и далее, в основном решались формально-пластические задачи и проблемы чистой, по возможности, формы, абстрагировались от всяких сторонних тематических ассоциаций, отвергавшихся тогда как излишняя, ненужная «литературщина». В ином случае в модернизме это был уже не натюрморт, а какая-нибудь сюр-фантазия с участием отдельных предметов или вовсе объект, составленный из готовых вещей. Для Краснопевцева, человека основательной книжной культуры, сама такого рода боязнь литературности виделась чем-то устаревшим, вовсе не была актуальной – ведь период чисто формального поиска был им успешно и быстро пройден уже в начале 60-х.

Отметим, что «мета-натюрморт» у Краснопевцева, достаточно условно так именуемый, сформировался независимо от исключаемых нами и самим художником влияний таких направлений классического западноевропейского модернизма, как «метафизическая живопись» и «новая вещественность». Конечно, тут можно с некоторой натяжкой (чтобы сослаться на авторитеты западных классиков современного искусства) усмотреть определенные аналогии и параллели метафизической предметности Моранди. Однако эти параллели, хоть и не отвергались, но и не подтверждались самим художником, И к тому же ведь его переход к основному, наиболее известному и исключительно

«натюрмортному» периоду произошел у него фактически сразу, в самом начале 60-х, когда его знакомство с упомянутыми явлениями из истории западного модернизма было маловероятным (тем более, что на сыгравшей важнейшую просветительскую роль фестивальной выставке современного искусства 57 г. ни итальянская метафизика, ни «новая вещественность», кажется, не экспонировались (в ГМИИ – тем более!)).

Заметим, лишь в пору становления метода, появились признаки кубистической деформации и резкой геометризации (видимо, не без влияний почитаемого Пикассо). Это оказалось фазой недолгой, преходящей, свойственной лишь переломному, переходному этапу самого начала 60-х.

В дальнейшем – чисто модернистские, тем более, программно-«авангардные» тенденции в стиле и методе мастера почти не прослеживаются. Да и его художественные вкусы, личные предпочтения трудно назвать «авангардными». Например, к русскому Авангарду (в отличие от других «60-ков») он был просто равнодушен, в сфере же современного искусства его симпатии неизменно склонялись к французским традициям и парижской школе. В целом же он и в зрелый, вполне современный его период, ощутил свое родство с определенными старшими мастерами – например, с барочным живописцем 17-18 вв., Креспи.

Внутри же более интересующей нас (в контексте темы) мировой модернистской традиции была особо близка живопись натюрмортов позднего Брака, с его лаконичной, аскетической строгостью живописного языка и, можно сказать, специфической «классичностью» (в модернистской версии таковой). Как и творчество, казалось бы, столь на него не похожего, Руо, видимо, в силу опять же аскетического живописного языка и ярко выраженного духовно-спиритуального мистического начала, наряду, разумеется, с не меньшей приверженностью Ван-Гогу (с собою совсем не схожему) – но это был общий кумир «60-ков».

Все это не только приметы личного вкуса Мастера, но и приметы его нежелания следовать прихотям переменчивой художественной моды. Ведь даже в модернизме он предпочитал его классику, причем, - тех мастеров, у которых возобладали некие вечные ценности – пластические (как у позднего Брака) или духовные.

Вообще Краснопевцев лично (как и Руо) воплотил особую позицию в нашем «60-ческом андеграунде». Это осознанный выбор (в качестве личной арт-стратегии) уединенного одинокого пути, как и стиль жизни в духе «просвещенного отшельничества». Это выбор добровольного аутсайда, самоустранения и отстранения от всякой злободневности. Это реализовавшаяся возможность, в силу особого личного «аристократизма духа», пренебречь не только давлением советского социума, но и любыми, мешающими внутренней независимости, влияниями вообще. – Таков путь Краснопевцева...

Отсюда и принципиальное равнодушие к модным, находившимся «на слуху», переменчивым течениям современного искусства. Сохраняя, разумеется, интерес к происходящим в мире художественным и культурным событиям, Краснопевцев и подобные ему «60-ки» сумели сохранить дистанцию между своим внутренним миром и всяческими, претендующими на определенную роль, влияниями извне.

Конечно, в вольной среде неофициального искусства наблюдали и совсем другие, более ангажированные днем сегодняшним склонности и тенденции: там тоже имели хождение свои штампы, шаблоны, «общие места» в преобладающем представлении о том, каким должно быть наиболее «продвинутое» современное искусство. Например, наблюдалось стремление заявить о себе, как об «абстракционисте», как раз именно потому, что это самая гонимая «сверху» и, следовательно, самая тогда передовая и смелая линия в наступившем новом русском авангарде. В лучшем случае наивная утопичность такого умонастроения для нас сейчас очевидна. Однако мы встречаем, не только в лице Краснопевцева, склонность «плыть против течения» - и это особый тип художественного нонконформизма, сочетающий принципиальный аутсайд и, скорее даже, консервативные

эстетические склонности. Именно такой тип «60-чества», например, обостренно проявился у Б.Свешникова.

Далее: НЕО-ТРАДИЦИОНАЛИСТЫ

СВЕШНИКОВ
ПЛАВИНСКИЙ
ХАРИТОНОВ

Если и не анти-современное (что было бы «реакцией»), то скорее «вне-современное» миро-отношение (и соответствующие эстетические склонности-ориентиры) уже совсем иначе, чем у Краснопевцева, но не менее категорично и последовательно обнаружил Б.Свешников, что не помешало ему тоже быть весьма заметным и даже знаменитым в тогдашнем андеграунде.

Вначале, в своей лагерной графике, затем – в свой ранний, уже «60-ческий» период, он сочетал стилистику, отчасти образные мотивы и некую общую «ауру» старинного искусства.

С лейтмотивами очень рано проявившейся у него собственной причудливой индивидуальной мифологии: здесь уже определилась его характерная фантастично-гротескная визионерская образность.

Уже в ранний период это воплощалось в изящной графике, с ее реминисценциями Калло, Гойи и музейной по колориту живописи, способной напомнить о Босхе, Брейгеле и старо-голландских мастерах. Срабатывал острый контраст между явным «традиционализмом» стилистики определенных исполнительских приемов и парадоксальностью личного образного мира, где приметы старины и современности причудливо совмещались в некотором особом онирическом, сновидческом пространстве и времени.

Уже тогда данное онирически-фантастическое искусство можно было достаточно условно определить, как явление какого-то самобытно-оригинального варианта сюрреализма. В дальнейшем же аналогичные визионерские фантазмы его картин, - все эти эстетические медитации на темы смерти и посмертия, пограничья жизни и смерти стали воплощаться совсем иначе – в визуальной стилистике и технике письма своеобразного нео-пуантилизма, надо сказать, весьма удаленного от своего бывшего французского первоисточника и имело очень мало общего с задачами Сера и Синьяка, стремившихся в духе неомпрессионизма своего времени и оптической достоверности в передаче жизненных впечатлений (в силу оптического слияния точечных красочных мазков в иллюзию пленерного пространства).

В данном же случае у Свешникова это усилило, с одной стороны, эффект какого-то загадочного мистического мерцания. Акцентируя, а не сглаживая специфическую дробность видения, подобный нео-пуантель также способствовал причудливой орнаментализации пространства и поверхности, что, наряду с извилистостью арабесковых контурных очертаний, уже вызывало определенные ассоциации с модернизмом, с визуальным языком бывшего символизма.

Как же далек от сугубо дневной солнечной живописи и в общем-то позитивистского мировоззрения классических французских пуантилистов (Сера и Синьяка) Свешников, с

его готическим, фаустовским духом тревожного и мечтательного северно-сумрачного романтизма.

Таким образом, можно здесь усмотреть и возобновление своего рода неоромантизма, в той его фантастично-мистической линии, которая как раз совершенно не актуализовалась в свое время в русской живописи романтического периода (в отличие от литературы, где линия «гофманианы» наметилась издавна и имела долгое продолжение).

Но все эти вышеназванные реминисценции прошлого нам здесь интересны по мере того, как они введены в совершенно новый оригинальный контекст и это здесь, конечно, произошло. Подкрепленное большой эстетической культурой, само столкновение, скрещение, пересечение (как и слияние) разнородных образных и стилевых линий в соавторстве с вещим «безумием» личного Бессознательного, порождало в результате эффект некоторой причудливой «транс-темпоральности», как бы сновидчески-медитативного путешествия через различные слои времен и культурных пространств, в поисках той связующей невидимой нити, которая есть аналог Вечности.

ПЛАВИНСКИЙ

Сказанное здесь выше относится не только к опыту Свешникова, но совсем иначе применимо и к другим особо значимым «60-кам», например, к Плавинскому.

Его «археология культурной памяти» - письмена и прочая знаковость различных времен, народов, культур; метаморфоза всего - взаимопревращения живой природы в мертвую и наоборот, а поэтому и эстетизация самого распада (как процесса кристаллизации новых форм); мотив взаимобратимости между реликтами природы (растительных и животных организмов и зоо-форм) и как бы ископаемыми арте-фактами былых культур и следами угасших цивилизаций, - эффект мерцающего взаимопросвечивания всего этого (с помощью лаково-лессировочной многослойной живописи), на манер некоего палимпсеста-припоминания, где одни письмена-тексты-иероглифы просвечивают, проступают насквозь друг через друга или через слои полузабвения в акте воссоединяющего припоминания, через столкновения этих палимпсестических отсылов в разные слои прошлого, в метаморфозах структур и стилистик, становящихся шифрами самопознания, - эффект открывающихся перспектив новизны и в формообразовании, и в порождении совершенно новых смыслов, приоткрывания новых глубин неведомого.

Хотя надо сказать, что все же для Плавинского, как художника, мыслящего прежде всего визуально и тактильно, чувственно, во всем прежде всего интересен сам процесс структурного преобразования и трансформации форм, т.е. проблемы собственного пластического формотворчества. Его пассивистическая интуиция сочеталась с, на редкость смелыми для своего времени, методами авангарда (на уровне 60-х), рельефные объемные включения инородных фактур, превращение картины в коллаж, в ассамбляж скульптуры и живописи. Но, так или иначе, новизна приемов здесь столь же сочеталась с допустимой оригинальностью идеи, как и древность с современностью в пиктографии его картин. Метод художественной самореализации, избранный Плавинским, оригинально выделяется, контрастируя с пластикой и стилистикой других «60-ков». Но то же можно было бы сказать и о ряде его других соседей по «60-кому андеграунду». Их внешнее несходство: изначальная разнонаправленность доминирующих личных творческих путей, разность эстетических интересов и личных предпочтений, общая непрослеживаемость какой-либо единой общей стилеобразующей линии (или арт-тенденции) – все это сразу

бросается в глаза при прямом, контрастном сопоставлении основных имен этого движения.

Казалось бы, с точки зрения «непосвященных» и посторонних, так мало общего между ними. Очевидно, что, на уровне конкретно разрабатываемого каждым из них художественного языка, явно больше различий, расхождений, чем признаков-примет какой-то направленной общности, кроме разве что общей протестной энергетики и явной «инаковости» относительно норм официально применяемого искусства. По крайней мере, сразу ясно, что приметы искомой общности следует искать не на уровне визуальной стилистики или общего пластического языка.

В целом тут вовсе не наблюдаются тенденции какого-либо единого течения, арт-направления и т.п. Хотя это столь же ощутима и некая неоспоримая глубинная общность, отнюдь не сводимая к несовместимости этих «нонконформистов» с нормами советского официоза (как и к их полу запретному положению в тогдашнем социуме). Мы попытаемся в дальнейшем еще вновь прояснить и как-то определить по ходу последующего рассмотрения феномена неофициального «60-тва» в целом. В тех, сравнительно редких, случаях, когда определенное сходство формально-пластического метода (или исполнительского приема) как бы «лежит на поверхности», такое «совпадение» как раз обостряет, усугубляет силу и меру разительного различия индивидуальных авторских свойств и направленностей. Становится еще яснее разнонаправленность внутренних путей этого искусства, несходство задач и целей, в силу которых возникали даже, казалось бы, схожие, аналогичные художественные тенденции и частичные совпадения.

В этом аспекте различения расходящихся творческих путей, в контексте единого художественного движения (неофициального «60-тва») для нас интересно и важно, например, почти одновременное возникновение у столь разных мастеров, как Свешников и Харитонов, совпадение в применяемой ими обоими стилистики (или исполнительской техники некоего «нео-пуэнттилизма», как и в смысле их некоторой связи с символистской парадигмой рубежа 19-20 вв. («Серебряного века»), (реминисценции стиля «модерн», специфические неоромантические умонастроения и т.п.), что опять-таки было воспринято и истолковано ими в совершенно разных, глубоко индивидуализированных авторских контекстах.

Нам уже априорно ясно принципиальное отличие глубинных мотивов и сверхзадач, побудивших и Свешникова, и Харитонова обратиться лишь к внешней, схожей стилистике и аналогичной ретроспективной реминисценции, что, разумеется, послужило воплощению сугубо самостоятельных, по личному духу и своим внутренним законам, оригинальных художественных миров обоих мастеров – «классиков» нашего неофициального «шестидесятнического» искусства.

На базе совсем другого мировоззрения (чем у Свешникова) и других авторских задач, естественно, совсем иначе воспринимается эта, на сей раз сугубо русская по звучанию, пуантель – в качестве знакового авторского признака зрелого Харитонова. Впрочем, он сам увязывал свой дробно-«бисерный» живописный почерк и мозаичную технику мазка с особо значимой и ему близкой, древнерусской, православной художественной традицией, а также с византийской мозаикой и древнерусским бисерным шитьем. - Это породило своеобразный самобытный феномен его, при этом лишенной всякого ложного пафоса и излишней «литературщины» самобытной, светски-религиозной живописи.

Конечно, здесь отчасти можно узнать и ненавязчивые образные реминисценции Нестерова и вообще русского «символизма», «модерна»: специфическая линейная орнаментальность и т.п. Казалось бы, это сугубо вне-авангардный жест?

Но, при всех этих ретро-ориентациях, скорее консервативных (для 60-х) вкусовых и стилевых предпочтениях, тут все равно возникло нечто совершенно новое, доселе

беспрецедентное. Поэтому не удивительна популярность Харитонова в самой по тем временам элитарной, развитой, в смысле вкуса, неофициальной культурной среде. Кстати, как теперь нам кажется, это была едва ли не последняя в нашем искусстве удачная попытка как-то сочетать принадлежность к серьезному современному новому искусству с художественным выражением православного менталитета и мироощущения. Далее эта линия прерывается – она, по-своему блестяще, завершена именно Харитоновым. Но такое «завершительство» равнозначно новации!

Так или иначе, рассмотренные здесь феномены нашего «60-ческого» искусства совершенно очевидно не вписываются в мировой арт-контекст 60-х и тем более - в контекст советской, официально санкционируемой эстетики.

Такого рода примеры сочетания музейных и авангардных ориентаций можно было бы продолжить, вспомнив, например, специфическое для наших «60-ков», своеобразное, тоже музейное по происхождению, «нео-сфумато». Не столь важно, от кого из классиков старинного искусства было это модное тогда «сфумато» заимствовано, например, от автора термина - Леонардо да Винчи или от мастеров старо-китайской живописи, с ее туманами, облаками и т.п. и эстетизацией белизны. Это «сфумато» столь по-разному нашло новое применение и в световых туманностях Ситникова и его школы, и в белых мета-медитациях живописи Вейсберга. – Трансформация одного старинного живописного приема в качестве орудия новейшей живописи. Но это более частный вопрос.

Нас интересует здесь общая парадоксальность, с которой осуществлялась тогда та самая «связь времен», когда художник, казалось бы, делая шаг далеко «назад» (по страницам истории искусства), вдруг оказывается явно впереди или, по крайней мере, резко превращает акт ретроспекции и рецепции в актуальность новации!

На основе этих характерных примеров, однако, приходится констатировать, что почти никакого совпадения с магистральной линией современного искусства у наиболее показных «60-ков» не было. Однако мы вовсе не склонны рассматривать этот факт как «изъян», «дефект», а скорее, если не достижение, то признак весьма интересного своеобразия, признак некоего действительно особого русского пути! Мы потому остановились на формальных приемах и даже на частных особенностях живописных методов, что, может быть, как раз искомая «авангардность» и проявилась тут именно в специфической, гипертрофированной акцентации формального метода, становящегося знаковым, исполнительского приема (авторского или даже группового – «ситниковцы»), который, однако, чаще заимствованный из наследия прошлого, из искусства сугубо старинного (или музейного), наделяется при этом совершенно неожиданной новой функцией и ролью (вовсе не предполагавшейся первоисточником) – что и произошло со «сфумато» - в виде типичных, как бы дематериализующих предметность, светотуманностей у Вейсберга и совсем иначе – у «ситниковцев»). Как это и произошло с той же, на первый взгляд, неоимпрессионистической «пуантелью», обретшей вдруг неожиданное свое «второе дыхание» и, в результате, столь различное звучание: у Харитонова – народно-православное (сугубо русское), у Свешникова – в соответствии с его северо-романтической ментальностью и старо-европейской «духовной родиной», скорее едва ли не витражное, «готично-мистическое».

ПОСТМОДЕРНИЗМ

Все же никакого косного, излишне архаического «охранительства» тут вовсе не наблюдалось (ни у Харитонова, ни тем более у Свешникова). Да разве по-своему не авангардна такая радикальная перелицовка, например, до тех пор не востребованного в советском искусстве живописного метода былого французского неоимпрессионизма – пуэнтилизма, который, наряду с некоторыми нео-символистскими мотивами. Заведомо заимствованные из прошлого тенденции и реминисценции тут переосмыслены, перелицованы с тем особым, независимым, отвязанным волюнтаризмом, который был

присущ «60-кам» во всем, в том числе и в их обращении с любыми традициями, авторитетами и т.п. Но если это все же не «авангард» (по избранному визуальному языку это все же не так), что же это?

Учитывая элементы вольной цитации, неожиданно, без боязни, на грани эклектики, меж-стилевые определения и смещения, как и свободные перемещения в разных временах и пространствах культурной памяти, можно даже предположить, что это какой-то «постмодернизм» до постмодернистского времени! Правда, без иронического «стеба» в этой цитации и без специфического постмодернистского отчуждения – отстраненной дистанции между автором и используемым им художественным языком. Так что выше выдвинутый нами тезис тем самым не бесспорен (по крайней мере, правилен лишь частично). Хотя само использование избранных цитат и, казалось бы, мало совместимых извлечений из арсенала прошлого, из «воображаемого музея», и наделение их при этом новизной способа употребления и специфической «узнаваемой неузнаваемостью» - отстраненностью – это как раз уже, что ни говори, постмодернизм или прото-постмодернистская проблематика. Разве это не так?

В качестве примеров здесь были, в основном, приведены те из «60-ков», кто, наряду с «авангардным», по тем временам, запалом смелости новооткрывателей, устремленных в неведомое, столь же явственно обнаружили ретроспективные, пассаистические и даже (в нашем смысле), консервативные эстетические ориентации (Краснопевцев, Плавинский, Свешников, Харитонов). Это дало возможность нагляднее проиллюстрировать проблематику стыка культур-рецепции и новации и понять, как одно тут (у «60-ков») непременно превращалось в другое.

Концовка темы.

Приходится все же констатировать, что почти никакого («линейного» или «синхронного») совпадения с магистральной линией мирового «современного искусства» у наиболее продвинутых «60-ков» не было. Однако, мы при этом вовсе не склонны рассматривать данный факт, как некий изъян или дефект, а скорее, напротив, если не как достижение, то как признак весьма интересного своеобразия, - быть может, и как проявление действительно особого «Русского пути»?!