

Канат БУКЕЖАНОВ

В ПОИСКАХ СВОБОДЫ ЧЕРЕЗ ЖИВОПИСЬ

Первоначально этот текст задумывался как преддверие к работе над индивидуальными психологическими комплексами и барьерами через арт. Предполагалось, что преодоление социальных комплексов и барьеров, над которыми работали художники-дадаисты, немецкие экспрессионисты, художники выставки «Дегенеративное "искусство"» («Entartete "Kunst"») в 1937-м, футуристы, кубисты, информалисты, ар-брют, стоящие особняком Пабло Пикассо, Франк Ауэрбах, Маркус Люпертц и многие другие, имеет аналогичный характер по сравнению с индивидуальной работой над собой, поэтому их художественная судьба и творчество подверглись мной максимально внимательному анализу. На основании проведенной работы и в процессе творчества были выработаны некие общие правила, на которых можно было уже ставить и отрабатывать более специальные задачи. Повторяю, что упомянутые художники могли и не ставить социально-освободительных задач в своей работе, но их личный порыв к собственной абсолютной свободе и отражение этой воли в их арте способствовали, вместе с их признанием, не только трансформации взглядов общества на свободу художественного самовыражения, но и созданию общества более свободного и толерантного, имеющего в себе как бы прививку против тоталитаризма и тирании в виде образцов прекрасного и свободного творчества героических художников прошлых поколений. Надо признать, что трансформации общественные всегда начинаются на личном уровне, и культивирование личной свободы и раскованности в творчестве есть первый шаг к свободе и на общественном уровне.

1. Равнение на процесс детского творчества

Детство есть пора особой наивности во всех взрослых вопросах, и если мы хотим добиться от себя достижения большей непосредственности, самобытности, увлеченности, большей радости и силы, то скорее всего именно дверь под названием Детство самая верная в выборе направления. Это поняли многие профессиональные художники наивного направления и успешно трудятся на этой ниве. Но достигают ли они той детской наивности? Многие сознаются, что нет. Трудятся, но дверь закрыта.

Ведь чем отличается подлинный детский примитивизм? Серьезностью. Профессиональные художники, искажая пропорции и перспективу, вносят долю иронии по отношению к этому. Ирония сквозит в их работах. Они как бы говорят нам: «Вы же видите, мы это в шутку». И еще – мимишность. Так взрослые снисходят к детям. Именно снисходительное отношение к своему творчеству. Непрофессиональный художник, так же как ребенок, всегда срезан в рисунке. И только великие художники понимали это. Например, Пикассо или Хаим Сутин. Часто художники профессионалы выводят для себя правило из слов Пабло Пикассо: «Когда я был ребенком, я мог рисовать как Рафаэль, но понадобилась целая жизнь, чтобы научиться рисовать как ребенок». Буквально так говорили мне художники, и весьма категорично, именно как непреложное правило: «Сначала надо научиться рисовать правильно, а только потом замахиваться на то, чтобы трансформировать реальность!» И ссылались на Пикассо. И наоборот, есть признания одного честного прими-

тивиста и профессионала, которому мешал его профессионализм, и он считал годы, проведенные за изучением профессии художника, потраченными зря. Это основатель направления ар-брют Жан Дюбуффэ. Это был честный, погруженный в процесс примитивист. И он бы точно не согласился с вышеизложенным правилом. А было ли вообще правило? Или это всего лишь мысленное извержение несвободного и слабого разума?

Понимаете, они пытаются из всего создавать правила, законы, пути, шоры. Они – это несвободные люди. Их очень много. Они пытаются управлять и подавлять. На них держатся троны и диктатуры. Поэтому, пожалуйста, не воспринимайте мои тексты как еще одни правила. Это просто мой опыт и мысли, в том числе и невербальные, выраженные кистью и красками. Но раз мы коснулись творчества Пикассо, этого гиганта свободного самовыражения, то нас прежде всего будет интересовать его поздний период развития творчества. Именно то время, когда он активно бежит от старости. Ну куда можно бежать от старости? Только в ту дверь, которая называется Детство. Поздний период развития Пикассо, вообще-то, менее ценим некоторыми специалистами и коллекционерами. Считалось, что Пикассо исчерпал себя. Об этом вроде бы говорили «знаковые, отличительные особенности его живописи: упрощенность формы, неравномерность красочного слоя с открытыми участками холста, эскизная манера с преобладанием линий». «А на что это похоже?» – спросим мы себя. Верно, на детскую живопись. Именно к этому периоду относятся слова Пикассо о том, что только сейчас он научился рисовать как ребенок. Это говорит человек, выросший в семье художника. С детства отец обучал его рисовать. Это говорит гений, усвоивший живописные правила и каноны очень рано. Он подобен Паганини, игравшему в детстве на скрипке так, что католическая церковь имела на него уже тогда серьезные виды. Потому что его игра привлекала в храм толпы людей. Объясняя слова Пикассо, многие понимали это так, что Пикассо намеренно подражает примитивизму детского творчества. Так отзывался о нем, например, художник и музыкант, основатель стиля рондизм в живописи Юрий Косаговский. И тут относительно подражания детскому рисунку я готов поспорить, ибо считаю справедливым, что Пикассо подражал не примитивизму детского рисунка, а свободе процесса детского творчества, и пытался избавиться от стереотипа любого художника – его зацикленности результатом. Ведь как рисует ребенок? Он играет. Он живет в игре. Это почти магическое действие оживления рисунка. И ребенка, конечно, не волнует результат. Если он делает это для себя. А мы давайте запомним эту, почти всесильную в свободе творчества фразу: для себя. Мы к ней еще вернемся.

Есть свидетельство его жены Жаклин Рок, о том, как он создавал серию «Мушкетеры».

«Начиная с 1967 года в его воображении рождаются странные персонажи надменных мушкетеров, появившихся неизвестно откуда, в широкополых шляпах, с длинными курительными трубками и шпагами. Он их рисует и гравирует десятками, каждый раз всё более живописных и причудливых.

– Всё в порядке, они появились! Они снова пришли! – кричал он Жаклин, выбегая из мастерской, чтобы сообщить ей хорошую новость об их появлении на картине».

Мы видим, что налицо здесь особая игра, где мушкетеры обещают Пикассо вернуться и, конечно же, возвращаются. Иначе как? Иначе игра прекратится, а вместе с ней и та энергия детства, которая заставляет забыть годы. Которая позволяет делиться результатами игры так радостно, как делится ребенок со своей мамочкой.

Вот что пишет Инго Ф. Вальтер о позднем творчестве Пикассо:

«Поздние работы Пикассо – свидетельство его отказа от подчинения какому-либо категориям».

Что же касается примитивизма, то это достаточно модное и популярное направление в живописи, и есть много профессиональных художников, работающих в этом направлении. Но они именно работают. Это для них – работа. В то время как надобно играть, надо захлебываться в игре, счастливо участвовать в процессе, который сам, естественным образом отсекает детализацию, анализ, синтез, естественным образом примитивизирует результат.

Думаю, примитивизация наскальной живописи шла подобным же путем. Сначала в истории наскальной живописи идет период очень реалистичной живописи. Ведь это была в основном магия привлечения и закрепления охотничьей удачи. И казалось, что от реалистичности, добротности рисунка и магия должна быть сильнее. Первобытные художники старались сделать картину очень реальной. Но со временем, не знаю как, но шаманы поняли, что магия работает и при слабом рисунке. Достаточно неумелой пиктограммы. Возможно, это понимание пришло именно во время отсутствия хороших художников, но при наличии плохо рисующих, но хороших шаманов, обладающих силой воображения, чтобы оживить для себя и окружающих процесс. Потому что сила исходила от их рисунков не меньшая.

Я позволил себе пофантазировать относительно древней истории первобытной наскальной живописи, но одно я знаю точно, и это не фантазия. Сила, исходящая от тех грубых рисунков, сохранилась. Сила, исходящая от поздней живописи Пикассо, той детской живописи, где он играл как дитя, или как шаман, она до сих пор в этом мире. Вы тоже, без всякого исключения, можете обладать этой силой – как первобытный шаман и как Пикассо.

Общепринятая красота, изящество, реализм, сходство с натурой – это результат профессиональной техники.

Сила – нет.

Сила доступна каждому.

2. Из переписки с художником Темиром Бегимбетом

«Қанат жан! Ты великолепный, мыслящий художник! Айтарым. Это эскизно, набросок. Ренжіме, құрметтейтін, сылайтын шалға!» 23 июля 2020 года, 21:59

«Ренжімеймін! Просто мы судим с разных позиций. Это и задумано, чтобы быть подобным наброску. Я и не думал доводить это до стадии продукта. Тогда, став продуктом, она работала бы против основной идеи: всеобщей живописной знаковости, доступной каждому. Не элитарной, доступной только специалистам, а каждому. Это, как сказал Марсель Дюшан, что все когда-то будут художниками, так не называясь, и будут делать новое искусство, не зная, что это искусство и так его не называя. Мы же должны создать доступный язык и преодолеть инертную массу специалистов, которые на самом деле есть обслуга заказчиков. А заказчиков всё меньше, потому что живопись в мире пользуется всё меньшим спросом. Нет спроса – нет живописи. Чтобы выйти из этого порочного круга, надо вывести процесс живописи из сферы действия сервиса, картину – из сферы действия продукта, а художника – из сферы действия обслуги. Пусть картины пишут все, а потом стирают и опять пишут, потому что это будет новая мода обывателей и пролетариата. И это будет не живопись, а живописная записка, которую прочитают и сотрут. Но живопись таким образом уцелеет в массах как средство общения, самовыражения и радостной полноты

жизни. Никто не будет писать картины, чтобы только продать. Нравится – берите. Не нравится, я сотру и напишу новое. Так будут говорить».

Конечно, то, что я ответил Темиру Бегимбету в запале и горячке, больше смахивает на утопию. Но сохранил и привожу здесь, потому что нравится. Ведь утопия – это кусочек некой прекрасной жизни, уже воплощенной где-то среди мириад параллельных миров. И мы не способны придумать ничего нового, ни хорошего, ни плохого, чего бы уже не существовало или существует сейчас одновременно. (Скрины этой переписки храню теперь с любовью и болью, в память об ушедшем в 2022 году старшем товарище. Это был художник, писавший щедро и жадно. Жизнь его и творчество достойны отдельной книги).

3. Не быть художником

Мы уже упомянули художника Жана Дюбюффе. Классическое художественное образование в Академии Джулиана его не устроило. Поэтому он ушел оттуда через шесть месяцев обучения. Но даже об этих месяцах обучения он вспоминал с сожалением, как о потерянном времени. Кстати, там вместе с ним обучались такие будущие знаменитости и бунтовщики против общественного вкуса, как Хуан Грис, Андре Массон и Фернан Леже. Но времени на свои поиски вне обучения Дюбюффе потратил тоже предостаточно. Что он искал? То, что художники называют правдой.

Кстати сказать, правд на свете много, столько же, сколько людей. Люди стремятся жестко закрепить свою правду и навязать её другим как единственно возможную. Отсюда все вековые конфликты на земле.

В чём же нашел свою правду Дюбюффе? Однажды он увидел работы пациентов психиатрической клиники, и они потрясли его до глубины души своей самобытностью. С этой самой поры он стал и сам писать по-другому. Более того, он собрал громадную коллекцию работ психических больных и искусства примитивных народов Африки и Океании. Надо сказать, что ни то, ни другое в то время искусством не считалось. И надо заметить, что ни больные психиатрических клиник, ни мастера племенного искусства Африки и Новой Гвинеи себя художниками не считали. Но и те, и другие в своем искусстве стремились выйти за пределы своего быта, протянуться в другую реальность. И я думаю, что во всяком случае племенным шаманам это удавалось. Почему шаманам? Потому что всякое первобытное искусство являлось магическим. А истоки любой живописи проистекают из магии.

И если психически больным той поры, находящимся в условиях социальной депривации, приходилось искать вдохновение в себе и из себя, то магические мастера островов и джунглей всегда слышали некий голос. Они говорили, что находятся под руководством богов и духов. Кстати, так говорили не они одни. Еще греческие философы истоком любого искусства считали богов и демонов. Позже творцы стали говорить о вдохновении. Известно, что психически больные люди во всех народах считались любимцами богов. Так что, вполне возможно, они не всегда всё черпают из себя. Во всяком случае, Дюбюффе мечтал стать таким счастливым безумцем.

Вот его слова, доподлинно: «Для меня безумие – суперздоровомыслие. Нормальным является больной психозом. Обычный нормальный означает нехватку воображения, нехватку творческого потенциала». И в этих словах заключена горькая ирония несвободного человека. Несвободный человек, низвергая одни правила, тут же создает другие. Норма того времени не подходила для него, поэтому он делает нормой безумие и старается подражать

безумию. Но как следовать безумию, не будучи безумным? Известно, что второй составной частью вдохновения он считал опьянение.

Конечно, тогда было принято теоретически рассуждать об отличии апполонического искусства от дионисийского. Апполоническое искусство всегда разумно и упорядочено, в нем преобладает рассудочность. Дионисийское искусство оргиастично, а значит, вне сознания. Безумие, трансовые техники и опьянение часто помогали таким творцам. Но что-то говорит мне, что Дюбюффе не занимался только теоретическими рассуждениями. Тем более что известен семейный бизнес этого художника – потомственная виноторговля.

Другой гений, внимательным взором вычленивший из ряда пустых безделушек и кукол сувенирной лавки примитивные статуэтки и маски африканского континента, – Пикассо. Их разительное отличие от всего окружающего когда-то воспел русский поэт Николай Гумилев:

*Но нет, я не герой трагический,
Я ироничнее и суше,
Я злуюсь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек.
Он помнит головы курчавые,
Склоненные к его подножью,
Жрецов молитвы величавые,
Грозу в лесах, объятых дрожью.
И видит, горестно-смеющийся,
Всегда недвижимые качели,
Где даме с грудью выдающейся
Пастух играет на свирели.*

Угрожающая сверхъестественность, величественность и подавление воли. Эти предметы первобытного культа выглядят так, как будто они и есть сверхправда. Они не жалкие. Они созданы для внушения страха. Видимо, в первобытной реальности страх есть часть красоты. Они могут быть сделаны из мусора, включать в себя элементы современных бытовых материалов, как консервные банки и осколки бутылочного стекла, но это не делает их менее значительными. Непроизвольно возникает вопрос: как жалкий и дрожащий человек, боящийся буквально всего, живущий в мире запретов и табу, может сотворять нечто подобное сам, если не предположить, что он имеет некое нематериальное руководство?

После встречи с африканским искусством Пикассо создает «Авиньонских девиц». Это был полный разрыв с традициями западного европейского искусства. Он скажет об этой картине странные слова: «Эта картина пришла ко мне издалека, трудно сказать, насколько издалека...» В свете этих слов уже не такими странными выглядят его слова при создании позднего цикла «Мушкетеры»:

«– Всё в порядке, они появились! Они снова пришли! – кричал он Жаклин, выбегая из мастерской, чтобы сообщить ей хорошую новость о их появлении на картине».

Теперь я приведу здесь цитату Натальи Петровны Бехтеревой:

«Я допускаю, что мысль существует отдельно от мозга, а он только улавливает её из пространства и считывает».

И еще более подробно:

«Гипотезу о том, что мозг человека лишь воспринимает мысли откуда-то извне, я впервые услышала из уст нобелевского лауреата профессора Джона

Экклза. Конечно, тогда мне это показалось абсурдным. Но потом исследования, проводившиеся в Санкт-Петербургском НИИ мозга, подтвердили: мы не можем объяснить механику творческого процесса. Мозг может генерировать лишь очень простые мысли, например, как перевернуть страницы читаемой книги или помешать сахар в стакане. Тысячи действий и поступков совершаются человеком под воздействием “матриц памяти” – простейших ячеек, касающихся лишь нашего обихода. А творческий процесс – это проявление нового качества, которое не содержится в этих “матрицах”. Как верующий человек, я допускаю участие Всевышнего в управлении мыслительным процессом. Но как ученый, я не нашла этому доказательств».

Мы должны прийти к некоему заключению, что незачем быть профессиональным художником, чтобы создавать нечто, что должно было прийти в этот мир. Но для этого мы должны уметь слышать приближение этого объекта.

Отсюда, необходимо еще сказать, что живопись – это всегда форма мышления, нашего ли, или некоего разума с использованием нас как приложения.

4. Быть против?

Мы уже говорили о том, что все авангардные движения в искусстве всегда самоосознавали себя как движения революционные, то есть направленные на преодоление и слом старых взглядов на искусство, прежних укоренившихся вкусов, главенства правил и законов.

Даже художники вне какого-либо движения, делавшие что-то новое, должны были преодолевать косность общественных взглядов и поэтому *wolens – nolens* примеряли на себя роль борцов, даже не желая того.

Но постепенно, мы наблюдаем, что общественные вкусы тоже способны изменяться. То, что называется окном Овертона, расширяется, и всё, что казалось неприемлемым, неслыханным, невозможным и ненормальным, принимается вдруг общественной моралью если и не с восторгом, то с меньшим отторжением.

Так действуют адаптивные социальные механизмы, в основе которых, всё-таки, психология отдельного индивида. Поэтому работа с помощью искусства над своей свободой, над преодолением своей косности, своих барьеров и комплексов, может постепенно превратиться в социальный феномен, революционизирующий общественное пространство.

Общественные институты, блюдущие незыблемость демократических принципов, вдруг обнаружили, что авангардное искусство является действенным инструментом сдерживания в работе с деструктивными тенденциями к установлению авторитаризма в некоторых традиционно настроенных слоях общества.

Поэтому с некоторых пор традиционализм и консерватизм рассматриваются как барьеры сдерживания общественной свободы, а значит, как угроза демократии. Недаром все сторонники традиционализма придерживаются правых и даже ультраправых взглядов.

Свое отрицательное отношение к авангардному искусству сторонники правого традиционализма выразили максимально полно, языком нацистской пропаганды Третьего Рейха. Для них это было – «Дегенеративное искусство».

«Писать стихи после Освенцима – это варварство», – писал Теодор Адорно. Шок и потрясение в этих строках. Шок и потрясение от того, что прекрасная классическая академическая культура, в лоне которой были воспитаны поколения европейцев, не стала сдерживающим фактором против преступлений нацизма. Эта красота не спасла мир. Она не остановила варварство.

Более того, оркестры из заключенных играли классическую музыку в лагерях, на плацу, заглушая крики умирающих в газовой камере.

Поэтому мы видим, как поддерживается авангардное искусство в странах демократического лагеря, как искусство, которое всегда в глазах традиционалистов будет являться «дегенеративным». Свидетельством тому знаменитая «Бульдозерная выставка» в Советском Союзе.

15 сентября 1974 года уличная выставка художников неконформистов в Москве была раздавлена бульдозерами. Но еще раньше, в декабре 1962 года, генеральный секретарь Советского Союза Никита Сергеевич Хрущев, посетив выставку «Новая реальность» Московского отделения Союза художников, произнес много гневных изречений. Вот одно из них:

«Что это за лица? Вы что, рисовать не умеете? Мой внук и то лучше рисует! ... Что это такое? Вы что, мужики или пидарасы проклятые, как вы можете так писать? Есть у вас совесть?»

Как-то я имел беседу с молодой скульпторшей о современном искусстве в мире традиционализма. Помню, что я сказал, что мир традиционализма не может стать центром современного арта, чем очень сильно её разозлил, потому что она тогда увлекалась истоками именно своей национальной традиции и хотела делать что-то новое в этих рамках. А говорили мы за завтраком, в ресторане кипрского отеля, где нас поселили, потому что оба мы были участниками арт-резиденции и трудились для коллекции будущего музея современного искусства тюркских народов. Это происходило в Турецкой Республике Северного Кипра.

Мои доводы были таковы.

Современное искусство есть продукт культуры свободы и раскрепощенного индивидуализма.

Общество патриархальных законов и уклада, которое не только не собирается отказываться от своего традиционализма, но и движется в сторону поисков корней своих традиций, а значит в сторону еще большего закрепощения в структуре традиций, не может быть колыбелью контемпорари арта.

Такой патриархальный мир – это также традиционно общинный мир, где силен коллективизм. Поэтому в таком мире современное искусство может развиваться только отдельными индивидами, которые в духовном плане не будут являться выходцами из культурного контекста этого общества. Всякий такой индивидуалист есть продукт западной вестернизации или же одинокий философ, который в своих духовных исканиях давно перешагнул границы традиционализма. Это всегда одинокий стрелок.

А то, что создают художники, укорененные в традиции, нельзя вполне называть контемпорари артом, это всегда внешнее подражание западному современному искусству, к древу которого они пытаются привить некий национальный, традиционный колорит путем особой традиционной декоративизации.

Современное искусство в патриархальном мире – это в основной массе лишь декорация, изображающая авангард, существующая при этом в другой социальной декорации, изображающей подобие западной демократии, но с местным восточным колоритом.

Как когда-то гениальный Йозеф Гашек создал «Партию умеренного прогресса в рамках закона», точно так и в современном арте художников из стран традиционно общинных и патриархальных вы можете легко уловить эту особую «умеренность», существующую в особых рамках.

То же самое относительно демократии в странах восточного патриархата. Она будет умеренно существовать в рамках национальных особенностей до той поры, пока существует некая внешняя сила, которая контролирует эту

химеру. В условиях полной внешней свободы любое традиционное общество будет порождать диктатуру за диктатурой, и о поддержке современного искусства вы там даже не сможете мечтать.

Демократии Запада пытаются распространить свой способ социального существования на весь мир, не понимая, что демократия, по сути, есть высшая точка социальной организации. На этот путь не могут ступить общества, находящиеся на патриархальной коллективистской стадии развития. Коллективистская стадия развития есть стадия поэтапного развития начиная от первобытнообщинного строя. Она предполагает наличие пастуха и стада. Демократия говорит, что пастухом может быть любой, и этот любой не вождь, а выборный представитель народа. Поэтому коллективистская стадия не может прийти к демократии, поскольку предполагает исключительность роли пастуха, отца и вождя, а значит, его бессменность и элитарность. Эта среда может порождать только автократическое правление. В то время как демократия – это переходный этап к индивидуалистской стадии, которая является наивысшей в развитии свободы личности, но при этом станет конечной точкой любого коллективизма. Конечно, такая стадия предполагает развитие науки и технологий в такой степени, которая может полностью обеспечивать автономию свободных индивидов. Могущественных индивидов.

Свободная индивидуальность словно раковая клетка разъедает ткань общества и уничтожает любое стадо. Следом за ней величественной поступью шагает госпожа анархия.

Притом в лице свободного капитала западная демократия сама взращивает средство своего разрушения. Капиталист, обладающий миллиардным и больше капиталом, есть та самая раковая клетка, способствующая разрушению и будущей анархии. Хотя, всегда существует опасность, что подобная индивидуальность захочет полного всевластия и опять начнет строить коллективистское общество, возвращаясь к модели пастуха и стада.

В момент полного освобождения от пут общественных, традиционных законов свободная личность достигает состояния, способствующего инсайту и пониманию заложенного в ней потенциала и, возможно, раскрытия его. Но личность должна быть эволюционно зрелой и готовой к раскрытию. Иначе, как мы говорили, она вернется к прежней модели общественного поведения.

Чувствует ли что-либо, отдаленно подобное инсайту, биологическая клетка, разросшаяся до чудовищных размеров? Является ли достаточным вознаграждением этого роста та эфемерная свобода, которая приведет к последующей гибели всего организма?

В чем губительность рака для человеческого организма? В том, что к индивидуальной свободе всегда стремится незрелая клетка организма. Губительность капитализма для самого себя заключается в этом, что к чудовищной индивидуальной свободе прорываются самые незрелые, самые агрессивные, самые неразвитые клетки общественного организма, которые начинают губить подлинную демократию путем монополизации, коррупции, тайных механизмов управления.

Поэтому только свободное творчество, а не промышленный и банковский капитал позволяют личности подойти к индивидуальной свободе в эволюционно зрелом состоянии. Свободным творчеством мы наращиваем незаметный глазу психический капитал.

Всё, что необходимо для созревания свободной личности, мы сможем понять в процессе психической эволюции, которая неизменно будет происходить по мере выдавливания из себя раба, культивирования себя как

свободной независимой индивидуальности, а не как члена стада, нуждающегося в пастухе.

Кстати, о поддержке современного искусства в условиях подлинной демократии написала в 1995 году британская журналистка Френсис Стонор Сондерс. Она опубликовала статью «Современное искусство было “оружием” ЦРУ».

Потом был её документальный фильм на эту тему. Потом две книги. В них говорится о том, как ЦРУ спонсировало с помощью различных фондов художников и писателей авангардистов. Звучат имена Поллока, Марка Ротко, Виллема де Кунинга.

Что на это сказать? Если бы я был директором ЦРУ, я бы именно так и поступил. Потому что развитие современного искусства, не стесненного правилами и законами, традициями и национальными особенностями, – это прежде всего развитие свободно мыслящего общества, не стесненного никакими комплексами. И это прежде всего культурная прививка от развития авторитарных тенденций и симпатий.

Мы знаем, как в Советской республике двадцатых годов расцвело авангардное искусство – живопись, поэзия, архитектура. Всё было потом задушено растущей диктатурой культа личности. А культ строится массами. Диктатура строится массами. Левый поэт Владимир Маяковский предупреждал в своих стихах:

*Опутали революцию обывательщины нити.
Страшнее Врангеля обывательский быт.
Скорее
головы канарейкам сверните –
Чтоб коммунизм
канарейками не был побит!*

А ведь именно консервативной мещанской средой был воздвигнут идол Сталина и последующие мелкие идола.

Тоталитаризм не является порождением революционной среды. Тоталитаризм есть последствие удушения революций.

Ведь Ленин, откровенно говоря, имел взгляды на быт вполне себе мещанские. Неудивительно, что его коробило от нового пролетарского искусства. И Сталин, и другие партийные функционеры были людьми очень закрепощенными и психически, и эстетически. Сталин в эстетике дальше ампира шагнуть не смел. А ведь речь шла о коренном сломе. Если уж хотеть быть последовательными, то нельзя было оставлять следующим поколениям примеры роскошного быта господствовавших классов, как это сделал Ленин, остановив волну разгрома и предания огню ненавистных крестьянам господских имений. Тогда уж никак нельзя было оставлять дворцы. Когда Ле Корбюзье предложил Советскому правительству план полной тотальной перестройки Москвы, надо было соглашаться.

Мы говорили, что сейчас взгляды современного общества меняются, современное искусство воспринимается не с таким отвращением, как прежде. Терпимость и толерантность к необычному искусству в обществе воспринимаются как норма. Против чего теперь протестовать?

Просто надо помнить, что терпимость общества – это не вечная константа. Надо помнить, что любителей «канареек» по Маяковскому в обществе очень много. Мы видим, что под знаменем консерватизма и традиционализ-

ма колыхается в общем-то вполне коричневая масса. Поэтому для меня не стоит вопрос, заниматься ли «дегенеративным» искусством или нет?

Пока возможен возврат в прошлое, туда, где святая индивидуальная свобода будет подавляться большинством, всегда необходимо то «безобразия», которое спасает мир.

Да, я утверждаю, что сейчас мир и свободу мира спасает в том числе и «дегенеративное» безобразие свободного арта, а также общественная привычка к проявлениям подобной свободы в искусстве!

Мы уже сказали о том, что, стремясь к индивидуальной свободе над своими барьерами и комплексами, работая над ними с помощью средств современного искусства, раскрепощая себя, мы одновременно невольно создаем прецедент большей свободы вокруг себя.

Вот что пишет Пикассо о свободе художника. Он говорит о живописи не как о средстве освобождения личности, не как о средстве работы над собой, он говорит как профессиональный художник, о свободе творца. Мы должны помнить, что Пикассо, самый свободный профессиональный художник, который сумел перешагнуть черту этого ярлыка и всех ограничений, которые этот ярлык налагал. Из воспоминаний Брассая известно, как он высмеивал так называемых «настоящих» художников.

Вот что говорит мэтр художественной свободы:

«Работать нужно только против. Даже против самого себя. Это очень важно. Многие художники заготавливают для себя формочки и по ним пекут свои пирожки. Всегда одни и те же пирожки. И очень довольны этим. Художник никогда не должен делать того, что от него ждут. Стиль – худший враг художника. С обретением стиля живопись умирает. Он всегда оказывается сильнее».

Когда Пикассо говорит «стиль», то мы должны понимать, что он говорит о стереотипах, закрепощающих художника, потому что и они строятся на нейронной базе тех самых условных рефлексов, открытых академиком И. Павловым еще на заре двадцатого века, а это ведь железная клетка!

При этом надо вам сказать, что хотя Пикассо для нас почти апостол художественной свободы, но когда он изрекает нечто, уверенно, с высоты своего авторитета, на уровне нового правила, он перестает для нас быть апостолом художественной свободы. Потому что мы знаем, что на просторах арт-пространства нет правил, которые нельзя было бы нарушить. А также мы поговорим о том, что стереотипы, с которыми мы вроде должны бороться, иногда очень важны для нас.

5. О стереотипных образах, клише, замысленных словах и погубленных судьбах

Слышу, и не раз, рассуждения о том, что надо искать новые образы, избавляться от клише, перестать употреблять замысленные слова. Слышу и прохожу мимо, усмехаясь себе в усы. Но услышав недавно в свой адрес подобное, вспомнил я, что давно хотел об этом написать.

О пользе и силе стереотипов.

Но надо прежде знать, о чём вообще мы говорим.

Когда говорят «стереотип», то представляют что-то бесполезное и ничемное, от чего надо избавляться. В то время как вся наша познавательная и практическая деятельность строится на стереотипах.

Мы буквально опустимся на четвереньки и озвереем, избавившись от стереотипов.

Поэтому все новые образы, слова и понятия, которые вы придумаете, для того чтобы избавиться от стереотипов, пройдут путь в умы людей через первичное импринтирование в подсознание (первичное впечатление), многократное кондиционирование (повторение) и достигнут стадии разумного восприятия, превратившись в условный рефлекс, то есть в тот же самый стереотип или клише.

Без этого никак!

А уж превратившись в стереотип, новое слово, образ, понятие обретают такую силу и мощь воздействия на ваше сознание, что выветрить это из вас возможно только используя насильственное переимпринтирование с помощью мощных наркотических средств или мощных психологических нагрузок, да и то только в теории.

Поэтому стереотипы, которые мы считаем замыленными, сильны от частого употребления. А часто употребляют их, потому что они наиболее сильные по степени воздействия на сознание. Круг замкнулся!

Отсюда хорошо бы понять, что не слова теряют силу воздействия от частого их употребления, а люди, при том не все, а некоторые, теряют силу восприятия. Это люди, подобные тем, кто прыгает с высоты, привязав резинку к ногам, чтобы дозой адреналина взбодрить в себе чувство жизни. Раньше для этого служила русская рулетка. И, конечно, самое мощное средство – война.

Людям бывает необходима подобная встряска, потому что без этого они мертвы. Обыкновенная жизнь не бодрит. Она замылилась.

Не слова (соловей и роза действуют по-прежнему на неискушенные сердца), не образы, не понятия замылились, а чья-то индивидуальная жизнь.

Просто человек настолько смешон и эгоистичен, что случившееся с ним переносит во вселенский масштаб. Он не говорит: «Я болен!» Он говорит: «Мир болен!!!»

Не верьте подобным заявлениям. Люди повторяют этот бред в силу стереотипа. Потому что парочка действительно больных людей смогла произвести на них впечатление.

А мир здоров и сияет! Солнышко светит по-прежнему, трава зелена, дети прекрасны, а девушки становятся красивее год от года!

Просто когда больных и пораженных исходящим от них впечатлением людей становится много, в культуру проникают ужасы. Инфернальные хари и морды. Разрезанные тела. Сперма, пот, моча и говно в стихах.

Говорят – это жизнь. Но не всякая правда жизни поэтична. Так зачем вводить в поэзию то, что не поэтично?

Мы нюхаем цветы, а не фекалии. Хотя знаем, что ими цветы можно удобрять. Если было бы наоборот – наши женщины мазали бы себя дерьмом.

Когда говорят, что слова замылились, – это симптом. Симптом того, что замылились сами люди. Это их самих надо менять на новых, но откуда взять? Наизнанку никого не вывернешь.

«Слова умирают, мир вечно юн», – провозгласил Алексей Крученых в «Декламации слова как такового».

«Лилия прекрасна, но безобразно слово “лилия”, захватанное и изнасилованное. Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена».

Увы, на деле всё, всё наоборот. Захватаны и изнасилованы сила чувств и восприятие самого поэта. Это он нуждается в восстановлении первоначальной чистоты. И слова не умирают, и «мир вечно юн», но почему-то безвременно уходят многие новаторы слова тех лет, когда понимают, что их эксперимент не удался. Когда понимают, что они не новые Адамы, дающие

всему новые имена, а всего лишь истрепанные и затасканные люди, которых задавила усталость этого состояния.

Если задаться целью доказать это научно, то я уверен, что доказать это возможно просто статистически. Но даже не задаваясь этой целью, возьмем трагическую судьбу футуристов и заумников небольшого отрезка времени перед Первой мировой войной (статистика приведена из книги «Велимир Хлебников» Софьи Старкиной).

В ноябре 1913 года покончила с собой поэтесса Надежда Львова. В 1913 году застрелился поэт Всеволод Князев. В январе 1914 года покончил с собой, перерезав себе горло бритвой, глава эгофутуристов Иван Игнатъев (22 года). Осенью 1914 года в жесточайшей депрессии умирает Василий Комаровский. В 1914 году покончил с собой поэт Богдан Гордеев, писавший под псевдонимом Божидар. А Владимир Маяковский? Уже не футурист, но порядком несчастный и замыленный в самом себе поэт.

6. Простите меня

Мне кажется, что в картине должен существовать какой-то раздражающий объект (объект раздражения). Например, слишком толстая и несуразная нога, или непроработанные детали. Представьте, что всё в фигуре на картине соразмерно и гармонично и вызывает эстетическое удовольствие, но вот нога несуразная, толстая, кривая, или еще что. Готовы ли вы полюбить эту картину? Готовы ли простить фигуре её толстую ногу?

Именно такой случай произошел с братом и сестрой – Лео и Гертрудой Стайн, когда они покупали своего первого Пикассо. Это была «Девочка с цветочной корзиной». Лео Стайн непременно хочет купить эту картину. Гертруду Стайн отталкивают её уродливые и большие ступни. Возникает спор. Продавец, поняв, что является предметом столкновения, предлагает отрезать ноги и оставить только верх. Наконец картина была куплена и помещена на стене в павильоне Гертруды Стайн. Надо ли говорить, что со временем эта картина стала украшением павильона и предметом гордости владельцев.

Видите ли, когда речь идет о продукте и об отношении к продукту, то и любовь соответствующая. Мы не хотим и не потерпим дефектов производства. Нам не нужна бракованная вещь. А я говорю о том, чтобы изменить отношение с объектного на субъектное. Ведь раньше, когда картина была сакральным предметом, в ней видели не только предмет, но и божество, заключенное в ней. Соответственно, отношение к картине было не как к продукту. И несовершенство образов, которое допускалось несовершенным художником, прощалось, потому что отношение было субъектное. А ведь вы можете любить человека, несмотря на кривую, толстую ногу или руку. Вы же можете полюбить человека даже без ног. Иногда такие отношения более длительные и союзы более крепкие, потому что союз этот строится на том, что недостатки человека прощаются. Любовь покрывает всё, говорит Библия. Нам свойственно прощать недостатки, ради достоинств. И наличие недостатков есть свойство жизни. Картина, состоящая не только из достоинств, но и из недостатков – более живая, чем очевидное совершенство. И это глубоко понималось на подсознательном уровне в искусстве Востока. Принцип совершенства в несовершенном, стиль ваби-саби именно отсюда, из подобного понимания красоты. Именно отсюда китайские мастера намеренно пережигали слишком совершенную вазу, и она покрывалась сетью маленьких трещин на глазури. Потому что совершенное мертво, а мертвое приносит несчастье. Только несовершенное – живо. Вы, наверное, знаете,

что Венера Милосская изначально выглядела не так, как сейчас? Да, ответите вы, у неё были руки. Но не только. Изначально греческие статуи покрывались краской. У них были нарисованные глаза, и они выглядели подобно куклам Барби, только что сошедшим с конвейера. Но вот статуя долго пролежала на дне морском, краска облезла, обнажив белизну мрамора, глаза её ослепли, руки отломились. Но люди, найдя её, воскликнули: Боже, какое совершенство, она как живая! И относятся до сих пор к ней как к живой. Всё ей прощают – слепые глаза, отсутствие рук.

7. Удиви самого себя

Мы уже говорили о том, что нельзя придумать ничего нового в искусстве, во всяком случае средствами привычных медиа.

Да и вообще, желание находить что-то новое, чтобы удивлять окружающих, – это всегда тупиковый путь.

Широкая, светлая и неспешная дорога открывается перед нами, если мы хотим удивлять только себя. На этом пути мы должны оставить позади себя одну зависимость – зависимость от взглядов, мнений, критики или похвалы, хулы, брани или превозношения и славы от окружающих нас людей.

Когда-то некий христианский святой и апостол, Павел, в своих посланиях написал:

«Для меня очень мало значит, как судите обо мне вы, или как судят другие люди; я и сам не сужу о себе».

Сказать подобное в традиционном обществе, а он жил именно в мире традиций, было очень смело.

Правда, он говорит потом: «Судья же мне Господь!» То есть он говорит о том, что упование на более высшее суждение освобождает от суждений окружающих и даже самого себя.

Для нас же в мире искусства не может быть более высшего суда, чем мы сами. Ибо искусство – единственная сфера, где мы примеряем на себя роль творца. Невозможно быть творцом, будучи зависимым от чужого мнения.

Когда Бог сотворял мир, у него не было советчика кроме самого себя. На языке психологии можно сказать, что он творил в условиях социальной депривации, то есть в полном одиночестве.

Поэтому надо спросить себя: «А ради кого или чего ты всё делаешь?»

Безусловно, картина должна иметь своего зрителя, а книга – читателя. Но если нет никого, согласились бы вы иметь единственного зрителя или читателя – себя?

Говорят, один писатель, в старости страдая забывчивостью, зачитывался своими книгами в слезах умиления.

Но если всерьез, то думаю – это отличительная черта подлинного творчества. Каждый творец – немного бог.

«Бог закончил то, что делал, и на седьмой день отдыхал от Своих трудов».

Но не просто отдыхал, а созерцал, был зрителем, был доволен своим творчеством: «Бог посмотрел на всё, созданное Им, и увидел, что всё это очень хорошо».

Этим, думаю, подлинное творчество отличается от сервиса. Не принижая роли последнего, я просто хочу внести акценты, разделяющие эти два процесса. И разделение происходит прежде всего в голове артиста.

Творчество самопроизвольно, сервис всегда для других. Отсюда творчество – удел одиночек. Всегда переживание состояния экзистенции.

Пока для артиста не разрешен этот вопрос вполне, он представляет из себя суховей, колеблемый всеми ветрами, а душа его – непаханое поле. А душа ведь должна сформироваться. Если ты творец, а не пластилин в руках толпы.

Беспомощность, растерянность, вторичность в сознании, поиск образцов для подражания всегда есть признак несформированной души. Потому что живопись есть особая форма образного мышления. Все разговоры о том, что «чем меньше думаешь, тем легче пишешь», – из области писем Хлестакова «милому» другу Тряпичкину. И искусство тогда подобное: очень легкое? Да. Приятное для глаз? Да. Ни-ни, чтобы не раздражало. Ни-ни, чтобы не заставить зашевелиться тщательно убаюканную мысль. Никакой тревоги. Только покой.

Позиция сегодняшнего зрителя напоминает, с одной стороны, позицию мифического страуса, спрятавшего голову в песок. Только позитив. С другой стороны, это позиция потребителя. Только то, что привык.

А собственно, почему?

Потому что укрепилась мысль об управляемом искусстве. Искусство перешло в разряд кулинарных обыденностей. Это даже не высокая кухня, которая удивляет. Это вчерашний борщ.

И закономерно, когда это сервис. Сервисом можно управлять, обладать, употреблять. Надо, чтобы умиротворяло и подходило к обстановке.

Может, поэтому так ценится сейчас в мире высокого искусства творчество безымянных аутсайдеров? Людей, творящих для себя, по своим правилам и не нуждающихся в зрителе. Более того, прячущихся от назойливого внимания.

Это люди, для которых: процесс важнее результата; творчество – форма мышления; для которых достижение – в процессе самопонимания, и можно бросить недописанную вещь, потому что понял всё, что хотел.

Автономность. Творческое «чучхе». Возможность самому себе позволить.

Кто тебе выдает разрешения?

Сам. Потому – творец.

Литература

1. Инго Ф. Вальтер. Пикассо. Taschen, Арт-Родник, 2002.
2. Анри Жидель. Пикассо. М.: Молодая гвардия, 2007.



Кукен ОРШАБЕКОВ,

член Союза журналистов Казахстана

НАЧИНАЛ ОН ПРОСТЫМ УЧИТЕЛЕМ

Вся жизнь Герольда Бельгера была связана с Казахстаном. Здесь он вырос, на этой земле сполна проявил свои многогранные творческие способности. Поволжский немец, волею судьбы оказавшийся в казахских степях, – Гер-аға, как его уважительно называли казахи, стал верным, достойным сыном своей новой родины, её солью. Он был непререкаемым авторитетом, уважаемым аксакалом не только в литературных кругах, но и среди народа.

«Я пронизан всем казахским. И, полагаю, имею право, как Абай и Олжас, сказать об этом. Мир казахов мне с детства близок, я всю жизнь стараюсь его постичь и хочу, чтобы об этом мире как можно больше узнавали не казахи