

Т о м а ш Г л а н ц

АВТОРСТВО И ШИРОКО ЗАКРЫТЫЕ ГЛАЗА ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В названии последнего фильма Стэнли Кубрика используется оксюморон «широко закрытые глаза» («Eyes Wide Shut»¹, 1999). Это история грезы и соблазна, основанная на повести Артура Шницлера «Traumnovelle» («Новелла снов», 1925), в которой эротический сон главной героини запускает механизм действия и поступков, организует эмоциональный мир героев.

Широко закрытые глаза — метафора, продуктивная при обсуждении аспектов закрытости и открывания разных обществ и общественных зон, в том числе и культурных. Эта метафора имплицитно указывает на определенный режим, который ставит под сомнение закрытость и открытость как стабильные, готовые коммуникационные модели, подчеркивая, наоборот, различные формы их смещения, скрещения и мутаций. Ведь культурные сообщества, действующие по ту сторону официальных подцензурных структур или на их окраине, в политических системах советского типа были, с одной стороны, закрыты, но одновременно эту свою закрытость постоянно разными способами и в разных направлениях преодолевали, игнорировали или использовали. Ограничение и дефицит они превращали в преимущество или объект своей рефлексии/художественной деятельности.

ИНТЕНСИВНЫЙ ВЗГЛЯД В ЗАКРЫТОМ МОДУСЕ

Внешнее отключение от публики, критики и публичного существования привело, например, начиная с конца 1970-х годов группу «Коллективные действия» Андрея Монастырского к «поездкам за город» — герметичным многозначным (и многозначительным) мероприятиям с последующими обсуждениями, собственной терминологией и кругом посвященных лиц-участников. Задачу рецепции акций взяли на себя сами же их инициаторы. Внешнее непонимание и изоляция, в которой коллективные действия происходили, были интроецированы, стали внутренними аспектами творчества, их программой. Одно из возможных толкований режима широко закрытых глаз — это интенсивный взгляд в закрытом модусе, то есть взгляд, направленный, например, вовнутрь видимого. Так, «Коллективные действия» сосредоточивались на своей понятийной, художественной, перформативной автономии, а внешнее воздействие, публичные аспекты — игнорировали. Чешским аналогом «Коллективных действий» может служить группа БКС («Bude konec světa», «Будет конец света»), созданная в 1970-е годы, — тщательно структурированная тайная организация со своими административными и идеологическими правилами, собственными

1 Попперовское «закрытое общество», к которому отсылает программа этого номера «НЛО», в оригинале обозначается как *closed society*, в то время как закрытые глаза в названии фильма Кубрика — *shut eyes*. Эта разница, однако, не принципиальна не только потому, что в русском языке и то и другое (глаза и общество) обозначается как «закрытое», но еще и потому, что в английском языке также возможно употребить словосочетание *close(d) eyes*.

установлениями и законами, устраивающая заседания, съезды и обладающая собственной символикой, системой орденов, наказаний и т. д. (подробнее об обеих группах см. далее).

ОТЛИЧИТЬ НЕЛЬЗЯ СОПОСТАВИТЬ

Само отличие официальной культуры от неподцензурной в исследуемый период — вплоть до постепенного ослабления цензуры, а потом и падения коммунистической системы — не вызывает ни малейших сомнений. Также ясно, что поляризация обоснована тем, что общество было «закрытым» в смысле Карла Поппера и несвободным принципиально иным образом, чем любое общество в демократических странах. Многие западноевропейские левые интеллектуалы любили — свободно — упрекать свои правительства в узурпации власти, чувствовать себя оппонентами или диссидентами и призывать к той или иной форме противостояния, не учитывая при этом фундаментальных различий между изъянами демократического строя и коммунистическим тоталитаризмом².

Как, однако, в этих политических координатах локализовать так называемую параллельную культуру, провозглашающую себя в большинстве случаев аполитичной? Даже те участники параллельной культуры, которые были членами, скажем, Союза художников и зарабатывали иллюстрированием книг или прикладной художественной деятельностью, согласились бы, наверное, с известным стихотворением Яна Сатуновского «Я не член ни чего...»:

Я не член ни чего.
И ни, даже, Литфонда.
Мне не мягко, не твердо,
и ни холодно, ни тепло.
Ночь, как черная гусеница (почему бы нет?),
или черная бабочка (главное — это цвет),
ночь, который час? Шесть, должно быть.
Слава Богу, уже зажигаются окна напротив.

24 дек 77³

Чешскому андеграунду такая позиция очень близка. Например, участники самой политизированной музыкальной группы «The Plastic People of The Universe», арест и тюремное заключение которых спровоцировали в 1977 году появление такого крупного манифеста гражданского сопротивления, как Хартия-77, подчеркивали, что их единственное притязание — играть музыку, которая им нравится. Их теоретик, руководитель и поэт Иван Мартин Йироус четко отделял культурный андеграунд от политического диссидентства и связи с Вацлавом Гавелом характеризовал как личную дружбу людей с совершенно разными устремлениями.

² Так, тоталитарная тенденция социального контроля и социального сплачивания приводит, по мнению Герберта Маркузе (в его «Одномерном человеке», 1964), к сходным чертам как в капитализме, так и в коммунизме. «Система» и «отчуждение» для Маркузе в обоих типах общества, при всех их различиях, сопоставимы.

³ <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/05/04satunovs.htm#verse33>.

Но главная проблема идентификации неофициальной культуры состоит вовсе не в том, что ее представители, в отличие от диссидентов, как правило, не выступали против власти, к которой относились равнодушно либо с отвращением. Главная проблема касается одинакового набора основных выразительных средств, хотя и по-разному структурируемых и пускаемых в обращение. Ведь параллельная культура пользуется тем же языком, красками и нотами, что и «непараллельная», и трудно согласиться с черно-белым упрощением, согласно которому на одном полюсе — истинное творчество, а на другом — продажная и заказная бездарность. Но точно так же неудовлетворителен и отстраненный взгляд, видящий одно только общее пространство, где все различие сводится лишь к разным инструментам и процедурам публикации. Поэт Тимур Кибиров в интервью для документального фильма о культурном андеграунде высказал десять лет тому назад мнение, что разделение культуры продолжается, так как неподцензурную литературу писали авторы другого антропологического типа, чем те, что создавали официальную⁴. Какие аргументы, однако, можно для такого деления привести?

Один и тот же автор может выступать представителем и официальной, и неофициальной культуры, но с другой точки зрения и принципиальные эстетические отличия внутри культуры самиздата являются ничтожными по сравнению с тем, насколько она далека от официоза. Культурно-эстетические разногласия, скажем, Иосифа Бродского и Дмитрия Александровича Пригова очень велики, но при этом оба они принадлежат одной системе отличающихся друг от друга координат — по сравнению с творчеством, например, Сергея Михалкова. Так же и экспериментальный прозаик и поэт Иржи Груша, попавший в тюрьму за свой роман «Анкета» («Dotazník»), резко отличается по своей поэтике от, скажем, живописавшего чешскую эмиграцию после 1968 года Ярослава Вейводы («Плывущие ангелы, летящие рыбы», «Plující andělé, letící ryby», 1974) или хроникера андеграунда прозаика Яна Пелца («И будет хуже», «A bude hůř», 1985). Однако имеется качество или признак, отличающий их обоих от председателя Союза чехословацких писателей в 1970—1980-е годы, прозаика-чиновника (работника ЦК КПЧ) Яна Козака («Осень в крае тигров», «Белый конь», 1979).

Итак: как подойти к параллельной культуре, чтобы сохранить ее противоречивую специфику и в то же время к этой специфике ее не редуцировать?

Попперовская перспектива — оппозиция между закрытостью и открытостью — не объясняет динамику переходных состояний и периодов. Применение этих ставших сегодня классическими терминов политологии к реальному историческому процессу в культуре вызывает скорее институциональные ассоциации. Именно лозунг открытого общества послужил в 1990-е годы культурно-интеллектуальному обновлению бывших соцстран благодаря фонду Джорджа Сороса «Открытое общество» (Open Society Fund), на какой-то период заменившему во многих регионах министерства культуры, — как знак разрыва с тоталитарным прошлым.

Однако закрытость, открытость, их разные формы и сочетания являются достаточно универсальными явлениями, имевшими место и до большевистской революции. Если ретроспективно попытаться понять социальные

4 «Zápisky z podzemí» («Записки из подполья»). Сценарий Томаша Гланца, реж. Петр Славик. Česká televize, Praha, 2000.

и культурные механизмы советского периода, то оппозиция закрытости и открытости окажется естественным образом недостаточной.

О трудности идентификации «свободной» культуры в обществах советского типа свидетельствует и проблема терминологического обозначения культурных процессов второй половины XX столетия. Какой была культура, существовавшая не в центральных государственных институтах, а лишь на периферии или за их пределами? Запрещенной, независимой, авангардной, нелегальной, неофициальной, другой или просто — свободной? Ни одно из приведенных имен прилагательных не подойдет полностью, наоборот, можно легко и с полным на то основанием поставить каждое из них под сомнение.

Несколько более продуктивным, чем приведенные характеристики, представляется определение «культура самиздата», так как оно без лишних эмоций и атрибутов указывает на своеобразную издательскую и выставочную (если это явление понимать широко) практику. Но и оно не до конца удовлетворительно, поскольку многие авторы публиковались помимо самиздата и в «обычных» издательствах, хотя зачастую они печатали только детские произведения или печатались только до определенного момента, переходя потом в самиздат. Деление автора или его произведений по принципу той или другой формы публикации, как правило, не тождественно разным фазам развития его поэтики. Ситуацию усложняет еще и тамиздат, образующий с самиздатом две стороны одной медали.

Солидно звучит словосочетание «параллельная культура», но и оно неудовлетворительно. «Pará» означает в исходном греческом слове «рядом», «allelon» — «друг друга, взаимно». Но ведь культура по ту сторону «той» (государственно признанной) культуры была не просто параллельной прямой, а скорее некоей самостоятельной плотью того же организма.

Параллельные линии предполагают отсутствие точек соприкосновения. Однако Всеволоду Некрасову были интересны Булат Окуджава и Борис Слуцкий, кумиры комсомольцев Евгений Евтушенко и Андрей Вознесенский читали Бродского и Айги. Чешский поэт Ярослав Сейферт, нобелевский лауреат (1984), публиковал одни стихотворения и сборники официально, а другие — в самиздате («Моровой столб», «Morový sloup», 1968—1970, после нескольких самиздатских и тамиздатских версий был официально напечатан в 1981 году). Но чем они по отношению к основному корпусу его текстов «параллельны», сегодня не просто будет объяснить и искусственному сейфертоведу.

Многие авторы принадлежали к «обеим» культурам, попеременно или одновременно: Андрей Синявский, Василий Аксенов, Владимир Максимов, Евгений Попов, Виктор Соснора, Александр Солженицын... В Чехии один из крупнейших прозаиков второй половины XX столетия Богумил Грабал («Я обслуживал английского короля», «Obsluhoval jsem anglického krále», 1980) распространял свои произведения всеми способами, как официальными, так и в самиздате, иногда в двух вариантах — с цензурой и без цензуры.

Кроме того, само собой разумеется, что закрытое по своему характеру общество порождало или допускало в том числе и весьма открытую по своим параметрам культуру в разных областях и жанрах, о чем свидетельствуют произведения Владимира Высоцкого, Владимира Маканина, Арсения и Андрея Тарковских, Анатолия Эфроса, Святослава Рихтера, Леонида Энгибарова и т. д. Из чешских авторов можно назвать поэта Владимира

Холана, прозаика Ладислава Фукса, художника Вацлава Боштика, театрального режиссера Яна Гроссмана и многих других.

РЕЖИМЫ ВИДЕНИЯ

Попытки дать подробную и точную стратификацию параллельной, или неофициальной, культуры терпят неудачу. Не интереснее ли задаться вопросом, как в зонах отлучения (отказ узлов сети в установлении связи), экскоммуникации, формируются авторефлексия и процедуры реакции, компенсаторные механизмы и разные способы выхода из стесненного, ограниченного положения? И другой вопрос: какое влияние эти обстоятельства оказывают на автора и авторство, на конкретный субъект описываемых процессов? Иными словами, как открытая культура в закрытых обстоятельствах видит и моделирует себя? Если метафорические глаза оказываются закрытыми широко, что является мотором и результатом такого внутренне напряженного, амбивалентного режима?

Широта или ширина закрытых глаз обуславливает и выявляет закрытость не только как нехватку, а открытость — не только как отмену или преодоление закрытости. Ведь закрытость и в плане внешнем (социально-информационном), и в плане внутреннем (как прием, как аспект эстетики) стала эффективным пусковым механизмом.

Один из простейших и убедительнейших примеров максимального использования модуса закрытости в целях формирования автономной эстетики — это «барачная» поэтика некоторых участников Лианозовской школы (существование которой все ее основоположники характерным образом отрицают). Игорь Холин или Оскар Рабин тем не менее увековечили художественный потенциал заброшенности и некой возвышенной и безнадежной нищеты, распад и убожество превратили в топос, разработали аутсайдерскую позицию, которая стремится к откровению, прорыву сквозь закрытость. Эти авторы отнеслись к существующим ограничениям с исследовательским интересом, они восприняли их всерьез, даже идентифицировались с ними. Микроистории убожества и безысходности послужили материалом, который привел к формальным открытиям. В «барачных» стихах Холина мир сужен до общественного туалета или драки так же, как на однотонных картинах Рабина за полуразвалившимся баракком или селедкой на грязной газете нет горизонта. Поэтика строится на гибридации, своеобразной «спячке». На пристальном всматривании при невозможности нормального видения.

ВСЛЕПУЮ

Другие авторы реализовывали свои открытия и свою культурную идентичность словно бы (отчасти) вслепую. Скажем, Лидия Мастеркова, художница из круга Лианозовской школы, была хорошо знакома с явлениями культурной традиции и с современными художественными импульсами, которые в ее хронотопе, однако, физически почти не присутствовали. Это, с одной стороны, мистическая и иконописная традиция русского авангарда, с другой — спиритуальные традиции Западной Европы, с третьей — американский абстрактный экспрессионизм, некоторые произведения которого она видела в Москве на выставке 1959 года. Она могла видеть Эль Греко

и читать Данте, знакомиться с труднодоступными пластами авангардистской эстетики, тем более что среди ее преподавателей в художественной школе на Чудовке был и Роберт Фальк. Но взгляд на все эти произведения и явления отличался от взгляда ее ровесников в Германии, Франции или США. Это был взгляд, в котором мыслящее, конструктивное зрение сочеталось с элементами слепоты, что дополнительно мотивировало, возбуждало автора, рассматривающего источники вдохновения в режиме широко закрытых глаз.

Метафора широко закрытых глаз привлекает внимание к вопросу, могут ли глаза как центральный инструмент и «образ» видения, взгляда, перспективы быть лишь широко открыты, то есть особенно ярко видеть, или же еще и широко закрыты. Что в таком случае означает сочетание «ширины/широты» и закрытости?

И закрытость, и открытость как общества, так и культурной деятельности или глаз, не являются каким-то одним состоянием с четким набором атрибутов, с однозначной обусловленностью и аксиологией. Попперовские характеристики «закрытого» и «открытого» общества, впрочем, тоже скорее ориентиры, нежели четкие определения, тем более что они могут гармонично сочетаться, как показывает опыт сегодняшних обстоятельств в России, Иране или Китае. Закрытость и открытость скорее отсылают к определенным наборам признаков и механизмов, однако создающих в конечном счете всегда уникальные отдельные явления, единичные среды, площадки (культуры).

Широко открытые глаза — это глаза, открытость которых интенсифицирована. Но широко закрыты не те глаза, которые вообще ничего не видят, а те, что видят как-то по-своему, по-другому, сквозь закрытость и вопреки закрытости. Какие открытия содержатся в этой своеобразной закрытости взгляда, в режиме этой специфической зоркости? Этому вопросу посвящены наблюдения в настоящей статье, опирающейся на примеры из области параллельной культуры при советской власти. Надо отметить и тот факт, что естественные науки тоже озабочены феноменом видения с закрытыми глазами. Не вдаваясь в подробности, заметим лишь, что речь идет не о режиме сновидений, а о генерировании в мозгу виртуальных предощущений или некоей постперцепции⁵.

ЯВЛЕНИЕ АВТОРА

Закрытость и ее преодоление способны произвести в культурной сфере разного рода эффекты, особый интерес среди которых вызывают явления в области авторства. Ведь именно конкретный автор попадает со своими произведениями в некотором смысле в экстремальную культурно-социальную зону, именно с ним происходят процессы исключения, запрета и других форм обострения его присутствия за или рядом с произведением, которое он создает и которое в конечном счете оправдывает его статус. Но «параллельность», закрепленная за самими произведениями, часто вызы-

5 Об исследованиях этого явления в 2003 году информировал портал «Грани», ссылаясь на материалы журнала «Nature» в статье с названием «Спящие коты с широко закрытыми глазами: сон разума рождает реальность» (<http://www.grani.ru/Society/Animals/m.49822.html>).

вает недоумение, развеять которое возможно лишь при обращении к автору. Ведь в параллельную культуру может попасть практически любое произведение, в ней не существует никаких строгих требований или ограничений, законов и условий. Четких границ — нет.

Одним из культовых авторов советской параллельной культуры является художник Владимир Яковлев. Его случай непосредственно, с шокирующей прямоотой относится к проблематике широко закрытых глаз. Как и его коллеги-ровесники-соратники, начиная с 1950-х годов (Яковлев 1934 года рождения) он приобщался к искусству с (полу)закрытыми глазами в смысле отсутствия открытого доступа к источникам по современному искусству за «железным занавесом». Посещал московские выставки западных художников во время молодежного фестиваля 1957 года, в 1970-м выставлялся в Кёльне (хотя лично на выставке не присутствовал). Поэтика Яковлева отличается интенсивным поиском абсолютно «открытого», ничем и никак не защищенного, «голого» набора выразительных средств. Его установку в живописи можно, утрируя, назвать отказом от приемов. Такая позиция, строго говоря, невозможна, но радикальный жест впадения в эстетику детского сада или сумасшествия апеллирует именно к ней. Опираясь, быть может, на опыт деда, художника-импрессиониста (эмигрировавшего во время большевистской революции во Францию), Яковлев изобрел свой собственный постимпрессионистский постпримитивизм, в котором с обнажающей остротой разрабатывался детский, невооруженный взгляд (прежде всего на картинах с мотивами цветов и животных). Его портреты (например, «Портрет отца» 1969 года) свидетельствуют о том, что Яковлев готов отрешиться от направлений и модных веяний в современном искусстве, погружаясь куда-то внутрь зрения (его посмертная выставка в московском Государственном центре современного искусства 2004 года называлась «Взгляд изнутри»).

Но широко закрытые глаза в случае Яковлева несут в себе еще и другой смысл. Он был художником, рисующим с закрытыми глазами в буквальном смысле — из-за потери зрения, от которого у него осталось приблизительно пять процентов. Ширина закрытости его глаз — это пространство, моделируемое почти слепым художником, который изолирован от общества и от обычных форм рациональности (пятнадцать лет он провел в психиатрической больнице); мощь и трагизм его судьбы и эстетическая деятельность вряд ли отделимы друг от друга. Широко закрытые глаза становятся в случае Яковлева движущей силой как его творчества в рамках неофициальной культуры, так и его экзистенциальной позиции.

Открывание в рамках закрытости — специфическая активность с неограниченными, ошеломляющими возможностями. Отсутствие обычных точек отсчета, неестественность ситуации и ее особая аксиология способны, помимо очевидных отрицательных последствий, вызвать и чувство эйфории. Не случайно многие участники «запрещенной» культуры сохранили о ней воспоминания как о полной свободе, чуть ли не нирване⁶.

Сама закрытость, даже в смысле попперовской оппозиции «open society»/«closed society», не отличается исключительно отрицательными параметрами. Об этом свидетельствуют и примеры, приводившиеся на организован-

6 Павел Пепперштейн — один из многих, кто говорит об «идиллическом режиме». См.: Художественный журнал. 2008. № 69. С. 73.

ном журналом «НЛО»⁷ обсуждении, — Япония, эпоху закрытости которой, согласно Александру Мещерякову, можно считать удачной, счастливой и продуктивной главой в истории страны.

Также и сама по себе модернизация не обязательно тождественна процессам открывания и преуспеванию. Об этом свидетельствует другой радикальный пример из Азии: идеология большого скачка, когда попытка совмещения тоталитарной идеологии/власти и модернизации привела к геноциду собственного населения в еще более чудовищном размере, чем тот, что имел место при сталинизме в СССР.

СМЫСЛ МОДЫ НА УПРАЗДНЕНИЕ АВТОРА

В интеллектуально модернизированных (благодаря быстрым переводам и пересказам), раннепосткоммунистических гуманитарных сообществах первой половины 1990-х годов стали обязательной мантрой бесконечные разговоры о «смерти автора» на основе статьи Ролана Барта 1968 года.

Нигде эта концепция не могла стать такой же модной, так как позволяла радикально расстаться с целым архипелагом прошлого. Как уже было сказано, различные способы открывания закрытости в культуре и само существование «параллельной культуры» (о проблематичности этого понятия уже говорилось) выдвигают на первый план — пусть и имплицитно — проблему авторства и фигуру автора. Не только как инстанцию произведения, но и как живую личность, стоящую «за» артефактом, как некий необходимый интерфейс между произведением, его создателем и формами его социального бытования. Ведь параллельная культура — это, с одной стороны, набор артефактов, независимых от их авторов, но в то же время и общество авторов, независимо от того, какие произведения они создают.

Дмитрий Александрович Пригов, всегда точно нащупывавший пульс современности, избрал авторство главным героем и главным приемом своей художественной деятельности и не случайно стал одним из самых успешных авторов, которые вышли из «закрытой» культурной системы в ее новую стадию и, «параллельно» бесконечным разбирательствам на тему смерти автора, осуществили его глорификацию. Пригов пользовался чужими авторскими голосами, имитируя патриотического, провинциального, советского или гомосексуального поэта, буддиста, апокалиптика, суфиста или православного певца, Пушкина и т. д. Но его приемы не являются ни простой имитацией, ни пародией, ни игривой идентификацией, а амбивалентным слиянием, в котором авторская идентичность, при всех ее трансформациях, предстает стержневой и непоколебимой. Она привлекает к себе все внимание в процессе рецепции, восприятия художественной деятельности⁸.

7 См.: http://ricolor.org/rus/op/an/6_4_09/.

8 Это качество творческой деятельности Пригова отмечают Сабина Хэнсен и Георг Витте в статье, посвященной памяти Д.А. Пригова: «Дело в том, что, при всей стратегичности и прозрачности этих “images” (любимое слово Пригова), в них невозможно различить лицо и маску, искренность и игру, отождествление и иронически-аналитическую дистанцию. То есть авторскую манеру Пригова нельзя свести к холодной, рациональной манипуляции с языковыми стереотипами, точно так же как нельзя утверждать, будто Пригов как человек полностью исчезает за поверхностью симулятивных средств языка.

И это в разной форме и степени характерно для параллельной культуры в целом, что и помогло Пригову стать ее яркой квинтэссенцией. Он понял принципы ее функционирования и сделал из них свой «лейбл» после того, как в начале 1990-х годов она практически перестала существовать.

На других площадках и в других ракурсах чем-то аналогичным (хотя на первый взгляд эта аналогия может показаться натяжкой) занимались Илья Кабаков (концепция персонажного автора) или Петр Мамонов, выдвигая инстанцию авторства на первый план своей художественной практики.

Во фрейдистской повести Шницлера, послужившей основой фильма «С широко закрытыми глазами», главные герои, жители Вены начала XX века доктор Фридолин и его жена Альбертина, думая спастись от сексуальных сновидений и ревности в дневной реальности, хотят смотреть на мир «широко открытыми глазами». У Кубрика разные уровни действительности глубже проникают друг в друга и герои погружаются в них с закрытыми глазами, то есть теряя контроль над происходящим. Два мира (бессознательное и его проявления, с одной стороны, и явь — с другой) у Шницлера противопоставлены резче, у Кубрика же они сливаются в фантазмагории самого фильма как некоего визуально запечатленного сна. В какой-то момент логику поступков супружеской пары, которую играют Том Круз и Николь Кидман, начинают диктовать их ночные видения и фантазмы. И это очень характерно для любой динамики, развивающейся в ситуации безысходности, даже если та воспринимается как комфорт.

Если на потенциал и условия открывания «закрытых» (со)обществ посмотреть с точки зрения культурных и художественных процессов второй половины XX века, как они происходили в советском блоке, то сексуальные галлюцинации Кубрика/Шницлера могут пригодиться. Ведь сама закрытость, искусственный мир, в котором фрагменты действительности перемешаны с воображением, желанием (страстью, грезой) и дефицитом корректирующих механизмов, не только подвержена стратегиям раскрывания, преодоления или отрицания. Закрытость проникает также и в творчество — как на уровне параметров самого произведения, так и на уровне коммуникации внутри культурного сообщества. Ограничения, связанные с ситуацией закрытости, безусловно, способствуют мобилизации той активности, которую можно было бы обозначить как компенсаторные фантазмы⁹.

Простой пример: развивая импульсы американского поп-арта, советские художники изображают отчасти реальные явления, отчасти свои представления, результаты работы своего воображения на тему «настоящего» поп-арта, зачастую далеко уходящие от «первоисточника». Они могут работать и просто в похожей плоскости, не интересуясь творчеством иностранных коллег. Такова вещественная предметность картин Михаила Рогинского, разрабатывающего фактуру советского быта, красок, материала, самых банальных и характерных предметов (примус). Таковы поп-артовские этюды Бориса Турецкого — см. его «Ассамбляж (Обнаженная)»

Беспременная ассимиляция чужих голосов в его творчестве — не «нейтрализующий» процесс: напротив, она звучит как многократное, преломленное, искаженное до невнятицы и прерывающееся эхо наделенного личной нотой голоса, который только таким образом может найти отклик» (НЛО. 2007. № 87. С. 295).

9 Так же как сексуальные фантазмы парализуют или обогачают жизнь героев фильма Кубрика/ Шницлера.

1974 года: оргалитовая доска с приклеенными к ней бюстгалтером, трусами, чулками, перчатками и туфлями отечественного производства. Аналогичным образом работал с нижним бельем (своим и своей жены) и различными их перекодировками еще в 1960-е годы чешский мастер коллажа Иржи Коларж¹⁰. Параллельная культура вообще является свидетельством несостоятельности представления о едином интернациональном мейнстриме художественных мод, влияний, импульсов. Художественные находки или приемы обитают скорее в зоне гетерогенного пульсирования, для которого никакой «железный занавес» не является принципиальной помехой.

Авторство, значение которого усиливается в закрытом культурном контексте, в меньшей степени отделимо от произведения, чем в контексте открытом, уже по той простой физической причине, что произведение не печатается или не выставляется «вдали» от автора. Оно остается в значительной степени связанным с его присутствием — в форме самиздата, где тиражирование не покидает зону досягаемости создателя, собственноручно печатающего на пишущей машинке то, что станет неофициальным сборником или журналом. Экспозиции в мастерских художников, на квартире поэта и композитора Анри Волохонского, у коллекционера Костаки или у одного из западных журналистов только кажутся аналогичными любым другим выставкам. Они сохраняют некую предметную слитность артефакта и его создателя, связь является более естественной и прочной, чем в случае реального отлучения и институционализации, обобществления артефакта, когда он начинает другую, с автором гораздо более отвлеченным образом связанную жизнь. На это приватное изменение публичности «прямым текстом» указывает направление, которое Никита Алексеев в 1980-е годы назвал апт-артом (серией домашних выставок художников).

ВНУТРИ ГРАНИЦ — СВОБОДНЫ

В Берлинском Kunstgewerbemuseum отметили двадцатилетие краха ГДР любопытной выставкой подпольной и полуподпольной моды, существовавшей в хоннекеровской Восточной Германии 1980-х годов. Концепция этой выставки интересна тем, что показывает промежуточную зону: мода была не только средством самовыражения для конкретных художников и дизайнеров, но еще и способом эксплицитного или имплицитного общения с Западом, поскольку именно там находится центр моды как феномена. Между тем выставка доказывает, что это явление несводимо к осуществлению невозможного (моды) в рамках, которые ее не допускают, то есть к вестернизации «изнутри» — обнаружению собственной закрытости, изоляции. Действительность оказалась по ту сторону этого бинаризма: восточногерманская мода осуществляла свою гэдээровскую мечту, свое видение закрытыми глазами.

Название выставки — «In Grenzen frei» («Внутри границ свободны») — можно прочесть как традиционное утверждение, что и внутри «закрыто-

¹⁰ Эти произведения являются частью коларжовской коллекции пражского музея Кампа; в 1974 и 1978 годах некоторые из них входили в экспозицию творчества художника, показанную в нью-йоркском Музее Гуггенхайма.

го» общества, контролируемого госбезопасностью и политбюро коммунистической партии, возможна тем не менее свобода как некий андеграунд (подзаголовок выставки гласил: «Mode, Fotografie, Underground in der DDR 1979—89»). Но возможно и другое прочтение: у любой свободы всегда есть границы, и свобода внутри границ, заданных конкретной ситуацией ГДР 1980-х годов, интересна именно тем, как и куда развивается открытость внутри или вопреки закрытости. Экспонаты показывают, что мечта восточногерманской моды, ее взгляд с широко закрытыми глазами, не является (всего лишь) подражанием моде западной или идентификацией с ней, как не является и оппозицией по отношению к отечественной официальной идеологизированной моде (или к попыткам «преодоления» моды истеблишментом). Нет, она есть своеобразное воплощение мечты о современной моде, учитывающее в своих проявлениях обстоятельства, конкретное присутствие авторов и их возможностей. Как и в случае советских стилистических диктатов дизайнерских фирм как производителей моды заменяют рукодельные изделия. «За» фотографами (моду в ГДР снимали, например, Сибилла Бергеманн, Свен Маркуардт, Тина Бара или Роберт Пэрис) не стоят агентства и заказчики, они сами становятся полноправными авторами — в степени, какая на Западе доступна лишь единицам. Почти любая попытка быть модным превращается в авторский жест (известный советский пример — швейная деятельность Эдуарда Лимонова в 1960—1970-е годы).

Закрытость параллельной культуры в странах советского блока привела в действие механизмы фантазмирования, некоей галлюцинаторной логики, креативности, в которой были редуцированы аспекты успеха, рынка, востребованности, резонанса. В этом смысле культура в значительной степени замкнулась в себе. Наличие гипертрофированной свободы во внешне несвободных обстоятельствах отмечают многие участники параллельной культуры. Передача на радио «Свобода», посвященная жизни и судьбе ленинградского поэта Олега Охупкина (1944—2008), друга Иосифа Бродского и ровесника Виктора Кривулина, высвечивает именно это «вакуумное» существование автора, у которого, кроме поэзии, не было иных точек отсчета, иных обязательств¹¹. Как и в случае других измерений параллельной культуры, это ее качество является потенциально универсальным, но в экстремальной, «закрытой» обстановке — интенсифицированным.

Широко закрытые глаза параллельной культуры чреваты автоматифолгизирующими соблазнами разного рода, но этот же режим зрения может оказаться и весьма продуктивным, поскольку креативность есть не что иное, как своего рода фантазм, принципиально «параллельный» любой действительности. Утрируя, можно сказать, что параллельная культура самими своим социальным существованием дублирует творческий акт, ибо погружается в фикцию, фикционализует себя в ситуации отсутствия институтов и других «прозрачных» форм культурного быта. На этом явлении, между прочим, основано общение как форма коллективного творчества в московском концептуализме¹², отодвигающее в тень сам артефакт и повышающее статус автора и авторства.

11 Только стихи. Памяти Олега Охупкина. 10 октября 2008 года: <http://www.svobodanews.ru/content/article/468261.html>.

12 См.: Разговор о московском концептуализме // Художественный журнал. 2009. № 70. С. 24.

Широко закрытые глаза могут видеть очень зорко и пронизательно, однако, в отличие от глаз открытых, обработка объектов окружающего мира в этом случае в значительно большей степени зависит от конкретного носителя, обработчика информации. Например, интернациональный художественный контекст был в неофициальной культуре, безусловно, известен, но из-за информационных барьеров подвергался в процессе передачи субъективной, возможно, искажающей редакции — ведь общение происходило зачастую путем неточного перевода, пересказа, (случайных) репродукций, иногда понаслышке или даже по «испорченному телефону».

Известной просветительской инстанцией был, например, художник Юрий Соболев. В конце 1950-х и в 1960-е годы он являлся прежде всего носителем актуальной информации по сюрреализму и психоанализу¹³. Роль информационной агентурной деятельности выполнял также друг Соболева Юло Соостер — художник из Эстонии (где многое, как известно, было доступнее, чем в российской части СССР), поселившийся с 1956 года (после заключения) в Москве и ставший выдающимся деятелем столичного искусства по ту сторону государственных структур. Ограниченную коммуникацию с внешним миром обеспечивали в области искусства и «агенты-дипломаты» с интернациональным стажем. Такие, как, с одной — советской — стороны Вадим Сидур, выполнявший отдельные заказы в Западной Германии, а с другой — «братской» (в смысле принадлежности к советскому блоку), но в то время более либеральной Чехословакии — Индржих Халупецки. Пражский искусствовед поощрял советское параллельное видение широко закрытыми глазами в период 1967—1977 годов своими лекциями в мастерских так называемых неофициальных художников (главным образом Ильи Кабакова), в рамках которых он знакомил московских авторов с актуальными направлениями западного модернизма и новейшими течениями (перформанс и т. д.).

Если прямые контакты и имели место, они мгновенно превращались в фантом, в легенду. Так вошло в историю искусства знакомство двадцатидвухлетнего Евгения Рухина с ведущим американским поп-артистом Джеймсом Розенквистом в 1965 году. Рухин написал ему письмо, и Розенквист не только ему ответил, но и посвятил советскому коллеге одну из своих картин; в следующем году состоялась персональная выставка Рухина в Нью-Йорке.

Специфическую обстановку элитарной изоляции и выборочной (не)доступности описывает художник Дмитрий Плавинский, вспоминая о коммуникационных, а также экономических аспектах пребывания в своего рода полуподполье:

Правда, мой полуподвал на Сивцевом Вражке посещали разные фигуры. Жан-Поль Сартр и другие.

Но покупали нонконформистов дипломаты, известные гастролеры и случайные визитеры. Однажды Зверев советовался со мной: «Как быть? Английский посол просит написать его сына. А брать деньги как-то неудобно». Я разозлился: «Неудобно — не пиши! С какой стати на них работать бесплатно...»¹⁴

13 Кроме того, он был организатором клуба в кафе «Артистическое», главным художником в журнале «Знание — сила» и помогал многим своим коллегам с обеспечением заработка.

14 <http://www.vmdaily.ru/article.php?aid=14276>.

Степень закрытости диктовалась не только политическими обстоятельствами и более или менее случайными и индивидуальными биографиями и контактами, но была также обусловлена сферой деятельности. В самом деле, если для циркуляции литературы языковой барьер является серьезным препятствием, нуждающимся в профессиональной переводческой деятельности, то «язык» искусства обладает совершенно иной степенью универсального понимания, а музыка, в свою очередь, отличается еще более абстрактным способом выражения, позволяющим почти что беспрепятственное интернациональное общение. Не случайно представителем послевоенного музыкального авангарда Эдисон Денисов естественным образом поддерживал живые контакты с ведущими европейскими композиторами, такими, как Луиджи Нono, Пьер Булез или Карлхайнц Штокхаузен. В области литературы общения между элитами было меньше.

ГЕРМЕТИЗМ И ДЕПРЕССИНГ

Закрытость и ее противоположность, так же как и процесс преодоления закрытости (или, наоборот, закрывания), — это не готовые, устойчивые формы, а скорее модели, наборы динамичных и относительных признаков. Они состоят из объективно существующих компонентов (например, ограниченные возможности путешествовать в другие страны, читать иностранные книги, наличие идеологической цензуры и т.д.), но одновременно и из индивидуальных и конкретных стратегий, из того, как эта исходная ситуация воспринимается и развивается ее участниками.

Применительно к параллельной культуре второй половины XX века в разных точках советского блока закрытость выступает не только как внешние обстоятельства, не только как система ограничений, запретов и преследований со стороны политических властей, но и как продуктивный художественный метод, даже часть (само)идентификации. То же самое можно сказать и о процессах открывания и закрывания. Они не сводятся к внешним обстоятельствам, но проявляются и как потенциал культурного жеста. Действительно, реакцией на объективную закрытость часто выступают не попытки разгерметизации, а, наоборот, радикализация, последовательное осознание и реализация закрытости уже на другом уровне — не в плане социального существования и коммуникации, а в плане выразительных средств, поэтики.

Наглядной иллюстрацией здесь может послужить упоминавшаяся уже чешская группа БКС («Будет конец света») во главе с художником Франтишком Скалой, которая не была озабочена попытками выйти из закрытого существования — наоборот, использовала его как свой устав, наложив печать секретности на все виды деятельности. Если после распада советского блока многие ранее неофициальные деятели культуры открыли свое творчество для широкой публики, компенсируя таким образом его искусственную закрытость на предыдущем этапе, то БКС осторожно и постепенно, продолжая действовать в режиме строгой самоцензуры, сделала доступными лишь некоторые свои произведения и ритуалы. Отмена внешней цензуры не означала для них возможности произвольного обращения с накопленным интеллектуально-художественным капиталом. Они исходили из того, что публикация, обнародование — это не только обогащение, но и утрата. И потому на одну из первых и немногочислен-

ных публичных выставок начала 1990-х protagonists приносили на вернисаж — в гробах¹⁵.

В России самый яркий пример инструментализации закрытости являются собой группа «Коллективные действия» Андрея Монастырского и младоконцептуалистская «Инспекция “Медицинская герменевтика”»¹⁶. Эти сообщества сосредоточились на созерцании и изучении того состояния, в котором они оказались, а любые формы открывания или открытого противостояния были заменены процессами диагностики, взглядом широко закрытых глаз.

Участник тогдашней деятельности группы Владимир Сорокин противопоставляет закрытость отечественного концептуализма его западному «крылу»: «Мне кажется, концептуализм — это все-таки порождение западного открытого послевоенного демократического общества и свободного мышления, в этом его сила. Но “Коллективные действия” — это история нарастающего герметизма, отделенности. Катакомбная церковь, что ли?»¹⁷

Методологическая закрытость, таким образом, сочетается с закрытостью региональной; после распада политической закрытости (советского строя) московский концептуализм так до конца и не вышел за рамки своего локального первоначала и в целом воспринимается (несмотря на блистательные карьеры отдельных художников, в первую очередь Кабакова) как следствие бывшей местной закрытости с ее спецификой¹⁸.

Ссылаясь на «Словарь терминов московской концептуальной школы», можно было бы сказать, что открывание «закрытого» общества в конце 1980-х годов повлекло за собой не только восстановление ценностей и информации, но и ряд специфических последствий, не вписывающихся в дихотомию закрытости и открытости. В малоизвестной и трудной для восприятия книге 1989 года «Идеотехника и рекреация» Павла Пепперштейна и группы «Медицинская герменевтика» это явление обозначается как «депрессинг»: «Депрессинг — психотравматические последствия разного рода либерализации, в частности свободы печати (высвобождение из-под прессинга и испуганное ожидание его восстановления в виде репрессинга)»¹⁹.

Попытка связать пути культурного развития с субъективными психотравматическими последствиями очередной раз свидетельствует о том, что само существование параллельной культуры интенсифицирует авторство как личную связь индивидуума с произведением.

Кроме того, понятие депрессинга отражает еще и тот важнейший факт, что открывание зоны, которая была так или иначе закрыта, является не

15 Некоторые зоны апокалиптической эстетики группа обнародовала на выставке «Důkazy blížící se světové katastrofy» («Доказательства грядущей всемирной катастрофы»), Центр современного искусства Йелени, Прага, 2001.

16 См., например, книги «Идеотехника и рекреация. Ideotechnics and Recreation» (М.: Obscuri Viri, 1994) или «На шести книгах. Auf dem Sechs Büchern» (Düsseldorf, 1991).

17 Разговор о московском концептуализме // Художественный журнал. 2009. № 70. С. 25.

18 В цитируемой беседе этот факт подтверждают оба ее участника — Владимир Сорокин и Николай Шептулин.

19 Словарь терминов московской концептуальной школы // <http://lib.rus.ec/b/136651/read>.

просто отменой этой закрытости, а переходом в некое новое — промежуточное или смешанное — состояние. Возвращаясь сегодня к феномену закрытости и стратегиям открывания, мы не можем рассматривать эти явления и их взаимосвязь линейно, как процесс резкого завершения одного дискурса и начала другого.

Ведь только в наивных мечтах, при отсутствии опыта могло казаться, что открытость публичных возможностей тотчас же отменит наследство, накопившееся в эпоху закрытости. В «застойные», «закрытые» времена в нашей среде одноклассников-единомышленников царило инфантильное представление, которое, однако, так или иначе разделяли с нами и взрослые: не будь нынешних (тогдашних) властей, цензуры и несвободы, на радио и телевидении место Карела Готта заняли бы «The Plastic People of the Universe». Во-первых, они же творцы настоящей культуры, победе которой можно воспрепятствовать, как тогда многие считали, только силой, а кроме того, на Западе ведь процветают Фрэнк Заппа и Дэвид Боуи! На фоне отсутствия аутентичного поп-мейнстрима и героизации всего запрещенного трудно было себе представить, что после отмены цензуры все, по сути дела, останется на своих местах. Депрессинг как субъективное «внутреннее» переживание стал коррелятом публичного дискурса о культуре. В России бесконечно жаловались на отставание, неразвитость, отсутствие институций, навыков и другие виды болезни или инвалидности. В Чехии же на смену самиздату пришли малотиражные издания, а гонения сменились равнодушием. Если в одних случаях в культурном процессе моментально заработали процессы новой канонизации (например, в рецепции акционизма или пепшерштейновской гипертрофии многослойных концептов действительности), то в других случаях процедуры канонизации были словно заморожены. Так, на новых культурных «картах», которые создавались уже с открытыми глазами, не нашлось достойного места создателю мощной индивидуальной поэтики Олегу Охупкину, а в Чехии — одному из крупнейших поэтов второй половины XX века, постэкзистенциалисту Збынеку Хейде, когда-то (в 1960-е годы) определявшему вместе с Вацлавом Гавелом и другими профиль программного интеллектуального журнала «Tvář» («Лицо»).

Депрессинг создал уникальную обстановку, напоминающую ситуацию животных, оказавшихся на свободе после разрушения зоопарка. Разве могут они стать дикими зверями, вернуться к «природе»? Если широко закрытые глаза являются метафорой разного рода компенсации закрытости, недоступности, своеобразной блокады, то должны были логически последовать разнообразные способы обработки этого опыта. Стойкость культурных иерархий, пожалуй, многих удивила (и удивляет до сих пор). Холин с Евтушенко, условно говоря, не поменялись местами. Происходили, безусловно, и резкие перестановки, и эксцессы. Так, мэтр конкретизма и концептуализма Всеволод Некрасов обвинял некоторых своих коллег и читателей в измене, продажности и создании нового истребителя; в то же время лидер музыкального андеграунда и самой запрещенной группы гусаковского режима, Милан Главса из «The Plastic People of the Universe», сопровождал Гавела на приеме в Белом доме, где его слушали Билл Клинтон и Мадлен Олбрайт; тот же Сорокин начал печататься большими тиражами... и так далее. Но если после конца коммунизма история культуры в общем и целом была основательно переписана, то закат режима широко закрытых глаз прошел тихо, без шоковых воздействий.

Характерна в этом отношении поэзия Ивана Мартина Йироуса, героя андеграунда, отсидевшего за время советской оккупации в 1970–1980-е годы в общей сложности больше восьми лет в чехословацких тюрьмах. Его произведения не содержат ясных и прямых указаний на время своего возникновения. Из стихотворений, вошедших в цикл, озаглавленный «1985–1997», не узнать, к какому историческому периоду относятся отдельные строки — до падения коммунизма или после него.

Что это за город
в котором я как будто живу
что это за башни
взметнувшиеся над ним
В подвалах грунтовые воды
в полуподвальных жилищах
сокрушенные сердца²⁰

Невозможно во всей полноте восстановить или определить воздействие «закрытого» общества и его отдельных аспектов и проявлений в области художественного творчества. Но, очевидно, эффективность и уникальность режима широко закрытых глаз надо искать в зонах соприкосновения, где поэтика сосуществует с прагматикой.

СКАЗКА САМИЗДАТА

Феномен или ощущение закрытости естественным образом инициирует попытки узнать, что находится за пределом, по ту сторону закрытой сферы. К режиму широко закрытых глаз, который является своего рода ноэтическим инструментом, принадлежат и разные проявления фикционализации и идеализации. Например, в стихотворении Александра Еременко «Самиздат 80-го года» изготовление и приобщение к самиздату приобретают черты волшебной сказки. Действие происходит в мифической полутемноте, в таинственном, возбуждающем воображение маленьком домике. Напряженную атмосферу подчеркивает снегопад. Сторож спит, и это позволяет приобрести с помощью магической иностранной машины и дополнительной интриги (счетчик сбит) желанную драгоценность:

За окошком свету мало,
белый снег валит-валит.
Возле Курского вокзала
домик маленький стоит.

За окошком свету нету.
Из-за шторок не идет.
Там печатают поэта —
шесть копеек разворот.

Сторож спит, культурно пьяный,
бригадир не наступит;
на машине иностранной
аккуратно счетчик сбит²¹.

20 *Иван Мартин Йироус*. Магор. М.: Книжное обозрение, 2007. С. 60–61 (пер. С. Скорвида и Н. Фальковской).

21 <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/39/03eremenko.htm#verse4>.

Главным героем стихотворения, однако, является не печатающий самиздат человек, а сама книжка, которая уподобляется живому существу («дышит грозно»), а чуть ниже — «динамиту». Эта антропоморфная черта усугубляет сказочность происходящего, указывает на самиздат как на чудо. У чуда чудовищная сила: книга может взорваться, взорвать мир. «Запрещенная» культура представлена здесь как разновидность подрывной деятельности, способной изменить мир. Широко закрытые глаза — это визуальный режим, частично защищающий от действительности и в этой своей функции создающий некое подобие комфорта. Чешский прозаик и автор нашумевшей некогда декларации Пражской весны — «Двух тысяч слов» — Людвик Вацулик написал в начале 1980-х годов роман «Чешский сонник», избрав для него форму дневника. Без пафоса, мученичества и идеологизации эта «доверительная» форма (дневник ведет герой, в котором узнаются автобиографические черты самого Вацулика) порождает ощущение идиллии, исходящей от «закрытого», уютного и запретного общества со всеми его недостатками и преимуществами. По силе воздействия этот мир, экстремальный и в то же время заурядный, сопоставим, пожалуй, только с единственным настоящим чешским романом XIX века — «Бабушкой» (1855) Божены Немцевой, описывающим пасторально-драматичную деревенскую жизнь в начале XIX века.

Владимир Сорокин неоднократно сравнивал атмосферу московского андеграунда со средой, насыщенной кислородом, вызывающей эйфорию. Чудотворная мощь самиздатской книжки достигает апогея в последней строфе стихотворения, когда происходит откровение центральной метафоры — света, древнейшего символа святости и божественности. И именно свет связан с мученичеством — он приводит поэтов в темницу. Любовь к настоящей книге, хранение и распространение света, карается тюремным заключением:

Эту книжку в ползарплаты
и нестрашную на вид
в коридорах Госиздата
вам никто не подарит.
Эта книжка ночью поздней,
как сказал один пиит,
под подушкой дышит грозно,
как крамольный динамит.
И за то, что много света
в этой книжке между строк,
два молоденьких поэта
получают первый срок.

За широко закрытыми глазами автора, фетишизирующего самиздат, видится своеобразный возвышенный метод коммуникации, не лишенный в то же время прагматических составляющих. Ведь стоймость волшебного продукта определяется абсолютно точно, в валюте той «низкой» среды, с которой подразумеваемому лирическому субъекту приходится сражаться на пути к своей цели: «шесть копеек разворот», «эту книжку в ползарплаты»... Напряжение между полной открытостью и противостоянием любым запретам и ограничениям, с одной стороны, и элитарностью, герметичностью, разными формами недоступности («Эту книжку в ползарплаты <...> в коридорах Госиздата / вам никто не подарит») — с другой, характерно для семантики параллельной культуры. И эта дихотомия присутствует не

только как тема, она выступает и организующим поэтическим принципом отдельных произведений.

ОБЫКНОВЕННЫЙ БРЕЖНЕВ

Зритель, смотрящий на Брежнева на картине Эрика Булатова «Брежнев в Крыму» (1981—1985)²², явственно ощутит эту двойственность. Вроде бы все здесь предельно ясно и открыто: и фигура генерального секретаря, и фон, и ситуация, в которой не выставяющий свои произведения художник обращается к образу высшего представителя той самой власти, что проводит сегрегацию. Но одновременно авторство, излучаемое этой картиной, двусмысленно. Нарисовал бы Брежнева в Крыму обычный «официальный» художник, его идентичность или позиция не вызвали бы вопросов. Просто один из огромного числа наемных ремесленников стандартно выполнил стандартный заказ. Булатов же своим авторским почерком создает принципиально иной контекст. Какова семантика работы автора, который в других своих произведениях обыгрывает одновременно иконопись, классическую живопись, авангард и советскую идеологию, рисуя надписи-лозунги «Опасно», «Осторожно», «Входа нет», «Стой — иди»?

Закрытость как свойство культурной позиции автора непременно вторгается в семантику его произведения и порождает вопросы, которые в других обстоятельствах не возникли бы. Прежде всего: чем, собственно, булатовский Брежнев отличается от своего советского прототипа? Нарисовав подкладку пальто генсека, художник показал, возможно, больше, чем допустимо на официальном портрете. Хотя, с другой стороны, в Крыму ведь дует соцреалистический, рабочий ветер... Фон, пожалуй, слишком светлый. Он переворачивает с ног на голову требование реалистичного, понятного народу изображения пейзажа. Да и сам генеральный секретарь — разве мог бы он на обычном советском портрете смотреть в сторону, да еще так печально? Или это вполне допустимое выражение государственно-партийных дум высокопоставленного чиновника накануне перестройки? Не слишком ли пуст его взгляд, не напоминает ли одинокая фигура всемогущего политика безнадежное положение обычного пенсионера, смотрящего в никуда? А может быть, булатовский Брежнев вовсе не смотрит, а в старческом, предсмертном маразме (на который намекает его бледно-мертвенное лицо) лишь созерцает пустоту?

Булатов привносит в свои работы еще одну разновидность режима широко закрытых глаз — автореференциальность, сосредоточенность на категории (проблематизации) авторства, функционирование которого в культуре и в обществе нельзя свести к какому-то одному набору черт, атрибутов, свойств самого произведения. Картина «Брежнев в Крыму» показывает то, что нельзя увидеть (иначе как с закрытыми глазами).

Булатовский Брежнев-призрак, Брежнев-фантом остро ставит вопрос об авторстве. Ведь автор выступает той верховной инстанцией, без которой толкование произведения теряет ориентиры и твердую почву. Тут, конечно, возникает щекотливый вопрос, о каком авторе, собственно, идет речь: о живой конкретной личности, чей замысел реконструируется с помощью

22 Репродукцию картины см. в каталоге «Эрик Булатов. Вот» (Государственная Третьяковская галерея. Москва, 2006. С. 107).

произведения, или об авторе как функции, как конструкции?²³ Именно второй, «функциональный» подход получил бурное развитие во второй половине XX века — автора дробили на десятки ипостасей, измельчали на частицы, часто на грани небытия. Опыт параллельной культуры выдвигает скорее противоположную тенденцию. Нельзя ли автора понимать как пункт пересечения произведения в его конкретном существовании во времени и пространстве с его создателем?

Схема платформы или интерфейса как некоей коммуникационной среды позволяет помыслить единство автора в его разных воплощениях, избегая при этом примитивно-буквального понимания его как реального физического лица, создающего произведения (к этому последнему доступ у нас закрыт во всех культурных контекстах, какими бы «открытыми» они ни были). Может быть, в этом направлении думала и незаурядный теоретик Кете Хамбургер в своей известной книге «Логика стихотворчества», когда провокационно утверждала, что субъект лирического высказывания и поэт — это одно и то же²⁴. В том же сочинении, правда, она уточняет свою позицию, вводя определение, которое защищает ее от упреков в примитивном отождествлении разных уровней. Она говорит, что речь идет не о реальном «я», а о «я» лирическом²⁵. Автор нам, безусловно, доступен только через средство произведения, а не напрямую, как реальное, физическое, близкое существо. Но и это его человеческое измерение неотъемлемо — даже в тех случаях, когда на первый план в творчестве выступает коллективный принцип, как это имеет место, скажем, в упоминавшихся уже «Поездках за город» группы «Коллективные действия»²⁶.

Параллельная культура стала уникальной сценой для такого типа авторства в советское время, когда формировались разные версии видения с широко закрытыми глазами. Подобное видение и поведение нельзя легкомысленно приравнивать к другим, распространенным во всем мире формам культурной конкуренции и маргинального существования. Ведь такое видение преодолевает, растворяет ограничивающие его рамки и одновременно эти же рамки создает, утверждая их как комфортную среду собственного существования. Понятно, что разрушение столь мощной и продуктивной, в определенном смысле плодотворной системы координат приводит к вышеописанному депрессингу. С точки зрения современности и будущего, безусловно, особенно увлекательным является вопрос: будет ли следующий этап репрессингом, восстановлением бывшего прессинга в какой-либо его новой форме, — или все-таки есть надежда на обретение «нормального» зрения, взгляда с открытыми глазами?

23 Klaus Städtke. Auktorialität // Spielräume des auktorialen Diskurses Akademie. Berlin: Verlag, 2003. S. 7.

24 Käte Hamburger. Die Logik der Dichtung (1957). 3. Aufl. Frankfurt am Main, 1980. S. 242, 238 f.

25 Ibid. S. 213.

26 О «Поездках за город» «Коллективных действий» как жесте отказа от политики авторства см.: Олег Аронсон. Современное искусство и его изгой // Художественный журнал. 2008. № 69. С. 65.