

Дмитрий Пригов

МАНИФЕСТЫ

1. ГДЕ НАШИ РУКИ, В КОТОРЫХ НАХОДИТСЯ НАШЕ БУДУЩЕЕ?

Определенная культурная ситуация, ее драматургические переплетения с осколками предыдущих и зародышами будущих формирует доминирующую и сопутствующие модели художнического поведения.

Чтобы понять суть нынешней культурной ситуации, надо понять ее отличие от предыдущей и высказать возможные предложения о ее динамике, длительности и месте.

Собственно, можно сделать три предположения: 1) нынешний процесс будет развиваться и данный момент, как и формы его социо-культурной организации – временны; формы же социо-культурной организации предыдущего периода отжили и являются если не тормозящей обузой, то лишь извинительнымrudиментом; 2) данная ситуация будет длиться бесконечно с небольшими флюктуациями то назад, то вперед, так что не надо торопиться зарывать прошлое; 3) все вернется на круги свои, и прежние каналы общения и социализации, следовательно, надо тщательно и любовно сохранять, не обольщаясь вечно манящим будущим.

Так что же мы имели в прошлом, от чего мы ныне отталкиваемся, относительно чего и выстраиваем нынешнюю стратегию поведения и предполагаем будущую?

Предыдущая культурная ситуация была построена по принципу жесткой бинарной оппозиции: "официальное-неофициальное", которая, как магнитный диполь, воспроизводилась в каждой точке структуры. Скажем, в Союзе писателей (как и в других творческих союзах), объявлялась оппозиция "левые-правые", затем: "Союз писателей-околосоюзная среда", "околосоюзная среда-неофициальная литература". В среде неофициальной литературы членения шли по принципу: "можно печатать – нельзя печатать". Родилось даже своего рода оскорбление: тебя же можно публиковать! Подобная лесница производных от одного основного принципа оппозиций создавала весь нехитрый спектр разнообразия.

Если разместить все эти позиции на некой единой шкале, то несовпадение с отсчетной точкой официальной признанности давало компенсацию в виде права на обладание художественной истиной и морального суда, возраставшее по мере удаления от этой точки. Смысл закона интересен не в тех случаях, когда он совпадал с реальным правом одаренного литератора и высоконравственной личности, но когда он механически распространялся практически на любого, подпадавшего под данную систему отсчета. Кстати, этот закон, скрепя сердце, вынуждены были, если не открыто признавать, то чувствовать еще не до конца затвердевшим сердцем своим и комплексовать перед ним и признанные, даже свободолюбивые мэтры официального искусства.

К данному моменту неофициальная культура за примерно 20 лет функционирования сложилась в достаточно оформленный организм со своей иерархией, способом социализации и правилами принятия в нее. Кстати, именно эта оформленность создает деятелям неофициальной культуры если не такие же по сути, то, пожалуй, не менее сложные по глубине психологической перестройки и вживания в новый культурный менталитет трудности, чем представителям официальной культуры.

В неофициальной культуре (в среде художников и литераторов) сложились две основные структуры – это околосоюзная и собственно неофициальная. Возникновению околосоюзной способствовало нарушение естественного способа входа в официальные круги молодого поколения через посредство мэтров и кланов, вследствие чего образовался горизонтальный поколенческий срез, объединенный желанием и невозможностью войти в официальную культуру, круг людей весьма разных поэтических и художественных пристрастий, в иное время вряд ли бы сошедшихся на одной платформе. Эта их "передержанность" в неофициальной сфере по необходимости самой жизни породила во многих из них явственные черты неофициального сознания.

Собственно же неофициальная культура складывалась на основе принципиального неприятия официальной. Она представляет собой несколько что ли вертикальных параллельных нитей объединения людей различных по возрасту, но единых эстетических пристрастий.

Подобная культурная ситуация жестко маркировала и места: журналы, выставочные залы, сцены – с одной стороны; квартиры, подвалы, машинописные рукописи – с другой, порождая и соответствующий, моментально включающийся механизм ориентации и восприятия. Причем, появление неофициальных художников и литераторов в официальных местах при этой жесткой маркированности всегда носило черты либо скандального события, либо travestии, не позволяя художникам и литераторам идентифицироваться с ними.

Все эти появления имели значение событий, превышающих их литературное или художническое значение, а их редкость порождала вокруг них ажиотаж, сбивавший в Кучу людей весьма различных родов занятий, интересов в сфере культуры и искусства. Сообразно этому выкристаллизовался некий тип художника-поэта-артиста-трибуна, в каждой конкретной точке замещавшего все эти должности и бывшего их полномочным представителем и заодно борцом, страдальцем и учителем. Собственно, подобный имидж художника-поэта возник у нас предавно и просто варьировался в зависимости от времени.

Нынешняя культурная ситуация характеризуется размыванием оппозиционной структуры (я имею в виду социо-культурную, а не просто культурную, которая, видимо, будет всегда, и, кстати, именно сейчас наиболее трудно определить точно позицию чисто культурного оппонирования). Возникает как бы еще неясная, нечетко артикулированная, как бы виртуально возникающая третья зона культуры.

Это приводит к перекомпановыванию создавшихся групп неофициальной культуры, вертикальная структура которой стремительно размывается горизонтальными возрастными течениями. Околосоюзный же круг сильно дифференцируется степенью идейно-эстетической идентификации с официальной культурой.

Кстати, если раньше друзья по лире и судьбе были в большей степени друзьями по судьбе, то ныне как критерий общности начинает доминировать лира.

Буквально еще вчера домашняя беседа была больше, чем беседа, она была культурным событием. Интонация домашней доверительности, значимость внутрекруговых происшествий, апелляция к узкому кругу принявших на себя эту судьбу становились со временем чертами поэтики (и в этом не было ущербности, так как свежие ключи культуры были именно в этих местах, болевые точки культуры зияли именно в этих местах). Теперь же как будто рушится одна из стенок, объявляя сидящих в почти незащищенном нагишее, и силовые линии культуры перестраиваются, так что прошлые заслуги, увы, не гарантия истинности нынешних поступков и высказываний.

При выходе на люди теряются априорные права непризнанных и гонимых, право на безапелляционный моральный суд, теряется авансированный гандикап доверия. Это, кстати, видно по нескольким вольным поэтическим чтениям, по сборнику ленинградского клуба Круг, по опыту социализации рок-групп.

Образование неких новых объединений, перекраивающих границы прошлых членений в культуре, социализация мелких домашних кругов диктует новую этику культурного поведения, заменяя круговую поруку

и идейную близость принципами близкими корпоративному кодексу. Многие суждения, высказывания, максимы, фундированые ранее простительностью застольной необязательности, дружеским доверием, а иногда просто сочувствием, ныне обнаруживаются просто как слабость и беспомощность. Кстати, на это же время падает и принципиальный культурно-стилевой слом, просматривающийся во всех видах искусства, также способствующий перестраиванию сложившейся иерархии как в официальной, так и неофициальной сферах, а также перекомпоновки иерархии самих родов искусства внутри культуры.

Ясно, что от поэзии ее вековая роль поп-геройства уплывает к стремительно разростающемуся рок-движению и поп-сфере. Посему событие в литературе сужается до истинных размеров литературного события, поэтического события, события в изобразительном искусстве... Если все будет продлиться в том же духе, то нынешний статус литературы, скажем, может еще продолжаться по инерции года два, но затем примет вид, знакомый нам по западным образцам: нормальная коммерческая литература, и собственно литература, имеющая хождение в узких академических кругах. Двадцатью-тридцатью годами честного и бескорыстного служения литератор привлечет к себе благосклонное внимание какого-либо поощрительного фонда или престижной премии, которые и назначат его знаменитостью, без всякой последующей необходимости читать его. Если все пойдет таким способом, а не вернется к прошлому, или не найдется какой-либо особый местный способ существования культуры, что весьма возможно, то преимущественным типом литератора станет филолог, уравновешенный человек, умеющий спокойно и честно делить свое время между делом и литературой, тогда как идеальный тип местного поэта – бродяга, гений, любимец масс, истерик и трепач, поэт-национальный герой станет достоянием истории, как ныне неведомые сказители, баяны и рапсоды. К тому же прямо на наших глазах пресса отбирает у литературы чуть ли ни основного читателя, любящего социальную остроту, нравственные проблемы, моментальный оперативный отклик на моментальные события и некий род двусмысленности. Возможно, она, пресса, а также порожденные нынешним общественным пробуждением сфера философии, социологии, психологии, институт религии станут учителями народа, сняв с литературы непосильную тяжесть, но и, конечно, отняв ореол исключительности.

Так что литературе останется быть литературой.

Посему, скажем, клубу Пoesия в своей культурно-общественной деятельности делать ставку на такие мероприятия как фестиваль в клубе Ду-кат далее бессмысленно. Надо привыкать читать в узком кругу сугубых любителей этого дела (что, собственно, было и раньше по внешней необ-

ходимости, но невидимый и ощущаемый наружный прибой недопущенных страждущих читателей и слушателей создавал впечатление событийности и порождал иллюзии; теперь же это будет происходить без всякой добавочной стоимости, а есть как есть, по законам естественного течения вещей в культуре). То же самое будет и с так страстно чаемыми изданиями. Если буквально полтора года назад книга Жданова, скажем, была событием даже для далеких от него литераторов, то теперь она прошла бы замеченной только узким кругом любителей поэзии.

Очевидно, что процессы происходящие в изобразительном искусстве имеют ту же направленность. С выставок снимается синкетизм события, и они будут, вернее, пока еще желают быть в будущем подчиненными законам рынка.

Хочу заметить, что я описываю все перемены, предполагая неуклонное развитие нынешнего процесса, то есть, понимая все происходящее ныне как временные образования, поскольку этот процесс, на мой взгляд, может быть описан только динамической моделью, правда, с возможной переменой вектора.

Поэтому такие странные порождения типа клуба Поэзия с его 180 членами представляются мутационными образованиями. В сфере культуры возможна только одна, как мне представляется, действующая структура – плюрализм. Поэтому если прилагать какие-то осознанные усилия, то в направлении плюрализма, а не создания огромных альтернативных образований. Поначалу хорошо бы иметь многочисленные клубы и объединения, существование которых может впоследствии регулироваться, например, институтом свободных кооперативных издательств или журналов. В изобразительном искусстве выход видится в раздроблении единого канала средств, диктующего единую художественно-стилистическую политику. Возможно этому будет способствовать и начинающаяся индивидуальная трудовая деятельность, которая даст возможность накопления достаточных средств в частных руках и возродит славный институт меценатства.

Встает вопрос, конечно, об участии в этом процессе. Основная, естественно, предпосылка, дающая возможность включиться в этот процесс – это некая внутренняя уверенность в возможности результата. Пока, конечно, это есть дело чисто личной исторической интуиции и риска. Но при условии, что процесс идет и необратим, неучастие в нем, бывшее раньше заслугой, крестом и неотъемлемой части поэтики, сейчас становится просто делом личного выбора, личного предпочтения. Точна также предпочтение квартиры залу перестает быть культурно-нравственным поступком, но лишь частным.

И последнее: если, как я поминал выше, жесткая маркировка мест и бинарность культуры позволяла раньше (по выражению Беме, что ангел среди ада летит в своем облачке рая), позволяла влетать на чужие территории и уходить незатачавшимися, то теперь при размытых границах происходит простая идентификация с местом представления, как это случилось с акциями в Манеже, с появлением героев андерграунда на телевизионном экране и т.п., то есть нужны незапятнанные места, которым нужно создавать свой имидж. Поэтому я надеюсь, что данный зал, несмотря на всю его неказистость и станет одним из подобных мест.

1987

2. ВТОРАЯ САКРО-КУЛЯРИЗАЦИЯ

В промежутке времени (а он для нынешних дней немалый – около двух лет) между заявлением моей темы "Вторая сакрализация" и получением тезисов данной конференции, где-то произошла мутация названия во "Вторую секуляризацию". Однако же, по недолгому размышлению, я понял, что все происходящее само собой (как обычно это и бывает) имеет гораздо больший смысл, во всяком случае, гораздо точнее отражает происходящее со мной, как участником и персонажем "большого" культурного процесса. (Что-то вроде фрейдистских оговорок, оговорок в процессе культурного диалога). То есть сам процесс трансформации, легкость любого векторного обращения (неосознанно уложившийся в типологически сходный процесс трансформации названия) гораздо более адекватен нынешнему подвещенному, деиерархизированному состоянию культуры и искусства, лишенному как оценочных, так и аксеологических предпочтений. Посему контаминация названий, отражая общее состояние, указывает также на два возможных (весыма и весыма эвристически-необязательных) пути разрешения ситуации (воспринимаемой как кризисная), две возможности, экстраполируемые в будущее как равновозможные. Равновозможность и неопределенность предложений (в отличие от неточной артикуляции очередных черт) суть свидетельство попытки угадывания принципиально иной структуры из пределов старого завершающегося культурного менталитета. Попытка же описать сам этот менталитет как свершившийся и завершающийся с его специфическими параметрами, историей становления и знаками исчерпанности и явит на данный момент возможность понять хотя бы чего не надо ожидать.

Термин "Вторая сакрализация" возник как некое метафорическое определение всей суммы смутных попыток осмыслить нынешнюю ситуацию в искусстве внутри моего собственного художественного опыта и соответственно, средствами далекими от терминологической и экспериментальной чистоты и корректности. Конечно же, учитывая столь давнюю историю взаимоотношения религии и искусства, учитывая динамику социальных и идеологических процессов, вряд ли стоит ожидать резкой смены баланса в стороны религии в их взаимоотношениях. Так же, как и не приходится рассчитывать на возникновение новой большой религии, либо значительной конфессии, выдвинувшей бы принципиально иную космологию и антропологию. Как раз наоборот, именно в пределах культуры, скорее, могут возникнуть какие-либо существенные идеи (ну, конечно, в рамках фундаментальных основ христианской культуры, которая и есть собственно культура в рассматриваемом нами аспекте исторического становления). Именно эти идеи, постулаты, максимы могут стать внеэстетическим пределом артистических устремлений и активности, если не трансцендентным, то вынесенным за границы чисто художественных проблем – что я, собственно, и хотел метафорически обозначить как "Вторая сакрализация".

В то же самое время, выявление, деконструкция и объективизация внутреннего пафоса и амбиций современного искусства быть квази-религией можно было бы назвать "Второй секуляризацией".

Но все это как бы финал, итог, выводы, ввиду казуса с заглавием вынужденные опередить естественный ход изложения событий, и посему имеющие вполне реальные шансы появиться вторично в конце этого текста.

Теперь, значит, и следует по праву самое что ни на есть реальное начало.

Так вот.

Круглые исторические даты, тем более конец тысячелетия, всегда психологически переживаются как рубежи катастрофические. Преддверия их исполнены апокалиптических ожиданий, если и не выраженных в терминах религиозно-догматических, то во всяком случае эсхатологически окрашенных. Тем более это явно в пределах бывшего Советского Союза, где конец тысячелетия совпал с концом советского периода русской истории и, возможно, с концом большого русского мессианского логоцентрично менталигета. Подобная ситуация если и не порождает сама кризиса в искусстве, то во всяком случае совпадает и способствует разрастанию мелких трещинок и зазоров в провалы и почти ужасающие пропасти, готовые разнести в щепки столь долго и кропотливо воздвигаемое над хаосом здание культуры. Кризис восточной, коммунистиче-

ской составляющей сложно-комбинированного механизма мирового равновесия не может не сказаться и на Западе. Если и не на его экономическом и государственном устройстве, то во всяком случае на системе культурных и моровоззренческих представлений. Западное левое мышление, идентифицировавшееся с коммунизмом (пусть не реальным, но мощным мифом) и советское оппозиционно-диссидентское мышление, ориентировавшееся на западную демократию (в абсолютных терминах и идеологемах ее выражения тоже обладавшую всеми чертами мифа) потеряли свою актуальность и своим крушением побуждают и знаменуют перекомпоновку элементов идеологии, политического мышления и культуры. Очевидно также, что стабильное доселе западное общество, столкнувшись с резким увеличением по объему экономически неблагополучного мира, куда свалились все бывшее социалистические страны, окажется перед лицом вечно дышащей пропасти, готовой развернуться перед ним в неожиданном и посему незащищенном месте.

Конечно, подобное случалось не единожды в истории. Но всякий раз это разрешалось достаточно земным способом, до сих пор так и не оправдав ожиданий апологетов Апокалиптики. Будем надеяться, что и на сей раз все разрешится подобным же образом.

Весь комплекс выпеперечисленных проблем, являющихся, скорее, предметом политологических и социальных исследований для нас интересны как фон, комплекс событий совпавших с весьма значительным и болезненным явлением в сфере собственно искусства – концом авангардного типа художника и художествования. Надо сказать, что определение "авангардный" работает в пределах большого исторического периода, покрывая все прочие определения и перекрывая стилевые членения, соответственно устойчивой и доминирующей стратегии художественного поведения, характерной для всех актуальных направлений этого времени.

Собственно, основная драматургия авангардного типа поведения в культуре и явления в культуре основных проблем была явлена в постоянном разрешении основной оппозиции искусство-неискусство, в смысле, постоянного расширения зоны искусства до того состояния, пока зоны неискусства не осталось. То есть зоны искусства оказались все возможные сферы манифестации художника с доминирующим назначающим жестом.

Этот процесс проходил медленно, но постоянно и настойчиво на протяжении всего 20-го века. Всякий раз, как художник, выходя на люди и вытаскивая нечто, объявлял: Это – искусство! – Нет! Нет! – кричали ему, но привыкали и уже в следующий раз при виде чего-нибудь другого опять кричали: Нет! Нет! – Да! Да! – говорил художник. И действитель-

но оказывалось: Да! И опять привыкали. И так до тех пор, пока на любой жест, на одну лишь претендующую попытку лукавого художника досстать из-за пазухи нечго, все уже заранее кричат: Искусство! Искусство! – Да погодите же! – Нет, нет, искусство! Искусство! – Да погодите же! – кричит в ответ обескураженный художник (я имею в виду художника, который мыслил и работал категориями стратегии, а не просто воспроизводителя ее материальных отходов, следов сей драматургической деятельности). Итак, проблема снята. Точно также, впрочем, как до этого исчерпалась другая драматургия; прекрасное-безобразное. Символом ее конца, снятия ее и явился в культуру писсуар Дюшана.

Так что сейчас мы как раз и находимся в том застывшем, зависшем времени, которое единственно и является концентрированным воплощением того, что принято называть постмодернизмом. Обычно это понятие размывают до уровня лишения его какой-либо специфики, покрывая им все возможные направления, неподпадающие под определения классических. Но нынешнее состояние культуры (отнюдь, не направление или стиль), где эклектичность, цитатность, отсутствие предпочтительной аксиологии, позиции и языка, являются следствием снятой драматургии, бездраматургийность – именно это можно было бы предпочитательно и специфически именовать постмодернизмом (конечно, сие суть сугубо мои, никем не спровоцированные и никого ни к чему не обязывающие предпочтения). Пребывание в этом достаточно безвольном культурно-драматургическом состоянии, отличное понимание этого (сугубо отрефлектированная позиция, если не лично, то группами, содружествами или просто большим художественным процессом), нежелание преодолеть это и даже лелеяние подобной ситуации характерно для большинства художников, определяющих нынешнюю художественную ситуацию. Это отражает не только и не столько ставку самих участников на некий гедонизм, но общую тупиковость больших социо-культурных процессов.

Такая бесстратегийность и инерционность поведения художников напоминают бытование в культуре мастеров художественных промыслов, лишенных даже представления об утверждении некой иной художественно-поэтической позы, то есть артикуляции в культуре некоего актуального имиджа художника (логически предшествующей порождению текстов и вещей). Кризис именно актуальности стратегии, заданной и по инерции непосредственного наследования продолжающейся в воспроизведении неких, почти ритуальных жестов как бы овладения новыми территориями на фоне всеприемлющей культуры, зане считающей все парадигматические возможности данной модели поведения,

создает впечатление некой автоматической, некой роботоподобной мертвости.

Очевидно, находясь в пределах горизонта старого доминирующего культурного менталитета, весьма трудно прогнозировать менталитет будущий. Как правило, преодоление нынешней ситуации по привычке представляется как преодоление канона доминирующего мышления за счет интенсификации наличествующих средств. Легкость и быстрота смены направлений, стилей, поз и художественных позиций последних десятилетий, в особенности, в сфере изобразительного искусства, порождает иллюзии легкости в преодолении новоявленного кризиса. Но все предыдущие новации проходили в пределах развернутой единой драматургии авангардного художествования, в отличие от конца и кризиса именно самой этой драматургии, в истории становления, утверждения и завершения которой мы можем вычленить как бы три "возраста" ее.

Первый, футуристически-конструктивный (мы, конечно, имеем в виду не описание периода или направления во всей полноте, но некую идеологему и экстрему), основной задачей которой было вычленение предельных онтологических единиц текста (геометрические фигуры и фактуры, чистый цвет в живописи – Малевич, Татлин и др.; слога, буквы, звуки в литературе – Крученых, Ильязд и др.) и посредством вычисленных истинных законов построение истинных вещей. В таком чистом, отвлеченнем построении обнаруживается уже имплицитно заложенная идея неких универсальных единиц, кусочков, квартков мира и всеобщих универсальных законов, которые можно экстраполировать в любую сферу человеческой деятельности. Посему весьма характерен переход художников в сферу практической и социальной деятельности, огромное количество проектанского-утопических, философских и эзотерических текстов, порожденных авторами этого поколения. В инерции этой интенции определить человека как некую предельно простую, однозначную, чистую единицу социального текста они во многом, идеологически и психологически, предопределили и обеспечили тоталитарный менталитет середины 20-го века. Деятели тоталитарной культуры взяли этот механический утопизм сделали весьма интересное и существенное добавление или интерпретацию подобной языковой стратегии: они обнаружили и объявили "большие" онтологические единицы текста, как бы макромолекулы, которыми можно манипулировать как ненарушенным и истинным предельным единством с той же легкостью, например: классицистическая традиция, гуманистическая философия, магическая практика. (Это следует отличать от концептуальной и постмодернистской манипулятивной практики использования и цитирования чужих текстов как

неистинных и не обладающих самодостаточной ценностью, целостностью и понимаемостью вне контекста.)

Второй возраст авангарда (мы имеем в виду, конечно, не запутанную, с несовпадающими по скорости разнородными элементами, хронологию многонационального искусства того времени, но некую логически вычленяемую идеальную последовательность) был, естественно, реакцией на механистичность и проектантскую эйфорию первого. В противовес ему объявились абсурдность всех уровней языка, недетерминированного никакими общими закономерностями, ни общей памятью, ни общедействующими операциональными законами с конвенциональной необязательностью выбора единиц текста. Будучи направлением романтическим, более витально-ориентированным (в отличие от первого конструктивно-проективного), в пределах тоталитарных культур, абсурдизм был в сфере социальной рефлексии отрицательной реакцией на претензии государства быть простым механизмом, воплощающим чистые проективные амбиции. Должно заметить, что в пределах большой культуры наряду с маркированно-авангардными тенденциями соседствовали и традиционные, инерционные, не являясь артикуляцией нового типа художника, новым типом культурный драматургии. В основном они были прямым порождением официальной деперсонализированной культуры (я имею в данном случае специфику советской культуры), тем самым являясь смутными, неотрефлексированными носителями идеологии авангарда первого возраста. Именно с них новейший советский авангард сумел считать и перекодировать элементы языковой тактики и стратегии, совпав во времени с западным новым авангардом – результатом прямого наследия традиций.

И, наконец, третий возраст (этот, упомянутый двумя строками выше, новейший авангард), начало которого идентифицируется с возникновением попартистско-концептуального направления (как пресловутое и одиозное, в наших советских пределах, классическое диалектическое гегеле-марксовское завершение динамической триады) попытался снять противоположно-взаимонаправленные языковые позиции первых двух возрастов. Пафосом третьего периода стало утверждение истинности каждого языка в пределах его аксиоматики (вычлененной с достаточной степенью вероятности и самоочевидности) и объявление его неистинности, тоталитарных амбиций в попытках выйти за пределы и покрыть весь мир собой. При этом возникает огромный, почти неисчислимый пучок возможных вариаций, исходящий из центра проблемы: взаимоотношение объекта и языка, и языков, взаимные амбиции языков за спиной предметного мира, подмена языка, контаминации языков, иерархия языков, предметный мир, пользуемый как язык, опредмечивание языка

и пр. и пр., и пр. И в этом смысле искусство и художник в подобного рода манипулятивной и медиаторной деятельности оказывается в метаязыковой зоне операционального уровня. Подобная метаязыковая позиция, нивелировав тактильно-пластические черты изобразительного искусства, втянуло в его сферу такие роды артистической деятельности как перформанс, хэппенинг, акция, а также тексты, видео и аудиоэффекты, по жанровым и видовым чертам и прежние времена квалифицированные бы скорее как роды театральной, литературной, музыкальной и кинодеятельности. Все эти различия отменяются на уровне авторской языковой поведенческой модели. Собственно, зачастую, только авторский волевой жест назначения может даже постфактум (после основного аргистического акта материального порождения текста или объекта) определить произведение по роду службы – назначить быть литературой, или объектом изобразительного искусства. Кстати, именно эта медиативная операциональная модель поведения вполне подготовила почву для возможного скорого перехода на работу с техногенными, виртуальными и машинными квази-пространствами.

Соответственно, и нынешние музеи современного искусства, выстраивая собственное пространство, имидж и музейную модель поведения, обратились в храмы некой религии – их прекрасные огромные здания занимают лучшие места в городах. Престижность посещения их совпадает с принципиальной непонятностью, почти трансцендентностью как их экспозиций, так и политики, внедренности в сугубую проблематику современного искусства, вовлеченности в имманентные процессы внутрикультурных рефлексий и глубоких, сокрытых, почти сакральных диалогов между причастными к узкому кругу посвященных. Для постороннего весь этот процесс иногда открывается только каким-нибудь кичевыми и масс-медиумными заманками (отнюдь не открывая доступа к внутренним имманентным законам и побудительным причинам возникновения подобного рода вещей).

К тому же, по мере нарастания в практике современного искусства интенсивности инсталляционного, перформансного и вообще имидже-медиативного процесса, деятельности художников, музеи обрастают огромным количеством неких объектов этой деятельности (или даже быта) художников, как материальных презентантов их фантомной активности, не понятных без знания как контекста творчества конкретного художника, так и вообще широкого контекста искусства в целом. То есть явлены как бы сакральные предметы или, фигурально выражаясь, моши "святых" современного искусства, требующие поклонения, а не понимания и соучастия.

Это вот обозрение завершенности, исчерпанности как уровня имманентно-драматургического, социо-культурного, так и стратегии культурного поведения заставляет подозревать исчерпанность определенного культурного типа и менталитета, что, после некоторого периода инерционного воспроизведения основных привычных черт этого способа мышления и бытования в искусстве, создает впечатления конца и кризиса, в случае невозможности обнаружения явных, зримых черт преодоления и явления нового.

Собственно, в этом месте текста и может опять появиться обещанное в качестве конца начало, и замыщенное в качестве конца, но объявившееся в начале просто как объяснение некоторой путаницы в заявлении и обнаружившемся названиях, помните: Вторая сакро-куляризация.

Собственно, его даже не надо воспроизводить, вполне достаточно отослать к нему.

И пропустив место, необходимое для его воспроизведения, можно завершить это все только предположением, что сакро-куляризация уже в действии, то есть ее-то черты достаточно зримы. Однако, протекает она все-таки в пределах горизонта исчерпывающегося авангардного искусства, в то время как нечто совершившееся новое (буде оно в какой-либо мере подвластно нашим нынешним возможностям его идентифицировать и квалифицировать) могло бы быть описанным как одно, либо как другое: либо совершившаяся секуляризация, либо – секуляризация

1990

3. ВТОРОЙ РАЗ О ТОМ, КАК ВСЕ-ТАКИ ВЕРНУТЬСЯ В ЛИТЕРАТУРУ, ОСТАВАЯСЬ В НЕЙ, НО ВЫЙДЯ ИЗ НЕЕ СУХИМ!

Возможно некоторые, наиболее внимательные, даже, я сказал бы, как я обычно их называю, въедливые, и посему наиболее заслуживающие как этого звания, так и преимущественного нашего внимания, так что, собственно, им (почему – будет понятно позднее, буквально строчки через две-три) и предназначен этот текст; так вот, эти, некоторые, скорее всего заметили, что немудреное название нынешнего текста весьма напоминает немудреное же название, что было предписано моему тексту на ту же самую тему, про того же самого персонажа, да, собственно говоря, тому же самому тексту, написанному год или два назад. И правильно. Правильно. Это же наука. Но, замечу я этим въедливо-внимательным людям, там было однако же: "Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, по выйдя из нее сухим!" Здесь же небольшое, но значимое

отличие; то-есть видимая текстуальная разница небольшая, но смысловая - огромная! колоссальная! немыслимая! непостижимая! катастрофическая в пределах нашего ноо-космоса! я бы сказал, такая безумно огромная, что практически противопоставляет эти два названия друг другу, как двух непомерных свирепых львов с разинутыми друг на друга пурпурными огнедышащими пастьюми. Вот. Присмотритесь: "Второй раз о том (второй! второй! не первый же!) как все-таки ("все-таки" вставлено - а это признак чудовищной, страшной разницы!) вернуться в литературу, оставаясь в ней (это нормально обычно), но выйдя из нее сухим. Понятно? Вот так. Я про это, собственно и твержу.

Так вот.

Первый текст, соответственно, начинался со слов: "Название сего опуса не есть бессмыслица ни как формула временной последовательности поступков (правда, в обратном порядке), ни как последовательность логическая, для простоты описания расчленяющая на стадии некий процесс взаимоотношений авторских интенций в ходе сотворения вещи."

И сейчас текст вроде бы начинается со слов: "Название сего опуса не есть бессмыслица ни как формула временной последовательности поступков (правда, в обратном порядке), ни как последовательность логическая, для простоты описания расчленяющая на стадии некий процесс взаимоотношений авторских интенций в ходе сотворения вещи." И действительно, действительно, если вступительные слова первого текста реально отражали (да и отражают сейчас) структуру деятельности и существования в литературе Льва Семеновича Рубинштейна, и весь дальнейший текст был как бы расшифровкой (причем, весьма поучительной в научном отнюдь не оглашении) этой емкой как эпиграф, как почти иероглифический знак, фразы, то иль не иль начало (сик! - я пишу буквами русского алфавита для пущей сакральности этого благородного латинского восклицания), то уже удвоенное начало сдвигает акцент с достаточно приевшегося Рубинштейна в сторону моей собственной литературной и художественной практики, являясь уже вышеупомянутым иероглифом или эпиграфом моего явного персонажного принципа презентации как в тексте, так и жестово-поведенческой затекстовой и предтекстовой зоне. То-есть, как вы заметили, дистанция одного-двух лет, пролегающая между этими текстами, дает мне реальную возможность отслоить от себя (а вернее, дает не мне возможность отслоить, так как при моей мобильности мне для этого требуется не время, а мгновенный волевой акт, который по времени вполне может и совпадать с другим волевым актом по решению опознания и сотворения образа, так что эти два года суть, скорее, некое экспозиционное пространство, необходимое для культуры - пусть даже и в моем собственном единственном лице - дабы осмыслить

этот или эти акты и пластифицировать в себя как квазигрехмерный феномен - я полагаю, что это трудно, но это наука!); так вот, со всеми этими оговорками, повторяю: дает возможность отслоить от себя некий образ, с которым, по причине имитационно-близкой его мне явленности, я взаимоотношусь способом мерцательным, временами вливая в него полностью, но не настолько, чтобы не мочь отлететь от него, отделиться, отъединиться, отпорхнуть от него бесшумной эдакой птицей запредельного ему смысла на метаперсонажную позицию, на которой тоже не задерживаюсь долго, чтобы не застыть на этой точке дальнего отстояния от текста или имиджа. (Хотя подобный, последний описанный, дистанционный род взаимоотношения с текстами и образами был характерен для героической поры так называемого московского концептуализма).

Тут приходит, естественно, не память незабвенный образ Пьера Менара, чья работа с чужим текстом (не забудем, что он был неким предельным персонажем определенного культурного менталитета, обернувшимся в последующей эстетике реальным творческим типом, в то время как автор, вернее, творческий тип, стал персонажем этой последующей эстетической позиции - кстати, подобный род наследования, как представляется, весьма характерен и показателен для периодов решительной перекомпьютеризации критериальных показателей культурно-эстетического пространства - по это так, к слову, к делу это не относится, хотя тоже, конечно - наука!); так вот, работа Пьера с чужим текстом напоминает скорее нынешнюю модифицированную поп-артистскую технику в виде аппроприативной стилистики, в отличие от моей пост-модернистской и неоконцептуалистской работы с собственным (но как бы и не собственным уже) текстом, как материализованным имиджевым жестом.

Теперь временно, ради одного побочного, но все-таки интересного для науки, наблюдения, переместив временно взор в сторону уже не главного, а скажем так - второстепенного героя нашего нынешнего повествования, в сторону Льва Семеновича, так сказать, мы обнаружим, что подобный же род отстояния от текста свойственный и ему, но работает он на таком близком, издали почти и необнаруживаемом, я бы сказал, интимно-близком расстоянии, что при быстром и неосторожном подбегании к этому двойному пульсирующему организму, наш Лев Семенович предпочитает, как легковейный пугливый, словно носимый слабыми живыми потоками чужного блуждающего воздуха, оборотень-мотылек первых весенних вечерящих полей нашей неброской, но словно обволакивающей душу шемячилиническими волнами смутных чувств, русской природы, он предпочитает прятаться как бы в цветы своих якобы полей.

Соответственно, на этом можно было бы и даже следовало бы и закончить. Но я для запамятавших вкратце перескажу, что было дальше в

прошлой статье, так что это все даже вроде бы было лишь небольшое вступление.

Значит, дальше вкратце было про то, что по внешнему облику результаты этого процесса (описанного в первых строчках, еще обсуждавшихся пами с такой страстью по поводу их удвоения в нашей нынешней статье, ну про то, что название сего опуса не есть бессмыслица ни как формула временной последовательности поступков - правда, в обратном порядке, ни как последовательность логическая, для простоты описания расчленяющая на стадии некий процесс взаимоотношений авторских интенций в ходе сотворения вещи (при желании выяснить генезис, могут быть в какой-то мере соотнесены, скажем с поздними лукавствами Розанова, или с достаточностью жестко-конструктивными опытами Чичерина (и т.д., мы для краткости опускаем бесчисленные примеры, приводимые в той статье). Вкратце, дальше там было о том, что многолетняя и тотальная обрубленность - вкратце - культурного опыта двух-трех поколений от культурного опыта наших предшественников начала века, при их неожиданном появлении вынудили относиться к ним как к неким ископаемым родственникам (там было так написано, я ничего не перевираю), вошедшим в папу жизни не через живое наследование последовательно накапливаемых признаков и родовых привычек (как это было, кстати, по отношению к направлениям, стилям, литературе, картинам гораздо более старым, и даже древним) но как к дивно явленным образцам раритетного чуда! - Это ты цитируешь то, что было написано? - Да, вкратце так! - А дальше? - А дальше, если тоже вкратце, было про то, что:

Некоторые попытки прямого подражания тут же объявили невозможность воспроизвести ничего более жизнеспособного - говорится в статье - чем сухие подражания в изменившемся культурном и социальном контексте со всей пугающей серьезностью, подтверждающие отработанность прежде всего авторского имиджа подобного рода. Как я надеюсь - говорится там же - все понимает, что это не относится к самим образцам и авторам их, покрытых несмыываемым блеском первооткрывателей и свидетелей истины, явившейся в их время именно в этом обилии (- Разве это было? - Да, да, ты просто забыл! - Странно, уж больно современню это звучит! - А ты забыл о провидческих возможностях и даже обязанностях и функции поэта-исследователя? - Да, да, конечно! - Дальше, если вкратце, было про то, что если не касаться подробно социально-культурного контекста и, соответственно, артикуляционно-презентативных задач культуры времен Розанова и футуристов, можно все-таки остановиться на времени обэриутов и отметить, что в момент складывания их поэтики (так и было написано: складывания! - а я разве что говорю! - нет, но ты смотришь как-то так! - как это так? - как-то так,

особенно! - хорошо, больше не буду), значит, в момент складывания (почему ты так странно смотришь? - как я смотрю? - странно! это же не что-нибудь другое, а наука! - а я и смотрю как на науку!- ну, ладно), в момент складывания их поэтики, отмечался крах старой культуры, социальных и государственных языков, объявившийся у поэтов категорией тотального абсурда как основной философско-поэтической категории, осмыслиющей бытие и проявляющейся, соответственно, на всех уровнях построения произведений искусства и литературы, в частности - семантическом, грамматическом, и версификационном. Дальше вкратце: не большие островки возможных новообразований, кристаллизация новых языков и менталитетов (появившиеся, скажем, в поздних прозаических произведениях Хармса и предчувствующие возрастание монолита имперско-государственного менталитета и высокого государственно-идеологического языка) не давали возможность делать ставку на них как на конструирующие элементы общекультурного сознания (либо, противостоять ему) и поэтики. Посему весь положительно-структурный акцент был перенесен на принцип авторской игры, типологически сходный с индусским понятием Лила (божественная игра, порождающая в мире феноменальном Майю - миражность реального мира) - вот так сказано.

Дальше от слов: "Если следовать некому, уже даже некоторому, уже даже в некоторой степени извращенному..." 30 строк до слов "не всегда однозначел", мы опускаем, так как идеи, здесь представленные, бывшие в свое время оригинальными и почти шокирующими, в настоящее время, благодаря их беспрерывному, и не всегда корректному, цитированию, стали уже почти общим местом! - А может все-таки повторим! - Нет, нет! - Ну все-таки, давай! ведь наука все-таки! - Бог именно потому, что наука, потому что она не терпит подобного рода безвольного самоповторения, именно поэтому и не будем.

Теперь я скажу слова, которые хоть и были сказаны, но я скажу с новой силой, вкладывая в них совсем новый смысл, правда, пересекающийся, иногда совпадающий, а иногда и полностью налагающийся на смысл старый. - В наше время культурная ситуация представляет совсем иную картину, с иными исходными данными и с иными болевыми точками культурного сознания, требующими артикуляции как на глобальном уровне образа "поэта эпохи", так и на конкретном стилевом, языковом и жанровом уровнях.

Обычно основным поэтическим сознанием бывает философствующее, либо историософствующее сознание. Как правило, другие типы сознания заходили в творческий тупик по причине несводимости в пределах литературы пластическим способом разных языковых менталитетов. Наиболее ясно это обнаруживается в случае с филологическим, т.е. рефлек-

тирующим по поводу текстов, сознанием, сознанием талмудическим, толковательным, сознанием хранителей мудрости. Дальше мы опустим большой кусок! - Но ведь дальше было что-то про Рубинштейна! - Ну и что, что про Рубинштейна! а мы опустим! - Так ведь про Рубинштейна! - Да ничего существенного там не было! - Ничего существенного? - Ничего! - А не про то ли, как ты завидуешь Рубинштейну? - Ну и что? - А ничего! - А он что, не завидует мне? - Нет, он тебе не завидует! - Ну и пусть! пусть! а я завидую! да! да, завидую! вот я такой! завидую! ну и что! кто мне чего скажет? просто я честный и искренний! а остальные все скрываются, суки, таятся! а сами завидуют! завидуют! завидуют! А я честный! вам, бляди этого не понять! но я завидую по-хорошему, не как вы, сволочи, бляди! вы по-плохому, по-чёрному завидуете, потому и молчите, скрываете! а я завидую по-хорошему! а вы все по-чёрному, суки! сволочи! бляди! - Ну, успокойся, успокойся, не волнуйся! - А я и так не волнуюсь. Дальше от слов "Ну и что, что про Рубинштейна" до слов "суки!, сволочи! бляди!" мы опускаем.

А там вкратце идет следующее: должен сказать, что в случае Рубинштейна мы имеем, пожалуй, единственный в русской истории случай стоявшего в искусстве поэтическо-филологического сознания (говорят, что Валери тоже уникальное явление подобного рода - не знаю, не читал, но охотно верю).

Теперь о том же, но несколько в ином аспекте.

Следует отметить, что при наличии в любом творце всех уровней прохождения идеи от смутного предчувствия, синкретического образа, видового и жанрового обличия, конкретных языковых воплощений (опять-таки, я не говорю о реальной временной или манипулятивной последовательности, но только о некоем логическом ряде) важно, какой уровень объявляется художником как основной уровень разрешения общекультурных и собственно авторских проблем и амбиций и, соответственно, понимается автором как основной, наиболее адекватный уровень разрешения главных проблем времени. (Здесь, товарищи, я попрошу вашего особого внимания! Я понимаю, что время, что терминологически и содержательно все это предельно сложно! но, товарищи, наука! это же серьезнейшая, товарищи вещь! за этим же товарищи, будущее! мы не можем себе позволить отнести к этому халатно! надо терпеть, товарищи! Господи, и нам воздастся же! воздастся же, Господи! надо только терпеть! и мы увидим! увидим! а пока, товарищи, надо терпеть! это же, товарищи, наука!). Значит, дальше там было продолжение про уровни разрешения общекультурных и собственно авторских проблем и амбиций. До сей поры варьировались уровни в пределах от видового обличья до самых низших (опять-таки, повторяю, ни в коем

случае не в оценочном смысле, а смысле логического следования) единиц языкового описания. Хочется заметить – говорится дальше – что эстетическая мысль самих творцов (зачастую в виде отступлений и вставок, инкорпорированная в художественные тексты) взлетала и гораздо выше, но это было не художественное творчество, а самоотдельные созерцания и размышления – так вот вкратце.

Так, что у нас дальше? – дальше у нас: Перед первыми читателями Рубинштейна (да и перед многими нынешними, вполне уже благожелательными) всталась основная проблема – понять, из какой точки какого уровня происходит эти эманации, горизонтальные ряды.

Дальше я хочу сказать нечто совсем, абсолютно новое: Заметим, что этот уровень, определенный нами, как уровень распадения на сознание порождающее текст.. - Так ведь это же было! - Нет, было совсем другое! было: заметим, что этот уровень определенный нами как уровень распадения на сознание, порождающее текст...! - Так я и говорю: уровень определенный нами как уровень распадения на сознание, порождающее текст! - это было! - Да нет же нет же, там было, как ты и говоришь: уровень распадения на сознание, порождающее текст..., а сейчас: уровень распадения на сознание, порождающее текст! - Я что-то не понимаю: сознание порождающее текст оно и есть сознание порождающее текст!! - Да нет же! нет же! - Как так? Да вот так! там было: сознание порождающее текст, а сейчас: сознание порождающее текст! - Да ты не волнуйся! - Ну как же не понять! там было: сознание порождающее текст, а здесь: сознание порождающее текст! - Все! все - ясно! - Ясно, что сознание ? - Да да, ясно что сознание! - Порождающее текст! - Да, да, ясно: пооорооождающее текст! - Ну, тогда поехали дальше.

Заметим, что уровень, определенный нами как уровень распадения на сознание, порождающее текст, и сознание, рефлектирующее по поводу текста, находится в ареале, заявленном концептуализмом как вообще доминантная сфера его деятельности, где находятся такие точки расхождения пространственного менталитета с вербальным и гуманитарного с естественнонаучным. Кстати, сумма всех этих оппозиций и есть общая традиционная проблематика культурологии, но явленная уже в оппозициях отстоявшихся. Соответственно, в концептуализме (а, вернее, по причине темности самого термина и его бытования в наших северных пределах и пуганище от него происходящей, назовем это обще-концептуальным менталитетом) мы замечаем резкую вербализацию изобразительного пространства (словно автор не чует различия между предметом, его пространственным отображением и называнием, именем) и, соответственно, пространственную организацию текстов (карточки Рубинштей-

на, опыты Герловиных и мои в это сфере - здесь я лично впервые появляюсь в старом тексте). Мы замечаем также свойственное всем представителям этого направления принципиальное неразличение языков художественных и нехудожественных (и не только в смысле традиционно-авангардном разширении зоны конвенциональных языков искусства, а неразличение принципиальное и тотальное).

Дальше от слов: "Практически во всех удобных случаях..." и до конца страницы, до слов: "самым жесточайшим образом..." мы опускаем, как слишком сложное и преждевременное в нашей непростой ситуации.

Дальше говорилось об опасностях и обольщении, о пропастях неверностей этого пути (а что? - естественно), о недоумениях некоторых, и восторгах отдельных (тоже естественно), о победах, еще год назад казавшихся немыслимыми, о достижениях (а что? - это естественно), о дружбе и предательстве (да! да! есть и такое!), о любви и изменах! об избранности! о предначертанности! но и о низостях человеческих! о парениях и взлетах духа! но и мерзостях быта и толпы людской! о мужестве и стойкости! но и о бездушии - (некоторых исследователей, например)! об ужасах и трагедиях! о страстиах, страстях, да говорилось о страстиах безумных, как сейчас помню! о порывах неосознаваемых, о дикостях! о смертях и убийствах говорилось! говорилось о тайных силах, коварных и злоумышленных - Господи, как говорилось! о провалах темных, словно силою неведомой из неких сгущений тайных и неподозреваемых волею, обратной воле созидающей, выплескивающихся вдруг через точки быта и жизни, нас окружающих, тонкой иглой неуловимых движений тайны прорицательной в натуры, личности, специально для цели сей преуготовленных оборачиваясь прокалываемые - Господи! про катастрофы говорилось там - как говорилось, Боже! про тайны и мистерии, про чертей и демонов! про ангелов, ангелов, ангелов говорилось! - и все, все сбылось! и про счастье и спасение! и свет невидимо возрастающий - все сбылось!

Так вот.

Утвердившись на этом уровне, вернее, утвердив его местом своего творческого объявления, Рубинштейн, минуя огромный структурированный аппарат опосредования и артикуляции высшей воли в конкретные действия каждого отдельного винтика, через голову этой пластифицирующей номенклатуры обращается прямо к массам языка. - Товарищи, это сложно, сложно, но это же наука! Да, да, сложно! Но не уподобляться же неким двум гипотетическим ученым, вознамерившимся бы вдруг исследовать "Кошек" Бодлера, но по малой (для начала) нужде отлучившимся и возвратившимся, бросившихся бы продолжать отыскивать нюансы неумолимого смысла во всех изворотах и тайных закоулках текста, но в кошках уже Бремовских, случайно или нарочно подсунутых

им заместо бодлеровских подлой или просто несообразжающей служанкой – это было бы для нас слишком простым решением!

Так вот, я утверждаю: разные слои этого языка разно маркированы, но, обращаясь кnim напрямую, минуя управлеñческий аппарат, мы обнаруживаем их простую соложенность, не детерминированную предопределенность и незыблимую иерархию, а всего как бы склонность, желание быть большим, чем они есть в жесткой сложившейся структуре.

Дальше я рассуждал таким образом: таким образом, Рубинштейн приглашает этих нижних жителей в свое верхнее жилище, где собственные обитатели его существуют в виде неких универсалий в неком универсальном силовом поле. Вот именно укладывание земных материальных жителей по силовым линиям иного пространства и есть основной эффект работы Рубинштейна (черт его дери!). Оказывается, они могут там быть, правда, с точки зрения привычных агрегатных состояний, они приобретают иную пластику, структуру, они искривлены, перекомпонованы, перемешаны, но мы с радостью, проявляющейся в читательском и зрительском смехе, узнаем прovidившиеся нам в них законы и истины. Мы улыбаемся, обнаруживая предчувствовавшиеся, доселе неведомые уголки чреватого пространства, ставшие явными, когда по ним, как светящееся вещество по венам, вдруг растекаются частицы живого языка - вот так вот сильно было написано в той, многократно поминаемой мной, статье!

Потом я говорю: а что же автор? Кто же он среди всего этого? А он – сценограф и регистратор. Посему вначале читательского знакомства с текстами Рубинштейна, на фоне неконвенционально поданного материала (тем более и в такой неконвенциональной перформансоподобной карточной системе, где карточки, являя бытийную равнотактность, разновременных отрезков текста и почти трагические неизбежные пропасти пауз, отделяющие эти, почти онтологически нередуцируемые и несливаемые фразы и слова, как бы апеллируют не к культурной, а экзистенциальной памяти) в глаза бросалась именно роль автора как некоего механического регистратора чего-то случайно происходящего случайным и неестественным образом. Но, конечно же, не считая дотесктовой, почти идеологической работы по удержанию в сфере креативного созерцания вышеупомянутой зоны, самой главной деятельностью является сценография, т.е. выведение действующих лиц на сцену, завязывание конфликтов и слежение за их разрешением, а также способ разрешения их, т.е. все то, что мы в другой системе описания называли укладыванием живого языка по силовым линиям чужого силового поля, или то, что, проэцируясь на автора-регистратора и через него, для нас становится текстом, фактом литературы - вот так вот описывает это вся современная наука.

Должен сказать, что схожая драматургия взаимоотношений первичных созерцаний и динамика последующего порождения текстов характерны и для меня (о чем умолчать я тогда не мог, да и не могу молчать и сейчас!), только с одной, весьма существенной, разницей, которая в первые годы нашего заочного знакомства (а познакомились мы достаточно поздно, каждый уже с вполне сложившимся способом бытования в искусстве), разницей, которая и породила начальное взаимное недопонимание (тогда простительное и для самих деятелей концептуализма). Дело в том, что если Лев Семёнович вводит в "ангельское" пространство без очищающего и стерилизующего опосредования "ниэзших" жителей, то равным, но обратным способом я своюжу "небожителей", без того же опосредования, в мир дальний и слежу за их метаморфозами. Соответственно, их способ жизни в этом мире есть позы, имиджи, из которых я сотворяю свою сценографию. (То-есть, я не притворяюсь персонажами, а они объявляются через меня - я им просто предоставляю такую возможность). Следовательно, если образ поэтической позы Рубинштейна как автора-личности можно описать как квазигалмудический (артикуляция в неких лицах процесса текст-рефлексия), то моя поза может быть описана как квази-проретическая (артикуляция в неких лицах процесса текст-персона). Я понимаю, конечно, что это сложно, сложно. Но это есть так, как это есть.

Так вот.

Раньше текст кончался так: а помянул я себя, конечно из естественного желания быть помянутым в присутствии столь уважаемого мной Льва Семёновича Рубинштейна.

Сначала я хотел чуть видоизменить: а помянул я себя, конечно из естественного желания и естественной справедливости быть упомянутым наряду с Львом Семёновичем Рубинштейном.

Потом я придумал другой конец: а помянул я себя, естественно из желания дать праздничную картину вышеописанного литературного процесса.

Но потом я придумал совсем другой конец: товарищи, если кому-либо по какой-либо причине станет что-либо известно про Некрасова, Рубинштейна, Пригова, Сорокина - собираите, храните, передавайте детям и знакомым эти редкие ценные кусочки, обрывки, мимолетности, живые свидетельства согранные самой жизнью, свидетельства удивительного непостижимого счастья нашего совпадения во времени и пространстве со столь дивными и совершенными презентациями наличия в жизни вещей странных, чудных, запредельных даже, объявляющихся перед нами в неком, на вид твердом, с постоянным набором неких личностных и бы-

тийных констант, образовании и чем-то там еще, о чем уже нет просто и сил сочинять, придумывать, говорить.

Я сам уже следую этому.

1991

4. ОДНА, СЛОВЕСНАЯ, СТОРОНА ДЕЛА

(узкий аспект рассмотрения одной, достаточно широкой, в пределах нашего региона, темы)

(описание неконкретизируемых обстоятельств личной творческой биографии посредством артикулированных в остренное описание нетемперированных фактов и событий культурной жизни в свете, правда, персонального опыта и терминологии)

(короткие заметки о проблеме достаточно сложной и посему ее практически нераскрывающие)

(один из жестов в ряду имиджевых артистических проявлений в форме квазитеоретического рассуждения, идентифицируемого порой как акт чистой научной жестикуляции)

(поспелные, случайные и необязательные наблюдения, к тому же сами не обязывающие никого, и меня в том числе, ни к чему последующему, даже и форме какой-либо минимальной ответственности за все сказанное)

Не пыгаясь описать в подробностях (уж какие тут подробности!) все аспекты и особенности как возникновения так и поры расцвета того направления, вернее, того культурного поколения и принесенного им, выращенного, обжитого и утвержденного культурного менталитета (сознания, то есть, в более конкретном, отрефлектированном виде), с которым я связан как дружескими узами (рифма – музами), так и собственным, наряду и параллельно с уже помянутым общим менталитетом, становлением и объявлением на глазах культуры и зрителей (вернее, на глаза зрителям я, да и мы, попались гораздо-гораздо позднее, даже, скажем, поздновато, когда, собственно, четкие очертания этого круга, да и всего направления целиком в его стилистической чистоте, расплылись в процессе культурно-поколенческого дифференцирования, растащив участников по соответствующим, иногда и очень даже приятным, стратам) так вот, не пытаясь описать все это в подробностях, остановлюсь лишь на одном, менее всего, пожалуй, до сей поры затрагиваемом, но и, пожалуй, более близком мне, чем кому-либо другому, по причине непосред-

ственной жизни на наглядно-неопределимой границе между визуальным и вербальным, вопросе (надеюсь, что в конце этого словесного периода еще помнится начало и причина его возникновения). То есть, проще – я хочу сказать, что по историческому стечению обстоятельств очутился я работающим, трудящимся, так сказать (если подобное выражение можно употребить для столь эфемерного занятия как созерцание логосов языка – я потом объясню, что я имею под этим в виду) как в области словесного, так и визуального искусства, на границе между ними (и, соответственно, в отличие от границ государственных, граница эта должна быть не на замке, а насквозь, легко и в любом месте проходима, то есть моя работа есть по повышению проходимости этой границы, но в то же время надо следить, чтобы она полностью и не смывалась, так как исчезнет основное напряжение моей деятельности). То есть, еще проще – так сложилось, что я есть поэт и художник, а в работах своих пытаюсь соединить обе эти сферы. Проще уж сказать нельзя. Да и не за чем.

Так вот.

К тому времени, вернее, лет за десять до описываемого мной времени, когда начали заниматься у нас искусством как таковым, в противовес доминировавшей до сей поры сюжетной и театрально-постановочной живописи, среди наиболее радикальных и искренних художников утвердился как "истинный" тип художника, художник мыслящий преимущественно пластическими образами, а не всякими там "сюжетами", "характерами", "психологиями", то есть не: "пластически совершенные образы героев", а: "архитектура – это застывшая музыка".

Да, я, собственно, хотел больше поговорить о частном, не о глобальном.

Так вот.

Вобщем-то, наша культурная ситуация (исключая короткий промежуток конца XIX – начала XX вв., но и зато, пожалуй, с невиданной ни в один из предыдущих периодов русской культуры, интенсивностью, почти яростью физического уничтожения, последующего реванша возобладавшей традиции) всегда характеризовалась доминирующей предположенностью литературного, либо литературно-сценографического пласта в любом художественном жесте в любой области искусства (я не говорю о более естественной и понятной последующей попытке истолкования любого факта искусства беллетристическим способом, хотя и тут интенсивность и экстенсивность подобных попыток у нас не идет в сравнение с жалким западным опытом). Характеризовалась предваряющим, преимущественно литературным мышлением деятелей всех областей

искусства (и художников, в их числе, просто транспонирующих свои повести, рассказы, романы и стихи в живопись, графику и скульптуру).

Если к тому же припомнить весьма уникальное положение самой литературы в нашей культуре (имеется в виду ее гордое и стоическое приятие на себя и отправление функций учителя, пророка, судьи, и более мелких — философа, публициста, просветителя, что выглядело бы явной узурпацией чужих прав, если бы по недоразвитости узурпированных подобная постановка вопроса не выглядела бы бессмысленной и даже обструкционистской), то можно представить тот ужасающий разрыв между тогдашней культурой и художником-пластиком. Да и сам творец как художник, мыслящий исключительно пластическими знаками образами противостоял себе как невольному историческому участнику широкого культурного процесса и жизни (я уже не упоминаю о неоднократно обсуждавшейся в недавнее время, но достигшей в то время критического предела проблеме конвенциональных, "чистых", и неконвенциональных — газетного, политического, бытового, научного и т.п. — языков в искусстве; проблема этикетности и имиджа художника, обнаружившаяся к этому же самому моменту в доселе не предполагаемом ракурсе и остроте). Конечно, эта проблема русского словесно-магического и беллетристически-описывающего культурного сознания не обязательно должна быть разрешена в пределах творческой судьбы каждого художника, но для культуры кто-то должен ее разрешить "истинным" способом, в отличие от механического предшествующего.

Ну, конечно, мне хотелось бы рассказать о чем-то более личном, непосредственном и конкретном, и вся эта длинная преамбула, ясно, нужна была лишь для того, чтобы показать, насколько легка и естественна (с точки зрения подготовленности культуры и даже основополагающей ее предопределенности) и в то же время непривычна и неожиданна, даже шокирующая (с точки зрения этикетности поведения в маркированной зоне изобразительного искусства) была эта, предпринятая немногими в то время художниками, стремительная вербализация изобразительного пространства.

Надо сказать, что как в свете исторической культурной перспективы (клинопись, иероглифика, каллиграфия), так и в свете нашего нынешнего каждодневного обихода, то есть немыслимого населения окружающего пространства верbalными текстами (лозунги, плакаты, реклама, указатели, объявления, надписи на стенах, крышах, стеклах, дверях, майках, сумках, движущиеся тексты на всех видах транспорта, тексты манипулятивного свойства на всякого рода коробках, товарах и т.п.) обращение художников к словесному тексту как элементу визуальной изобразительности не представляет собой никакой неожиданности, при

определенной перефокусировке культурного зрения, произведенной поп-артом и революцией масс-медиа, заставившей взглянуть на весь окрестный мир, порожденный и порождаемый человеком на протяжении веков (многие пласти и реликты этой деятельности обнаруживаются среди нас уж в виде поведенческого ритуала или операционных знаков культуры), взглянуть на этот мир так, как мы глядим на природу – то есть источник, откуда художник может и должен черпать образы и материал для своих произведений. (Кстати, к слову, подобная же перенасыщенность предметного мира и перефокусировка зрения вызвала к жизни такие новые жанры изобразительного искусства, как инвайронмент и инсталляция).

Собственно, использование текстов, но, скорее, в их фактурно-пластической, а не в замещающей или тавтологической функции, характерной для использования их в нынешнем искусстве, было характерно для авангардистов 10-х – 20-х годов первого призыва. Тогда началось, в своей наибольшей чистоте и полноте обнаружившееся уже в концептуализме, взаимное встречное движение художников – к вербализации изобразительных объектов, а литераторов – к пространственной и манипулятивной организации литературных текстов. Зачастую, произведения могут быть отнесены к какой-либо сфере искусства прямым волеизъявлением, волевым авторским назначением: это будет произведением изобразительного искусства! пусть висит в зале! – и, действительно, висит! и, действительно, произведение изобразительного искусства! Ну, не знаю, для меня и многих это – так. Хотя для гораздо большего числа, в том числе в их числе и деятелей изобразительного фронта это до сих пор – "крах всего святого". Ну, что ж. Именно об этом, скорее, я и собирался писать. О чем-то личном, пережитом, о страстиах человеческих, о трагедиях художнических, о судьбах артистических, попавших под колесо, переменившей вдруг направление колесницы мировой и российской культуры.

Интересны, в этом отношении, например, миграции А. Монастырского из поэзии в сферу концептуальных акций (правда, насыщенных немоверным количеством сопровождающих, трактующих, и порой и замещающих текстов весьма высоких литературных достоинств), бытование Рубинштейна на мерцающей границе текстов как актов литературных и как манипулятивных объектов, мои собственные опыты в сфере визуальных, манипулятивных и сонорно-перформансных (бывают и такие, Господа!) текстов.

Да.

В собственно же изобразительном искусстве (в данном понимании и реальном функционировании – "как бы изобразительному искусству" как,

помните: "он якобы выстрелил из будто бы пистолета") тексты используются весьма разными способами (при этом, что конечно же, они все — тексты, и непривычность присутствия их на картинах заранее, поначалу, на время, хотя бы, объединяет их, то есть ставит знак преимуществования на чертах общности их функционального значения в сфере изобразительной относительно черт различия): поп-артистскими (цитаты, подписи, названия — что характерно для отдельных работ Кабакова, Чуйкова, Лебедева, Брускина); конструктивно-пространственно-пластическим, когда текст либо подтверждает, "держит" переднюю плоскость картины (помните, надписи на окнах и стеклянных дверях), либо подчиняется пластике и законам картинного пространства (это наиболее явно и ярко видно в картинах Булатова, а также обнаруживается и в некоторых моих опытах в изобразительной части моей деятельности); метапространственным или чисто концептуальным, когда изображения и сопровождающие их, либо параллельные им, либо доминирующие над ними тексты, квазитрактаты и паралитературные обрамления находятся в сложном драматургическом отношении, порождая некое фантомное единство и разрешаясь на неком третьем, метапространственном уровне (примером могут служить работы того же Кабакова, Захарова, группы Мухомор).

То есть, это сочетание рядов вербальных и визуальных, имеющих разрешение не в обычном изобразительном пространстве способом пластического соположения, (где вербальные тексты становятся просто фактурной единицей изобразительного пространства, но на метапространственном уровне) противостоит механическому способу диахронического следования визуальной записи незафиксированного вербального текста языком изобразительного искусства (в разрешении, напоминаю, той самой проблемы доминирующего литературного сознания в русской культуре).

Так вот.

В пределах общеконцептуального культурного менталитета (в отличие от концептуализма как узкого стилистического направления, это определение включает в себя весь спектр художественных направлений и новаций 70-х – 80-х годов с отрефлексированным и акцентированным стиле-языковым поведением) проблема состоит в проникновении, моделировании того уровня человеческого сознания (в смысле, как общечеловеческого, так и конкретного художнического, в смысле, конкретного художника, предпринимающего подобную попытку) где еще не произошло распада на вербальное и визуальное. Именно авторская мобильность и вся гамма мерцательных взаимоотношений автора с текстом на всех уровнях вертикального вектора направленного из сферы раздельного

существования этих способов мышления и артикуляции в сферу их еще нераздельного существования и составляет истинную драматургию и содержание подобного рода творчества.

Собственно, я хотел рассказать о чем-то более частном и необязательном, да вот как-то все получается об абстрактном и глобальном, хотя, конечно, и очень уж разрозненно и фрагментарно, что, собственно предполагалось и с самого начала.

1991

5. ВЫШЛИ МЫ ВСЕ...

(поэма)

Я возможно выскажусь не по делу, но ясно, что все мы вышли из народа, из Шинели Гоголя, из низов, из самых низов, из немцев, из светлого будущего, из совокупности причин, из исторической необходимости, вышли из грязи, вышли из тумана, вышли из тупика, свободы воли, из величия событий, из слезы ребенка, вышли из пера Толстого, гнезда Петрова, работ Орлова, теории Эйнштейна, таблицы Менделеева, реформ Столыпина, садов Семирамиды, кодекса Наполеона, из прорыва Стрельцова, вышли из заката Европы, зари Востока, порыва души, веления сердца, воли класса, зова крови, дыхания ужаса, гласности, ускорения, застоя, репрессий и перестройки. Так что, из чего вышли – ясно.

Ясно, что на этом фоне сопоставление чего-либо с чем-либо не выглядит ни странным, ни неуместным, и просто – никаким.

Вот.

Ближайшее же сопоставление обоих сегодняшних авторов моментально порождает в уме всякого рода забавные конструкции типа: "От Ерофеева до Ерофеева", "Этот Ерофеев вам не тот Ерофеев", "Ударим Ерофеевым по Ерофееву". Отбросив верхний гаерский смысл, мы обнаружим, что эти словесные конструкции имеют вполне конкретных референтов в сфере культуры и культурного менталитета, покрывающих достаточную область проблем, связанных со сходством и различием данных авторов.

(Примечание: в наших теперешних и дальнейших рассуждениях мы отбрасываем, а, вернее, просто не касаемся сопоставления уровня и качества их писаний, так как заранее предполагаем, что они сопоставимы. Необходимым достаточным основанием для подобного рода допущения служат нам три следующих веских доказательства: 1) сходство фамилий – а фамилии обязывают; 2) ваше присутствие здесь – а вы не ходите на что попало; 3) мой данный опыт сопоставления – я не сопоставляю что попало с чем попало.)

Принципиальная возможность сведения двух авторов на данной сцене (помимо вполне реальной и совершившейся здесь и сейчас) лучше себя проявляла на контрасте, скажем с безумным предложением (вовсе не желая оскорбить персонажей последующего предложения, только с целью показать абсурдность подобного предложения и через то показать закономерность и возможность нашего первого предложения) – устроить вечер двух Ахматовых – Анны и Раисы, или двух Некрасовых – Николая и Всеволода, или двух Прокофьевых – композитора и поэта, двух Брежневых – хоккеиста и Леонида Ильича, двух Гамлетов – шекспировского и Гамлета Овсепяна, а вот двух Рубинштейнов – уже опять можно.

Так вот.

Их часто путают (не Ахматовых, не Брежневых, не Гамлетов, а Ерофеевых). Достаточно часто. Есть свидетельства (кто-то слышал, или даже видел) публикации произведений одного с портретом и биографией другого (кстати, сходство инициалов – Венедикт Васильевич и Виктор Владимирович – усугубляет эту проблему). Люди часто спрашивают: Это тот Ерофеев? – в зависимости от того Ерофеева, которого они знают как этого. (Справедливости ради надо заметить, что Венедикт Васильевич известнее своего младшего брата – он уже состоявшийся классик).

Но представим себе на время, нет – на минуту, нет – на секунду, что скажем, Молодая гвардия или Дети Арбата подписаны: В.В. Ерофеев. В этом случае вопрос ставился бы уже: Неужели это тот Ерофеев?!

Это и понятно. А скажем если Поднятая целина, Белая береза, Стожары, Герой золотой звезды, Малышок, Черемыш – брат героя, Четвертая высота, или, скажем, Счастливый день суворовца Криничного, Алые полоны, Мы рождены, чтоб сказку сделать былью, Вставай, вставай кудрявая, Васек Трубачев, Отряд Трубачева сражается, Американская трагедия, По ком звонит колокол, или, скажем, Вечные воды, Первые встречи, Долгие проводы, Тайные встречи, Овод, Евгений Онегин, Глубинный источник, Снежок, Дети горчичного рая, Звезда, Октябрь, Медуница, Это было в мае на рассвете, нарастал у стен рейхстага бой, девочку немецкую заметил наш солдат на пыльной мостовой, Зоя, Шура, Ася, Вася, Павлик, Сашко, Николай, Алексей, Георгий, И вечный бой, покой нам только снится.

Так вот.

Но сходство явно бросается в глаза не только перед лицом традиции и официальной литературы, но и перед лицом крайнего авангарда – Сорокина, скажем. То-есть, как Молодую гвардию, точно так же и "Тридцатую любовь Марины", даже при утрате титульного листа, трудно было бы приписать перу Ерофеевых.

Значит, если все-таки предпочтитель формулу "От Ерофеева до Ерофеева", то придется рассматривать дистанцию, лежащую в пределах одного и того же культурного пласта одной культурной традиции.

Не замахиваясь на многое, хочу коснуться лишь их авторской позы, в пределах которой (как, собственно, и на любом уровне культурно-эстетической позиции авторов) можно обнаружить критериальные принципы как их сходства, так и различия.

Если подобным образом взглянуть на историю литературы и культуры целиком, то она, помимо смены стилей, поэтик и т.п., вполне может представать как постоянная смена авторских поз лица, каждый раз артикулирующих в культуре вочеловеченный образ истины, являющейся нам в соответствии с конкретной пластикой данного времени. (Заметим, что этот новый образ не отменяется, а становится в ряд с предыдущими, будучи как бы конгениальным им по знаку первородства свидетельства истины, не воспроизводящейся дважды в одном месте.)

Как правило, этот новый тип культурного сознания, созревающий в пределах старого, объявляется на его страницах в качестве какого-либо крайне-безумного, предельного, (а иногда и запредельного – по оговорке, обмолвке) для данной поэтики персонажа или языкового персонажа. И объявление, выход в люди нового культурного сознания знаменуется переменой статусов – персонаж становится автором, умаляя, сжимая предыдущего автора, стиль, культурное сознание до уровня персонажа, иногда до размера точки перекомпанованной, "стянутой" на себя системы привычных культурных значений.

Все это, конечно, происходит на фоне вполне благополучного и долговременного продолжающегося существования и предыдущего и предыдущих культурных сознаний и всякого рода промежуточных монстров. Просто налица проблема такая в соответствии с нашими авторами такими. И конечно, наша схема скорее всего – схема идеальной последовательности, размыдающейся, осуществляющейся в жизни иногда латентным, иногда и вовсе – нулевым способом.

Так вот.

Что же мы имеем в нашей родной советской литературе и нашем чистом советском культурном сознании к приблизительно точно фиксируемому нами моменту возникновения сознания, нами описываемого?

Надо заметить, что советская литература – не то, чтобы прямая наследница великой русской, но как некая голографическая ее тень в топологически сходных, но обладающих гораздо меньшей разрешающей мощностью, порождающих пространствах, – всегда была устремлена к внелитературным и внекультурным высотам. Мы все же помним, как Георгий приходил сомневающейся домой, как встречала его спокойная,

седовласая мать и протягивала ему руки, на которых словно пламенным резцом нашей истины высечены заветы будущего, и перебрасывались они (понимали мы) в сердце Георгия, и поворачивался он и уходил среди ночи в забой, и с черно-угольных сюдов слепили ему глаза заветы матери его (как понимаем мы – Родины), и он вступает в бой со слепой и чуждой природой и победа его в виде неземного плана перевыполненного встречает его радостно у входа (понимаем мы).

И в последние годы своего чистого существования (в соответствии с предположением о себе основополагающей интенцией) советская литература достигла такого сияния геральдической возгонки мистически-коллапсирующей с мерцанием метафизических провалов очерченности контуров своих неземных героев, что ее прямые персонажи, то есть солдатский герой и герой антисоветский, то есть враг, изменник, перерожденец, предатель! шпион! диверсант! убийца! враг народа! фашист! троцкист-зиновьевец! империалист! милитарист! колониалист! неоколониалист! басмач! душман! ублюдок! изувер! пицарас! абстракционист! собака! сука! анафема! анафема! – так что вот... Так что там у нас про героя-то?

Да, так вот.

Благодаря сиянию геральдической возгонки мистически-коллапсирующей с мерцанием метафизических провалов очерченности контуров герои эти оказались в культурно-порождающем отношении как бы стерилизованы, и объявились, естественно, в сфере нелитературной, куда их, собственно, и экстраполировала (а, отнюдь, не отыскала, как в старые добрые времена Тургенева и Гончарова) литература.

И все тем бы и кончилось, если бы из-за спины этих героев может быть по причине все той же геральдической возгонки мистически-коллапсирующей с мерцающими метафизическими провалами очерченности контуров не возник их мыслимый, предполагаемый, как бы могущий быть описанным во всех своих параметрах (но до поры не явленный), как страх и ужас ночной, страшнее врага и антисоветского героя (вполне понятного во всех своих проявлениях, даже в противоположно-направленной векторности) – то есть если не объявился советский антигерой.

Так вот.

Если теперь вернуться к проблеме возможности сведения на пространстве одной сцены двух Ерофеевых (опять оговорюсь, со всеми особенностями как лично-стилевыми, так и культурно-возрастными), то оба являются обретшего дар самостоятельной авторечи, самоартикуляция, советского анти-героя советской героической литературы с набором всех словесных, идеологических и поведенческих клише (то есть иконических

образов-предметов), но размытых, раздробленных и перекомпонованных, пользуемых самым неиконическим способом. (То есть – некий ужас, могущий только присниться Кавалеру Золотой Звезды.) Надо заметить, что поскольку этот анти-герой был загнан в такие неартикулированные тверди, то проявление его проходило некоторыми стадиями от споения, порождавшими на каждой стадии некий промежуточный гибридный тип культурного сознания от Дудинцева через Гладилина, Аксенова, Синявского и некоторых других – до Ерофеевых.

Вместе с этим анти-героем пришли в литературу и отторгнутые, несуществующие для советской литературы стороны жизни и языка, то есть "небытие" советской литературы. Соответственно, советский анти-герой стал и наследником советской анти-традиции – Достоевский, Сологуб, Розанов. То-есть, если анти помножить на анти – получится герой традиции Достоевского, Сологуба и Розанова.

И если Ерофеев Первый, являясь анти-героем советской литературы, в своем литературном и культурном самосознании так и мыслит себя положительным героем в ряду положительных героев упомянутой нами традиции, то для Виктора Владимировича подобное уже утратило привлекательность и смысл. Вполне свободно и даже нахально распоряжаясь своим имиджем "анфан терриблъ" с известной добавкой такого "инфериernalного", в глазах всякого русского, элемента, как явная игра с аллюзиями и заимствованиями из западных отравленных источников, он является уже как бы ночным кошмаром не только Кавалеру, но и Алмазному венцу, Зубру, Тяжелому песку и пр. (Кстати, именно описания буквально в последних строчках этого сочинения разница между двумя Ерофеевыми и укладывается в формулу "Этот Ерофеев вам не тот Ерофеев").

Что касается последней формулировки "Ударим Ерофеевым по Ерофееву", то я знаю, есть охотники до воплощения ее в жизнь, но время, как мне кажется, еще не пришло, да и ведь Сорокин, Рубинштейн, Кибиров, Холин, Некрасов, Харitonов, Кабаков, Булатов, Чуйков, Монастырский, Сухотин, Орлов, Лебедев, Бойс, Уоркаль, Гундлах, Ануфриев, Захаров, Звездочетов, Комар, Меламид, Соколов, Лимонов, Брускин, Дышленко, и Гаврильчик, и Тарасов, и Хаген, и Пивоваров, и Мироненко, Кривулин, Попов, Гереев, Коваль, Липский, Рамакришна, да и я сам, пожалуй.

Вот.

Я же говорил, что не по делу.

6. НЕЛЬЗЯ НЕ ВПАСТЬ В ЕРЕСЬ

Всякую культуру, очевидно (и даже вполне очевидно), можно описать неким кругом имен, то расширяющимся, то сужающимся, в зависимости от конкретных задач и исторического момента (скажем, в моменты грозные и военно-патриотические Пушкина-Лермонтова сменяет, однозначно переводимый в другую систему, Суворов-Кутузов).

Связь в культуре, в культурном менталитете, имен этих с реальными плодами и когда-то реальной деятельности в некогда реальной жизни не всегда адекватна (в смысле требования некоего прямого соответствия), условна и весьма подвижна (и в смысле интенсивности, и в смысле экстенсивности – при правильном понимании не самого наполнения этих понятий, а их отношения, то есть некой иррационально-операциональной зоны).

Из вышесказанного совершенно ясно, что речь идет об образе литератора, деятеля искусства, поэта (в нашем случае), так называемой позе лица (мы употребляем более мягкое название, относительно первоисточника, где употреблено слово рожа – что тоже красиво). В сфере масс-медиа подобное именуется имиджем, который (как и образ и поза) для культурного сознания значит порой больше (во всяком случае, является предметом гораздо более частых игровых операций, а также, предметом безумных страстей и недоразумений, и не только эгалитарных, но и вполне элитарных), чем сами плоды деятельности персонажа. В результате чего и сами стихи (ведь сейчас, вспомним, мы говорим все-таки о поэте!) прочитываются назад через этот образ, перетолковываются, как и судьба, выстраиваемая теперь в "сновидческой" казуальности (то есть от данного момента, но как бы в естественной казуальной последовательности и зависимости к данному моменту), что, собственно, отвечает всегдашнему предпочтению телеснологической выстроенности судеб личностей харизматических (а, может, так оно и есть на самом деле, а? – это ты меня спрашиваешь? – а кого же еще? – так ведь это ты сам утверждаешь! – я? ну ладно! продолжим, не оговаривая только отдельной проблемы: с какого момента жизни образ начинает превалировать и уже перестает быть сотворяемым стихами, которые в этом смысле, как бы теряют смысл как стихи, но только как акт подтверждения). Ясно дело, что некая преизбыточная акцентация на подобного рода проблеме объясняется спецификой данного мероприятия, доминантой которого и есть культурная канонизация, либо фиксация этого как свершившегося факта и некое ранжирование статуса среди прочих.

Конечно, жизнь стихов и поэта среди читателей и поклонников (да и для меня тоже, поверьте! – поверить? – хотя, конечно, в это поверить почти невозможно, но все-таки) гораздо сложнее, чем следование воспроизведимой здесь некой культурологической конструкции, но в случае, когда образ поэта выходит за пределы чисто литературного имиджа (а в русских литературных традициях это обычный случай сложившейся и предпочтаемой поэтической судьбы, мыслимой даже как именно поэтическая судьба по преимуществу, даже, как это принято называть – пар экселенс), рассматривание и уяснение подобного рода феноменов (или же – фантомов) гораздо более способствует уяснению реального способа существования в культуре, чем попытки вычислить это через стихи, скажем.

Так вот.

Задача сия не есть задача ложная, так как именно в подобного рода образе, имидже, позе лица (или чего там еще! – чего еще! – ну, не знаю, чего-нибудь), в неком, выстраиваемом уже самим культурным (тыфу! не знаю как и назвать другим способом? – а зачем называть другим? – тогда, ладно!) менталитетом, система культурного (переходящего в метакультурную) поведения, этикета, артикулируется культурно-экзистенциальная истина, являющиеся в это время и в этом месте.

Посему, смену стилей и направлений (вне их имманентного наследования и противостояния друг другу) можно было бы описать как смену этих самых имиджей, поэтических поз, моментально (с момента их конституирования в культуре) воспроизводящихся, репродуцируемых как норма. В этом свете гораздо интереснее проследить не случаи примитивного plagiatia или неотрефлексированного стилевого заимствования, но воспроизведение вышеупомянутой позы, вне ее возникновении в единственной точке пересечения времени, рода деятельности и судьбы становящейся шкуркой, более или менее могущей быть натянутой на подлежащие под ее покров и размер дебельные, неутруждаемые (даже не поднимающиеся до осознания подобной задачи) выращиванием собственной шкуры, плечи – сказано несколько сложно (особенно что касается способности этих вальяжных плечей для любого рода осознания любого рода задач), но правильно.

Значит, теперь – как, собственно, можно было бы бегло описать (кстати, вовсе не для убедительности литературоведческого анализа, а просто для иллюстраций пока несколько смутного феномена, здесь описываемого), как можно было бы описать позу, явленную Пастернаком (вроде, скажем предыдущих: Пушкин – балагур; символисты – мистагоги; футуристы – хулиганы)? Пожалуй, наиболее подходящее название, которое я мог бы подыскать – дачник. То есть в этом имени является,

проявляется перенасыщенное культуроцентрическое, преизбыточно-эмоциональное урбанистическое сентиментальное сознание на крыльях артистического предожидания и опережения стремительно переносящееся загород, но немогущее быть полностью наложенным на пейзаж-структуру сознания натурфилософского из-за медленного, долго схватывающегося и неуспевающего затвердеть мифологического пластификатора – в большой степени из-за постоянного движения (город-загород) и постоянной перемены доминирующей точки зрения (благодаря быстроты смены кажущейся неакцентированной). К этому стоит добавить странный симбиоз и кентаврический эффект совмещения векторно направленного урбанистического культурного сознания с природно-циклическим натур-философским, а также проблема истинно артистической дачной праздности, (столь порицаемой народолюбиво-ориентированным сознанием, столь неуместной в состоянии и менталитете усадебного быта и усадебной культуры с ее долгими и неотвлекаемыми созерцаниями, и столь свойственной богеме – специально культурой и городом созданному классу освобожденных людей, чтобы проживать и артикулировать почти предельно-возможную в человеческом естестве несвязанность быта и творчества).

В позднее время (то есть то, что именуется поздним Пастернаком) на этот образ дачника наложились более трагические черты загородного отшельника (с драматическим сложением за всеми городскими перипетиями, полагая все-таки себя живущим еще его культурными мерками). Правда, более длительное пребывание загородом и ослабление черт юношеско-богемной праздной чувствительности наполняют образ условно-гесиодическими и реально-овидиевскими чертами (последние сравнения говорят о достаточно торжественном звучании понятия "дачник", и о возможности неодномерного истолкования определений данных другим поэтам – "балагур", скажем, или "кулиган").

Конечно, в каждой культуре свои выделенные позиции, занимая которые, персонаж может рассчитывать (а культура, в свою очередь рассчитывает на него) явить некий нормативный образ. Для русской культуры по разного рода социально-историческим причинам сохранившейся в достаточной архаичности, наиболее выделенным был и до сей поры является образ Поэта. (Характерно, что для поклонников Высоцкого недостаточно его славы и образа барда и они, вполне в соответствии с культурной иерархией, желают утвердить за ним и славу великого поэта.)

Для Европы и Америки канонизация образа Пастернака в большей мере связана с удачей "Доктора Живаго" как бестселлера и его экранизацией (не забудем, конечно, всех сопутствующих обстоятельств судьбы внутри внешнеполитических событий, сопутствующих последним годам

жизни Пастернака, ну, и конечно же, высокий начальный критериальный уровень его поэтической репутации).

Ясно дело, подобного рода подход, акцентирование внимания на культурно-презентативной стороне артистической деятельности отражает нынешние эстетические тенденции, когда имидж, поведение, жест в маркированной зоне искусства значит, если не больше, то, во всяком случае, не меньше чем художественный объект (в изобразительном искусстве – а в последнее время именно изобразительное искусство стало наиболее креативной зоной в порождении новых стилей, направлений и модусов художественного поведения) или текст. Нынешнее отрефлексированное, строительное отношение к образу, опережающая, открывая и откровенная работа с ним определяют и соответствующий взгляд на предыдущую историю культуры. Да, собственно, все предшествующие кардинальные осмыслиения и пересмотры культуры и ее параметров и ориентиров всегда совпадали с существенными культурными и эстетическими сломами, высыпая в работе и жизни предшественников черты и тенденции как существенные, до той поры укрытые от по-своему тенденциозных взглядов современников. Естественно, что в подобного рода переосмыслиниях в порывах иногда эстетически-искренних нам свойственна универсализация частностей, раздувание их до уровня космических (я говорю не только о данных моих усилиях! – а о чём же! – а о вообще нынешнем собрании и о всех подобных во всех подобных случаях по всем подобным поводам! – и что же? – да ничего: обычная история! просто надо об этом помнить, и сейчас я продолжу!)

Так вот, находясь в данный момент, очевидно, не в окончательной точке утверждения и сотворения образа Пастернака, мы должны (в качестве поучительного примера хотя бы) постоянно иметь перед глазами образ бедного Сальери, которого уже никакие комиссии ЦК и КГБ не смогут окончательно реабилитировать в наших глазах; или образ Св. Георгия, именем которого сотворялись и поныне сотворяются немало истинно святых дел и неложных чудес – вот так-то, господа!

Видимо, неложно умозрение, догадка или откровение Даниила Андреева в его "Розе мира" по поводу нашей равноправной совместной жизни в неком реально-существующем уравнивающем пространстве с подобного рода образами, фантомами, где мы не более реальны, чем литературные герои или любимые игрушки, ставшие вместилищем, интегральной суммой (чем? – интегральной как бы суммой! – как это? – ну, как бы виртуальным объектом? – каким? – ну, таким, какие мы есть сами, только в пределах как бы другой оптики), точкой пересечения и абсорбации направленных человеческих страстей, привязанностей и гlorификаций.

В этом смысле весьма значительна наша нравственная и культурная ответственность в сотворении (оговоримся, отмеренно-допущенным нам способом и в отмерено-допущенном нам объеме), соучастии в подобном сотворении подобных образов, так как впоследствии не только нам самим предстоит реально жить и соотноситься с ним (с Образом), но и Борису Леонидовичу, обитающему ныне в иных мирах, тоже придется с неприязнью ли, со снисходительным ли пониманием наших, да и своих слабостей (понудивших нас поневоле ко многим, им самим при жизни полностью не осознаваемых, выводам и оденкам), с сочувственным ли приятием сего двойника, придется жить с ним, проклиная или проплачив нас за подобного рода опасную, неизбежную, но и необходимую активность.

1990

7. ЧТО РУССКОМУ ЗДОРОВО – ТО ЕМУ И СМЕРТЬ

Конечно же, без России жить невозможно. Это знает каждый русский, и я тоже на себе это испытал, во время недолгого, но поучительного пребывания за рубежом. На своем скромном опыте я испытал судьбу чужака, когда за пределами срока обаятельного дружеского визита, начинается обыденная жизнь в чужом тебе окружении, когда бредешь ты по как бы оббитым мягкой штофовой тканью очаровательным улицам, смотришь на загорающиеся в раннем зимнем вечернем воздухе приветливые огоньки окон и хочется закричать: Лю-у-у-дииии! – и нет ответа. Твой крик за пределами их разрешаемости, как будто плачет-страдает таракан какой, или муравей хрупкий что-то тщится выкрикнуть. Да кто услышит.

Ясно, что болыпую роль играет самополагание – кем ты себя мыслишь и полагаешь в этом пространстве и времени, где ты полагаешь дом свой – от этого зависят твои претензии и ожидания, степень мрачности окружающей ауры и идентификации с ней.

Конечно же, родина – это не березки, не зайчики, не колоски, не белочки, скачущие среди залитых горячим солнцем изумрудных полян, не облака, улетающие на восток к золотому и ласковому Китаю. Это даже не твой дом и не улица, хотя, всякий раз отъезжая от них километров на 30, я буквально сейчас же чувствую опять-таки тоску, тоску некую, некую душевную недостаточность.

Что же, что же это такое? Да об этом расскажет вам любой русский. Говорят, что подобное случается и у иноземцев, но, наверное, не такое и

не так как-то, попроще как-нибудь, менее интересно и глубоко, что ли. Хотя, конечно, все люди равны и в своих рефлексиях, и в своих переживаниях, независимо от их расовой, национальной, религиозной, трудовой и половой принадлежности. Все равны, но все же у иноземцев это как-то не так происходит.

Вот собака, например, переезжает в другое место – тоже ведь, бывает, далеко, в другие страны, как бы эмигрант. А все она о хозяине плачется, о руке, можно сказать, дающей. Нет, это не по-русски.

Или кошку, например, увозят в другой дом – она тоже по дому тоскует, но тоскует как-то конкретно, здесь и сейчас, а русский человек тоскует наперед, так сразу и навсегда.

То есть он тоскует в месте своего пребывания о месте своего пребывания, но как бы в его чистом, идеальном, недостижимом образе. Тоскует он с точки зрения будущего, вечности, явленной ему как нечто недостаточное в окружении его и немогущее быть ничем восполненным. И переживается это как прирожденное сиротство, актуализирующееся конкретно и даже соматически при пространственных перемещениях. Тяжело, Господи, ох, как тяжело, Господи! Словно пропасть какая, незаваливаемая никакими сластями и радостями, никакими умилениями временными – вобщем, ничем. Ужасом и холодом веет оттуда. Русский – изгой в доме своем. Бежит он от этого, мраком дышащего хаоса, бежит, и натыкается на иноземца, кричит ему, плачется, да тому не понять. Он все о месте, да времени, да все тоскует, что от домика своего в Калифорнии удалился на столько-то километров. Иноземец он что? – он существо четырех измерений, держащих его, придающих ему ощущение верности стояния, либо, при перемещении, перемене локуса, говорящих ему о возможном мелком ущербе чувств и ориентировки.

Впереди русского – пропасть, позади – пропасть, по бокам – пропасти! Нету русскому человеку пристанища в этом мире!

И берет русский человек пистолет в руку, или какое еще орудие мести самому себе, как существу временному и пространственно униженному, то есть метафизически беспутному, и уходит на свою родину, вернее – Родину.

Так вот гибнет русский человек за Родину, и нету слаше, как погибнуть за Родину!

8. МЫ ТАК БЛИЗКИ, ЧТО СЛОВ НЕ НУЖНО

Я люблю мыслить логически. В этом моя беда, так как это редко когда удается.

Начнем с общего места, но настоящего нынешнего, поскольку и речь идет о нем, и речь идет из него. В то же самое время, как вы понимаете, речь о нем практически невозможна, ну, если только быстро-быстро обегая все вокруг незацепляющимся ни за что в отдельности взглядом (это как раз и есть мыслить логически), чтобы оно смешалось, собралось в отдельную единую слипшуюся массу.

Так вот.

Мы находим себя сразу посреди того, вернее, в том, что называю и, соответственно, называется постмодернизмом (а что? – ничего! – что ты смотришь? – а что я смотрю? – название или называние не лучшие и не хуже других! – ну, бывают и лучше! – согласен!) так вот, мы находимся в ситуации, с широкой, не специфической, точки зрения, нетвердости, неопределенности, разнородности и разномысленности во всяком случае, в пределах нашего региона называния и названного, остановленного, но столь размытого пониманием и идентифицированием, что описание теряет всякую критериальность (ну, теряет – и теряет! – согласен, согласен!), определяя этот постмодернизм как некое общеуманитарное состояние потерянности, потери центральности позиций восприятия и описания мира, чуть ли не процесс распада гуманистических воззрений от времен возрожденческих (что как процесс, а не стилевая идентификация вполне, вполне, даже очень что возможная картина). Иногда сужают временной параметр до периода от 20-х годов этого века до наших дней, иногда и вовсе идентифицируют его весьма узко, как определенную стилистическую тенденцию последних 20 лет, наиболее проявленную в изобразительном искусстве, как усугубление и последующий развал жесткого концептуального стратегийного мышления. При этом следует отметить разную степень стилевой проявленности и отчетливости того, что мы пытаемся (что, нельзя? – можно, можно, многие пытаются!) определить как постмодернизм, а также четкой жестовой и поведенческой отрефлексированности в разных сферах искусства и в то же самое время большую степень искривленности всего поля современного искусства и культуры вокруг могучего гравитационного центра постмодернистского менталитета, облегчая простую номинацию этого огромного поля при его, так сказать, синхронном срезе как обще-постмодернистского и, одновременно, затруднял, как например, в организме как пространстве болезни, вычленить очаг заболевания и

возбудитель – локализовать постмодернизм собственно (а нужно ли? да я и сам думаю! – вот, вот! – но я люблю мыслить логически! – вот, вот! – да, да, редко когда удается помыслить логически, но зато какое удовольствие! просто не пересказать, особенно тем, кто не подвержен этому! как болезнь какая воспламеняющая! порыв высокий! страсть! страсть! да, да – страсть, я не побоюсь сказать это и сравнить это со страстью! ну, вобщем, ладно). То есть, для простоты и красоты логического построения и его пространственно-графического условного уподобления можно представить себе это в виде условно вычленяемого центра тяготения, но практически определяемой и вычленимой лишь зоной очерчиваемой первым горизонтом (принимаемой нами за постмодернизм собственно, без рассмотрения топологии и точек различных модификаций, для простоты опускаемых – полагаем здесь чистое поле сильного тяготения). Затем, по мере удаления, все новые и новые концентрические круги со все ослабевающим квантовором тяготения и ослабевающим искривлением силовых линий, так что обнаруживающиеся в их пределах феномены могут иметь даже противоположно направленные векторы и аксиологии, и на самых отдаленных маргинальных краях степень насилиственности исчезает окончательно. Конечно же, полагающий себя в центральной зоне этой модели, или полагающий ее за основной предмет своего исследования либо культурно-идеологического манифестиования, предполагает ее также и как основное поле разрешения главных, центральных, магистральных проблем и вопросов современной культуры и экзистенции, что, собственно, практика последних десяти лет, мировая практика искусства (я имею в виду постмодернизм) и подтвердила. (Надо отметить одну симптоматичную деталь нашего культурного процесса, где до сих пор встает вопрос не о проблемах, скажем, авангарда и постмодернизма, как в западной практике, а о проблематичности, в смысле – а имеет ли право на существование? а не надувательство ли это? а не капризы ли это расшалившихся детишек? Кстати, аналогичная история у нас на Руси и с философией, когда в момент ее многовекового существования наши мыслители все спорили: а имеет ли она право и возможность существовать?).

Так вот, будем мыслить, стараться мыслить логически дальше.

При попытках как-то локализовать этот феномен, найти, так сказать, эссенцию постмодернизма, определить и постулировать адекватный масштаб рассмотрения, некий реализационный уровень с набором необходимых и достаточных оснований, в зависимости от широты определения понятия постмодернизм, а также отсчетной точки рассмотрения (в основном, культурно-временной, например, для традиционного честного культурного русского поэта постмодернизм – все, что лежит за

пределом понимания, что раздражает и не поддается никакой известной ему классификации; как помню, один добротный, уважаемый и добродушный, в общем-то славный городской уважаемый интеллигентный стихотворец, вернувшись из поездки в Америку, еще в те времена, когда нечасто можно было встретить действительно милого человека побывавшего в Америке, рассказывал про современное искусство: Есть там и наши Комар и Меламид! – И что же это такое? – спрашивал изумленный собеседник, – Да это современное такое, что мелькает, мелькает! – и ясно, что он отнюдь описывал не физическое мелькание генетически-подобных объектов – уж мы как-нибудь можем себе представить Комара и Меламида – но мелькание за пределами запекалившей разрешающей системы культурных дефиниций), так вот, при попытке определить выделяют различные реализационные уровни как критериальные: цитатность, аллюзивность, ироничность, дискурсивность, пустотность (отсутствие в тексте пласта реализации личных авторских амбиций, авторского маркированного языка, совпадающего с центральным положением художника-описателя мира, пустота центра привычно-эманируемой традиционным культурным сознанием мандалы мира) отсутствие утопическо-прогрессивного пафоса, актуализация операционального уровня и пр. – что само по себе в отдельности или в парных, скажем, сочетаниях и различных пропорциях на различных сборочных столах вполне может быть собрано в весьма различные стилевые и поведенческие феномены различных менталитетов, эстетик и стилистик времен и эпох. (Как мне помнится, во времена первых в Москве абстракционистских выставок и словесных баталий на них и по поводу их, кто-то, весьма точно, впрочем, с негацией и пренебрежением к современному опыту, заметил: и у Рембранта полно в красках абстракционизма, но только более высокого уровня, не говоря уж о том, что там полно и всего остального).

Будем рассуждать логически.

Надо заметить, что именно актуализированный операционный уровень (ну, типа: как в математике не 1, 2, 3 и дальше, а всякие там +, -, :, =) как основной уровень объявления художника с его собственными художническими амбициями и переживаниями (если можно так выразиться, чтобы отличить от внешнего технически-rationонального описания этого уровня, какой приходится встречать в текстах культурологических, например, художник как бы инфицируется бациллами этого уровня и переживает его обступающее на этом уровне как высокую болезнь! Господи! высокую и безумную! он болен, болен художник!, он болен, чем бы там не манипулировал! с любым жонглируемым и перебираемым материалом он является в символически-мифологически-магическом одеянии! эта болезнь вполне сравнима и типологически схожа с

подобными же инфицированиями и художническими лихорадочными самочувствиями на любом другом известном нам уровне положения и реализации художнической драматургии любого из предыдущих периодов искусства, что для невнимательных не всегда ясно и дает основания спутывать и квалифицировать этот род деятельности как чистую оценочную рефлексию – нет! нет! нет! это – болезнь! это – жизнь! это – искусство! это немногие могут ходить с горячечным румянцем на щеках среди прочих, измазанных румянами и с имитационными вздрагиваниями как бы от высокой непереносимой температуры подражателей, по внешним симптомам пытающихся симулировать болезнь! в общем-то, как и во все времена) так вот, именно этот уровень чаще всего (и с достаточным на то основанием) идентифицируют с постмодернистской художнической практикой как таковой.

И, действительно, не вдаваясь в детали и подробности генезиса и хронологии, так как они (в особенности при общей хронологической спонтанности в нашем регионе), как и многие другие феномены в сфере культуры, будучи конгломератом разно-культурно-возрастных элементов с различной скоростью становления и умирания, замечу лишь, что акцентированная языковая практика искусства (на том этапе, на каком мы застаем ее во время нашего логического обсуждения), перенесла центр тяжести, центр активности художника в сферу манипулятивности и операциональности (то есть в этом поле прочтения, любая объектная или визуальная деятельность, в результате, деконструирует художника – актуального деятеля культуры – как существо преимущественно референцирующего и таксонирующего), сформировав и сформулировав этику художнического поведения как незадействованность, не вливание ни в один конкретный дискурс, но просто явление его в соседстве с любым другим, или другими, то есть актуализуясь в текстовом пространстве в виде швов и границ (а что, нельзя? – можно! – и я говорю!), не обладающих, собственно привычным текстовым пространством или объемом и являющихся его как пространство стянутое в линию или в точку (расшифровываемое в привычных культурологических терминах как пустое), то есть назывное и как бы ничейное. Посему, отделенные от всего доязыкового, доартикуляционного (всегда надо иметь в виду, что все это в весьма условных единицах, то есть за скобки выносится общий неминуемый квантор предопределенности и определенности начальными условиями человеческого существования вообще с привходящими элементами предельных положений его как физической, так и ментальной активности, так что речь всегда идет как бы о взаимоотношениях невеликих величин внутри скобок, но по причине сугубой на них концентрации и для интереса и ясности форсируемых до значительных

размеров, и, как правило, создается впечатление глобальных разборок), значит, отделенные от всего додискурсного (что, собственно, является предваряющим условием возникновения оных и энергетической подпитки их постоянного воспроизведения), достаточно произвольной последовательностью или комбинацией выбираемых вертикальных связей в виде дискурсов, художники обрели невиданную высотность горизонтальной мобильности, как бы параллельную телу культуры, как бы такие летчики-герои! сталинские соколы! летающие тарелки, обладающие недетерминированной привычными (то есть привычно-культурно детерминированными, с точки зрения традиционной практики) гравитационными условиями скоростью передвижения во всех направлениях. Такие, как бы духи, произвольно выбирающие каналы сообщения с землей и, по причине вольности манипуляции ими, порождающие иллюзию их аксиологии и даже порождения сверху вниз (то есть от художника, которые есть культура вообще в пределах рассматриваемой модели, то есть культура идентифицирует себя с ним, вернее, она на данном промежутке и в данном месте как бы полностью делегатирует ему свои права представительства). Иными словами, единобразие горизонтальной динамики и акцидентности вертикальных уковов в наше время уже становится достаточно монотонным, чтобы являть риск и шок, ведомые живому культурному действию. То есть появляются, обнажаются как бы возрастные черты перехода в простой художественный промысел (типа матрешек, игрушек и пр., без стратегийности художественного поведения, риска, ставки ценою в жизнь, стоящих за спиной живой культурной драматургии).

Помянув еще одно конструирующее основание нашего логического сборочного стола, заметим, что мы находим себя сейчас в конце художественно-драматургического процесса большого авангардного менталитета, возникшего в начале века. Собственно, схема этой драматургии весьма нехитра, проста даже: всякий раз художник приходил и говорил (при общем пафосе расширения зон искусства за счет как бы зоны неискусства, жизни), говорил: Это искусство! – Нет! нет! – кричали ему (неважно кто – публика, критики, другие художники, говорила как бы сама Культура), но привыкали и уже кричали следующему: Нет! нет! И так до тер пор, пока на любую лукавую претендующую попытку художника (в наше время уже) достать из-за пазухи нечто шокирующее и необыкновенное, Культура заранее кричит, делая вялый жест, даже и не пытаясь и не желая рассмотреть-то подробнее: Искусство! Искусство! Родной, ну конечно же это искусство, зачем так волноваться! (Точно так же, впрочем, как к началу века исчерпалась предыдущая драматургия: Прекрасное-Безобразное, когда обнаружилось, что все, что производит,

художник, что выходит из-под его руки – прекрасно, и символом снятия вообще этой проблемы как актуальной стало явление в культуру писсуара Дюшана). И в этом смысле постмодернизм нынешнего возраста можно определить и как бездраматургийность, то есть пребывание в достаточно безвольном культурно-драматургическом состоянии и нежелании преодолеть это, даже лелеяние подобной ситуации, что весьма характерно для многих участников культурного процесса (что, конечно же, кроме проблемы комфортности, является, несомненно, и проблемой власти, укорененности определенных участников в точках доминирования устоявшейся культурной ситуации). А вообще-то, это отражает не только и не столько ставку основного числа художников на некий гедонизм, сколько общую тупиковость больших культурных процессов. Именно такая безстратегийность и инерционность поведения художников напоминает бытование в культуре мастеров художественного про мысла (к которым в наше время можно отнести и художников-реалистов, и воспроизводителей стилистики авангарда 20-х, и абстракционистов; я не говорю о возможном некоем духовном или мистическом опыте, который вполне возможен как производное или даже основное в любом другом роде занятий), лишенных даже представления об утверждении, о необходимости утверждения некой иной художественно-поэтической позы (логически предшествующей и служащей конституционным и структурным основанием порождения текстов) – то есть артикуляции в культуре, через культуру и культуры самое через актуальный имидж художника. Кризис именно актуальности нынешней стратегии, заданной и по инерции простого и непосредственного соседства и наследования (по этой причине даже порой не отрефлектированной, а воспринимаемой как естественная внутренняя культурная соматика) продолжающей быть воспроизводимой в повторении неких, почти ритуальных, жестов как бы овладения новыми территориями на фоне все-приемлющей культуры, заранее считающей все парадигматические возможности запущенной порождающей системы, даже как бы и шокирующих и эпатирующих моделей поведения (типа: мат, порно, соц. эпотаж, ориентальная экзотика, шизомодели, в своих необычных соположениях невозможных рядов актуализирующих, деконструирующих художника как человека прежде всего таксономирующего и референцирующего, дискурсивные практики террора, и пр.), создает впечатление некой автоматической работоподобной мертвости.

Собственно, что еще до последнего времени живило, оживляло, оставляло впечатление остаточной драматургийности и даже трагедийности, так это последний, должный к поминанию, элемент сборочного стола, даже ось некоторая как самого стола, так и всего процесса в целом.

Я сразу назову, чтобы не мучить вас, да и самому не мучиться (а мы и не мучаемся! –ишь ты! – вот так! – а я тоже не мучаюсь!) – вопрос о Проблематичности личного высказывания. В общем, как мне сейчас представляется, это и есть предельная точка (уже в другой системе мерностей, чем та, где мы это же самое обзывали осью), на которую стягиваются все предыдущие уровни актуализации и манифестации, определенные нами ниже как сферы и уровни реализации постмодернизма. Именно начавшись в пределах первого авангарда в 20-х, с его пафосностью и верой в возможность вычленения предельных онтологических единиц текста – буква, слог в литературе; краска, геометрическая фигура, фактура в изоискусстве, бескачественный человек в социальной жизни и т.п. – а также существование истинных, вызнаваемых или постулируемых, законов и, соответственно, реальность построения истинных вещей из истинных единиц и посредством истинных законов (я не останавливалась на социополитических последствиях подобного менталитета и задействованность или соучастие именно деятелей искусства в реализации, прямой или косвенной, этих проектов – это совсем другая тема) – значит, объявившись в пределах первого возраста авангарда как Проблема личного высказывания, через кризис этого во втором возрасте авангарда (который как реакция на первый обнаружил и манифестировал невозможность, несуществование предельных вычленимых истинных единиц текста и сомнительность самих предположений о существовании истинных и явных в какой-либо истинности для всех, если вообще вычленимых в пределах социо-культурной деятельности, законов), значит, через кризис Проблемы личного высказывания к Проблематичности высказывания в третьем возрасте большого авангардного менталитета (с его попыткой разрешения проблемы истинности, либо неистинности высказывания, постулированием невозможности большой единой истинности высказывания, в то же время не принимая и тотальную неистинность любого высказывания, пытаясь определить истинность в пределах некой практически вычленимой аксиоматики всякого языкового ареала). Собственно, именно наличие этой осевой выстроенности вокруг Проблематичности личного высказывания (с достаточными основаниями, перечисленными выше) и может быть идентифицировано как постмодернистское, в наибольшем приближении, то есть по преимуществу и преимущественно, высказывание, жест, все остальное (буде необходимость как-то соотносить это с постмодернизмом по причине ли методологической оптики, дидактической необходимости, культурно-политического противостояния может быть определено как в разной степени задействованность в постмодернистском менталитете и разной степени искривленности, в зависимости от приближения к

центру его гравитации, не могущего быть с абсолютной чистотой локализированным, но могущий быть более-менее определенно в пределах некоторого горизонта) суть просто в разной степени модернизированные художественные промыслы (не в горизательном, а квалификационном смысле). Надо заметить, что концептуализм первый акцентировал эту проблему как стержневую и тематизировал ее в наибольшей степени на сюжетном уровне, поскольку в нем все-таки достаточно были проявлены черты героизма и утопизма. Однако, надо сказать, что наш отечественный вариант концептуализма, возникший и, соответственно, помещенный изначально в преимущественно вырожденную вербальную среду, сразу, даже и не осознавая этого, обрел превалирующие черты постмодернизма, постмодернистской ментальности и проблематики, вернее, специфической акцентации в проблематике общей для концептуализма и постмодернизма, то есть Проблематичности личного высказывания.

Но по нынешней нашей поре эта Проблематичность перестала быть, извините за легкий каламбур как бы (что не есть добродетель при попытках мыслить логически) проблемой, но стал довольно-таки комфорtnым уровнем существования наиболее, правда, стратегически осмыслиенных и рефлексивных авторов. Остальные же (не присутствуя при и не имея личных навыков завоевания и опознания) и вовсе утратили не только ее самоё, но и способы ее различения, довольствуясь уровнем игровой, влажно-лирической ли, социально-реанимационной интенсифицированной дискурсивности.

Ну, это бросается в глаза не только мне. Не то, чтобы я исполнен какой-то сверхчестственной ненависти или ревности к кому-нибудь. Это просто факт. Я люблю мыслить логически. Так что же мы имеем, мыся логически? – все! пиздец, если так можно выразиться.

А ощущение полной исчерпанности драматургии, стратегии и личностного начала подвигает художников на попытки обнаружить нечто новое (вобщем, зачастую это ощущение и есть первое основание, не достаточное, правда, для креативного конструирования, но свидетельство!), однако, зачастую само желание опережает возможности и более инерционную практику художественного делания, в страстном желании нового интерпретируемое как новое, на самом же деле являющееся воспроизведением привычного, с некоторой степенью как бы медикаментозного интенсифицирования отдельных элементов, выявляясь в угромождении дискурсов, попытке отыскать новые возможности шокинга, либо еще незадействованные дискурсы, что есть просто воспроизведение стратегийно-дискурсивного поведения. Некие же вздрагивания и темноты в предельно удаленных областях дискурсов (по причине ли не отдавания

себе отчета в этом, или по причине рождения и обретения себя в пределах конституированной культурной ситуации не рефлектируемой и воспринимаемой как внутренняя соматика (воспринимается как возможность обретения новой онтологии).

Представляется (с огромным количеством оговорок по поводуличной, да и вообще всеобщей слабости профетического зрения), что новое можно было бы искать несколько в ином, вернее, даже совсем в другом пространстве, как бы сжав весь предыдущий культурный опыт и практику в точку и выстроив (вернее, это нужно понимать, в безличном или даже страдательном залоге – будучи выстроенным, скажем) его драматургическое отношение (если, скажем с опаской, вообще принцип драматургического строения и развития культурного эона не есть закономерность, возникшая в пределах ренессансно-гуманистического типа культуры и, если предположить, что мы, наряду с концом большого авангардного и, конкретно, постмодернистского менталитета, присутствуем и при конце большого сознания гуманистического, за пределами которого подобный принцип вообще не работает), так его драматургическое отношение с неким новым участником, элементом, партнером драматургического действия в новом пространстве, возможно, сейчас уже и наличествующем, но воспринимаем как глубоко маргинальное. Возможно также, нечто новое и обнадеживающее может быть типологически-сходным, или даже инициированным, зеленым движением, как менталитетом этического самоограничения, сдерживания, переносящего акцент с экстенсивности на интенсивность. Перевод этого в категории культурно-эстетического наталкивает, в первую очередь, на возможную практику смирения, то есть умаление себя до чего-то, поначалу внешнего, и идентификация себя с ним, принятия на себя его мерности, то есть, поначалу, скажем, одного из дискурсов (я отнюдь не посягаю на толкование этого термина и практики в пределах духовного и этического делания). И тут, конечно, встает проблема развертывания, разработка его, выбранного дискурса, мощностей (как бы внутреннее развертывание, актуальная бесконечность), дающих возможность в его пределах разыграть богатую драматургию, то есть отыскание внутри его полюсов этой драматургии, – проблема внутренней бесконечной делимости, интенсификация и, в далекой перспективе (о которой нам и помыслить невозможно и по причине ограниченности нашего существования, да и отсутствия адекватных способов помысливания этого пространства; так вот, это помысливание, развертывание этого помысливания как процесс и есть драматургически-последовательное раскрытие его, то есть только, если и не в конце, то уж во всяком случае, только в самом апогее его развертывания, эта драматургия и является как понятое и

осмысленное (явление ее как состоявшейся). Конечно, я люблю мыслить логически (да и не только я, иначе бы кому бы я предназначал эту статью, так сказать, аппелировал бы), но именно здесь вот эта привычка беспредельно подводит меня! губит! просто рушит в буздину какую-то! Надо ведь быть по-простому инфицированным этим.

Затем представляется, что ужатие до уровня одного дискурса (как начальная стадия, с небольшим, предшествующим ей раскачивающим механизмом мерцательности) будет своей целью отнюдь не ужатия всех прочих до одного, то есть не проблема информативности, но сама нравственная драматургия ужатия и будет стратегией, которая в своей динамике обнаружит напряжение между дискурсом и его телесностью, то есть пространством предположенной возможностью его функционирования как развертывание и насилиственность. Именно телесность, и не только транспонированная в драматургию метафорической телесности говорения на пределе дискурса, станет проблемой и проблематикой нового культурного менталитета.

Накапливающиеся элементы антропологических сдвигов (все, конечно, зависит от точки отсчета, но возьмем хотя бы конец 19 в. так и не осмысленное концептуально) – изменения среды обитания биологической и социальной – проблему новой антропологии выдвинут из маргинальной зоны в актуальную, стянув на нее все остальные, актуализовавшись, сделаем смелое предположение, в проблеме минимальных телесных жестов и работы с телом, что и явит основную драматургию нового времени (оставив, конечно же, конечно же для наслаждения и гедонистически-бездраматургийного существования огромное количество прочих художественно-артикуляционных проявлений, как сейчас и существуют классическая музыка, например, балет) то есть драматургию: возможно-невозможно или же – допустимо-недопустимо (не в смысле нравственности, а в смысле функционально-предельного). Вполне возможно, что уже сейчас и существуют элементы, а может, и отдельные вполне оформленные феномены нового менталитета и его драматургия в пределах телесного как мода, виртуальные пространства, искусственные среды обитания и т.п. Пока же коллапс старого способа бытования в культуре дает некую дополнительную энергетику умирания, которая еще удерживает в пределах своего горизонта и искривляет в поле своего тяготения достаточно большую зону культуры, выбывающую из-под ее влияния, не оставляя пока хоть какое-нибудь заметное пространство для маневра в освещаемом поле культуры.

Хочется, хочется мыслить минимально, сдержанно, тепло, адекватно, трогательно и взыскательно, чисто и однозначно, с живым наполнением и тихими ограниченными телодвижениями, экономичными телесными

жестами, выразительными вздохами, быстрыми ласковыми взглядами, одеяниями, хранящими тепло и движение плоти, пожатиями рук, вырастающими в грандиозные художественные события, стратегии и откровения духа, притоптываниями, разверзающими пропасти человеческой экзистенции и сравнимые с грандиозными культурологическими построениями, болью и даже кровоточениями, допустимыми в пределах выживания, несущими на себе знаки иного смысла и прямого обращения к людям, понимающим и отвечающим подобным же порывом осмыслиения действительности, понимая это как прямую и реальную артикуляцию культурного проявления! Хочется того, чего давно уже не хотелось (а впрочем, чего хочется всегда и постоянно, помимо эротических позывов, конечно, и являясь как бы в некотором смысле сублимацией их) – хочется принципиально нового!

Увы, возраст мой, конечно уже не тот, чтобы увидеть цветение этого предположительного нового (или какого-то другого, прямо противоположного здесь описанному), не увидеть мне, увы, его стремительный взлет и торжество. Но я люблю мыслить логически, это меня утешает в моей старости и немощи – вот я напысил логически.

1993