

центральноазиатский альманах: искусство и общество

№ 1 / 71

KURAK



ТИТУЛЬНАЯ СТРАНИЦА

СОДЕРЖАНИЕ

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

Улан Джапаров
Пятый элемент.

ВВОДНАЯ СТАТЬЯ

Александр Джумаев. Ташкент.
Куда бредет караван: культура Центральной Азии в поисках новых путей и идентичностей.
Гамал Боконбаев. Бишкек.
Не друг, не враг, но так.

ВЗГЛЯД СО СТОРОНЫ

Марат Суюмбаев. Бишкек.
Очерк интеллектуалогенеза в регионе: ворчание технократа.

КИНЕМАТОГРАФ

Дарежан Омирбаев (Алматы), Марат Сарулу (Бишкек), Гамал Боконбаев (Бишкек).
Напоминание о «Кыргызском чуде».
Толонду Тойчубаев. Бишкек.
Стратегия развития кинематографа в Кыргызстане.

ФИЛОСОФИЯ

Альмира Наурзбаева. Алматы.
Интервью: О центрально - азиатской культурной идентичности.
Дидар Амантай. Алматы.
Искусство и язычество. О литературе.
Марат Сарулу. Бишкек.
Преодоление опыта.

ГИПОТЕЗЫ

Борис Чухович. Монреаль.
Узбекистан как соцреалистический проект.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Дискуссия по поводу статьи Гульсары Бабаджановой (Ташкент).
Среднеазиатский авангард: аспекты восприятия.
Участники:
Оксана Шаталова. Рудный.
Сильный с сильным.
Светлана Горшенина. Лозанна.
О паравозике “авангардов”.

Борис Чухович. Монреаль.

В поисках имени собственного (среднеазиатский авангард в 20-ые годы и в наши дни).

Вячеслав Ахунов. Ташкент.

Второе пришествие?

ЛИТЕРАТУРА

Хамдам Закиров. Ойкумены или задворки мировой культуры.

Шамшад Абдуллаев. Интервью с Хамидом Исмаиловым.

ПЕРЕВОДЫ

Евгений Олевский. Ташкент-Фергана. Вступление – Шамшад Абдуллаев.

Кеннет Кох

В любви с тобой.

Цирк.

Эзра Паунд

Речная песня.

Могила в Акр Каар

Майкл Палмер

Ночное небо

Музыка притворства

Фрактальная песня

ТЕАТР

Ильдар Мухтаров. Ташкент.

Игры в интерьере.

Ренат Исмаилов. Ашгабат.

В предверии национального театра.

Ирина Столбунова. Ашгабат.

Линия совершенства.

Наталья Залипятских. Алматы.

В черном квадрате DTA.

ИНФОРМАЦИОННЫЙ БЛОК

Алмаш Найзабекова.

Время делать культурную политику.

Арт-события (анонсы на 2006 по странам ЦА).

Гранты, стажировки, конференции.

Новые издания, адреса, сайты институций.

Аннотации текстов на английском.

«ПЯТЫЙ ЭЛЕМЕНТ»

ЗАЧЕМ – начиная работу над новой версией альманаха «КУРАК» полтора года назад мы поставили перед собой несколько задач:

- превратить альманах из национального в общее региональное (Центрально-Азиатское) издание;
- превратить его в площадку для обсуждения актуальных проблем в искусстве, культуре и общественной жизни региона, с одной стороны учитывая специфику ситуации в каждой стране, а с другой – не обходя острых углов;
- создать виртуальное пространство, в котором могли бы свободно общаться, обмениваться своими взглядами и дискутировать активно практикующие мастера различных видов искусства, независимо от страны проживания в данный момент;
- восстановить разорванные в постсоветский период культурные связи, но уже в совершенно новом формате, с учетом не только нашего общего прошлого, но и появившейся перспективы включения региона в общемировой культурный процесс.

ВОЗМОЖНО, что методологически имеет смысл вести разговор о формировании реального, а не показного «общего словаря» тех культурных феноменов, событий, персонажей, которые, являясь национальными, локальными, личностными, по сути, смогли бы в совокупности стать действенным инструментом в создании общего Центрально-Азиатского культурного диалога.

В этом смысле существующее кыргызское название альманаха «КУРАК» приобретает несколько иное содержание – от мозаичности, фольклорной лоскутности, эклектичности, мы пытаемся перейти к более адекватному реальной ситуации Коллажу, в котором состыковы-

вались бы различные мнения, идеи, не всегда совпадающие с официально заявленными культурными доктринами.

Одна из основных целей издания – появление качественной арт-критики, способной адекватно реагировать на те культурные процессы, которые сейчас происходят в нашем регионе.

ТЕМА – «Пятый элемент».

Для удобства в работе над данным номером альманаха «КУРАК» мы предложили всем авторам общую тему, которая называется «Пятый элемент».

Название позаимствовано из известного американского фильма.

Возможно, нам стоит задуматься над очевидными вопросами: чем мы действительно различаемся, и что же на самом деле нас объединяет – совместное проживание в одном регионе, общее советское прошлое – с еще не позабытым пространством русского языка,

экономическая необходимость или путаная общая история, разделенная сегодня на несколько национальных историй.

Где те ценности, которыми мы можем оперировать в реальной художественной практике.

Что мешает нам нормально развиваться (как в силу объективных причин, так и в силу нашей традиционной «азиатской» ментальности).

Чего не хватает нам здесь – в Центральной Азии для преодоления вторичности, излишней ангажированности, провинциальности в искусстве и в культуре, и главное, где тот недостающий элемент, энергетический центр, ключ зажигания, который помог бы запустить весь Двигатель...

У каждого автора – свой контекст, своя боль, свой рецепт, свое прочтение темы.

Улан ДЖАПАРОВ, главный редактор альманаха «КУРАК» #1[7] .

Александр ДЖУМАЕВ

КУДА БРЕДЕТ КАРАВАН: КУЛЬТУРА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ В ПОИСКАХ НОВЫХ ПУТЕЙ И ИДЕНТИЧНОСТЕЙ

Прежде чем начать что-либо писать о Центральной Азии в целом, не помешало бы, видимо, извиниться за возможные обиды-недоразумения и сделать обязательную оговорку: мы понимаем, какие мы теперь разные, находимся в несхожих условиях, движемся в разных направлениях и с разной скоростью. Любые обобщения очень приблизительны и относительны: то что присуще одной культуре, менее характерно для другой и не типично – для третьей. Тем не менее, все мы переживаем сходный период истории и так или иначе пожинаем плоды происшедших политических потрясений конца XX века и нынешней начавшейся глобализации. Медленно и неравномерно, но происходит переоценка ценностей. Парадоксальная ситуация: распад единого евроазиатского культурного пространства (последовавший вслед за политическим распадом СССР) обновил и обострил осмысление феномена и масштабов «европейского культурно-художественного эксперимента» в Средней Азии. «Эксперимент XX века» по скрещиванию (синтезированию) европейских и азиатских художественных традиций вроде бы движется к своему завершению, во всяком случае в некоторых из 5-ти новых независимых государств. Еще раньше к своему «завершению» пришла общая художественная проблема-сверхзадача, худо-бедно объединявшая наши культуры и художественные силы в единое среднеазиатское (советское) культурное пространство. Остается еще один огромный объединяющий пласт – традиционные народные культуры. Но и они теперь движутся в разные стороны, имея при этом общую задачу – доказать свою национально-этническую самобытность. Похоже, что это и есть «естественный процесс», и выбора здесь нет.

Культура и власть

Возрождение национальных традиций совпадает с интересами гос. аппарата культуры и «гос. искусствоведения». Культура в представлении власти остается самым сильным рычагом в формировании националь-

ной идеи, мобилизации народов и этносов на построение новых независимых государств и «светлого будущего». Все это каким-то парадоксальным образом сочетается с тем, что большинству творческих людей приходится вести изнуряющую борьбу за элементарное выживание и с властью чиновников от культуры. И надо сказать, – безуспешно. Чиновник в культуре окреп как никогда. Он стремится контролировать финансовые потоки и гранты, иметь «откаты» от негосударственных и государственных проектов и мероприятий. И имеет, так как отработал десятки способов отъема средств из бедного госбюджета на культуру. Система хорошо работает, демонстрируя самобытные «рыночные отношения». И жаловаться некому. Раньше, при Советах, хоть в Москву можно было написать, глядишь и пожурят слегка или припугнут, а то и партбилет отнимут (а это уже серьезно, – останешься совсем без кормления). А сейчас все, хана. Поневоле припоминается лозунг старого Мао для молодых организованных погромщиков: «Бейте по штабам!». И думаешь: а может в этом что-то было?

Есть и еще кое-что посерьезнее. Как-то мне довелось услышать от одного ферганского философа удивительную парадоксальную мысль: «Наш чиновник, конечно, берет, но он любит Родину». Многие, наверное, задумаются: кто же мы сами-то тогда, любим ли мы Родину? А вот мы кто: если ты среди них и не участвуешь в их круговой системе (не берешь и не «делегируешь» выше), то ты просто «не справляешься со своими обязанностями», и потому должен уйти, а иначе ты – «нехороший человек», если вообще не враг. А если ты где-то там на стороне, в культуре, то и бог с тобой. Но если ты имеешь свое мнение, отличное от общепринятого, и что-то там публично вякаешь, критикуешь кого-то или чего-то, не соглашаешься, – то ты просто не любишь свою независимую Родину, а то и больше, – ведешь антиконституционную деятельность. Лучше всего, если ты спокойно уберешься из страны. Установить нормальный диалог с «властью в культуре», все равно, что перепрыгнуть Чимган (или какие там еще наши горы). Чиновник,



С. Атабеков. Ноев ковчег. (Фрагмент видео)

страшно запуганный и сверху, и сбоку, моментально почувствует угрозу своей власти и спокойному безбедному существованию. Некоторые умные люди советуют закрыть на все глаза и заниматься своим делом. Может быть, они по-своему и правы.

Буржуазия, «ресуфинизация» и способы выживания

Как хорошо было бы списать некоторые беды и проблемы нашей культуры на буржуазию как класс и «буржуазное искусство». Но и его все еще нет. Как нет и буржуазии (или она еще не показалась народу?), которая потворствует буржуазному искусству – любит изысканное, авангардное, декадентское, кич и т.п. То есть то, что сейчас (может и слава Богу?) стало в изобилии появляться на всем нашем среднеазиатском пространстве. Или – собирает картины, покупает скульпту-

ру, содержит квартеты, квинтеты (а не только любовниц, авто и собак с верблюдами, извиняюсь). Не считать же нам, в самом деле, буржуазным искусством показы то тут, то там «высокой» восточной моды, в тайне рассчитанных устроителями на внимание «первых леди», их дочерей и окружения? Пока что наша «бедная буржуазия» норовит как бы самой поживиться за счет искусства: наладить вывоз изделий народных мастеров (благо их девать некуда на родине) и произведений современных художников куда подальше, да и продать подороже. Впрочем, и это неплохо, хоть какая-никакая поддержка мастерам.

Тогда кому же нужно это непонятное народу современное искусство и весь этот «восточный кич», большей частью созданный «под суфиев» (как сказал один мой ташкентский знакомый кинорежиссер, невольно удрученный повальной «ресуфинизацией» (не путать с былой «русификацией») населения, – «суфины

дети»)? Получается, что скорее всего – самому художнику, иначе говоря – каждый предоставлен самому себе. А это, как ни странно, в общем-то и есть один из существенно важных знаков внутренней свободы, к которой, говорят, мы так стремились. Так что, нет худа без добра.

Еще художник, конечно, надеется, что на его глубокомысленную «восточную мудрость» обратят внимание заезжие и укоренившиеся здесь по службе иностранцы и купят что-нибудь. Однако, увы, наблюдения показывают, что за некоторыми исключениями, этого не происходит: люди из V.I.P. – страшные жмоты, торгуются до последнего, как даже у нас на базарах не торгуются, и покупают за «пять копеек». Проблема, наверное, в том, что у них не принято занимать до получки. Но теперь и у нас не принято. Или же художник думает, что ему удастся переправить свои творения на Запад и там продать, и так прокормиться. А там такого добра своего хватает (хотя, конечно, некоторым немногим удастся). А потом, – попробуй-ка переправь! Тут в соседнюю, бывшую «братскую республику» (далее – ББР) не провезешь без специального разрешения (или потом обратно не завезешь). Мышь не проскочит просто так. Конечно, если не откупится прямо на границе. Про границу (наземную, в особенности) лучше и не вспоминать. «Граница и культура» – это тоже отдельная тема для исследования. Ну только, если пару слов. Как там мастера вымогают сначала свои, а потом «чужие». А бедная наша «творческая интеллигенция» на своих редких встречах нередко обвиняет друг друга в произволе на границах. Не понимая, что там-то они уже давно договорились и объединились в «общем деле», даже создали что-то вроде СП.

И получается, что, с одной стороны, мы хотим уйти из прошлого, а с другой, – мы все еще там и более того, – вынуждены цепляться за него из последних сил. Как сказал казахстанский писатель Морис Симашко, «из эпохи не откочует». Мы – это мы, и останемся собой. Хотя, похоже, что мы и не очень-то стремимся осмыслить себя как некое целое, не пытаемся понять, что мы из себя представляем, кто мы – среднеазиаты или каждый сам по себе и против всех? И нужно ли нам это объединение и общение? (Может быть нужно, пока нам дают «под это дело» деньги «западные товарищи»?!). Или не до него сейчас, своих проблем у каждого хватает? И куда идет (или точнее: куда ведут) наш «караван культуры»? Даже беглый взгляд на нынешнюю ситуацию показывает, что некоторые «караванчики» в недоумении, сами не могут понять, что происходит – то стоим, то мечемся

в разные стороны, слишком много и сразу открылось дорог.

Между политикой и экономикой

Если что и понятно абсолютно, – так это степень зависимости наших культурных взаимосвязей от политических и экономических игр эпохи. А игры эти переменчивы. Хотим мы того или нет, но мы там лишь придаток мощных внехудожественных систем. Политика и экономика – вот два фактора, от которых, к сожалению, во многом зависит процесс консолидации культурного пространства Центральной Азии, взаимодействия между разными культурами, Востоком и Западом. Вот уж точно, марксизм в действии. А то всё сомневались, охаи-



Государственный театр оперы и балета имени Алишера Навои. Ташкент 2005.

вая «ложное учение»... Политика и экономика сковывают наше сознание, не позволяя ему переместиться в собственно художественную сферу. На одном из форумов «Неформальной Европейской Театральной Встречи» в Будапеште в конце апреля 2004 года секция по проблемам культуры Средней Азии так и называлась – «More than pipelines» (буквально: «Больше, чем газовые/нефтяные трубы»). Сходные определения и привязки имеются и в отношении культурных связей между нами (в конкретном случае – Узбекистаном) и Россией. «Ташкент-Москва: не только лес, хлопок и дыни» – так озаглавлен один из московских материалов на сайте Фергана.Ру (от 10 апреля 2002 г.). Мудрый человек Мурат Мухтарович Ауэзов, по-видимому, не только рань-



Новые мотивы древнего искусства.

ше многих других в нашем регионе понял происшедшие радикальные изменения, но и практически начал извлекать из них пользу для культуры. Он провел успешную комплексную экспедицию под названием «Каспий: нефть и культура», и попытался привить нефтяникам вкус к сохранению культурных ценностей народа в окружающем их «сырьевом пространстве».

Для политиков культура – это еще и своеобразная «палочка-выручалочка», а то и «дубинка». Так, например, о сносе Русского драматического Театра им. А.С.Пушкина в Ашхабаде было объявлено точно в годовщину смерти поэта – 10 февраля (2004 г.): Посмотрим, мол, как вы теперьотреагируете, а то все критикуете да критикуете. В СМИ и на сайтах возмущались, но власть промолчала. Похоже, что и тут пахивало газом¹. Власть вспоминает о культуре, когда нужно сделать очередной поворот – ослабить или усилить связи между странами, сблизиться или отдалиться. Ничего бы, если бы не один «момент». Соответственно этим задачам

¹ Автор, по-видимому, имеет ввиду инцидент с разрушением здания Русского драмтеатра в Ашхабаде, происшедший накануне визита в Туркменистан правительственной делегации России. Однако он странным образом не упоминает о многих других санкционированных разрушениях памятников русской и советской культуры на территории отдельных среднеазиатских государств. Это умолчание, по-видимому, объясняется тем, что они не были непосредственно связаны с газопроводами и нефтью. – *Примечание редактора журнала.*

происходит и манипулирование культурными процессами: то одобряют, а то (чаще негласно) не одобряют культурные контакты. Хорошо бы ввести всеобщий (международный) мораторий на запрет ограничений культурных контактов между творческими людьми и организациями вне зависимости от характера политических отношений между странами (точнее – политиками).

Пути и направления

Но если все же посмотреть, о чем говорят политики, пишут журналисты и ученые-культурологи, то можно обнаружить по крайней мере 5 главных направлений движения, которые так или иначе фигурируют в общественно-политической жизни, заявлены официально или неофициально, и в разной степени концептуально оформлены для современной культуры Центральной Азии. Это: 1/ Западный путь, 2/ Российский путь или путь с Россией; 3/ «Паниранистская» концепция; 4/ «Пантюркистская» концепция; 5/ Наш собственный путь, представленный разными схемами культурной политики национального и общерегионального характера. Ясно, что за всеми ними стоит политическая подоплека, «политические игры» современности. А за некоторыми, как, например, «пантюркисткой» и «паниранистской» (в их обозначениях я абсолютно не вкладываю негативный смысл, принятый в советское время), – еще и интересы государств, желающих доминировать в регионе, объединять и вести за собой.

Все направления имеют дело с культурой, но по принципу: через культуру – в политику и экономику. Конечно, не следует и преувеличивать их политическую или экономическую подоплеку. Их воздействие на современный исторический процесс многозначно и не ограничено только политикой и экономикой. Они творятся усилиями многих людей различных национальностей, и в совокупности создают новый многополярный культурный мир в наших странах, способствуют открытию нашей культуры внешнему миру.

Теперь посмотрим на них по порядку. Нужно ли нам, например, догонять в культуре и искусстве Запад – Европу и Америку? (Часто слышишь: «Как мы отстали, боже мой, боже мой, у нас нет того, нет сего, минимализм, инсталляции, перформансы, хепенинги...», чего там еще?). Конечно, Запад хочет нам помочь научиться выживать, искать и зарабатывать деньги самостоятельно, уменьшить зависимость от государства, перестроить наше «испорченное» мышление. В общем-то Запад, про-

шедший через эти же проблемы, пытается нас спасти, встроить в систему нового миропорядка. Но не тут-то было и не так все просто. Мы как бы живем в разных временных измерениях или в разных эпохах. Кажется, что у них уже завершился исторический период жесткой борьбы и противостояния в социально-культурной сфере. Нет у них и такой конфронтации с чиновником, да его при случае можно и прищучить. Там работают демократические институты, законы, и граждане в целом законопослушны. Людям искусства интересны большей частью новые совместные проекты и идеи. Конечно, мы очень сильно ошибаемся, иной раз думая, что у них нет проблем. Существуют – и еще какие, но только иного уровня. Другое дело, что там все конкретней и прагматичнее. Если приглашают «на чашечку кофе», то и будет только кофе, не более того. У нас все иначе. Если приглашают на пиалу чая, то после нее будет еще и плов с водкой (бешбармак, бесбармак и т.д., и тоже с водкой). А иной раз, пока ты пьешь чай, бедный хозяин режет свою последнюю курицу, чтобы приготовить для гостя угощение.

Или нам следовать за Россией? Она кажется ближе и понятней, хотя теперь много и непонятого. Россия – это идея евразийства, единства славянского и тюркского культурных миров, и шире – среднеазиатского мира. А потом – это все же наш бывший «старший брат», в том числе в области культуры, и многие по-прежнему его любят. Там огромный интеллектуальный потенциал, многообразие, борьба разных сил и направлений в культуре, полная свобода (конечно, так нам видится отсюда). Местами искусство стало прибыльным делом, крутятся огромные деньги. Москва, как маленький Советский Союз, притягивает к себе авантюристов и талантливых искателей «творческой удачи» со всех бывших «культурных окраин». Но есть там такое, что пугает наш размеренный, созерцательный среднеазиатский ум. Иной ритм жизни, открытая схватка добра и зла, кто кого – пока неясно. Хаос и озлобление, отчуждение и неприязнь к «азиатам», боязнь «исламской угрозы» и националистическая злобность с произволом чиновника. (Впрочем, в последнем случае разница между ихними и нашими лишь в том, что у них матаются только на русском, а у нас еще и на национальных языках). Настораживает и тот поворот в магистральном движении культуры, который намечился в России – от Азии к Европе. Впрочем, общий вектор движения все еще колеблется. Но дело не только в этой, не зависящей от нас исторической реальности. Россия отказалась от

своих огромных азиатских культурных накоплений и затраченных гигантских материальных ресурсов, от положенных здесь жизнью и ныне здравствующих тысяч русских людей культуры, многие из которых – истинные подвижники. Конечно, сохраняются отдельные дорогостоящие коммерческие предприятия и «культурные игры» власть придержащих ради политического реверанса друг другу. Но я имею в виду общую тенденцию. С другой стороны ясно, что идея тюркско-славянского синтеза в культуре – евразийская концепция культурного пространства – все еще остается очень привлекательной для культур с кочевым базисом, особенно для Казахстана, откуда она собственно и появилась в современном обновленном виде. Она сближает нас ментально-исторически и внутренне противостоит моноэтническим концепциям, будь-то «великого тюркского эля или мира», «великого славянского мира» или «великого иранского мира» (о них ниже). Правда в ней как-то не остается места для других среднеазиатских культур. Но это может быть концептуально доработано.

Теперь о наших, ставших недавно опять близкими, соседях, – Афганистане, Иране и Турции. Об Афганистане и его культуре мы знаем, к сожалению, еще очень мало. Оттуда не происходит никаких новых идей и концепций, если не принимать в расчет очень древние идеи строгого непримиримого Ислама. То что видим там, напоминает нам о нашем далеком дореволюционном архаическом прошлом и на какое-то время заставляет задуматься об истинном значении Советской власти, произведшей фронтальную модернизацию всех сторон жизни, культурную революцию, и совершившей прорыв в будущее, избавившей нас от средневекового мрака (правда, попутно разрушив и немало подлинных ценностей). А многие, даже наши профессиональные историки, невольно продолжают думать: вот если бы не «проклятые Советы», то мы бы точно жили как в Европе или на худой конец, как в Турции. Но почему-то забывают об Афганистане. И напрасно. Если посмотреть на начало 20 века – что у них и что у нас, – то призадуматься. У нас в эмирской Бухаре (не берем Русский Туркестан – это другое) – телефон и телеграф, фазтоны, несколько авто, типографии-литографии, оркестр духовой военной музыки, большие часы в Арке, бумажные деньги (появились с большим сопротивлением), джаиды-просветители (да и то, почти все это эмир решил открыть в некотором отдалении от Бухары, в русской «Новой Бухаре» – Кагане, заодно истребив кого смог из джаидов). У них в Кабуле – тоже парк авто,

телефонная связь, газеты, книгопечатни, много изданных книг, оркестр духовой военной музыки, свои же просветители. Местами они были даже впереди Бухары. А что теперь? Конечно, интерес к традиционной культуре Афганистана – это уже другой разговор.

Иран – страна с великой культурой тысячелетнего непрерывного развития. Когда оказываешься там, сразу понимаешь, что культура и искусство Ислама – это существует, это другой реальный мир, а не выдумки наших и западных востоковедов. Иран, конечно, в своем культурном состоянии и движении ближе всего к Таджикистану. И этим как бы компенсируется нынешнее ущербное положение Таджикистана и таджикской культуры в окружении тюркского мира, пытающегося подмять окончательно все под себя. (Чего только не пишут наши историки и особенно ученые-культурологи, самоучки-автодидакты о древнем величии тюркской истории и культуры, о тюркских корнях современной культуры! Куда не посмотри, что не возьми, – все сотворили «великие тюрки». На всякий случай все же оговорюсь: я не таджик и не иранец, а на половину узбек и на половину – русский). В ответ на это и сам по себе «паниранизм» набирает силу. С точки зрения «вещного», предметного мира культуры, расширения культурных границ – это замечательно. Мы начинаем открывать для себя удивительный и богатейший духовный мир иранской культуры, о котором знали не так много, и в основном только из литературы отечественного производства.

«Пантюркистская» концепция культурного пространства активно утверждает себя в противовес или в дополнение к названным выше. В ее формировании и проведении в жизнь активно участвует Турция и все наши «тюркские» республики. Идеей единого великого тюркского мира вдохновляются и политики. Но, как сказано выше, и она не может охватить все культурное пространство Центральной Азии. А потом – мы такие разные тюрки. Есть в ней и существенный недостаток – сознательное пренебрежение иранским культурным миром. Иногда под последним у нас понимают только лишь современный Таджикистан, что не совсем верно, так как сводит проблему лишь к современной политико-географической ситуации. На самом деле речь должна идти об иранском культурном компоненте, составляющем (в разной степени) одну из существенных основ в культурах всех стран региона и в том числе России. А он-то и выпадает у наших «любителей» тюркских древностей.

Таким образом, получается, что ни одна из этих мо-

делей – евразийская, пантюркистская и паниранистская не охватывает на данный момент полностью наш регион как целостное культурное пространство. И это подталкивает к поиску более широкой приемлемой для всех идеи. Конечно, здесь можно было бы вспомнить об идее «Туркестан наш общий дом», выдвинутой в Узбекистане и подкрепленной усилиями президентов наших стран, создавших «Ассамблею культур народов Центральной Азии». Однако, к сожалению, эта официальная идея оказалась нежизнеспособной, и похоже, что к настоящему времени совсем угасла. Примечательно, что даже в общем органе этого объединения, газете «Культура Центральной Азии», незаметно исчез лозунг, который первые годы красовался на ее первой полосе: «Туркестан наш общий дом».

А есть ли выход?

Что же тогда нас теперь объединяет и можно ли говорить о культуре Центральной Азии в единственном числе? Если негативный опыт – это тоже опыт, то, наверное, он и объединяет нас в первую очередь. Нас роднят: похожие друг на друга амбициозные официозные модели «тысячелетних культур» и самобытных (изолированных) историй; состояние культур – оскудение и обнищание интеллектуальной среды, ее вымывание в другие пласты жизни и другие страны; ощущение обреченности не только отдельных видов и школ, но и целых традиций. Будут ли они вытеснены или сметены нашествием глобализации с ее коммерческой массовой культурой американского типа, или возрождающимися этнонациональными идентичностями – принципиально не столь важно. «Строителям» этнонациональных идеологий удалось в последние годы значительно дискредитировать саму идею взаимодействия культур как в масштабах Центральной Азии, в отдельно взятых странах, так и между Востоком и Западом. Наивный энтузиазм среднеазиатского единства первых лет независимости значительно спал.

Каковы же реальные возможности и пути создания общего культурного пространства? Слава Богу, в нынешних условиях еще сохраняется возможность культурного общения на индивидуальном уровне. И, по всей видимости, ценность человеческого взаимодействия будет возрастать, создавая альтернативу официальному массовому культурному действу. Это в точности соответствует происходящим изменениям в культуре, где стали доминировать субъективные личностные мотивы и ам-

биции творчества. Есть большие общие проекты (их мало), но есть и многие малые совместные проекты и идеи, которые вовлекают в свои сети все новых заинтересованных граждан. Благодаря им, возможно, удастся закрепить тенденцию постоянного поиска объединяющих позитивных начал, и на этой базе начать теоретическую работу по выстраиванию моделей общего культурного пространства. Отсутствие таковых негативно сказывается на состоянии культурного сообщества. В противовес этнонациональным концепциям с их неизбежным эгоизмом и неограниченным мифотворчеством (теперь они будут существовать), нам необходима **концепция общей среднеазиатской региональной культурной идентичности. Идея разработки и продвижения такой концепции способна стать нашим долголетним и главным мегапроектом.** Он никоим образом не противоречит строительству национальных культур, и напротив, – вбирает в себя все то ценное, что они несут в себе из нашего общего культурного достояния.

А пока что можно попробовать составить некоторый список «бинарных оппозиций» современности «в отдельно взятой национальной квартире» и в нашем «общем доме», то бишь в общем культурном пространстве. Как «строительный материал» нашей современности, чтобы ясно было, где мы находимся. Очевидно, что эти «категории» питают и массовое сознание, и политиков, и культуру и искусство, вдохновляя на новые художественные творения. С одной стороны, они объединяют нас, а, с другой, они же вызывают огорчение и скрытые претензии друг к другу, разделяют нас на соперников. Для начала хорошо было бы вспомнить одну из популярных средневековых среднеазиатских категорий – «разм и базм» («битва и пирушка»). А затем уже: кала мен дала (город да степь), Аллах и Тенгри, Саманиды и Темуриды, Авеста и Манас, Бахауддин и Яссауи, джаиды и пантюркисты (то есть, для одних – просветители, для других – разрушители), суфии и авангардисты (или: авангардисты, влюбленные в суфиев), киргизы и кыргызы, 3000 лет городу Ошу – 2700 узбекской государственности, 2200 лет кыргызской государственности и 5000 лет туркменскому народу, маком и симфония, маком и күй, древние тюрки и бухарские евреи, шанырак и сумалык, навруз и наурыз, арийская культура и великие тюрки, юрта и космос, мерос и мурас (то есть «наследие»), зороастризм и буддизм, «Рухнама» и другие Книги, Огузхан и Коркут, Камбаркан и Ашик-Айдын, соцреализм и модернизм, постмодернизм

и восточный романтизм, Амир Темура и Исмаил Самани, «ужасное колониальное прошлое» и «великое светлое будущее», «степное знание» и богатая письменная культура, плов, шашлык и бешбармак (бесбармак), чай и шай, Фараби и Ибн Сина, Баласагуны и Гиждувани, Кабанбай-батыр, Сыпатай-батыр, еще многие батыры и Мангуберди, шаман-жырау и суфи-табиб, камчи (камшы) и кымыз, танбур и кобыз, дутар и комус, Камбаркан и Акку, Тановар и ... (пусть еще каждый сам прибавит что-нибудь). Это всё и еще многое другое присутствует сейчас



У каждого своя Мекка

и там и тут, и у нас и у вас, все перемешалось и куда-то движется. И из этого-то «материала», дополненного многим другим, мы и должны соорудить что-то новое, что объединит нас в общем движении вперед как отдельный самостоятельный региональный среднеазиатский тип культурной идентичности, единое центрально-азиатское культурное цивилизационное пространство.

Написал все это, а так и хочется повторить слова, случайно прочитанные во 2-м выпуске альманаха Улана Джапарова: «Так шарахнуть, чтобы штукатурка посыпалась у ихней Мадонны» (цитирую, конечно, неточно, по памяти). Вот только не пойму, почему у ихней, они-то в чем виноваты? Да к тому же, опасно это – вставать на путь нетерпимой разрушительной психологии. Вот и получается, что мы даже не можем толком, спокойно осмыслить нашу ситуацию. Просто времени не хватает.

Гамал БОКОНБАЕВ

НЕ ДРУГ, НЕ ВРАГ, НО ТАК

Наверное не найдется у нас в регионе темы, которая обсуждалась бы так же открыто и свободно, и в то же время не чувствовалось при этом опасения случайно, ненароком задеть неудобные стороны обсуждаемой проблемы. Разговоры о статусе русского языка ведутся на самом высоком уровне и все вроде бы предельно ясно – русский язык средство межнационального общения, а национальным языкам в каждой из республик придан статус государственного. В нашем противоречивом мире никого не смущает, что государственный язык не является средством общения народов, это государство населяющих. Но политические решения приняты, а более пространные рассуждения на эту тему кажутся излишними – сама жизнь расставит все по своим местам. Большинство образованных людей не сомневаются, за какими решениями будущее – мы будем пользоваться тем, что удобнее и доступнее, и нет смысла закапываться в общемировых проблемах стандартизации культуры, духовного империализма, и глобализации вообще.

Никого не надо убеждать банальными доводами в пользу применения русского языка на межрегиональном уровне. Это – и объединительный потенциал русского языка; и сложившееся единое информационное пространство; и советское прошлое, сформировавшее во многом современное понятие Центральной Азии. Но, как и в любом общем деле – деле, которое касается многих людей, думающих по-разному и имеющих на то полное право – всегда требуется на всякий случай выговориться в печати.

«Этнографизм» культуры

В царской России все происходило по неумолимым законам империалистической экспансии и эволюционного приспособления – культура колоний в Центральной Азии могла существовать только в створе развития культуры всей империи. Остальное подлежало неизбежному отмиранию, в лучшем случае в этнографический материал. Октябрьская Революция в России внесла существенные коррективы в эту, уже сложившуюся в ми-

ровой практике, политику. Советский Союз подчеркнуто демонстрировал всему миру привлекательную альтернативу социалистического культурного строительства в отсталых окраинах. Являясь в общемировом масштабе регрессивным проявлением тоталитаризма, Союз стал для стран Центральной Азии поистине волшебной переменной участи. Регион получил уникальную возможность безболезненно интегрироваться в современный мировой культурный процесс, и этот исторический шанс использовал до конца.

Русский язык был назначен идеологическим центром средством межнационального общения, и по умолчанию являлся государственным языком. Тогда, вместе с изучением родного языка, естественным было выучить язык, на котором разговаривал Ленин. Работала диалектическая формула – развитие в слиянии. Конкретными путями слияния на практике всерьез никто не занимался – когда строился всеобщий путь к счастью, вопросы существования национальных языков казались мелкими, второстепенными и по ходу основного движения сами собой решаемыми. Их развитию уделялось достаточно внимания, но в форме сохранения наследия на краеведческом, музейном, законсервированном уровне.

Сейчас, под давлением сладкого бремени свободы, приходится заниматься вопросами, решение которых раньше воспринималось как данность – преимущество не думать страны региона теперь не обладают. Создание теоретических основ формирования новой государственной политики по изменению статуса языка, на котором народы привыкли общаться десятилетиями задача архисложная. Именоваться новая культурная политика может по-разному, но, к сожалению, бюрократическая инерция считать развитие этнографии развитием всей или большей части национальной культуры сохранилась.

В попытках найти в прошлом духовные основы патриотизма и государственности, нет ничего плохого. Этнография прививает уважение к прошлому, и, как правило, обогащает современную культуру. Но, по большому счету и проще говоря, развитие культуры в том, что она поставляет образцы и модели поведения, приемлемые в современных условиях. Этнография позволяет по-

нять, «как было», но сама по себе никогда не дает ответа на вопрос «как быть» сейчас.

В этой связи можно говорить о «новейшем духовном империализме». Жесткая конкуренция и идеологический пресс заменены мягким, молчаливым, неосознанным заключением национальной культуры в этнографический саркофаг национального языка. Этнографическая составляющая выпячивается в ущерб современному развитию, что ведет к созданию геронтологической культуры с преобладанием некрофильских тенденций.¹

Бессмысленная выразительность

Вопрос – насколько гармонично существование двуязычной культуры – в нашем случае запоздалый. Сейчас есть возможность рассматривать вопрос узко – некоторые, уже сложившиеся особенности культуры в условиях двуязычности.

Если согласиться, что язык – основа и движущая сила всех искусств, то наяву труднопреодолимое противоречие. Данное противоречие проявляется как некоторое самобытно-ментальное мировоззрение в тех видах искусства, где слово является одним из средств выразительности или выполняет роль идейной заготовки в виде литературной основы. Следуя законом эргономики, сохранения энергии, у нас и театр, и кинематограф развиваются по преимуществу как пластические, режиссерские, при отсутствии хорошо написанных сценариев и драм. Недостаток приемлемых решений проблемы двуязычности в культуре «заставляет» представителей искусства не использовать выразительность языка как художественного элемента, избегая появляющиеся при этом сложности. Можно сказать, наше искусство эмигрирует в сторону жеста и пластики из пространства осмысленных слов и понятий. Искусство все более научается избегать второй сигнальной системы (чисто человеческой), заменяя ее первой – звуками, жестами и пластикой.

Может казаться, что эта проблема не касается чисто пластических искусств, но это только на первый

¹ Термин в философии означает любовь к машине, а значит к мертвому (не живому, не пахнущему, не вызывающему проблем, без своего мнения, без своего характера). Эрик Фром так обозначил тенденцию в западной культуре, вызванную механизацией общества. В нашем парадоксальном случае – крен развития в исследование безжизненных пространств прошлого.



Жуков В. П. Плакат. Язык Ленина знать на отлично.

взгляд. Действительно, в тех видах искусства, где использование языка минимальное или презентационное эти противоречия не так наглядны. Собственно язык традиционной живописи был импортирован национальной культурой полностью, то есть поиски национального пути велись на языке традиционной европейской, русской живописи. Такая «беззастенчивость» дала великолепные результаты – дальнейшее развитие продолжается свободно и без ограничений, без деления на «наших» и не «наших».² Но теперь для дальнейшего развития той же национальной самобытности в изобразительном искусстве требуется языковая, смысловая

² Известный местный художник-портретист за много лет плодотворной деятельности умудрился избежать изображения узкоглазых аборигенов. И никто не обвинил его в «манкуртизме», а, наоборот, за особое рвение в освоении языка европейской живописи (оперы, балета) присвоили звание народного. К слову о «манкуртизме», для многих наших поколений стать манкуртом, и означает забыть советскую (а значит и российскую) культуру.

подпорка, основа в виде философии и критики (не поверхностной, не репортажной оценки), а это уже связано с языковой мобильностью, изощренностью языковых контекстов и подтекстов, которая в данном случае отсутствует. Речь не идет об обеднении собственно самой культуры, можно говорить об отсутствии достойной трансляции культурных достижений.

И даже у людей достаточно умных непонимание необходимости интерпретации, осмысления и идентификации событий в пластических видах искусств посредством критики и теоретических исследований есть подсознательное избегание тех же противоречий двуязычности. Вообще, если посмотреть на проблему изобразительного искусства с точки зрения «языка», то можно сейчас констатировать преобладание у нас достижений в формотворческом направлении, в ущерб смысловому, реалистическому, концептуальному.

Все это может восприниматься как особенность культурной политики стран региона, культивироваться как проявление в искусстве некоторых характерных черт национального, сакрального, ментального мировоззрения. Такая наша культура воспринимается западной имперской культурой как интересное и чужое, забавное и непонятное – а главное – тем интригующее, чем молчаливее. Они как бы оглядываются на свое прошлое и находят его забавным, правда, возвращаться туда не собираются. Кроме того, что не все оценят и не всем по душе такая очаровательная немота, существуют основания для более серьезного возражения, чтобы мириться с таким положением дел. Искусственное замедления процесса развития русского языка на местном уровне просто приведет к тому, что нам останется пользоваться духовными достижениями метрополии – развитие языка в центре никакими законами не затормозить. Это обстоятельство обрекает нас на то, что через язык мы будем неосознанно и неумолимо получать и интерпретацию, осмысливать окружающее по каналам извне. Вместо того, что бы изначально развивать язык у себя, придется постоянно пользоваться духовными достижениями другого государства. Если вольно интерпретировать экономические понятия – мы будем вечно импортировать продукт, имея сырье, которое и здесь могло бы стать полноценным духовным товаром.

Несмотря на банально убедительные доводы, использовать полноценно русский язык на уровне отдельных государств мы не сможем. Как показывают последние события, мы не сможем, в силу сложившихся политических реалий и недостаточного развития процессов

ассимиляции культур, спокойно воспользоваться уже имеющимся у нас богатством. Знание русского языка дает нам неоспоримые преимущества, но как знания сами по себе, предоставляя потенциальную возможность другой самореализации в другой стране. И парадокс этой ситуации в том, что именно это преимущество не позволяет странам региона полноценно проявиться как самостоятельная культурная единица.

Так

Регресс и остановка в развитии цивилизаций шелкового пути произошла в свое время по объективным причинам. По объективным причинам государственные образования на этом пути не смогли сделать его экономически более приемлемым к использованию. Страны эти оказались в пространственном тупике, в положении никому не нужных территорий, естественной охранной «мертвой зоны», разграничивающей различные цивилизации. Тогда это обернулось столетиями одиночества.

Сейчас часто поднимаются разговоры о необходимости возрождения шелкового пути, о необходимости сделать дорогу, идущую через наши страны, более «шелковистой». Один из путей к этому – развитие единой культуры региона.

Мы сейчас в ситуации, когда национальные языки воспринимаются как историческое прошлое, от которого грех отказываться, а для шагов к сообществу будущего нам нужен более продвинутый, более внедренный в мировую культуру язык, для общения на региональном уровне нам удобнее всего пользоваться средством общения другого государства. И в связи с этим нам предстоит преодолеть нарождающийся комплекс неполноценности – отношение к русскому языку как к духовной собственности России. Общемировым итогом достижений золотого века русской словесности стала потеря Россией монополии на русский язык – утверждение, которое в нашем случае необходимо акцентировать.

Понимая всевозможные трудности диалектического развития, представителям культуры надо попробовать идентифицировать культуру региона на русском. Наш путь – создание региональных институций, работающих на русском языке.

Очень кстати, в этом случае без лишних терзаний нам будет легко подчиниться опорному, базовому, классическому, оптимальному условию развития любой культуры – единому языковому пространству.

Марат СУЮНБАЕВ

ПРОЦЕССЫ ИНТЕЛЛЕКТУАЛОГЕНЕЗА В РЕГИОНЕ: ВОРЧАНИЕ ТЕХНОКРАТА

– Вы интеллигент?

– Боже упаси!

(Н.Гумилев)

Понятие «интеллектуал» ассоциируется с понятиями «свободомыслие», «властитель дум», пассионарность и т.п. Ассоциируются ли эти понятия с интеллигенцией и деятелями культуры региона? Если нет, то почему? Почему «интеллектуалы» региона стали все реже и реже привлекать внимание национального, регионального и мирового сообществ?

Советский энциклопедический словарь 1988 г. определяет «интеллигенцию» как «Общество, слой людей, профессионально занимающийся умственным, преимущественно сложным, творческим трудом, развитием и распространением культуры». Каково же место интеллектуального труда в структуре экономики?

Профессионально занимающиеся умственным, преимущественно сложным, творческим трудом, – это ученые и инженеры, а тех, кто занимается развитием и распространением культуры обычно называют деятелями культуры. Первых больше, так как они существуют не зависимо от того проводит общество (государство) осознанную культурную политику или нет.

Чем прогрессивнее структура экономики (чем больше в ней доля промышленности и услуг), тем больше спрос на умственный труд. Накопление общественного богатства делает возможным появление интеллигенции – тех, кого можно нанять заниматься умственным трудом профессионально, а не на «общественных началах». Долгое время резкоконтинентальные условия, низкий уровень биологической продуктивности и транспортная изолированность региона не способствовали ни накоплению общественного богатства, ни появлению спроса на умственный труд. Земледелие и кочевое скотоводство не очень-то и нуждались в интеллектуалах и определяли примитивную структуру экономики.

Включение региона в процесс глобализации в рамках Великого Шелкового Пути и формирование прогрес-

сивной структуры экономики выдвинуло в средневековые мыслителей и «интеллектуалов» мирового масштаба: Рудаки, Авиценна, Аль Фараби, Жусуп Баласагунский и многие-многие другие. В это же время в регионе были созданы памятники культуры, включенные ЮНЕСКО в фонд мирового наследия.

Последующие «постшелковый» и досоветский периоды характеризуются оторванностью от мировых цивилизационных процессов, возвращением к примитивной структуре экономики, сокращением материальной базы интеллектуального труда и спроса на него.

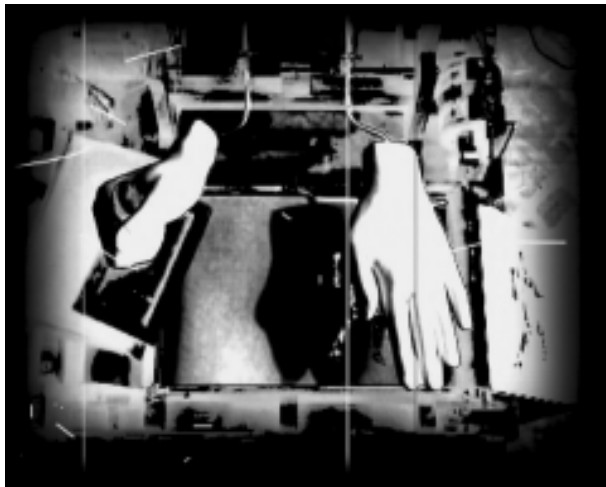
Низкая биологическая продуктивность территории диктовала низкую плотность населения. Низкая концентрация человеческого и социального капитала задерживала развитие культуры и созревание этносов в целом.

В дореволюционный период «интеллигенция» была малочисленна, представлена главным образом духовенством и была в роли содержанки власть имущих.

В конфликтах, репрессиях в регионе, в войнах СССР погибла наиболее продуктивная (пассионарная по Гумилеву) часть этносов. В эмиграцию уходит также наиболее предприимчивая часть нации. Миграция – это тоже отъезд пассионариев.

Почитание старших, характерное для населения региона, легко превращается в почитание авторитетов – не самое подходящее свойство для «властителей дум».

Регион характеризуется рудиментами традиционного общества – архаичного крестьянского сообщества, культура которого сложилась в основном еще в эпоху неолита, во времена возникновения земледелия и скотоводства, и не менялась в своих основах до настоящего времени. Традиционное общество не испытало или слабо испытало воздействия индустриализации, информатизации и глобализации.



А. Николаев. В поисках совершенства. 2005. Видео

В годы советской власти в рамках индустриализации, борьбы с безграмотностью, модернизации, гонки вооружений количество интеллигенции резко возросло, но ее общественная позиция мало изменилась. Она не имела той относительной свободы, которую имеет в экономически развитых странах, где она работает через контракты и гранты на бизнес. Количество интеллигенции резко возросло в том числе за счет ее «импорта» не только из европейской части СССР, но и даже самой Европы («помощь в рамках «Интергельпо»).

Власти в Москве не жалели усилий на общее развитие региона – он служил рекламной вывеской социализма для развивающихся стран. Это принесло результаты: творчество Чингиза Айтматова, например.

Если в первые годы советской власти была тяга к знаниям, то на ее закате и в постсоветский период она сменилась тягой к дипломам. Форма пришла на смену содержанию.

Так интеллигенция постепенно стала превращаться в дипломодержателей.

Постсоветский период оказался катастрофическим для местных работников интеллектуального труда. Пошел процесс приватизация общерегионального историко-культурного наследия. Для региона стал характерен «мелкодержавный шовинизм» и на уровне государственном, и на уровне бытовом.

Несколько бед свалилось одновременно:

- разрыв связей внутри СССР;

- резкое изменение основных ценностей общества (рыночная экономика, индивидуализм и т.д.)
- фрагментация культурного пространства и появление «местных ценностей» в результате суверенизации и взрыва национализма;
- резкое сокращение бюджетного финансирования науки и культуры;
- снижение спроса на интеллектуальный труд со стороны экономики;
- возвращение к примитивной структуре экономики.

Так интеллигенция стала отрываться от жизни страны.

И тут появились различного рода зарубежные фонды, международные организации, проекты и т.д., воссоздавшие спрос на интеллектуальный труд. Цели этих организаций не всегда совпадали с национальными интересами, хотя не обязательно противоречили им. Местных меценатов слишком мало и кошельки их пока не слишком толсты.

Так интеллигенция постепенно стала утрачивать патриотизм.

Количество переводов современных достижений мировой культуры на языки народов региона ничтожно. Стоимость российских переводов достижений мировой культуры для большинства работников интеллектуального труда недоступна. О западных изданиях вообще речи нет: стоимость одной книги может быть равна зарплате школьного учителя за несколько месяцев. Вследствие этого, например, в Душанбе и многих областных центрах Кыргызстана вообще исчезли книжные магазины.

Так постепенно идет провинциализация интеллигенции в регионе.

Неконкурентоспособность и невостребованность на рынке труда толкает интеллигенцию в придворные – возвращает в роль содержанки власть имущих.

Так идет расставание со «свободомыслием» (если оно было).

Распад СССР привел к замене коммунистического идейного прессинга на еще более мощные: вестернизацию и остернизацию (исламизацию). Сейчас идеологии массовой культуры могут сопротивляться только страны с глубоко традиционной культурой, большинство населения которых проживает в сельских общинах (Бжезинский 36., 2004). А исламизации похоже не со-

противляется никто, она многими (не всеми) воспринимается как часть национальной идентичности. Попытки предложить в качестве основы национальной идентичности идеологию тенгрианства (что представляется нам более обоснованным) пока не имели успеха. О свободомыслии уровня Омара Хайяма нет и намека.

«Бритни Спирсы» и духовенство стали задвигать интеллигенцию на задворки.

Местная интеллигенция задвигается на задворки не только зарубежными идеями, местным духовенством и чиновничеством, она не выдерживает культурной конкуренции даже с представителями преступного мира. Посмотрите на два объекта в г.Чолпон-Ата, построенные в последние 10 лет и претендующие на статус культурных. Один построен представителем преступного мира, другой – бывшим чиновником, «претендующим на интеллектуала». Первый объект – более выигрышный.

Местная интеллигенция задвигается на задворки и простыми обывателями. Посмотрите на обряды и ритуалы: они успешно навязываются обывателями. Это и разорительные пышные свадьбы в Узбекистане, это и не менее разорительные похороны в Кыргызстане и пышные юбилеи совершенно посредственных людей, – везде обыватели являются «властителями дум» интеллигенции, а не наоборот. Интеллигенция идет на пово-

ду у самых диких, нелепых, спорных и затратных обычаев, которые якобы «возрождены», а нередко просто придуманы в последнее время. Это касается и возрождения кражи невест, и калыма-приданого. И проведение похорон и поминок, сопровождаемых совершенно нелепым «обменом товаров» (якобы-подарками) и т.п. И везде интеллигенция уныло плетется вслед за этими процессами.

Так интеллигенция из пассионариев превращается в пассивных обывателей.

Таким образом, за советский и постсоветский периоды, интеллигенция как социальная группа, так и не стала лидером общественных процессов в регионе. Она не смогла предложить другим социальным слоям и сегментам общества ничего общественно значимого, и поэтому не смогла стать объединяющим звеном трансформации общества, его подлинно национального культурного возрождения.

Вызовет ли возрождение Великого Шелкового Пути возрождение структуры экономики, требующей интеллектуального труда. Произойдет ли социальное, а затем и моральное Возрождение интеллигенции и деятелей культуры региона? Появятся ли новые Рудаки, Авиценна, Аль Фараби, Жусуп Баласагунский?

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ ЖУРНАЛА «КУРАК»

Дарежан ОМИРБАЕВ

1. Действительно ли было «кыргызское чудо» в кинематографе 60-70-х гг.? В чем именно оно заключалось?

1. В шестидесятые годы я был ребенком, но сегодня, просматривая иногда по телевизору фильмы Океева и Шамшиева тех лет, я думаю, что они действительно составляли целое явление. Главное чудо, наверное, состояло в том, что такое сверхсовременное, производственно сложное средство выражения, каким является кинематограф, удалось «оседлать» потомкам вчерашних кочевников, культура которых всегда тяготела к словесным, примитивным формам выражения. Киргизские фильмы тех лет выгодно отличались, например, от казахских фильмов тем, что в них было больше кинематографа, т.е. действия, динамизма, физической атмосферы, предметности и меньше слов, театральности. Казахская же культура всегда придавала первенство искусству слова. У нас есть любимая нашими писателями поговорка: «?нер алды?ызыл тiл» («Из всех искусств важнейшим является искусство слова»), очень вредная в наши дни во всех сферах жизни, особенно в кино. Вовсе не случайно, что самый талантливый художник-казах Орал Тансыкбаев оказался ненужным в Казахстане и сделал свою карьеру в Узбекистане. Можно себе только представить, как бы относились к художнику такого класса в странах с развитой визуальной культурой.

Мне почему-то кажется, что киргизская культура по сравнению с казахской является менее словесной, менее болтливой что-ли. Может быть поэтому проза Чингиза Айтматова почти вся пригодилась для экрана. Его великие повести, рассказы были почти готовыми сценариями.

2. В чем на ваш взгляд художественное «ноу-хау» Толомуша Океева?

2. Мне кажется, что и Океев, и Шамшиев не открыли новый, оригинальный стиль, киноязык (как например это сделали Тарковский, Иоселиани в советском кино).

Их фильмы скорее можно узнать по тональности, чем по киноязыку. Фильмы и Океева, и Шамшиева я бы охарактеризовал как великолепные образцы реалистического киноискусства, стоящие на двух «китах»: на крепкой литературной основе и на самобытном кинематографическом актере (в первую очередь, это, конечно, Суйменкул Чокморов).

Из фильмов Океева я особенно люблю «Красное яблоко». Если, например, такие фильмы, как «Выстрел на перевале Караш» Шамшиева или «Серый лютый» Океева, снятые на «Казахфильме», на казахском материале, все же являются киргизскими по ментальности, по жесткости атмосферы и т.д., то «Красное яблоко» мне почему-то кажется, не совсем киргизским, а более «казахским» фильмом. В нем больше мягкости, лирики, красоты, мечтательности, фантазии, одиночества т.е. таких элементов, которые обычно предшествуют потере корней, переходу из села в город, декаденсу. Может быть вовсе неслучайно, что именно после этого фильма творчество Океева пошло на убыль? (Правда, я не видел и очень хочу когда-нибудь увидеть «Золотую осень»).

3. Творчество Т. Океева, Б. Шамшиева, а также представителей других видов искусств 60-70-х гг. во многом было связано с произведениями Ч. Айтматова (его темами, героями, символами). Что может сегодня послужить подобным импульсом?..

3. В вашем вопросе имеется в виду, скорее всего, внешний импульс, так как внутренним импульсом, разумеется, может послужить только степень одаренности самого автора. А внешним импульсом в наши дни может послужить, в числе прочего, те новые времена, в которых мы живем уже

больше десяти лет. Если вдуматься, мы ведь сейчас живем в редкое, фантастическое время – время накопления первоначального капитала.

Не каждому поколению людей выпадает такой «шанс». Другое дело, окажется ли такое импульсивное в историческом смысле время импульсивным и для киноискусства? Время покажет.

4. Каждое поколение художников с одной стороны примеривается к уже достигнутым успехам предшественников, равняется на заданную планку, а с другой – пытается в чем-то превзойти их, подвергая критическому осмыслению творческие методы, концепции, эстетику предшественников. В какой «области» происходит этот «спор» и где есть перспективы для поиска новых художественных ходов, адекватных современным реалиям?..

4. В одном из номеров вашего журнала «Курак» я прочитал строки Толомуша Океева о том, что ему неинтересен «асфальтовый» киргиз. Но, поскольку «асфальтирование» современной планеты идет полным ходом и пока не видно другой перспективы, мне кажется, что именно здесь, на границе почвы и асфальта и возможен (он уже идет!) спор между поколениями. И мне кажется (вопреки мыслям великого режиссера), что «перспектива новых художественных ходов, адекватное современным реалиям» возможна именно в «асфальтовой» части наших среднеазиатских культур. Почему? Потому что современная история (и культура вместе с ней) движется из села в город, из почвы на асфальт, а не наоборот. Современная цивилизация – это цивилизация техническое! Хорошо это или плохо? Мне, например, человеку, выросшему в селе, это не совсем нравится. Но этот процесс (который в последнее время в наших странах только усилился) – реальность, факт, причем общечеловеческий. Принятие его всеми – это только вопрос времени. Так что, все упирается в вопрос: «как?»

Известно, что всякая культура не стоит на месте, развивается. И реализм – это всего лишь один из этапов ее развития. И мне кажется, что в наших среднеазиатских культурах уже наступает такой ее период, когда на первый план будет выходить чистое искусство, т.е. стиль, язык, форма.

Ведь современная городская культура – это вовсе не обязательно культура без корней. Например, творчество казахского поэта Олжаса Сулейменова по настоящему современно, это продукт города, и в то же время оно очень органично для Казахстана и его истории. Видимо, тут все дело в степени одаренности автора.

5. Здесь можно высказаться по своему усмотрению.

5. Еще я хочу сказать вот о чем:

Мне кажется, что нашей культуре (возможно, любой культуре тоже) угрожают две крайности. Это – мамбетизм и манкуртизм. Незнаю как у других, у нас же в

Казахстане мамбетизмом называют все провинциальное, отсталое, дикое, темное. А что такое манкуртизм, вы, наверное, знаете лучше меня, ибо термин рожден у вас в Кыргызстане. Манкуртизм – это все, что отрицает свои корни, свою родину, культуру и любит только чужое. Если сравнивать культуру с деревом, например с тополем, то мамбетизм – это корни дерева, а мамбетизм – это его верхушка. И то, и другое – неизбежные части любого дерева, но самая большая, самая сочная и ценная его часть лежит где-то посередине. И авторы, которые хотят построить что-то путное, сегодня должны, как мне кажется, быть подальше и от мамбетизма, и от манкуртизма (которые, кстати, очень часто смыкаются).



Фрагмент из фильма «Лютый» Т. Океева. Фото из архива А. Федорова

Марат САРУЛУ

Для меня «чудом» была сама эпоха «оттепели».

Реформы и перемены имели планетарный характер. Мир бурлил. Энергия была ключом. На всем лежала печать лихорадочной **внешней** экспансии: политической, экономической, научно – технической, культурной. И кинематограф в силу своей массовости, зрелищности сразу же занял ведущие позиции в общественном сознании.

Цивилизационный процесс в XX – м веке определялся политической ментальностью, т.е. ориентацией на

решение ближайших, по видимости, задач, связанных с **внешним**, материальным обустройством человека. Век прошел мимо религиозной, философской, литературной эзотерики, связанной с именами Пруста, Кафки, Джойса, Гессе, мимо дзэн – буддийский озарений и революционных текстов Шри Ауробиндо и Кришнамурти. Без глубокого опыта самопознания экстравертный политизированный век был обречен на вечные повторения.

Такого мощного пассионарного всплеска уже не повторилось ни в 70 – е, ни в 80 – е, ни в 90 – е годы. Мир стоял на пороге потрясающей *трансформации* и, тем не менее, пошел по пути внешних перемен.

Кыргызское искусство, литература, кино – культура в целом тоже упустили этот исторический шанс.

И тем не менее «чудо» было. И не только в кино. Творческий взрыв произошел во всей кыргызской культуре и искусстве. Литература, театр, балет, музыка, опера, живопись и т.д. Время горстями разбрасывало таланты. Импульсы обновления вынесли на самый гребень художественных поисков самую активную, талантливую, чувствительную часть творческой интеллигенции.

Обычно «кыргызское чудо» связывают с именами исключительно Океева и Шамшиева. Но, как мне кажется, «чудо» было совокупным (общекультурным) феноменом, состоявшим из усилий многих и разных художников, таких, как М. Убукеев, А. Видугирис, Г. Базаров, авторов игровых короткометражек (кино и телевизионных) и документальных лент. Все вместе сложилось в единый кинопроцесс, ядром и лицевым явлением которого, несомненно, стали первые полнометражные фильмы Океева и Шамшиева.

Если же учесть тот факт, что культура и искусство страны Советов были «надстроечной» приставкой (по классическому определению) и шли всегда в фарватере общественно – экономических процессов, то неудивительно, что «кыргызское чудо» несло на себе печать базовой ориентации эпохи на внешнюю реальность.

Все наше искусство, вся культура, вся жизнь в целом были тотально экстравертными, без глубокого внутреннего измерения. Отсюда какая – то лихорадочная страсть шестидесятников к публичной позе, к площади, к монументализму, к гигантомании, к масштабным формам самопрезентации во всем.

Обычно под «кыргызским чудом» понимают определенный период, который начался с первых документальных и игровых лент Океева и Шамшиева и завершился с их последними фильмами. Однако, опыт мирового кино XX – го века свидетельствует, что любое «но-

вое» движение в искусстве, как правило, недолговечно. «Новая волна» во французском кино длилась всего 3-4 года. Но за этот относительно короткий срок выговорилось нечто очень важное, были сделаны определенные открытия. Все дальнейшее движение было, в сущности, всевозможной раскруткой этого новаторского импульса, инерционным расширением. Полагаю, первые ленты Океева и Шамшиева открыли и закрыли собой новую эпоху. Этими двумя картинами, замечательными в своем роде, «кыргызское чудо» выговорилось до дна, исчерпалось без остатка. Остальное развитие было уже линейным дублированием первого шага, а подчас и полной изменой дебютным открытиям.

Понимание не имеет протяженности, оно **точечно**, дискретно, уникально. Вспышка озарения в кыргызском кино 60 – х годов, несколько расплывчато названная «кыргызским чудом», так же внезапно оборвалась, как и появилась. «Кыргызское чудо» и было ничем иным, как **вспышкой сознания**, если под сознанием здесь понимать некоторую **полноту видения**, точное понимание. Такое **целостное зрение** вдруг аккумулировалось в дебютных работах Океева и Шамшиева.

Однако понимание того факта, что вчерашний опыт, вчерашние достижения и озарения сегодня не имеют значения, что необходимо умирать для всего прошлого, каким бы великим оно не казалось, чтобы двигаться в полноте незнания и свободы к новым открытиям, принадлежало языку другой культуры, которого не ведали шестидесятники, другому времени, другому поколению.

Здесь лежит вся наша последующая драма. В годы застоя вся мало мальски реальная культурная жизнь пошла вспять, в нутряные дебри самиздата, стала дробиться на автономные кружки и одиночную самостоятельность. Однако шестидесятники не услышали требований времени и судьбы, становясь и в жизни и в искусстве все более поверхностными, все более респектабельными. Разрыв между жизнью и кинематографом, между мэтрами и последующими поколениями стал непреодолимым. Кинопроцесс утратил нон – конформистский запал, боевое отношение к жизни и поисковый нерв. Преемственность как традиция не была заложена. Не осталось ни школы, ни учеников. А мэтры со временем превратились в тривиальных рантье, живущих на проценты от вчерашних вложений.

Ритмы эпохи, чередуясь как систолы и диастолы сердца то сжимаются, то разжимаются. Эпоха «оттепели» была планетарным явлением с очень высоким градусом внешней (социально – политической) актив-

ности. Вдруг словно рухнула некая плотина и замороженные воды жизни перешли из твердого в жидкое состояние, хлынув из тайников природы в мир людей.

Позже, в эпоху застоя, эта же энергия переменяла собственное направление. Она ушла внутрь, к первоистокам, вобрав в себя разлившийся вовне собственный огонь. Но поскольку на социальной арене по – прежнему находились те же персонажи: активные общественные попрыгунчики и культурные активисты, которые совершенно не были готовы к смене социальных и жизненных циклов, не были готовы к интенсивной эзотерической работе, то возможность внутренней трансформации общества провалилась. Не было до этого, в предшествующий (оттепельный) период выработано мускулов, органов, инструментов *иного* восприятия, *иного* зрения – зрелой человеческой формы, могущей свободно играть бытийными состояниями, естественно переключаясь с внешнего на внутреннее и наоборот.

«Исчезновение» энергии в годы «застоя» было воспринято культурной элитой в духе эпохи: опять же как внешняя социальная болезнь. Хотя жизненная энергия никуда не исчезла, она лишь вновь была *заперта* в бесознательном.

Внутренне шестидесятники были совершенно инфантильны, с непомерно раздутыми амбициями великовозрастных капризных баловней, прозевавших время взросления собственных детей (нового поколения), которому они не могли передать ничего, кроме собственных ребяческих обид и претензий, невнятных бормотаний, мелкотравчатых узкоцоховых ссор и интриг, моральной и профессиональной депрессии и прогрессирующей витафобии (жизнебоязни).

Разве не вызывает естественного отвращения вид молодящейся порочной старухи? Маска «нестареющих» классиков мне видится тем же маскирующим гримом, теми же подлыми румянами, пудрой и помадой, что скрывают под собой дряблую и непривлекательную немощ дурно состарившейся жизни, лишенной мудрости, простоты, внутренней силы и достоинства.

«Мастер моложе своего ученика».

В старину мастера – даосы, эти веселые игроки общепринятыми социальными ограничениями и человеческими благоглупостями, реализовали состояние «вне возраста», сформулировав это в терминах отрицания, как состояние не – ума, в котором стерты все записи. Даосы обозначали такую форму бытия как пребывание «вне квадрата», в середине, в не – деянии.

Что касается наших почтенных «классиков», то совершенно очевидно, что состояние *нестареющего*

мастерства не про их честь. Здесь мы имеем пример инверсии состояний, когда подлинная форма подменяется ее имитацией: ведь сохранить псевдостатус «бессмертного» можно лишь в качестве неприкасаемой священной мумии, застряв в своем времени, как мушка в янтарной слезе.

Импульса у «кыргызского чуда» хватило лишь на первые 1 – 3 фильма (причем это справедливо не только в отношении Океева и Шамшиева). *Точечное* движение в кинематографе оборвалось, как было сказано, по той причине, что оно целиком и полностью было внешним, экстравертным. «Кыргызское чудо» было движением, которое еще не открыло – да и не ставило еще таких задач – **внутреннего измерения человека**. *Вы не увидите в кино шестидесятников ни сновидений (как осознанного элемента киноязыка), ни грез и фантазий, ни гротеска и парадокса, ни сюрреалистических моментов – словом, ни одного компонента из иного словаря. Не увидите другой реальности. Все исчерпывалось одномерной горизонталью внешнего мира.*

Как мне представляется, **полное и точное видение, целостное зрение и есть одновременно «ноу – хау»**. Стиль, техника просто следствие озарения, плодотворного понимания. ««Ноу – хау» столь же точно, дискретно, как и вспышка сознания. Следовательно, оно всякий раз новое, всякий раз иное.

Гамал БОКОНБАЕВ

1. На мой взгляд, на всем пространстве Советского Союза происходили аналогичные процессы, и только своеобразная трактовка общих тенденций позволило говорить о чуде в нашем кинематографе семидесятых. Конечно, кино республики разделяла общие идеи, увлеченность... и иллюзии характерные для советской культуры того времени, но глубокое понимание общечеловеческих проблем и умение находить свои выразительные вариации мировых тенденций позволили отметиться республиканскому кино на многих международных фестивалях и смотрах. Если говорить о конкретных примерах, то я бы особо выделил документальные ленты. Именно в документальном кино произошла «проба пера», нашлись основные темы и собственное видение. В фильме Альгимантаса Видугириса «Нарынский дневник» по ходу рассказа о трудностях и успехах республиканского социалистического строительства с пристальным вглядыванием в местный материал происходит, чуть ли не гамлетовский спор о смысле бытия.

Только так и не меньше, и это не выглядело провинциальной манерой величия. Я считаю эту ленту лучшей в своем жанре, в жанре советской репортажа на производственную тему.

«Манасчи» Болота Шамшиева и «Это лошади» Толомуша Океева – документы национальные по фактуре и общемировые по философии. Сейчас, кажется, нет ничего проще – старательно фиксируешь на пленку лошадей или сказителя – и порядок!

Фокус был в том, что сказитель Саякбай Каралаев был представлен как хранитель феномена устного творчества человечества, а не только кыргызов. В фильме была убрана вся лишняя атрибутика и навязчивые напоминания о принадлежности эпоса. Как и в произведениях мастеров Высокого Возрождения, в обобщенности, в возвышенности формы лента приобрела всечеловеческое звучание.

В фильме «Это лошади» лошадь – друг кочевника-кыргыза. Он еще не оторван от природы настолько, что бы задумываться над эпохальными проблемами ответственности человека перед природой. Он часть природы и счастлив как ребенок. Но общая мировая проблема все равно прочитывалась, это как бы наш кыргызский ответ на призыв хорошо относиться к лошадям.

2. Я не думаю, что у него были определенные секреты творчества. У него есть как очень хорошие фильмы... так и не очень хорошие. Вообще рецепты должны быть на каждое произведение и в каждый момент времени свои, иначе получаются просто повторы. Единственное, о чем можно сказать – это народность Толомуша Океева, отмечаемое всеми. Но этот термин советский, и означал некоторую деревенскую простоватость. Эдакий ехидный взгляд на прозападную, городскую, слегка диссидентскую культуру с высоты рабочего и деревенского народа, носителя ума чести и совести эпохи, на пару с партией коммунистов. Сейчас это не недостаток, но и не особенное достоинство.

3. Творчество Т. Океева, Б. Шамшиева, а также представителей других видов искусств 60-70-80-х во многом было связано с произведениями Ч. Айтматова (его темами, героями, символами). Что может сегодня послужить подобным импульсом.

Всемирный литературный успех Чингиза Айтматова послужил вдохновляющим примером тогда, служит и сейчас. И отрицательное влияние этого успеха только в том, что рядом с солнцем погасли звездочки и теперь,

никак не зажигаются. Если серьезно, то, на мой взгляд, стоит проблема личностей в литературе. Отсутствие хороших сценариев уже давно головная боль всех кинематографистов. Это общая проблема, но в нашем республиканском случае решению ее, на мой взгляд, мешает с одной стороны непонимание, что такая проблема вообще существует. У нас нехватка продвинутых продюсеров, а режиссеры по снобистской привычке профессионалов уверены, что можно хорошо снять плохой сценарий. Конечно, и такие случаи бывают, но как редчайшее исключение. А с другой стороны есть проблемы собственно в самой литературе, осложняемые неформальным двуязычием (неформальным на уровне практики, не в законах).

Но я повторяюсь, в нашем случае любой даже маломальский успех служит великолепным импульсом, и других эффективных стимуляторов я сейчас не вижу.

4. Каждое поколение художников с одной стороны примеривается к уже достигнутым успехам предшественников, равняется на заданную планку, а с другой – пытается в чем-то превзойти их, подвергая критическому осмыслению творческие методы, концепции, эстетику предшественников. В какой «области» происходит этот «спор» и где есть перспективы для поиска новых художественных ходов, адекватных современным реалиям...

Я не совсем понял остроту вопроса. Мне кажется, сейчас, при некотором раздвигании границ и уже осознанном понимании, что нам не выжить в одиночку и не надо отчитываться перед центром, каждый более самостоятельно ищет и отстаивает свои художественные ходы. Бороться надо с Коперником, а не с соседом или предшественником. Сейчас, в век фантастического прорыва в области коммуникаций есть все возможности находиться в русле общемировых тенденций, или оценить не суетливое самосовершенствование в провинциальной тишине. Я сейчас не спорю и не понимаю тех, кто спорит. Считаешь, что можно сделать лучше, – сделай. Зачем мешать делать «плохое». Я даже сейчас не злюсь, когда от нас уезжают талантливые ребята в более продвинутые страны в надежде лучшей самореализации. Одни на Восток, другие на Запад.

5. Меня всегда смущало то, что в шедевре Рафаэля «Сикстинская мадонна» на одеяниях персонажей отсутствуют мельчайшие и тончайшие узоры (излюбленный мотив предшественников). Впечатление такое, что они одеты в больничные байковые одеяла.

ПРОГРАММА «КИНЕМАТОГРАФ КЫРГЫЗСТАНА – 2010»

Интервью с одним из инициаторов проекта – Толонду Тойчубаевым.



1. Что явилось отправной точкой начала этого проекта?

Структура и целевые ниши рынка мирового и регионального кино, в частности основной Европейский рынок.

2. Какова реальная мотивация у разработчиков программы «Кинематограф Кыргызстана – 2010»?

Персональный корыстный интерес. Художник хочет снимать картины, менеджер успеха управления проектами и инвестор получения прибыли. Каждый хочет успеха.

3. Что скрывается под названием «Группа 10+» и какие интересы были у основных участников?

Важно было собраться, определить видение и стратегию развития. В этом процессе было количество людей более 10 человек, нацеленный год – 2010. Это и наверное определило название программы. Нам повезло, так как костяк группы составили высокопрофессиональные киргизские специалисты с международным опытом. Это как представители сектора кино, бизнеса, международных организаций и эксперты. Общий инте-

рес был один – системный подход по реализации персональных корыстных интересов.

4. Могли бы вы обозначить концептуально важные аспекты программы?

Обозначенное видение с четкими индикаторами. Логика достижения цели – стратегия. Ресурсное обеспечение. Рабочие планы. Ежегодная конференция по обсуждению реализации стратегии.

5. Вы сознательно вынесли «за скобки» все вопросы, касающиеся содержательной составной кино, его художественной и общественной направленности, сосредоточившись в основном на самой технологии кинопроизводства в современных условиях?

Абсолютно верно. Так как содержательная часть кино определяется рынком. В данном случае это может быть европейский зритель, фестивальныи рынок и возможный государственный заказ.

6. Какие на ваш взгляд наиболее одиозные моменты в существующей модели кинопроизводства требуют своего переосмысления и модернизации?

Ориентация на государство. Нет и наверное не будет сильного государственного заказа. Необходимо четкая ориентация на рынок как по производству, по сервису, натурным площадкам и человеческим ресурсам. Каждый из ресурсов имеет свой рынок и соответственно маркетинговые и менеджерские инструменты.

7. За последние годы мы видели уже массу различных программ – экономических, социальных, культурных. В силу различных причин они либо вообще не были реализованы, либо – в настолько неубедительном виде, что уже появилась устойчивая аллергия к подобным проектам. Что позволяет вам говорить о реальности вашей программы?

Стратегия это не застывший документ. Стратегия это динамический процесс. Стратегия родилась не с верху и не для отчетности а для достижения персональных корыстных интересов. Перед нами не стоит задача убеждения людей в реальности нашей программы. Это наша логика достижения цели.

8. Каковы шансы у кыргызского (да и всего центрально-азиатского) кино найти свою нишу в международном кинопроцессе?

50/50. Все зависит от системности действий, повседневного кропотливого труда, грамотного менеджмента и маркетинга.

9. Что на ваш взгляд в данный момент для развития кино в частности и для искусства вообще является наиболее важным – новые масштабные идеи, грамотный менеджмент, крупное финансирование либо еще что-то?

Понимание рынка и инструментов ее покорения. Обученные и подготовленные менеджеры.

10. В контексте вашего проекта – зритель это только потенциальный покупатель билетов или все же вы заинтересованы в создании особой культурной среды?

Как только вы начинаете оперировать высокими словами типа – создание особой культурной среды, возрождение кыргызского чуда кино, развитие страны, патриотизм и др. вы теряете истину ваших действий и обречены на не успех. Ведь основной наш интерес это рынок, который готов смотреть, готов платить, готов ждать и надеется. Соответственно как только вы удовлетворите потребность рынка, за этим появится кыргызское чудо кино, развитие страны и др. То есть контекст проекта – покупатель билетов.

Марат САРУЛУ

ПРЕОДОЛЕНИЕ ОПЫТА

(нелинейные заметки)

Внутренняя форма

Скрытая, или невидимая форма (пустота как символ), держит видимую.

Подлинная культура вся держится на этом фундаментальном законе *скрытого, пустого* (символического). В расхожем понимании – *«бесполезного»*. Старое искусство жить беспечно, просто и бесцельно – ныне бесполезно. В больном, лихорадочном нео – натуралистическом мире, созданном политиками, видение и понимание, свобода и творчество, анонимность и медитация лишены всякой ценности.

Бесполезно перо, оброненное птицей, шум ветра в листве, запах свежескошенной травы. Бесполезна «чи-стая (лишенная прикладного значения) мысль», бесполезна простота, любовь и свобода (понимаемые в *ином* контексте). Их не использовать, не употребить

В дегуманизированной, вывернутой наизнанку системе все, что не имеет внешнего прикладного значения – бесполезно.

Но государство и идеология, но нация и язык (как объект манипуляций), но почтенные старцы, священные символы и «святые» традиции, и необъятная масса прочих «полезных» вещей превратили нас в тупиц, недостойных жизни. Вся эта ярко упакованная плесень, рассчитанная на вечных недорослей, возвращена в «культуру» *полезных видимостей*.

Не то, не то.

Культура, не могущая выйти за собственные границы и достичь своего *акмэ*.

«Реалисты»

В старину даосские мастера – художники считали тип живописца, верно передающего лишь внешнее по-

добие вещей, их предметную видимость, жалким ремесленником, самым низшим типом творца. По аналогии, наиболее распространенный в жизни тип людей, называемый ныне «прагматиками» (раньше их называли реалистами, материалистами, позже – политиками, деловыми людьми), согласно даосской классификации, есть просто недостойное человеческое отребье, которое множит хаос мнимой полезной суетой. Но поскольку таковых ныне большинство, то человеческая пирамида опрокинута своей вершиной вниз. А поелику эта противоестественная позиция крайне неустойчива, то все мы благополучно катимся в тартарары.

Плебейское поветрие начала прошлого века – «научный материализм» ныне вырожден в технологичный нео – натурализм, в какой – то скотский прагматизм без всякого проблеска человечности. Во всем, во всем.

Как вообще сегодня возможно это обсуждать даже в «культурной» среде? Когда нет встречного движения понимания (не попытки понимания – а *понимания*). Зрелого и полного восприятия, которое не дискутирует, но *видит* факты и *понимает* проблему.

<Извне> с одной стороны давит мировая попса с ее пресловутым стандартом качества, фантастически недостижимом для нас, с другой – попса местного пошиба. Таков «контекст».

<Изнутри> на одном полюсе – оголтелая псевдокультурная монгольщина, на другом – унифицированная, без обратного адреса, стилизованная субкультура «асфальтовых мальчиков».

И то, и другое бесполезно, но по – иному: бесполезностью культурных недоносков.

Страна, в которой мы живем, – фиктивное образование, натуральная (и потому вводящая в заблуждение своей очевидной предметностью) фикция. Но *понимающий* взгляд наглядная вещественная форма не может ввести в заблуждение.

Жить в фиктивной стране, не имеющей понятия о форме, в стране, где невозможно ни одно грамотно артикулированное действие, культурное или социальное, и при этом видимость принимать за действительность – значит, быть вдвойне одураченным. Какой же может быть «культура» и система, порожденные натуральной фикцией государства, в подлинном смысле *несуществующего*?..

Человек тоже может быть *видимостью*, несмотря на то, что обладает видимой физической формой. Мы рождены в пространстве, где бытие человека принимается автоматически как самоочевидный факт. Люди не имеют языка и школы (таков бездарный итог советской псевдоморфозы), чтобы поместить собственное, нечленораздельное существование в «трансцендентальный» контекст, в бытие, в то, что создает структуру. Существование массы не имеет внутренней формы и, следовательно, подлинного существования. Парадокс: физическое присутствие оказывается майей, предметной видимостью, вещественным небытием.

«Реально то, что не видно, что отсутствует».

Поверх всех барьеров, поверх всех «неотложных задач» и мнимо насущных проблем, которыми заняты трюкачи – политики, *«человеку понимания»* предстоит решить одну самую главную: совершить «квантовый скачок», бытийный прорыв. Но лишь в пространстве тотального отказа от культуры предметных видимостей и внешней деятельности. И возможно это далеко не в политике, не в экономике, не в «культуре», как примитивно полагают правительственные недоумки.

Человек, не достигший своего *акмэ*, не имеет своей «индивидуальности» и, значит, своей судьбы. То же справедливо и в отношении социума, который сегодня совершенно фиктивен и представляет собой тотальный *deceptio visus* (оптический обман).

Возможен либо прорыв в зрелую форму – *акмэ*, либо скатывание в глобальную псевдоморфозу. Первое совершается в поле индивидуальной культуры, в пространстве самопознания и медитации (невербального действия), второе – в темном политическом закулисье и дремучих азиатских умах государственной черни.

Факт в том, что так называемая властная правящая элита – ни что иное, как тени, «в лимбе невыбродившие

души». Но видит ли кто –нибудь это? В мире, еще не изжившем материалистическую (нео – натуралистическую) парадигму, люди по – прежнему принимают предметную видимость за реальность. Мало кто сегодня может отличить *живую* форму от *псевдоморфозы*.

Портал небытия

Город, как несостоявшееся пространство, есть детище современного псевдоморфозного человека. Невнятность его форм и объемов оскорбляет вкус на каждом шагу. Если взглянуть на город с высоты небес, то он наверняка предстанет взгляду воплощенной картой архитектурной псевдоморфозы – антиподом совершенной звездной карты, едва видимой сквозь пыль и чад города. Здесь нет ничего, что волновало бы глубины моей прапамяти, отсылая к другим временам, к другому бытию. Спасает лишь буйная зелень, покрывающая собой обнаженное «железобетонное» небытие.

В этой псевдоархитектуре безликая изнанка наглядно репрезентирует отсутствующее нутро.

Эта «архитектура» вся исчерпывается видимой глазом поверхностью и напроочь лишена внутреннего пространства, отражающего, по Юнгу, структуру человеческой души. Внутреннее столь же бесформенно, как и внешнее. Скользя взглядом по унылым коробкам городских строений, нетрудно увидеть плоскую, одномерную душу жителя городка, словно вычерченную по единому лекалу и лишенную внутренней перспективы.

Есть ли в этом городке *внутренний город*?

Парадокс: город ныне при сумасшедшем ритме – внутренне инертен, при активном временном режиме – все же в безвременье, в суматошном косноязычье и болтливом бреде.

Вся политика, весь масс – медийный поток, современная «попса» (хип – хоп, рэп) – все свидетельствует о том, что предвидел еще Шпенглер, обозначив границу болтливости вырождения термином «журнализм», в который трансформируется вся современная культура, все социальное бытие человека.

Болтливость ума – другая форма экзистенциальной спячки, сновидения наяву.

Тривиальным итогом этого пространства, этой архитектуры и ее детища – *«городского кочевника»* яви-

лось скоропостижное вырождение, свидетельством чему вечно дремотное анемичное уклонение от судьбы.

Все это сотворила обезьяна господа Бога.

Оптимальный момент, *kairos* внутренней культуры, внутренней школы не может наступить. Нам еще неизвестно человеческое состояние. Чего уж там говорить о пресловутом

«трансцендентальном сознании».

Порой, задрав голову и наблюдая коловращенье звезд сквозь пыль и яд города, ты говорил себе: скоро, еще совсем немного, может быть, завтра...

Жизнь так называемой «элиты», инфантильной, амбициозной, самозванной, склонной к публичной позе, похожа на тень, слепо стоящую у порога в бытие и не могущую войти.

«В лимбе невыбродившие души».

Символ лабиринта – потроха, «кишки».

«Гулять по кишкам дьявола» – известная суфийская метафора слепого блуждания по внешней поверхности вещей, лишенной формы, полной абсурда и вечных повторений.

Центр может располагаться на периферии.

По аналогии: **центр фильма – везде и нигде – в любой точке, как и его смысл.**

Каждая сцена описывается минимум тремя нелинейными решениями.

Центр у кочевников подвижен, актуально вездесущ.

Центр как символ совершенной законченности, творящей пустоты, всеобновляющей смерти.

Ни начала, ни конца, никакого заданного сверхсмысла, лишь *смысл*, находящийся – из момента в момент – в состоянии непрерывного открытия.

Изначальное одиночество детства.

Раковина – каури.

В старом Китае ученый и художник были слиты в одном лице.

Возможно ли такое в современной культуре, где мысль и страсть суеверно разведены?

Распространенный предрассудок, что мысль убивает творческий порыв, отпугивает художника от движения *чистой мысли*. Но наши художники так напуганы иссушающей работой мысли (бесплодной мозговой жвачкой), так малограмотны, что едва ли способны ввести различие между имитацией мысли (действительно иссушающей) и плодотворной *чистой мыслью*, которая задает *форму*.

Чистая мысль (знание без объекта) по сути есть не – мысль, так как лишена конкретного предметного содержания. *Чистая* мысль (сознание) есть состояние, в котором предметом незаинтересованного наблюдения является ум <не – ум>, а не поток его содержаний.

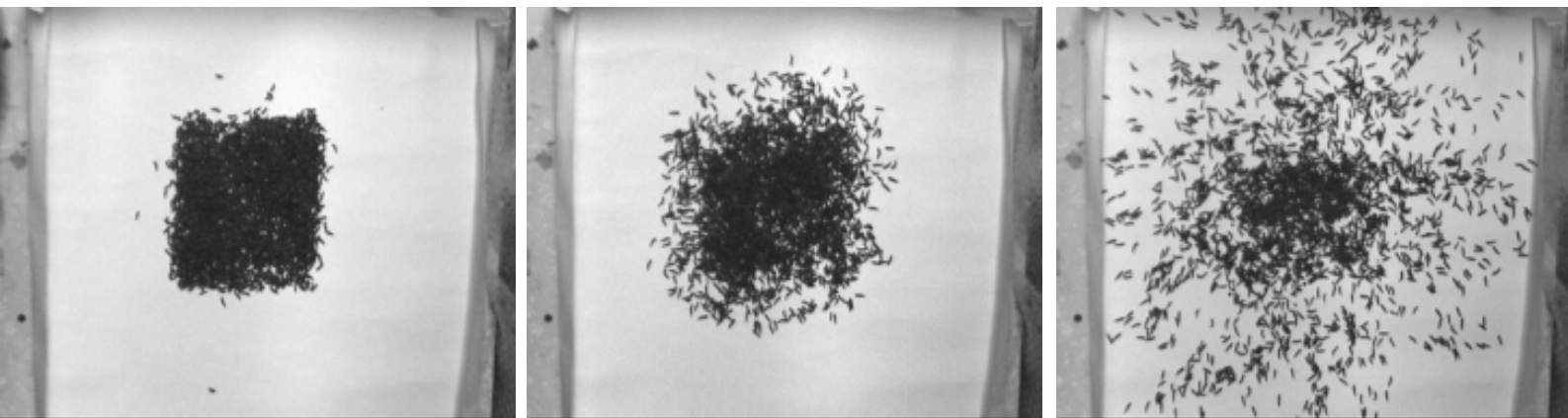
Но разве можно было когда – либо кому –нибудь об этом *сообщить*?

Альмира НАУРЗБАЕВА

1. Как бы вы охарактеризовали постсоветский период в странах ЦА. И что сейчас на ваш взгляд является реальной (неофициозной) темой, проблемой для философского исследования в контексте нашего региона?

Постсоветское время нашего (центральноазиатского) существования не поддается простому и односложному определению. Видимо, это связано с тем, что, находясь в потоке быстротекущих изменений социального, политического, экономического и идеологического порядка трудно определить характер топоса, в котором ты продолжаешь свое пребывание. По крайней мере, это оставляет ощущение некоего мигрирующего состояния твоего сознания. И в этом смысле мы все оказываемся маргиналами, вне зависимости от того, каков процент чистоты твоей этничности, горожанин ты или житель села и какие ценности предпочитаешь. Кстати, сам термин постсоветский подсказывает важную смысло-

только лишь декларативны, поскольку вся фразеология оценки советскости заимствована из советологии западной идеологической доктрины, а своя прежняя теоретическая база, выстроенная на догмах научного коммунизма, естественно, не может дать пищу для рефлектирующего ума. Вот и получается, что мы не научились осмыслять, т.е. мыслить, чтобы осознать свое существование. Хочу быть понятой: мои рассуждения далеки от принципа тотальности и строгих обобщений. Безусловно, речь не идет об отсутствии личностей, которым не была чужда работа мысли, души, внятность речей и поступков, творческая инициатива. Но коль скоро речь идет об эпохе и попытке ее характеристики, то, по крайней мере, абрис лица ее может быть очерчен. Я также далека от того, чтобы выстраивать оценочную шкалу как прошлого, так и настоящего на принципе позиций лучше/хуже, хорошо/плохо. Этот принцип плотненько себя зарекомендовал в практике политических игр и идеологических ухищрений. Осмысление



Е. Мельдибеков. Черный квадрат

вую координату измерения нашего теперешнего состояния: послесоветское это неминуемо все еще советское, точнее – следствие советского. Поэтому надо прежде разобраться хорошо в сущности нашей советскости. К сожалению, и в этом мы еще разобрались. Есть, безусловно, определенные позиции, но они вызваны к жизни политической конъюнктурой. И как прежде они

же времени как событийности требует неспешности в суждениях, несмотря на то, что ритмы современной истории, подобно ритмам поп-музыки хотя и просты, но создают впечатление разнообразия. Так вот, унаследованная нами советскость в своем культурном потенциале содержала маргинальность как качество неустойчивого положения интеллекта в мире духа и наоборот.

Вот и держались поэтому за уготовленные идеи, которые становились не столько предметом осознания, а сколько предметом веры. Таким образом, получается, что не научившись само-стоять (самостоятельности) перед миром идей, мы сейчас оказались заложниками идей чужих и чуждых нашему духу культуры.

Философию, как известно, всегда волновали проблемы вечные, вечные для человека, осознающего вечность изменчивого человеческого мира. Поэтому и современная философия не может не взглянуть и не попытаться осмыслить изменившийся мир и измененный облик человека. Единственное, что может быть конкретизировано для нашего региона, так это вопрос не собственно онтологический, а проблема контекстуальности нашего бытия. А если еще конкретнее, то: кто мы в глобальном проекте мировой цивилизации? То есть проблема идентичности, которая может как-то решаться в том случае, если будут выработаны принципы философии истории, покоящиеся не только на общепринятых универсалиях философского анализа, но и на адекватных нашему культурному и духовному опыту основаниях.

2. В советское время почти все гуманитарные и общественно-политические науки были идеологически ангажированы и не могли по настоящему дать адекватное представление о реальном положении вещей, обрекая себя на концептуальное отставание от Запада.

Каково положение сейчас (уже в условиях суверенных государств ЦА).

Концептуальное отставание от Запада? Думаю, что наше философско-теоретическое пространство ограничивалось не отсутствием интеллекта, а скорее – невозможностью выработать отрефлектированную философскую речь. Сейчас для этого как бы имеется возможность, но еще не до конца взрыхлена отвердевшая и притоптанная почва, на которой интеллект мог бы порезвиться и поиграть. Заслоном этому являются стереотипы сознания, динамика которого отстает от ритма изменяющейся картины мира. Пока мы находимся на стадии подражания, вторичности. Мой диагноз довольно жесткий (не могу судить о его справедливости и выдержанности) – закомплексованность и несвобода пытающегося рефлексировать интеллекта. И, к сожалению, проявление этой несвободы выражается в большей степени не в тех, кто откровенно ретроград, а в тех, кто пытается обвинять прошлогдний снег за то, что он вы-

пал в прошлом году. Такая же опасная зона современное искусство (концептуализм) на нашей почве. Увы, иногда это выглядит псевдоконцептуально, а иногда – беспомощно глуповато. Contemporary art! На нашей почве чаще всего смешная подделка. Вся штука в том, чтобы найти и сформировать свою отрефлектированную речь, а не быть эхом вполне уместного для своей современности западного концептуалиста. Ведь в их современности отрицается и то, что содержалось и содержится как некое их собственное основание, Критика чистого разума, например

3. Да, современное искусство в ЦА это «опасная зона», вызывающая достаточно много вопросов. Но не стоит забывать, что за все постсоветское время именно представители современного искусства не боялись ставить острые вопросы, реагировать на реальные ситуации, искать и отстаивать свой художественный язык (пользуясь теми наработками, которые уже давно применяются во всем мире), являясь по сути уникальным объединительным региональным культурным явлением.

Проблема не в том, что происходит импорт художественных приемов, технологий и некоторых культурных понятий, а в том, что (по словам арт-критика Виктора Мизиано) произошел разрыв между реальным современным центрально-азиатским художественным опытом и его адекватной интерпретацией.

Соглашусь с Вами во всех этих указанных позициях. Но, видимо, я не смогла донести отчетливо свою мысль в начале нашей беседы. Безусловно, представители современного искусства это, пожалуй, самая оперативная интеллектуальная среда. Я не склонна отрицать все находки и достижения представителей ЦА современного искусства. Но все же, речь идет о том, что не все так просто: и дело, действительно, не в импорте художественных приемов, технологий и некоторых культурных понятий, а в их концептуализирующем начале. Иногда это напоминает мне занимающегося гимнастикой Йоги, но не знающего ее философии. Впрочем, для здоровья эта гимнастика полезна

Высказывание арт-критика Виктора Мизиано о разрыве между реальным современным центрально-азиатским художественным опытом и его адекватной интерпретацией вполне справедливо. И это отчасти подтверждает мою позицию. Могу сказать жестче: интерпретации практически нет. А почему? Этот воп-

рос требует долгих и специальных размышлений. Вношу предложение обсудить это на страницах Вашего журнала. Может быть, это будет тема для будущих статей и дискуссий.

4. Как вы понимаете реальную (а не декларативную) центрально-азиатскую культурную идентичность в современных условиях. На базе каких составляющих она возможна.

Самая сложная вещь, пожалуй, – идентичность. Сомневаюсь, но могу предположить, что главный принцип идентичности это адекватность самому себе. А это практически невыполнимая затея. Для начала следует поместить себя в исторический контекст (о чем говорилось выше), отбросив проблему начала и тенденцию архаизации своей истории, подгоняемую под схематичный историзм западного мира. Исторический снобизм западного мира уже давно рассеян как миф, но существует как идеологическая подпорка и интригующий, провоцирующий и манящий сюжет. Еще в 18 веке В. Гумбольдт советовал своим современникам, увлекающимся античной древностью и языками как источниками своей идентичности, обратить внимание на санскрит мертвый язык, но язык культуры, снабдивший ту же античность идеями, понятиями, которые затем признавались и признаются как классические. Это ли не пример того, что проблема начала это проблема, которая не столько вносит ясность в историческое познание, а сколько уводит историческое сознание в область идеологии. Что касается нас, Центральную Азию, то мы можем говорить о нашей идентичности в аспекте ее регионального единства и взаимодействия исторических, типологических, цивилизационных составляющих. Главное отбросить проблему начала и дух соперничества в большей культурности, ибо критерии того и другого могут быть разные и уводить в дурную бесконечность, поскольку ритмы истории локальных культур не всегда могут совпадать. Наша современная идентичность, пожалуй, может быть ориентирована как на духовный опыт автохтонной культуры народов ЦА: это и кочевая цивилизация, и древнейшая ирано-таджикская культура (в данном случае речь идет не о возврате к прошлому вообще, а о том, что у нас есть или осталось от того, что формировало ментальность и мироотношение), так и на мировой опыт в целом. Пожалуй, это абстрактное понятие мировой опыт не должен пугать своей неохватностью, хотим мы того или нет, но этот опыт в разном

формате настигает нас в бурном потоке глобализации. Видимо, здесь необходима работа селекции и осознанного, прагматичного отбора примеряемых на себя образцов мирового опыта.

5. Альмира, насколько оправдано использование всего комплекса европейских (западных) художественных, культурных, философских парадигм в наших реальных ЦА условиях?

И можно ли уже сейчас обозначить тот конкретный «материал», который может послужить основой для проявления адекватного нашей ситуации оперативного «языка»?

В общем-то, мы практически весь XX век проживали, основываясь на западной интеллектуальной матрице: наука, философия, искусство, архитектура. Просто это было озвучено на русском языке и идентифицировалось с понятием культура в вариантах: русская, советская, мировая. Так почему же сейчас вдруг мы ставим вопрос с таким культурным идентификатором?

Адекватно нашей ситуации все, что поможет собрать нам себя как целостность в ее многообразном проявлении. Оперативный язык – это язык доступный для формирования собственного сознания своего Я, которое не есть отраженный в зеркалах образ, а рефлексирующее само на себя сознание. В этом случае другой – это не цензор, не истина в последней инстанции и не обязательно враждебная сила, а потенциальный собеседник.

6. Мы живем в интересное, хотя и трудное время. У народов ЦА появился потенциальная возможность Выбора между несколькими векторами в теперь уже многополярной геополитической и геокультурной ситуации. В чем он может заключаться?

Ваш вопрос содержит достаточно оптимистический взгляд на саму ситуацию выбора. Моя же позиция не столь оптимистична как на счет многополярности, так и на ситуацию выбора. Геополитика сегодня это жесткая игра между силами мирового рынка, в котором право голоса на выбор имеется у богатых государств, а также у тех, кто диктует игру мировой политики. Не суть важно, какими средствами эти силы действуют, важно какими ценностями они манипулируют и какие декларируют. Силки пропаганды это изощренный метод манипулирования общественным выбором. Главные декларируемые ценности это демократия. Но это всего лишь

ореол вокруг желаемого и взыскиваемого каждым современным человеком идеала. И тут, пожалуй, требуется большая доля нашего осознанного понимания того, что есть демократия сегодня и какова роль каждого человека в установлении ее не фантомных, а реальных принципов. Несколько лет тому назад мною было высказано мнение о необходимости формирования нашего центральноазиатского культурного сообщества. Только через осознание нашего культурно-исторического единства может осуществляться единение в других сферах нашего содружества, сотрудничества и братства, наконец. Безусловно, это единение не должно претендовать на закрытость от содружества в других вариантах, с другими культурами и народами, но реальность такова, что пока мы остаемся регионом единым и в геополитическом плане. Это наш стратегический ресурс. Это должно пониматься и политиками. Безусловно, наш выбор может быть только многовекторным, ибо наша современность не пишется с чистого листа. Мы не можем не ориентироваться на Россию, с которой нас связывает буквально вчерашнее прошлое. Было бы смешно, скажем, отказываться от культурного багажа Европы, не принимать во внимание и не учитывать опыт дальневосточных народов, и не признавать мусульманский мир. Пожалуй, в эпоху глобализации выбор вектора растворяется в потоке скоротечности перемен.

7. *Согласны ли вы с необходимостью концептуальной деструкции уже исчерпавших себя: псевдонационального мифологизма, отредактированной истории, навязываемых архаизмов, родо-племенных отношений, шаблонных традиций; а затем поиска, воссоздания уже не столько формы, сколько содержания, но уже в другом, более реалистичном формате.*

Думаю, что весь пафос моих высказываний отчасти содержит ответ на этот вопрос. Безусловно, не следует нам сегодня в поисках собственной культурно-цивилизационной ниши, не напрягая свой интеллект и дух, заимствовать из археологического музея наряд на званый вечер. Во всем этом есть архаика как атрибутка нашей истории, которая должна работать на день сегодняшний. По крайней мере, используя современный концепт, архаический материал может послужить в деле форми-

рования нашего культурного брэнда. Вместе с тем, есть опасность отказа от собственных смысложизненных ценностей, т.е. тех крепей, на которых держится нация, ее дух и духовность, культурная самобытность, наконец. Поэтому концептуальная деструкция, в моем понимании этого определения, ни в коей мере не предполагает нигилизм как таковой в отношении к традиции. Пожалуй, нам следует крепко подумать еще раз над проблемой традиции, той старой и вечно спорной проблемой. Думаю, что ее, традиции, координаты выверяются каждый раз контекстом. Тут хотелось бы обратиться к мысли М. Хайдеггера, который призывал вслушиваться в язык бытия и обретать подлинность существования.

8. *Каков наш шанс не быть концептуальной провинцией мира. В чем он может состоять?*

Мы склонны к самоуничтожению. Мы всегда говорим о себе как о вечных учениках. Дух Просвещения, (который, по моему мнению, имеет свое диалектическое противоречие, т.е. как положительное, так и отрицательное цивилизирующее последствие) создал жесткую и устойчивую парадигму культурного и цивилизационного центра и периферии. И это поддерживается жесткой идеологией продвинутого Запада, отсталый Восток. Но мир это не только концептуализирующий Запад, выступающий в качестве центра этого мира. Впрочем, это размышления по ходу

На этот счет нашего шанса я смотрю весьма оптимистично. У нас есть шанс не быть концептуальной провинцией уже в силу того, что мы задаем себе эти вопросы, у нас есть больные головы, которые об этом задумываются. Этот шанс связан не только с интеллектуальным потенциалом, но и со способностью интеллектуальной элиты понять вызов времени и найти достойный ответ. В этом случае нам поможет и унаследованная от той же советскости образованность, пока еще не совсем потерянная. Главное освободиться от самого комплекса провинциальности. Некогда Ф. Ницше писал, что будущее философии кроется в языке алтайских народов. Может, следует нам заглянуть и в археологический музей, но не с целью собрать там реквизит, а еще раз вслушаться во внешне безмолвствующую старину. Но для этого нужно напрячь интеллектуальные мышцы.

Дидар АМАНТАЙ

ЯЗЫЧЕСКОЕ НАЧАЛО ИСКУССТВА

Эссе

ТАМ, ГДЕ ПОЛНОТА СТИЛЯ ОБНАРУЖИВАЕТ СВОЙ ПРЕДЕЛ И ПРЕВРАЩАЕТСЯ В ПУСТОТУ

В современной цивилизации есть две ошибки, совершение которых превратило культуру в прикладное искусство: первое допущение – вера в предков обозначилась как язычество и монотеизм установил диктатуру на ум и на совесть человека, а второе заблуждение – то, что универсально стихийная природа малого языка превратилась в сжатый алгоритм широкого международного общения. Сейчас в словаре каждого языка больше слов общечеловеческого совместного употребления, чем индивидуальной и неповторимой национальной лексики.

Единая вера в единого бога исключает многообразие национальных культур. Имена становятся библейскими, корпоративное ритуальное поведение усиливает общность, языческое прошлое уходит в небытие. Самые высокие нравственные понятия теряют собственные первоначально выстраданные названия и будут определяться в своей сущности дефинициями, заимствованными из единых священных книг.

Темная сторона повсеместно наступающей глобализации ярко освещается на похоронах уникальных национальных культур. Всеобщая интеграция началась с появления первых единых вер. Языческая культура стала жертвой своих же собственных успехов. Многочисленные боги в попытке установления личного превосходства родили единовластие одной веры.

Сейчас бог говорит на одном языке, искусство подражает Ему в нескончаемой стилизации своих жанров. В наше время жанры не охраняют своих границ и демаркационные линии становятся трудноуловимы. Стил, заняв главное место в эстетике, подчиняется только пустой форме. Долгое увлечение стилем приходит к потере содержания. Форма, потеряв содержание, останется пустой.

Языческая культура, наполненная однажды дохристианской девственной тайной, была очарована рождением пророка и лишилась целомудрия. Греховность образа современного человека получила свою логическую завершенность кризисом технической цивилизации. Господство одного вкуса часто приводит к упадку. И падение первого библейского человека до сих пор продолжается в стиле освоения природы. Съеденное яблоко отдает дурным вкусом.

Упомянутый дурной вкус сегодня родил на земле глобальные проблемы, а завтра примется их решать. Тем цивилизация отличается от языческих культур.

Искусство и язычество пришли из глубин древнейших доисторических эпох. Они взаимосвязаны и имеют единовременное общее происхождение. Потому искусство без язычества теряет свои лучшие сакральные корни. А язычество вчера явно злоупотребляло преимуществами искусства. Можно предполагать, что искусство родилось возникновением и развитием языческих культур, или поставить знак равенства между язычеством и искусством, но в каждом отдельном случае изначальную взаимозависимость двух мироощущений нам не исключить, наоборот, она усиливается и переходит в единую полную веру.

Каждая языческая культура предполагает наличие своей индивидуальной уникальности, как каждое произведение искусства требует оригинального подхода. Национальные языки, возникшие из недр языческих культур, могут спасти искусство от бессмыслицы, если их защитят от глобализации и от цивилизованных наступлений со стороны могучих единых вер.

17. 04. 01, Алматы

РОЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Иногда книга как высокое достижение человеческой цивилизации приравнивается к понятию самой культуры. И тогда бережное отношение и развитие культуры сводится к сохранению традиции книгочтения. Книга является центральным составным элементом культуры.

Глобальные события, которые разворачивались после распада Советского Союза на территории бывшей красной империи, показали настолько хрупко книгобытие. Люди за короткий срок разучились читать классическую литературу и перестали быть способными к новому художественному постижению современного мира. Они из авторов трансформаций превратились в главных героев центральных драматических событий. Судьба книги больше не интересовала читателей, им надо было спасти трагедию своей личной жизни. Высокая культура стала жертвой транзитной экономики.

Но, конечно, в любое тяжелое время находятся люди, которые будут продвигать культуру. И именно они станут незащищенными слоями общества и часто оказываются жертвами тех бурных событий, которые они сумели понять и могли осмыслить, таким образом открывая дорогу дальше вперед в будущее. Я их назвал бы вечным меньшинством продвижения.

И в настоящее время в Казахстане именно это меньшинство борется за настоящую культуру, которая несет в себе высокие вечные идеалы человечества. Это – высокая эстетика погруженная в любви и выражающаяся в великой красоте. Красота совершенствуется только в выдержанности и лаконичности. Она становится по форме все меньше и меньше, превращаясь в некие символы и знаки.

Как всегда, развитию противодействует нечто большинство, окружая кольцом самое устойчивое стремление, и меньшинство пробивает себе дорогу через стены сопротивления. Это в настоящей казахстанской культуре выражено в массовом обращении населения в да-

лекое средневековое прошлое и создании мифологизированной национальной истории, а также в архаизации общей культуры. Возвращение к истокам не есть повторение прошлого, наоборот, оно должно новой силой бросать культуру еще дальше вперед. Родник бьет сильнее ключом в самом начале своего пути.

Вместе с тем, в казахстанском обществе можно выделить еще одну группу, которая скорее всего относится к большинству мифологизированной истории. Это – новые разбогатевшие казахи, пытающиеся скрыть и свои источники роскоши и свои национальные истоки. По сути они представители другой мифологизированной истории, той другой истории, которая возникла как история фамильной семьи в контексте получения независимости национальным государством.

Между вечным меньшинством современности и устойчивым большинством прошлой истории находятся отживающие свой век носители советской культуры, которая выделена тонким пластом в обществе. Эта культура, возможно, исчезнет с исторической арены вместе со своими носителями.

Имея такую культурную ситуацию мы можем понять, что пока в обществе государственную идеологию определяет большинство мифологизированной национальной истории. Современные мифологизированные истории отличаются от исторических мифов своими разрушительными последствиями. И потому развенчивание современных национальных мифов является спасением самой национальной истории и культуры: народ не должен жить закрытыми глазами на себя и на мир.

И роль литературы в современном обществе должна заключаться именно в поисках разнообразных стилей и направлении, такое положение либерализует культуру и помогает быть понятым другим и понимать других. Культура становится открытой как внутри этноса, так и в общечеловеческом масштабе.

Борис ЧУХОВИЧ

УЗБЕКИСТАН КАК СОЦРЕАЛИСТСКИЙ ПРОЕКТ

В 1994–95 годах я работал над рукописью, посвященной молодому поколению художников узбекистана. писалась эта работа в узбекистане, надежд на публикацию не было, пост-колониальная литература оставалась недоступной. то есть, эта рукопись возникла как записи «для себя», целью которых было зафиксировать ощущения от нового официального искусства, которое находилось еще в стадии становления.¹ перечитав недавно эти заметки, я увидел, что некоторые их

фрагменты могут быть представлены читателю, уже не в качестве художественной критики, но как некий искусствоведческий документ. во-первых, явления, которые в нем затрагиваются, будучи у всех на виду, по прежнему игнорируются специалистами. во-вторых, из этого текста видно, как воспринималось то искусство, которое сегодня доминирует в узбекистане, представителем поколения 80-х годов, первой и пока единственной узбекской оттепели...

[...] Благодаря юбилейным датам середины 90-х годов расплывчатые критерии «национального» обрели в искусстве Узбекистана конкретные черты. Отражая своеобразие нашего времени, художники углубились в толщу столетий: там, в деяниях Тамерлана предполагалось найти истоки сегодняшнего общества, его идеологии, его эстетической программы.

Приключилось, однако, странное. Пред мысленным взором создателей музея Тимура в Ташкенте вставал Гур-Эмир, а в яви воплотился нарядный павильон на довоенной ВДНХ. Загородные правительственные резиденции навевают ностальгические воспоминания о сочинских пансионатах. Конный монумент в центре узбекской столицы напоминает Медного Всадника и одновременно Богдана Хмельницкого, чуть не снесенного в Киеве за федерализм. Постройки тимуридской эпохи – Биби-Ханым, Ак-Сарай – преобразуются со скоростью московских Черемушек, их уникальные развалины сменяются типовыми арками и куполами. Сама усыпальница хромого властителя вставлена к очередной праздничной дате в свежую оправу стилизованных восточных оград и минаретов. Что-то слышится родное в аромате этой новой эстетики.

¹ В 1998-м году журналом «Общественное мнение» была опубликована часть этой работы, посвященная изучению художественных вкусов творческой узбекистанской молодежи («Культурный мир молодых художников Узбекистана 1980-х-первой половины 1990-х годов. Опыт социологического анализа» // Общественное мнение, №1, 1998). В том же году журнал «Центральная Азия» опубликовал еще одну часть рукописи – «Евразийство или европеизация Азии» («Центральная Азия, №14, 1998).

В живописи, например, возрожден парадный портрет. Тимур на лошади, Тимур принимает иностранную делегацию, Тимур в служебном кабинете работает с документами... Еще в конце 80-х и даже начале 90-х годов обращение к подобным сюжетам было невозможно не только для андерграунда, но и маститых советских классиков. Казалось бы, совсем недавно московский критик Александр Раппапорт написал: «Едва ли даже академики рискнут выставить на суд публики тематические картины вроде «Допрос Вавилова» или Расстрел Мейерхольда», выполненные в манере соцреалистической живописи 30–80-х годов»². Рискнули. Выставили. Получили высокие правительственные награды. Наладили поточное изготовление выпускаемой продукции.

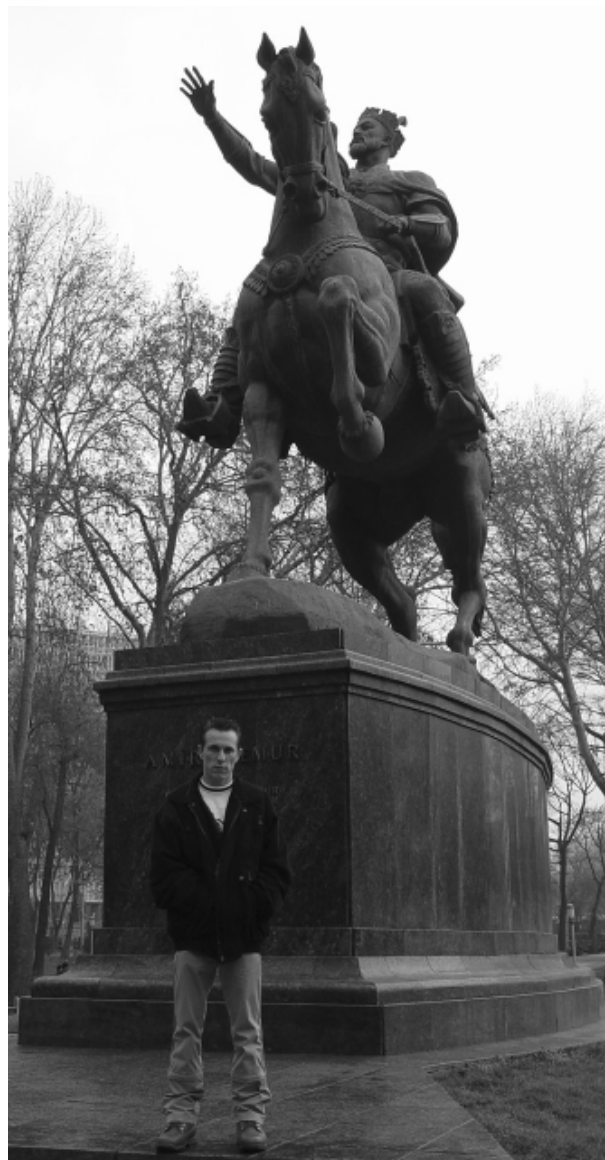
Конечно, эти процессы были усилены зигзагом самого общества, почти в точности продублировавшего заказ эн-ных лет. Учреждения и ведомства затребовали новую разновидность наглядной агитации, где должны присутствовать, во-первых, положительный герой (желательно, Тимур или тимурид), во-вторых, восточный колорит и, в третьих, реалистически сюжетное изображение действительности. Комбинация пунктов 2 и 3 подчас рождает своеобразный жанр «миниатюрного реализма», но в основном восточность становится производной самой личности главного героя и деталей его одежды и быта. Любой студент рабфака 30-х годов без затруднений распознал бы в вышеперечисленном соцреализм. Соцреалистическая преемственность часто

² Александр Раппапорт, «Концепции и реальность» // Советское искусствознание 27. М., 1991, с.41

даже подчеркивается, а не ретушируется. На старые постаменты устанавливаются новые памятники: даже главный символ независимости – памятник на площади Мустакиллик – получил в наследство постамент памятника Ленину. Не менее показательна купюра в многофигурном рельефе на станции метро «Площадь Ленина», изображавшем счастливое преобразование узбекской жизни с приходом советской власти. В 70-е годы скульптор Я. Шапиро изобразил рабочих, дехкан и трудовую интеллигенцию празднующими свободу на фоне огромной фигуры вождя. В 1990-е годы вождя попросили вырезать и вставить вместо него местных музыкантов. Скульптор не отказался. Залепил прекрасную надпись – «Сквозь годы сияло нам солнце свободы». Теперь барельеф изображает счастливое преобразование узбекской жизни с уходом советской власти.

В истинно арийском семействе родился подозрительно кучерявый ребенок. Его сходство с далеким предком, казалось бы, навеки преданным остракизму, столь очевидно, что профессиональные искусствоведы, которым по должности положено заниматься изучением нового искусства, смущенно отводят глаза. Другие уж совсем неискренне пытаются подобрать новорожденному пристойное арийское имя. Поддержим их в трудную минуту: обратим внимание на отличия, на то, что делает сегодняшнюю ситуацию в официальном искусстве Узбекистана своеобразной.

Идеология независимого Узбекистана вполне соцреалистична и была соцреализмом порождена. В лозунге «Узбекистан – государство с великим будущим!» без труда распознается советская классика. «Через четыре года здесь будет город-сад»... Но можно ли говорить об узбекском президенте как о таком же авторе нового соцреализма, каким был Сталин, которому обязана появлением на свет советская эстетика. Отнюдь... Сталин был полноценным и, может быть, единственным автором соцреалистского проекта под названием СССР, когда государство создавалось по законам искусства и должно было соответствовать тем идеальным образам, которые возникали в мыслях вождя-демиурга. Создатель и теоретик соцреализма был одновременно и создателем географических пространств, прочертившим новейшие среднеазиатские границы, в которых формировалась и трансформировалась сегодняшняя идентификация жителей Средней Азии. Он же дал и сегодняшние наименования этим народам. Таким образом, формирование среднеазиатских республик и их будущей государственности было следствием общего соцреалист-



И. Джабаров. Памятник Тимуру в Ташкенте. Первая половина 1990-х гг.

ского замысла, согласно которому прекрасной признавалась жизнь, какою она должна была стать в результате осуществления Большого проекта. Большой проект потерпел фиаско, но он не исчез бесследно, а раздробился на национальные и, как оказалось, жизнеспособные составляющие. Отец народов получил новое воплощение в «папах» отдельно взятых народов. Но эти



М. Набиев. Портрет Тимура. Середина 1990-х гг.

«папы» были не отцами, а детьми. Продуктами соцреализма, а не его авторами. Автор творит, видя цель. В творениях же «продукта» господствует бессознательное, отраженное и часто невнятное для самого носителя нового соцреализма.

Краеугольным камнем соцреализма была обращенность в будущее, в жизнь, какою она должна быть. Девочка-киргизка, идущая по степи в школу, прокладка водопровода в старгородских кварталах, утро на Кайракумской ГЭС – таковы различные грани показа жизни в ее былом революционном развитии. Деятельность прогрессивных личностей прошлого была органичной частью общих интересов соцреализма, рассматривавшего историю как череду закономерных ступеней в рождении великого коммунистического далека.

Парадокс в том, что в сегодняшнем изобразительном искусстве Узбекистана будущее не фигурирует. Оно не изображается, не предполагается, не конструируется: ни в рамках социально предпочитаемого направления, ни в тех, что существуют с краю и даже совсем на

обочине. Даже там, где футурология, казалось бы, была неизбежна – фрески дворца «Туркестан», музея истории – художники ее игнорировали. Это особенно бросается в глаза в музее истории, ибо данный случай имеет исторические прототипы, и возможен сравнительный анализ. Б. Джалалов повторил опыт И. Глазунова по изображению в одном монументальном произведении исторического пути народа. Для символического олицетворения временных вех в обоих случаях выбраны всем известные исторические личности. Однако если в работе Глазунова предполагается дальнейшее движение вперед, то во фреске Джалалова развитие циклично – она начинается и заканчивается в одной смысловой точке, в которой изображен президент Каримов¹. Это начало и венец изображаемого исторического пути: дальнейших включений, даже вне физического композиционного пространства не предусматривается.

Ведущие, известные и неизвестные художники Узбекистана обратились сегодня к любимому предмету изысканий Андре Мальро – ко *вневременному*. Их мифологические конструкции, абстрактные опыты, постмодернистские реминисценции, наивные фантазии категорически выхолащивают реальные черты настоящего. Даже пейзажи воплощают «вечную природу», даже натюрморты изжили легковесную брентную конкретность.

Единственной зоной интересов новых соцреалистов становится, таким образом, великое прошлое. Выхваченный из прежней целостной конструкции, этот сегмент порождает эстетическое недоумение. Очевидно, что новая тематика, отражающая пришедшую идеологию, была призвана символизировать разрыв с прежними догмами. Тем более странно, что изживание тяжелого художественного наследия недавнего прошлого осуществляется в его же эстетических формах. Что-то произошло в сокровенных тайниках художественного подсознания и сделало возможным то, что еще пять-шесть лет назад вызывало только сарказм.

Один таджикский ученый недавно писал: «Для традиционной историософии мусульманских народов, в том числе таджиков, характерно *ностальгическое восприятие истории*. Наша историческая память в высшей степени *селективна*, она не воспроизводит *цель* свершив-

¹ На самом верху этой фрески был изображен президент И. Каримов. В 2002 году она была уничтожена по решению правительства Узбекистана. Причины этого загадочного события анализируются в нашем еще неопубликованном тексте «Памятник независимости: мифология сферы и дискурсы власти» – БЧ



Б. Джалалов. Золотой век. 1999.

шихся событий, а выделяет ее отдельные *звенья*. Вот почему наши сердца полны неизбывной тоской по уникальному прошлому, по тому *золотому веку*, который представляется нам давно отшумевшей и никогда уже неповторимой *весенней порой* нашего стареющего общества¹.

На наш взгляд, дело в другом. Приобретенные в ходе советизации признаки для значительного сегмента узбекской, таджикской и др. культур стали родовыми. Ибо культурное наследование более пластично, чем генетическое – несколько поколений способны изменить культурный код, который в свою очередь неизбежно трансформирует в свойственных ему координатах весь окружающий мир, в том числе и элементы старой культуры. Перестроечное и постперестроечное вытеснение родовых советских признаков привнесенными новыми или старосочиненными, религиозными или фольклорными элементами – сопровождалось подсознательным их подавлением и не могло не кончиться невротическим выплеском. А возвращение подавленного по своей природе ностальгично. Неудивительно поэтому, что оно сфокусировалось на прошлом: и методологически, и тематически.

Еще одна любопытная черта этого художественно-го движения – его добровольность. В прежние време-

на натуралистический метод воспроизведения действительности и повсеместная народность и партийность всячески поощрялись. Чтобы подвести художественную жизнь к этому знаменателю, пришлось весьма сурово обойтись со всевозможными уклонистами. В журналах, газетах и на партсобраниях последовательно прорабатывали товарищей, сбившихся с курса. Это совсем непохоже на нынешнюю ситуацию. Положение в изобразительном искусстве Узбекистана никак нельзя назвать тоталитарным или репрессивным. Нет официальной эстетической идеологии, нет партсобраний, не было до определенной поры даже журнала, где можно было бы что-то насаждать. За формализм никто по рукам не бьет, и, по правде говоря, бить не собирается. Масштабы социального заказа на соцреализм оказались намного скромнее, чем внутренний позыв художников. Стилиевое направление, полностью размытое в конце 80-х-начале 90-х годов, возобладало в творчестве не только закаленных зубров Союза Художников, но и у школяров художественного училища, юношеский энтузиазм которых вряд ли поддерживался знанием фамилий Герасимова и Кеменова. Что это, если не возвращение бессознательно подавленных когда-то элементов, которые, потеряв привычный контекст, по-прежнему активно управляют поведением субъектов художественной жизни?!

Подобные несовпадения целей и результатов, подобные ловушки, которые психика расставляет на пути человеческих устремлений, характерны и для искусств-

¹ А.Турсунзод, «Национальный дух между Академией и Утопией. Историософические размышления» // Центральная Азия, №5 (11), 1997, с.90



Б. Умарбеков. Правитель семи планет. 195.

ведческой науки. Когда-то автор предполагал осуществить исследование на тему «Европеизм в художественной культуре Средней Азии», что было неодобрительно встречено многими коллегами. В пору дезинтеграционных процессов на территории экс-СССР муслирование связи нашего региона с европейскими тенденциями русской культуры показалось неуместным. Повсеместное выкорчевывание европоцентризма исключило для многих любую научную постановку проблем европеизации новейшего среднеазиатского сознания. В пике им сегодня модны исследования наших восточных или южных материковых связей: перенос внимания на них ассоциируется с новыми подходами, с преодолением советских стереотипов. И мало кто вспоминает, что в 30-50-е годы ученым устраивали экзекуции за непатриотические попытки изучения связей Средней Азии с Китаем, Индией, Японией¹. География, как и предсказывал немецкий классик, оказалась разнообразнее истории.

Ташкент, 1995-1996

Монреаль, 2005.

В момент написания статьи автор был старшим научным сотрудником отдела культурологии НИИ искусствознания им. Хамзы.

В настоящее время он является исследователем в нескольких научных группах: Le soi et l'autre (UQAM), Poexil (Université de Montréal), LAMIC (Université Laval, Musée d'art contemporain de Montréal), а также куратором виртуального музея среднеазиатского искусства, реализованного в Centre d'exposition de l'Université de Montréal совместно с Conseil des arts du Canada.

¹ Светлана Горшенина, Становление и развитие системы изучения истории искусств Средней Азии в Узбекистане. Конец XIX-первая половина XX века (историографические аспекты). - Диссертация на соиск.уч.степ. канд.ист.наук.- рукопись, с.104

Гульсара БАБАДЖАНОВА

АВАНГАРД: АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ

Исходя из психологии восприятия, каждая творческая личность по-своему воспринимает то или иное явление. Это в полной мере относится и к такому сложному художественному феномену как авангард. Поэтому автор попытался выявить несколько аспектов в восприятии этого явления в современной художественной культуре Средней Азии.

Аспект первый: терминологический

Прежде всего, для ясности изложения авторской позиции, следует определить ключевые слова, которые нами использованы. Среди них основными являются, «авангард», «среднеазиатский авангард», «регионализм».

Авангардом, согласно словарному определению, считается передовой отряд художников, которые в начале XX века порывают с реалистическими традициями. Весьма важным является то, что авангардисты программно отказываются от такого аспекта реализма как сюжет.

Весьма сложно установить разницу между модернизмом и авангардизмом, искусствоведческая интерпретация этих двух терминов весьма произвольна. Временные рамки возникновения модернизма в начале XX века во Франции и России – это период между двумя мировыми войнами и послевоенное десятилетие, далее – постмодернизм. Однако эта схема воспринимается не всеми.

Некоторую путаницу вносит то, что авангардом правомерно называть любое новаторское творческое проявление, возникновение новой школы и художественного течения в любое время.

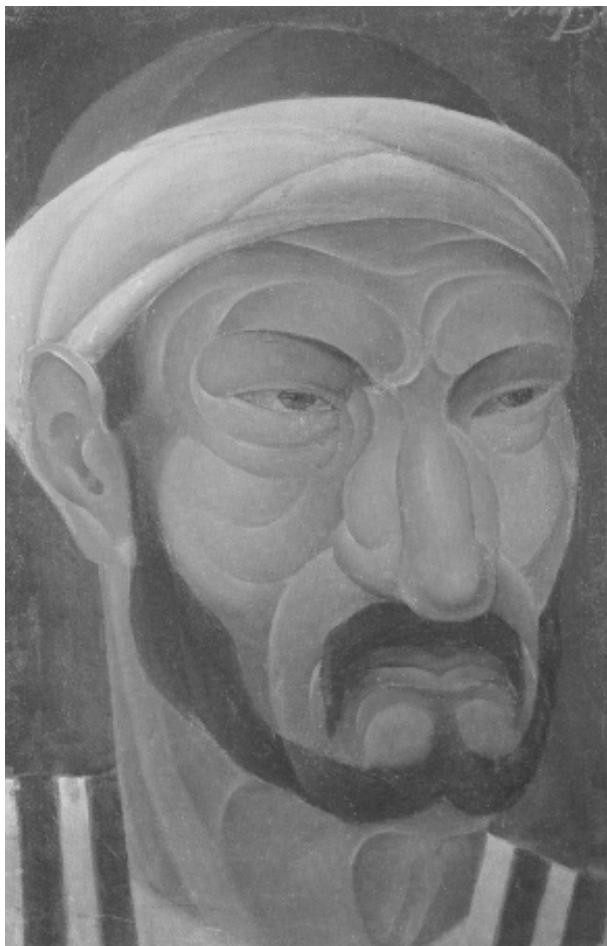
Авангард или модернизм зародился в начале XX века в Европе (Пикассо, Брак, Маринетти). В результате взаимодействия русской и западной культур в России в 1910 – 1920 годах возникло направление, программно отрицающее реалистическое искусство. Особо следует подчеркнуть, что авангард, как новаторское художественное направление, включает в себя разнообразные

стилевые течения. Абстракция, кубизм, экспрессионизм, примитивизм, лучизм, символизм, супрематизм – таков неполный список стилистических явлений, которые, причудливо сплетаясь с фигуративностью, создали русский авангард.

В свою очередь, в результате взаимовлияния культур и связей между Западом и Востоком в 20-30е годы в Узбекистане возник среднеазиатский авангард. Как утверждает одна из исследовательниц художественной культуры Узбекистана этого периода С. Горшенина, «благодаря творчеству Александра Волкова, Михаила Курзина, Виктора Уфимцева и других мастеров изобразительного искусства Узбекистана 20-30х годов возник среднеазиатский авангард. Он явился одной из плодотворных ветвей русского авангарда, который в свою очередь был порожден западноевропейской культурой». (5)

Говоря о среднеазиатском авангарде, автор имеет ввиду кубофутуризм и экспрессионизм М. Курзина и А. Волкова, сформировавшихся под влиянием К. Малевича и В. Кандинского. Поиски художников 20-30-х годов, работавших в Узбекистане, в русле неопримитивизма и конструктивизма, импрессионизма и постимпрессионизма отмечает в своем исследовании Н.Ахмедова (2).

Говоря о «ноу-хау» среднеазиатского авангарда 20-30х годов, следует выделить следующее. Прежде всего, среднеазиатский авангард был новым, новаторским, революционным видом искусства для Средней Азии начала XX века. Он вошел в художественную культуру региона вместе с новыми другими видами искусства – европейским театром, кино, музыкой, привнесенными из русской культуры, которая в свою очередь была тесно связана с западноевропейской. Отличие среднеазиатского авангарда от русского, прежде всего, в том что мастера живописи Средней Азии, исходя из региональных признаков Средней Азии – обилия солнечного света, своеобразного колорита среднеазиатской земли, декоративности традиционного прикладного искусства, яркости красок – синтезировали приемы и выразитель-



А. Подковыров. Басмач. 1931

ные средства западного искусства с восточной самобытностью. В результате возникли своеобразные шедевры мастера «Гранатовой чайханы» А. Волкова, гедонистические образы Усто Мумина (А. Николаева), экспрессионистические произведения М. Курзина, блестящие композиции В. Уфимцева.

Спустя 50 лет, в изобразительном искусстве Средней Азии конца XX начала XXI веков развиваются новаторские направления, в которых ощущается влияние западноевропейского модернизма и постмодернизма. Но это уже другое новаторство, другие тенденции, хотя, несомненно, авангардистские.

Сравнивая среднеазиатский авангард 20-30-х годов и современное искусство Средней Азии конца XX начала XXI вв., несомненно, необходимо подчеркнуть источ-

ники влияния. И в том, и в другом случае, они были одни и те же – российские и западноевропейские, синтезированные с мифопоэтикой культур Средней Азии, а также принципами декоративности среднеазиатского искусства.

Главным отличительным моментом современного искусства конца XX начала XXI вв. является стирание границ видов искусств, стремление к синтезу пространственных и временных искусств, а также кризис жанров. В начале XX века также наблюдалось стремление к объемно-пространственным решениям нетрадиционных проектов (Татлин, Родченко), к театрализации, также строго не соблюдались границы жанров, однако на новом витке развития в другое время и в новом пространстве все эти тенденции приобретают другой размах, другую направленность.

Однако, сравнения всегда хромают. Сравнивать авангард 20-30х годов с современным искусством Средней Азии не совсем правомочно. Их разделяют не только десятилетия, но и иные социокультурные условия. Если в 20-30 годы авангардная живопись была новшеством для среднеазиатской культуры, то в конце XX века в среднеазиатском регионе изменилось многое, в том числе, ментальность общества, уровень культуры, уровень информированности, и многое другое. Немаловажно отметить, что именно в XX веке в Среднюю Азию была внесена система европейского художественного образования.

Возвращаясь к сравнению среднеазиатского авангарда 20-30-х годов и современного искусства среднеазиатских республик конца XX –начала XXI вв, и называя оба явления авангардом, теоретики искусства вносят некоторую неточность в определении этих двух разных явлений.

Следует сделать существенную оговорку, что употребляя термин «авангард» по отношению современного искусства Средней Азии конца XX –начала XXI вв, имеется в виду его второе значение, когда говорится о любом новаторском творческом проявлении, возникновении новой школы и художественного течения в любое время.

Возможно, наступило время, подобрать другой термин и определение процессов, происходящих в среднеазиатском искусстве конца XX –начала XXI вв.

Термин «актуальное искусство» (contemporary art), который используется ташкентским искусствоведам Н.Ахмедовой (12) по отношению новаторских поисков среднеазиатских художников, на наш взгляд, не явля-

ется точным отражением процессов, происходящих в современном искусстве Средней Азии. Этот термин, будучи заимствованный из западноевропейской культуры, не отражает сути художественных процессов, происходящих в нашем регионе.

Среднеазиатские художники используют сходные с западноевропейскими мастерами художественные приемы и выразительные средства, однако философия искусства художников Запада и Востока абсолютно разная, и разновекторная, то есть направлена в разные стороны.

Здесь вспоминаются слова Киплинга: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись никогда»

Дело времени – определиться, как с процессами, так и с терминами.

Аспект второй: региональный

Все эти явления художественного процесса отразились и на художниках, проживавших в 20-30е годы в Узбекистане. Они восприняли модернистические поиски западноевропейских и русских мастеров, воплотив в своем творчестве свое понимание авангардных тенденций. Следует особо подчеркнуть, что все художественные западноевропейские новации мастера среднеазиатского авангарда органично синтезированы с традициями культур народов Средней Азии.

Говоря о влиянии западноевропейского модернизма на культуру и искусство других стран, в том числе Россию и Средней Азии, следует подчеркнуть, что это влияние можно понять как процесс «анализа-синтеза», когда каждый мастер по-своему воспринимал и трактовал новаторские художественные приемы.

В искусствоведении России и Средней Азии, следующее авангардное искусство, неслучайно появились новые термины. Прилагательные «русский» и «среднеазиатский» – это, на наш взгляд, не просто географические определения, а новые понятия в искусствоведческой науке, исследующей искусство названных регионов.

Понятие «регионализм» недавно вошло в отечественное искусствоведение, впервые оно было введено в обиход автором этих строк в конце 80-х годов (3, 4). Этот термин уже вполне осмысленно использован и в исследовании региональных процессов современного искусства Средней Азии доктором искусствоведения Н. Ахмедовой(2).

Регионализм является ключевым словом и для понимания сущности рассматриваемой проблемы. Ведь, если регионализм понимается как влияние географических, природно-климатических, национальных, профессиональных и других факторов на развитие художественной культуры, в том числе и изобразительного искусства, то вполне логично из этого вытекает и отличие западноевропейского авангарда от русского, а среднеазиатского тем более.

Религиозно-философские и эстетические идеи, восточная ментальность, своеобразие художественной культуры Средней Азии значительным образом повлияли на развитие изобразительного искусства Узбекистана 20-30-х годов, в котором наряду с авангардными явлениями в полной мере синтезировались принципы декоративности среднеазиатского искусства.

Темой отдельного исследования является проблема воздействия восточного искусства на западноевропейскую культуру в конце XIX начале XX веков, в частности, на творчество Анри Матисса, которая уже достаточно исследована зарубежными и российскими учеными. В свою очередь, принципы декоративности восточного искусства с их линейностью, плоскостностью, звучным колоритом логично «подхватываются» среднеазиатским авангардом, поскольку они оказались на родной почве, пройдя через Париж и Москву.

Следует особо подчеркнуть специфику развития изобразительности в искусстве Средней Азии на протяжении двух последних тысячелетий. Если период античности доисламского средневековья – это расцвет изобразительного искусства (скульптура, монументальная живопись), то позже изобразительные образы под воздействием исламского типа культуры абстрагируются, превращаясь в орнаментализированные изображения. Этот процесс продолжается в среднеазиатском декоративно-прикладном искусстве вплоть до середины XIX века. После появления европейского реалистического искусства в регионе оно сменяется авангардным направлением. Но при этом полного отказа от фигуративности в среднеазиатском авангарде, как допустим в Европе или России, не наблюдается.

Затем наступает период довлеющего социалистического реализма, вплоть до 70х годов. Последние три десятилетия в творчестве художников среднеазиатского региона, в том числе Узбекистана, Киргизстана, Казахстана, идут поиски новых форм изобразительности, в которых синтезируются множество стилистических течений и художественных явлений, в том числе явно



А. Волков. Звон верблюжьих колоколов. 1017–1929

влияние модернизма и постмодернизма Запада, новаторские поиски российских мастеров, чью художественную школу прошли ведущие художники среднеазиатского региона. Переработка абстрагированных знаков-символов, имевших антропоморфную основу и использованных в традиционном среднеазиатском декоративно-прикладном искусстве, оказалась для многих живописцев региона в русле новаторских поисков. Антропоморфная орнаментализация отличала творчество Чингиза Ахмарова и его учеников, которые в настоящее время работают во всех концах СНГ и всего мира. Антропоморфно-абстрагированное изображение присуще творчеству живописца Хуршида Зияханова, в произведениях которого исследователи усматривают «узбекский кубизм» (9).

Здесь следует особо подчеркнуть сходство эстетического чувства среднеазиатских художников-профессионалов и эстетического чувства народных мастеров, поскольку они пользуются сходными принципами декоративности среднеазиатского искусства. Традиционные среднеазиатские ткани, ковры, вышивка, кошмовалание, «чий», роспись по дереву служили источником вдохновения для мастеров региона в XX веке, продолжая быть источником вдохновения и поныне.

Декоративность стала основным региональным признаком всех пространственных видов искусств, создаваемых в среднеазиатском регионе конца XX – начала XXI века.

Под декоративностью понимается, прежде всего, узорочье цветовых пятен, повышенная цветность произведения. В ней отчетливо различаются цветовые

зоны, образующие определенный ритмический порядок. Все виды ритма (цветовой, линейный, пластический, и др.) имеют основополагающее формообразующее значение в современном изобразительном искусстве Средней Азии. Декоративность, как метод решения образного строя произведения, лежит в основе абстрактных композиций, нередко построенных на использовании сложного ритма – линейного, цветового, ритма западающих и выступающих частей, а также цветового контраста и других средств художественной выразительности.

Говоря об этом аспекте восприятия, следует подчеркнуть существенный момент. Ни у кого не вызывает сомнений, что художественный процесс, произошедший в Узбекистане в 20-30-х годах, был прогрессивным и революционным, опередившим свое время на несколько десятилетий вперед.

Доказательством этому могут служить художественные явления, произошедшие в художественных школах Азербайджана, Туркменистана, Киргизии, Казахстана в 70-х годах. В творчестве киргизских, азербайджанских, туркменских, казахстанских мастеров искусств наблюдается аналогичный процесс, когда они, спустя 50 лет после расцвета «среднеазиатского авангарда», обратились к принципам декоративности восточного искусства, соединив их с современными новаторскими приемами. Художественный процесс, который произошел в среднеазиатских республиках, Киргизии, Азербайджане, Казахстане в 70-х годах, находится в русле региональных факторов. Он объясним сходством географических, природно-климатических факторов, предше-

ствующими историко-культурными и художественными традициями, влиянием исламского типа культуры на изобразительное искусство, с одной стороны. С другой стороны, и это было общим явлением для всех республик, в советском изобразительном искусстве того времени назревали глубокие внутренние процессы. Они были основаны на отказе от соцреализма, от академических приемов изобразительного искусства, довлевших тяжелым официозом, актуальным процессом поиска современных путей развития.

Группа русских художников, работавших в 20-30е годы в основном в Узбекистане, (среди них был Р. Мазель, который проживал в Туркменистане, почему и появился термин «среднеазиатский») использовали самые разные стилистические течения модернизма. Одни использовали экспрессионистические средства, другие сочетали традиции и принципы декоративности среднеазиатского искусства с модернистскими элементами, третьи создавали свои приемы условности и декоративности, основанные на традиционных абстрагированных формах. Творчески воспринимая яркую солнечность Средней Азии, а также все факторы, связанные с региональностью местной культуры, мастера 20-30-х годов синтезировали их с новой эстетикой начала XX века, воплощая эти ощущения в своих произведениях.

В наши дни благодаря активной выставочной деятельности Каракалпакского Государственного Музея искусств имени И.В.Савицкого искусство среднеазиатского авангарда оказывает новый виток влияния уже на новое поколение художников Узбекистана. И здесь в силу вступает весьма сложный механизм восприятия в психологии творчества как «ретроспективизм».

Аспект третий: аналитический

Понятие «ретроспективизм» зачастую является ключевым словом в понимании процессов, которые происходят в творчестве художников Средней Азии конца XX начала XXI века.

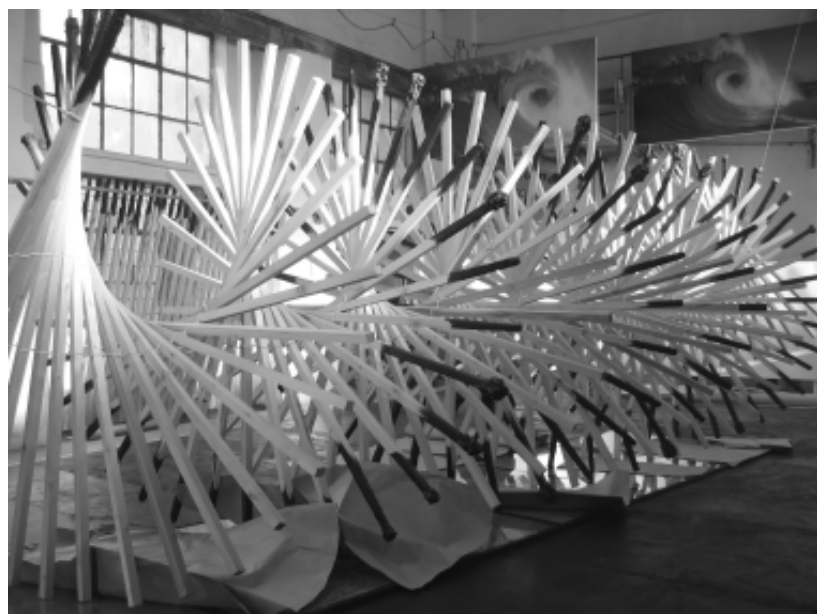
История искусства для художников – это своеобразная корневая система, которая питает воображение мастеров. Заглядывать в прошлое – это закономерное явление в творчестве современных живописцев, скульпторов, графиков, инсталляторов.

Всякая художественная культура извлекает материал из прошлых культур, причем делает с определенной закономерностью.

Что выбирается мастерами и во имя чего выбирается?

В этом отношении весьма интересно проследить процесс влияния среднеазиатского авангарда на современных мастеров, в частности, Узбекистана, поскольку автор более глубоко знаком именно с этим фактологическим материалом.

Современные мастера обращаются к 20-30-м годам не за отдельными мотивами и приемами. По определению московского исследователя П.Якимовича, «их волнуют прочно построенные, откристаллизованные в ходе истории стилевые системы, исключая произвол и случайность и утверждающие строгую и осмысленную закономерность». (8)



В. Усеинов. Константа. 2005

Еще одной причиной, по которой 20-30-е годы для современных мастеров, представляют интерес, на наш взгляд, является то, что период художественной свободы творчества был чрезвычайно мал по сроку, и не успел до конца выплеснуть весь свой потенциал.

Причем весьма интересен сам процесс восприятия среднеазиатскими художниками феномена авангарда, начавшийся с конца 70-х годов.

«В 1970-е годы новому поколению художников, которых в меньшей мере коснулось мертвящее дыхание



Дж. Усманов, Ф. Ахмадалиев. Х-позиция. Фрагмент. 2005

тоталитаризма, но которых «оттепель» только задела, пришлось «открывать» в искусстве «забытые» темы, расширять пластические возможности и духовную сферу изобразительного искусства, порой интуитивно восстанавливая связи с предшествующими поколениями, с культурным наследием в целом» — отмечает научный сотрудник Государственного Музея Востока С. Хромченко (10).

Этот процесс целиком и полностью относится к восприятию среднеазиатского авангарда художниками, стиль которых можно определить как ориентализм. Ориенталистские мотивы звучат и в творчестве многих живописцев Узбекистана, они прослеживаются и в произведениях художников, проживающих сегодня в

России, но самозабвенно любящих Среднюю Азию (Е.Кравченко, В.А.Волков, А.А.Волков, и др.)

Среднеазиатский авангард оказал значительное влияние на творчество современных художников, не только Узбекистана, но и тех мастеров, кто сегодня проживает за пределами республики.

Причем это влияние можно рассматривать в самых различных аспектах.

Оно воспринималось как авангардизм в современном изобразительном искусстве, оно изучалось как образец стилистических приемов, оно воспринималось как философская система, оно воспринималось как символическо-метафорический принцип образности.

Аспект четвертый: современный

После модернизма в современной мировой культуре появляется постмодернизм, который является рефлексивным продолжением модернизма, в нем имеется и кич, и авангард. Если модернизм был овеян идеями новизны, то постмодернизм – больше повторение. Постмодернизм – это мир, в котором отсутствуют идеалы и традиции. Сегодня наступает эпоха нового мировоззрения, и она отражается на всех видах современного искусства.

Влияние западного искусства на современное изобразительное искусство среднеазиатских республик неоднозначно. После снятия «железного занавеса» художники из республик СНГ стали не только выезжать за рубеж в туристические поездки, но получили возможность жить и работать по несколько месяцев у иностранных спонсоров, в Бельгии, Германии и других странах. Выезд на постоянное местожительство в другие страны большого числа художников Средней Азии также имеет свое влияние на современное изобразительное искусство региона.

В последние два десятилетия художники Узбекистана активно обратились к новаторским видам искусства – созданию инсталляций, видеоарту, акциям как к новым формам творчества, в которых проявляются авангардные тенденции, используются новые средства самовыражения. Заметим, что Вячеслав Ахунов – мастер с новаторским мышлением и авангардистским стремлением к освоению нетрадиционных средств выразительности, после поездок в Германию, стал активным пропагандистом новых видов искусства в Узбекистане. Он один из первых создал в выставочном пространстве Ташкента инсталляцию, продемонстрировал видеоарт. Это вывело искусство республики на новый уровень, придав ему особый импульс, определив сходство с художественными процессами, происходящими в Киргизии и Казахстане.

За В.Ахуновым последовали многие узбекистанские художники, которые ощутили, что традиционные виды искусства их не удовлетворяют. К авангардистам, несомненно, следует отнести ташкентских мастеров – В. Ахунова, Д. Усманова, Ф. Ахмадалиева, В. Усеинова, А. Николаева, М. Фозили и др.

Творчество Джалола Усманова привлекает внимание специалистов, прежде всего, обращенностью к философии суфизма, к суфистским идеям восточной поэзии. Обращение узбекского инсталлятора к истокам

«генной памяти» создает самобытный сплав религиозных идей, философской мистики и утонченной поэтики Востока.

Не имея возможности подробно проанализировать творчество перечисленных мастеров, отметим только, что одной из причин появления новых видов современного искусства, в том числе, инсталляций, на наш взгляд, является изначальное стремление художников перейти границу, разделяющую среду реальную и иллюзорную.

Другой причиной, на наш взгляд, является тяготеющее современных художников, склонных к философскому осмыслению действительности, к созданию символов-знаков.



В. Ахунов, С. Тычина. Вы слышите меня? 2005.

Известно, что одним из критериев развитости изобразительного искусства является уровень семантической опосредованности смысла. Проще говоря, подлинное искусство не терпит прямоговорения и лобовой однозначности. Проявляясь через ассоциативную цепь, изначальный смысл реализуется в удвоенном содержательном значении. Характеристики общего раскрываются через художественную деталь, предмет отсылает к символу. (11)

Новые виды современного искусства позволяют продемонстрировать внутреннюю раскрепощенность художника и неординарность мышления зрителя, понимающего эти художественные идеи инсталлятора. Свобода самовыражения художника, а также отказ от хрестоматийных средств выразительности привела к популярности таких новых видов искусства как инсталляции, инвайромент, видеоарт, и др.

Оценка проекта «Конstellляция», осуществленного 14-18 апреля 2005 года на Ташкентском ремонтно-механическом заводе, конечно, весьма положительна в контексте выявления новаторских тенденций развития современного искусства Узбекистана.

У многих зрителей, посетивших проект, невольно возникали сравнения территории завода с атмосферой известного кинофильма А. Тарковского «Сталкер». Многокилометровая заброшенная площадь бывшего завода, ее разрушенные цеха, кишасшие крысами, уже была огромной полиинсталляцией, созданной самим пространством и временем.

А произведения художников, представивших в одном из цехов свои инсталляции (М.Фозили, В.Усеинов, А.Николаев), инвайроменты (Ф.Ахмадалиев, Д.Усманов), кинетические объекты (А.Николаев), в том числе проект В.Ахунова и С.Тычины «Парадиз» положительно оценены в ташкентской искусствоведческой прессе (12). Аудиоинсталляция «Вы слышите меня?», созданная В.Ахуновым и С.Тычиной – одна из удачных попыток узбекистанских мастеров ввести в пространственно-временную структуру инсталляции звук. Видео работы С.Тычины и В.Ахунова «Глиняные рыбы», «Угол», «Восхождение» – свидетельство значительного роста узбекистанских видеоартистов.

Подробный анализ новаторских идей авторов проекта и средств их воплощения – это тема отдельного материала. В скобках отметим, что в целом осуществление проекта – это шаг вперед среднеазиатских мастеров, но в отдельных случаях наблюдается и вторичность идей и средств воплощения, и некоторый провинциализм, и определенный дилетантизм.

Высоко оценена специалистами III ташкентская Биеннале, которая прошла в столице Узбекистана осенью 2005 года. Оценивая ее положительное значение в самых различных аспектах, следует подчеркнуть, что этот международный форум художников из разных стран мира выполняет главную свою задачу – консолидации художников-новаторов, прежде всего, среднеазиатского региона.



Ф. Ахмадалиев. «Сардоба». 2005

Отдельно следует отметить, что произведения ташкентских инсталляторов, в частности, М.Фозили «Гранат – структура Вселенной» и Ф.Ахмадалиева «Сардоба» пользовались большим вниманием публики.

Возвращаясь к основной теме, следует отметить, что все идеи, темы, средства выразительности, которые осуществлены на проекте «Конstellляция» и на III ташкентской Биеннале, несомненно, являются авангардистскими с точки зрения новаторства и отказа от хрестоматийных форм традиционного изобразительного искусства.

Аспект пятый: социологический

Исследуя проблемы, связанные с авангардом, автор счел необходимым провести небольшое социологическое исследование среди ташкентских живописцев.

Основным мотивом социологического опроса явились некоторые публикации в республиканской прес-

се, в которых напечатаны интервью с ведущими живописцами. В них они порой неверно трактуют термин «авангард». Выясняется, что художники нередко открещиваются публично от авангарда, хотя в своем творчестве используют все приемы и средства выразительности этого направления. Такая двойственность свидетельствует о том, что существует некоторое недопонимание искусствоведческих понятий и терминов среди художников, в особенности, что касается таких терминов, как авангард, авангардизм, модернизм, постмодернизм и т.д.

Это подтвердилось в разговоре с народным художником Узбекистана Баходыром Джалаловым, который заявил, что не понимает применения термина «авангард» по отношению к искусству Узбекистана. Он считает, авангардист – это бунтарь, сделавший что-то концептуальное и впервые в мировом искусстве. Это режиссер Эйзенштейн, это Сикейрос, это Пикассо, это Генри Мур, это Босх. Эти гении, нарушая стереотипы, создали идеи, которые связаны с космосом, природным началом, естественными процессами эволюции.

«У современных художников Узбекистана сознание неосознанно, многие живут стереотипами», – отметил Б. Джалалов.

Что касается «среднеазиатского авангарда», по мнению Б. Джалалова, здесь многое объясняет понятие когерентности (согласованное протекание во времени нескольких процессов). Некоторые художники интуитивно, бессознательно улавливают дух эпохи, выражая его в своих произведениях. Это произошло и со среднеазиатским авангардом. А. Волков гениально соединил авангардные приемы Запада с приемами декоративности Востока.

Востребованность эстетических идей того времени сегодня созвучно поискам многих художников республики.

По мнению Б. Джалалова, авангарда в современной художественной культуре нет, а созданные за последние время инсталляции проявляют невежество многих инсталляторов.

Единственный кто, по мнению Б. Джалалова, ищет более или менее приемлимые пути в современном искусстве – это Джалол Усманов.

Инсталляция «Времена года» – это была творческая удача Д. Усманова, по мнению Б. Джалалова – это шедевр. «Он в ней достиг высоких граней подлинной ментальности. Что касается композиции «Долина познания» – это иллюстративность.»



В. Уфимцев. К поезду. 1927

Еще одним интересным инсталлятором является А. Николаев, который пытается не впасть в стереотип, и выдержать высокие эстетические критерии мирового искусства.

Он выражает трагедию и радость современного человека, его полет внутренних идей, этим он целен. А. Николаев пытается целеустремленно развиваться и усовершенствоваться в идеях, близких к индуистской философии.

«В республике сегодня в художественной жизни наступил странный период. Каждый варится в собственном соку, нет широкого выхода узбекских художников на мировую арену. В изобразительном искусстве мастера Узбекистана вне мировых тенденций. Многочисленные выставки, которые устраиваются в ташкентских выставочных залах, только подчеркивают ту деградацию, которую мы испытываем», – отмечает Б. Джалалов.

Особенно жаль то молодое поколение художников, которое только входит в изобразительное искусство, многие из них не выдерживают современных проблем, и талантливые ребята уходят в другие сферы, не занимаясь творчеством.

Если же вернуться к теме авангарда, то он возможен у нас только во взаимодействии многих факторов, которыми искусство Узбекистана не располагает. Нужны субсидии, постоянные и значительные. Те крохи, которые выделяют иностранные фонды, не решают этих проблем, это мизер.

Например, видеоарт, который пытаются создавать наши ребята, он требует технической оснащенности, тех же средств, и тогда может что-то будет создано значительное и интересное для мировой культуры.

Б. Джалалов особо отметил высокую эстетическую значимость выставок из коллекций нукусского музея в Ташкенте, которые имеют огромное влияние на подрастающее поколение, не только художников, но и молодежи вообще, влияя на их ментальность.

Задавая вопросы другим художникам, было выяснено, что приоритетным для многих живописцев оказался среднеазиатский авангард, и в частности, творчество М. Курзина, В. Уфимцева, У. Тансыкбаева 20-30х годов. В частности, все единодушно отмечали, что выставки нукусского музея в Ташкенте из авангардной коллекции имели огромное влияние на молодежную аудиторию зрителей, в особенности подрастающее поколение ташкентских молодых художников. Необыкновенно сильное впечатление на многих произвело полотно В.Уфимцева «К поезду». Асимметричность композиции, подчеркнутая такой же асимметричной рамой, коллаж, использованный автором оказались необыкновенно созвучны современным поискам художников, работающих в XXI веке.

Наверно, поэтому многие из опрашиваемых назвали имя В. Уфимцева в числе приоритетных мастеров среднеазиатского авангарда 20-30-х годов.

Кстати, понятие «среднеазиатский авангард» ими было определено как «глубоко индивидуальное, искреннее, абсолютно новое искусство, отражающее свое время».

По мнению основного большинства опрошенных художников, без «авангардизма невозможно будет искусству Узбекистана войти на мировую арену». Авангардное искусство всегда останется востребованным.

Для отдельных мастеров, в частности, по признанию ташкентского живописца Гафура Кадырова, понятие «авангардное искусство» дает абсолютную свободу творчества». Это весьма важное признание для современных мастеров, в творчестве которых «свобода творчества» на сегодняшнем этапе является основным критерием смысла художнической деятельности.

Заключение

Разрабатывая тему авангарда, автор убедилась, что граней у нее гораздо больше, чем предложено в данной статье. Однако, думается, что исследование этой интересной и глубокой темы не ограничивается только данной статьей.

Как известно, чем больше мнений, тем ближе мы к истинному пониманию происходящего процесса.

Литература:

1. Авангард, остановленный на бегу. Л., 1988
2. Ахмедова Н. Традиции, самобытность, диалог., Ташкент, 2004
3. Бабаджанова Г. К проблеме регионализма в художественной культуре Средней Азии., Общественные науки Узбекистана, 1992, №2
4. Бабаджанова Г. К проблеме региональности в художественной культуре советского Востока. В сб. Материалы конференции «Архитектура и искусство Ближнего и Среднего Востока». Баку, 1989
5. Горшенина С. Синяя птица среднеазиатского авангарда. «Общественное мнение», 1998, №2
6. Сарабянов Д. История русского искусства конца XIX- начала XX века. М., 2001
7. Якимович А. Поколение 70-х годов перед лицом художественного наследия. -В сб. «Советская живопись-78», М., 1980
8. Якимович А. Восстановление модернизма. М., 2001
9. Хакимов А. Узбекская траектория кубизма, «San»at», 2003, №3
10. Хромченко С. Образы пустыни и сада в современном искусстве, «San»at», 2003, №3
11. Пелипенко А. Феномен «дамского искусства». «Человек», 2001, №3
12. Ахмедова Н «Здесь и сейчас» «San»at», 2005, №2.

Оксана ШАТАЛОВА

СИЛЬНЫЙ С СИЛЬНЫМ

Я с интересом прочла статью г-жи Бабаджановой, и в этой связи мне хотелось бы сказать следующее (что, впрочем, относится больше не к конкретной статье уважаемого автора, а к центральноазиатской ситуации вообще).

Мне кажется, что наше искусство – или наше искусствоведение – беспощадно заточило себя в оковы «западно-восточной» парадигмы, и в этом заточении обречено вращаться вокруг одной проблемы – той проблемы, которая мучила и терзала библейского Иакова. Это проблема «первородства» – права, дающего привилегии и честь. К ней непосредственно примыкает проблема «компенсации»: в том случае, если первородство не доступно, то для психологического комфорта необходимо срочно расчистить некую зону уникальности, зону «*но у нас зато...*». Применительно к искусству эта проблематика может быть определена как: «кто что изобрел, и у кого где какая самобытность».

Западно-восточная модель выглядит в рамках дискурса первородства для представителя «восточной стороны» довольно неутешительно: какие эвфемизмы ни подбирай, какие силлогизмы ни выстраивай, все равно выходит, что большинство легитимных, живущих ныне форм искусства – подавляющее «медиальное большинство» – было изобретено на Западе (если упростить проблему и редуцировать нюансы, то можно выразиться еще жестче: «просто искусство», «обычное светское искусство» – это на-западе-иницированное-искусство, а все остальное – «национальный колорит»).

Это звучит обидно, способствует развитию комплекса неполноценности, поэтому срочно предпринимаются меры для изыскания компенсации. И она отыскивается, как правило, в одном укромном месте. Это место все знают, все туда постоянно ходят. Это – пресловутая «духовность» Востока, особенный восточный менталитет, некая кристальная метафизическая чистота, подлинность, *ex oriente lux* и т.д.

В статье г-жи Бабаджановой фразы о западном генезисе среднеазиатского искусства XX века встречаются довольно часто (такие, как «среднеазиатский аван-

гард <...> явился одной из плодотворных ветвей русского авангарда, который в свою очередь был порожден западноевропейской культурой»).

Но однако: «Среднеазиатские художники используют сходные с западноевропейскими мастерами художественные приемы и выразительные средства, однако философия искусства художников Запада и Востока абсолютно разная, и разновекторная, то есть направлена в разные стороны. Здесь вспоминаются слова Киплинга: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись никогда».

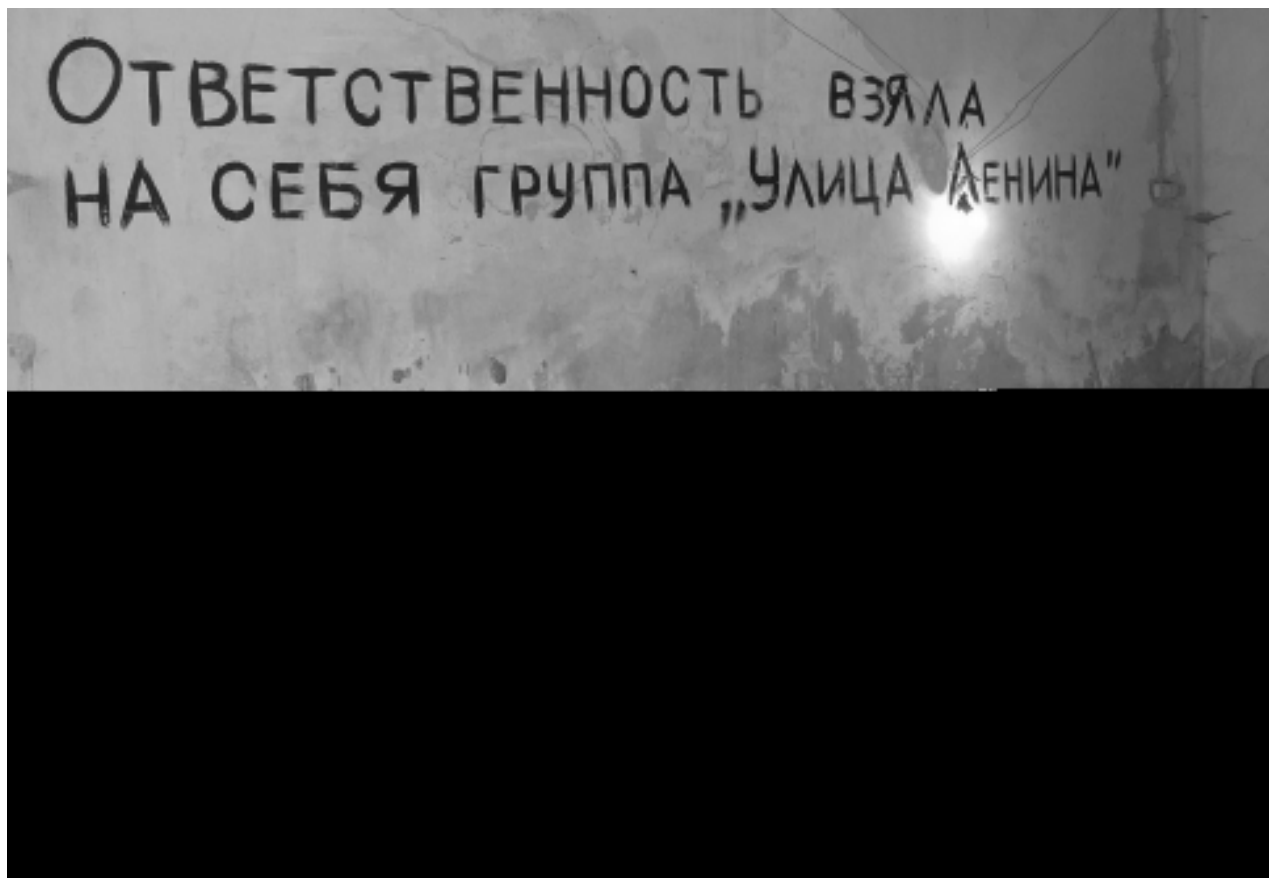
Насколько я поняла, автор тут имеет в виду дихотомию «рациональный Запад / таинственный высокодуховный Восток» (если автор говорила о чем-то другом, то прошу прощения, однако это «другое» не эксплицировано).

Действительно, «западно-восточная» модель – это парадигма почтенная, могущая похвастаться солидной родословной. Эта модель привычна и может быть иногда удобна. Однако использовать ее в качестве теоретического фундамента, на мой взгляд, не слишком продуктивно.

Эта стереотипная схема давно вызывает сомнения, она чересчур проста и однозначна. По своей структуре это скорее миф, чем теория.

Иными словами – монополизация Востоком «подлинной духовности» совершенно произвольна, – как и вообще противопоставление практического Запада мистическому Востоку. Во-первых, на Востоке праксис и рация отнюдь не в дефиците (посмотрите хотя бы в сторону Китая, перечитайте Конфуция). Во-вторых, и на Западе метафизическая (мистическая) традиция весьма представительна, – начиная с таких матерых чело-вечищ, как Платон, Пифагор и Плотин. К тому же и сторонние суфизмы-буддизмы Запад давно уже успешно апроприировал и упрочил в своем архиве.

Хотя, конечно, в искусстве Центральной Азии немало проектов, которые я называю «метафизический арт». Это искусство для воспроизведения, скажем так, Сакрального, – для метафоризации духовных практик, ви-



зуализации эзотерического гнозиса, для провозглашения абсолютных ценностей, как повод «подумать о вечном» и т.д. Но отчего появляются эти проекты – от имманентной ли «духовности» Востока, либо оттого, что Восток бессознательно воспроизводит миф о просветленном Востоке, – миф, рожденный на Западе? Этот момент еще можно обсуждать.

Далее. Я вообще не вижу позитивного смысла в том, чтобы ставить во главу угла вопросы «Чем наше искусство отличается от западного?» и «Где его эrogenная зона, т.е. самобытность?». Поиски этой самой «самобытности», мне кажется, для многих теоретиков превратились уже в самоцель. Может быть, стоит задаться вопросом: «а для чего вообще она нужна, эта самобытность?». Или это просто успоительный бальзам, повод для самоудовлетворения?

М. Эпштейн писал: «Кризис – того же корня, что и критика. На самом деле умирает только бескризисная

культура, не способная уже осознать себя и что-то поправить в себе. Смерть начинается с того, что культура утрачивает многомерность, критическое отношение к себе, впадает в гордыню и самодовольство, застывает в «величественном» спокойствии, откуда уже недалеко до трупa. Зрелая культура <...> не может не судить и не осуждать себя: ее «шаткость» и «слабость» – признак сознающей себя силы».

Нашему искусству – и современному тоже – на мой взгляд, не хватает конструктивной самокритики. Я, разумеется, имею в виду не ригористические филиппики типа – «это бездуховное искусство, ненаше, ненастоящее, преходящее» и т.п. Это эмоциональные, – я бы даже сказала, бытовые – пассажи, которые выходят за рамки критического дискурса. Я имею в виду честный анализ ситуации инсайдерами – без самоутешительного ауто-теринга, без психотерапевтических аффирмаций. Такой разговор, надеюсь, еще впереди.

Насчет же Запада и Востока – лично мне, например, совершенно безразлично, отличается наше искусство от западного или нет. Главное – о чем говорит наше искусство, каковы его темы, как оно говорит? И если мы видим тут следование западным традициям, то это не должно восприниматься как порок. Это вообще, повторю, неважно. Этот комплекс нашему искусству надо изжить – иначе оно действительно будет воспринимать себя вечным учеником.

Западно-восточная дихотомия, на мой взгляд, ведет искусствоведческую рефлексию в тупик. Мне кажется, нашему искусствоведению лучше избрать определяющую схему, где западность-восточность, первородство-генезис были бы не релевантны или утратили остроту.

Недавно у меня была беседа буквально на эту тему, – о том, что представители предшествующих традиций, «старшие товарищи», обвиняют современное искусство в подражании Западу, в смертном грехе «повторения», «дежа вю». Очевидно, что эти обвинения тянутся корнями в те же цветочные горшки, что и вышеупомянутая «западно-восточная модель». Но, как я уже сказала, эти обвинения кажутся мне неадекватными. Честно говоря, они кажутся совсем какими-то архаичскими.

Современное (актуальное) искусство анализирует языки, на которых говорит общество (конечно, этим не исчерпываются задачи современного искусства, однако этого – очень важного, а для меня определяющего – момента я не нашла в статье г-жи Бабаджановой, и поэтому его акцентирую).

Скажем, в Центре Современного искусства Сороса-Алматы недавно прошла выставка «United Colors of Revolution» (название отсылает к слогану Benetton). Искусство репрезентирует контекст; художники говорят об актуальных проблемах. Причем тут «дежа вю», «повторение»? Повторение чего? Вопрос некорректен логически, и, по-моему, даже грамматически. Это какой-то другой язык.

Впрочем, искусство не замкнуто в отчужденных географических и социокультурных границах. Если, например, мы делаем инсталляцию под названием «Ответственность взяла на себя группа «Улица Ленина», говоря о массмедийных клише, о трагедии как пустом знаке и о проблеме ответственности (парадоксально, но в современном мире публично берут на себя ответственность чаще террористы, чем политики), – то этот проект не будет локально привязан. Его локальная непривязанность – это просто факт. И я не вижу тут никакой проблемы.

(Вообще, мне на самом деле немного странно это писать, – как бы я писала: «вот растет трава – не вижу тут проблемы, вот играют дети – тут тоже нет проблемы, а вот восходит солнце – это тоже не страшно», – впрочем, кому-то все эти факты, возможно, и кажутся угрожающими).

Если же обвинение в «дежа вю» касается медиа (художественных форм, средств воплощения), – то в этом случае обвинение выглядит уж совсем не критично. Неужели, чтобы сделать сообщение, нужно каждый раз заново изобретать язык? В этом случае коммуникация будет, мягко говоря, затруднена. Ну и – извините за самоочевидность, – к примеру, видео художники используют не оттого, что это модно в Нью-Йорке, а оттого, что этот медиум адекватен современности. Все мы живем в мире движущихся картинок – и даже пейзажисты чаще смотрят телевизор, чем на пейзаж. Современные художники используют новые медиа не оттого, что они хотят обидеть старых художников или старые медиа им надоели (хотя, возможно, и надоели) – а оттого, что для репрезентации современности нужен другой язык, более адекватный, чем старый...

И на сем позвольте закончить – иначе я дойду до совсем уж азбучных истин и начну рассказывать: «а постмодернизм это...», а потом мне будет неловко.



Итак, в заключение желаю всем толерантности и любви. И хочу сказать, что строфу из баллады Киплинга, начинающуюся с жесткого противопоставления Востока и Запада, все же стоит дочитать до конца. И тогда вы прочтете, что (курсив мой):

О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут,

Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный Господень суд.

Но нет Востока и Запада нет, – что племя, родина, род,

Если сильный с сильным лицом к лицу у края земли встает?

Светлана ГОРШЕНИНА

О ПАРОВОЗИКЕ «АВАНГАРДОВ»

Желание разобраться в явлении среднеазиатского авангарда как прошлого века, так и нынешнего – весьма похвальная задача. Однако, судя по всему, расставить точки над *i*, не выходя из привычных клише – когда-то усвоенных в студенческие годы, где-то услышанных, у кого-то прочитанных, местами обновленных или, не редко, позаимствованных у старых монстров советской художественной критики, – не возможно.

И дело не только в том, что сегодня представляется бессмысленным открывать «словарную» Америку авангарда. Для историков искусства поли-значимость термина уже давно не предмет дискуссии. Пришедший из военной практики «авангард», обозначавший головную группировку войск, прочно вошел в искусствоведческий жаргон как термин одновременно обозначающий 1) новейшую современную художественную тенденцию, бунтующую против канонов и предвосхищающую сегодня будущие поиски завтра на уровне формы, языка и содержания; и 2) определенное художественное явление, бывшее когда-то авангардным в первом смысловом значении, но вписанное ныне в историю искусства как явление характерное для своей эпохи и ныне вполне respectable.

Несмотря на то, что «авангардные революции» свойственны истории искусства на всем ее протяжении, как явление художественного бытия, подразумевающие радикальный и сознательный разрыв с предшествующей практикой и установку на трансформацию окружающего мира, авангард обозначает свое присутствие в мировой истории искусства с первой половины 19 века во-первых, с утопических социальных теорий Клода Генри де Сан-Симона (1760-1825), введшего (?) термин в употребление и считавшего, что искусство интеллектуального авангрда может преобразовать общество, и, во-вторых, с реализма Гюстава Курбе, демонстративно отказавшегося следовать установкам академизма. Начиная с этого момента, авангард становится плюс-минус синонимом современного искусства, а в истории искусств открывается период искусства новейшего времени, где паравозиком, один за другим, начиная с реализма, кубизма, футуризма, сюрреализма и т.д., следуют

«авангардные» течения, прочно привязанные к своему времени.

В этом контексте непродуктивно задаваться вопросом, можно ли обозначать одним термином художественные явления 1920-1930 гг., так называемый среднеазиатский авангард, и авангардное искусство наших дней, т.е contemporary art.

Интереснее, отталкиваясь от формального признака – в двух случаях присутствует единая вывеска «авангард» и явно выраженное желание манипулировать формами -, проанализировать содержание этого «перенесенного» термина (выражение Бориса Чуховича) в отношении «первородины» и исторического контекста: анализ базовых мифологем этих двух художественных явлений, их место в общей художественной панораме, их адресность и ресептивность, внутреннюю связь между ними, их похожесть-непохожесть, интеллектуальные моторы этого терминологического выбора в среде художественной критики, их различную смысловую наполненность разными поколениями искусствоведов...

В отношении среднеазиатского авангарда начала 20 века (используем тот термин, что уже сформировался) речь должна идти по-видимому о поисках экзотизма и желание революционного преобразования мира, что артикулировалось преимущественно российскими художниками, «занесенными» в Среднюю Азию и претендовавшими быть представителями европейского современного искусства, но бывшими прямыми выучениками русских авангардистов. Несмотря на вторичность этой волны мастеров, пытавшихся применить ранее изобретенные схемы к иной ситуации и «спустившихся» (или «неподнявшихся»?) с вершины чистого формализма к фигуративному искусству, их искусство, пожалуй, должно сохранить эпитет «авангардного» в среднеазиатских условиях, со временем все более и более напоминающих закрытую стеклянную банку.

Оставаясь в системе параллельного существования двух культур в русско-советской туркестанской колонии (русской и среднеазиатской), художники 1920-1930 гг. продемонстрировали принципиально иной подход к среднеазиатскому традиционному искусству. Попад в

его контекст, они начинали «взрывать» его, разбивая на отдельные элементы, из которых искомый пизл собирался по правилам, резко отличных от методов «художественного переваривания» среднеазиатской экзотики художниками предыдущего поколения, «добротными» академистами. Они не столько дидактически «отражали», как гедонистически «создавали».

Для среднеазиатских художников же постсоветского времени, у которых корпоративная принадлежность перевешивает национальное (этническое) самосознание, ситуация двух-культурья в Средней Азии переживается не так остро. С первых шагов в профессии «адаптировавшие» традиционное искусство как «неиссякаемый» источник и освоившие базовые уроки русско-советской художественной школы, среднеазиатские художники давно не чувствуют себя на «передовой» первооткрывателями особых форм стилистического синтеза восточной и западной культуры. Главным мотором художественных экспериментов для определенной группы художников с момента развала СССР стал скорее фабульный и символический поиск национальных и религиозных (псевдо?)-истоков, «возвращение к корням», «обретение памяти».

На этом отнюдь не тернистом, а ныне в отдельных случаях так просто и конъюнктурном, «одобренном» Академией художеств, пути, среднеазиатские художники, оставаясь в течении определенного времени в неведении или под обаянием плохо известного современного художественного процесса на Западе, в поисках современного языка первоначально затребовали опыт среднеазиатского авангарда, где, казалось, все было «сшито по мерке»: современная стилистика и «свои» темы с «нужным» среднеазиатским колоритом.

Возрождению среднеазиатского авангарда 1920-1930 гг. способствовало и то, что он перешел в статус «вернувшейся классики». Будучи вычеркнутым из художественного процесса на заре соцреализма, среднеазиатский авангард 1920-1930 гг., как и весь русский авангард, был запрятан по углам мастерских, откуда – необъяснимый парадокс – попадал в лучшем случае в полуполиграфические частные коллекции, в запасники столичных российских музеев или в забытый на каракалпакской периферии музей Савицкого, но – никогда – в видимый интеллектуальный и символический круг художе-

ственных образцов советских мастеров. Возвращение же его было триумфально и сравнимо, не побоюсь, с возвращением «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова: необходимый привкус диссидентства, конфронтующего с академизмом и соцреализмом, аромат святого подвижничества блаженного директора Нукусского музея и истоки восходящие к «великим» Кандинскому и Малевичу немало тому способствовали. Вернувшиеся «классики» среднеазиатского авангарда уже не подлежали критике: ими можно было только восхищаться и копировать их, создавая, в конце 20 – начале 21 века, «третичный» авангард, «сильно» отмеченный среднеазиатским национальным колоритом. Однако, параллельно этому «авангарду» начались поиски в ином направлении, сформировавшие в паравозике «авангардов» новый вагончик, иной авангард, тот, что сейчас обсуждается под вывеской contemporary art.

Проскачив, благодаря «железному занавесу» мимо пост-колониальных дискуссий об ориентализме, начавшихся с одноименной книги Эдварда Саида 1975 года, художники, да и их критики, как кажется, по-прежнему остаются в рамках концепта *ex orient lux*. Последний, восходя ко времени крестовых походов и прикрываясь авторитетом Гегеля и Карла Риттера, представлял историю как перемещение в географическом пространстве мировых цивилизаций с юго-востока, места их лучезарного рождения, на северо-запад, сумрачного пристанища их будущей смерти. Отсюда бесконечные попытки втиснуть всю историю среднеазиатского искусства в единый очень плоский ящик с надписью «отношения Востока и Запада» и найти нечто самобытное «западно-восточное» или «восточно-западное» на «своей» территории и, обязательно, позитивное. Подобное видение изначально однобоко. Весь «негатив» (вторичность, незнание современной художественной ситуации как следствие политической замкнутости, материальные трудности, жесткий социальный заказ, копирование общих моделей, и т.д.) перекрывается пустой риторикой о национальном своеобразии (пресловутый регионализм находящий все по мановению волшебной палочки в декоративном традиционном искусстве), что по сути откидывает анализ современного искусства Средней Азии к пресловутой формуле «х-ское по содержанию, национальное по форме».

Борис ЧУХОВИЧ

В ПОИСКАХ ИМЕНИ СОБСТВЕННОГО среднеазиатский авангард в 20-е годы и в наши дни

Почти незамеченные в 20-е годы, подвергнутые уничижительной критике, посаженные или сосланные к концу 30-х, полуреабилитированные во время оттепели, полуизученные в эпоху застоя и, наконец, канонизированные как образец для подражания при перестройке, художники «среднеазиатского авангарда» вошли сегодня в моду. И нам следует остерегаться этой моды, т.к. это преходящее явление оперирует броскими образами часто недостоверного происхождения. Одно из клише, построенное на песке «западно-восточной несводимости», сегодня сохраняет свой смысл лишь для авторов, незнакомых с «Ориентализмом» Эдварда Саида и пост-колониальными дискуссиями, уже четверть века находящимися в центре внимания «мировой общест­венности». Однако бороться с этой ветхой «западно-восточной» мельницей – задача неблагодарная: недолго мельнице еще вертеться... В рамках данного текста хотелось бы остановиться на более сложной проблеме, которая связана с самой природой авангарда – его претензией на нахождение «впереди».

Термин «авангард» изначально связан с идеей прогресса. Неспроста во время русской революции художники старательно подчеркивают аналогию между собой и «авангардом человечества» – пролетариатом или партией большевиков. В это время возникает также и иной образ – пирамиды, основание которой было сложено предыдущими художественными поколениями, а вершину составляют последние авангардные достижения. Супрематизм – термин пирамидальный, это острие горной вершины. Большинство классиков модернизма было уверено в этой пирамидальной природе художественного процесса и стремилось оставить закладку верхнего краеугольного камня за собой. Отсюда «последние картины» Родченко и вся та линия последовательных и все более радикальных абстрактных рацпредложений, которая выстраивается от Мондриана до американских абстракционистов.

К сожалению, критика среднеазиатского авангарда часто остается в рамках логики прогрессивного развития искусства, и неудивительно, что среднеазиатский авангард выглядит в ее описаниях явлением вторичным. Так, в среднеазиатском искусстве порой видят лишь постоянно запаздывающее воспроизведение тех тенденций, которые возникают сначала на Западе, а затем в России. В этом среднеазиатские авторы разделяют мнение некоторых западных коллег, согласно которым художникам «третьего мира» не остается ничего, кроме попыток впрыгнуть в последний вагон уходящего поезда современного искусства.

Есть и другая точка зрения, согласно которой развитие среднеазиатского авангарда заключалось в «спуске с вершины» абстракционизма, покоренной великими отцами-основателями модернизма Малевичем и Кандинским. Выше подняться как бы было уже невозможно, и потому художники направляются вниз, в долину полуфигуративности, где попадают под обаяние среднеазиатского фольклора и осуществляют комбинации его элементов с набросками европейской живописи начала столетия до той поры, пока и эти отнюдь не радикальные эксперименты не пресекаются сталинским государством. Так среднеазиатский авангард совершает эволюцию, противоположную европейскому искусству, и вместо того, чтобы продолжить прогрессивное модернистское «восхождение», опускается – добровольно или по принуждению – до уровня официального советского искусства. Эту точку зрения, высказанную в конце 1990-х Светланой Горшениной в статье «Синяя птица среднеазиатского авангарда», нужно, на наш взгляд, обсудить, хотя бы потому, что этот текст нам представляется лучшим концептуальным источником по истории обсуждаемого здесь явления.

Как видится, необходимо видеть разновекторность и полидискурсивность внутри того, что называют среднеазиатским авангардом, отделяя при этом зерна от

плевел. Здесь были и просто возвраты к постимпрессионистской живописи, смакующей экзотические детали: их можно и нужно квалифицировать как «спуск с вершины». Был и футуристический нигилизм по отношению к «старому миру», который в Средней Азии ассоциировался по преимуществу с высмеиваемой, препарированной и деформируемой художниками автохтонной культурой. Был и архитектурный максимализм, предполагавший, подобно плану «Вуазен», снос исторических центров с разбивкой на их месте регулярных утопических городов. Я бы квалифицировал такие опыты как эксперименты русского авангарда в Средней Азии. Было также и полное игнорирование местного контекста: художники «существовали» в Азии, а «жили» идеями Москвы и Петрограда. Здесь речь идет попросту о русском авангарде, переместившемся волею обстоятельств в другое место (не стал же Достоевский итальянским писателем, когда писал во Флоренции роман «Идиот»). И, наконец, были новые диалогические формы, возникающие на пересечении разных стилевых систем. И здесь мы, пожалуй, сталкиваемся с тем ядром, которое составляет основу идентичности собственно среднеазиатского авангарда. Приведем один из примеров, характеризующих это явление: творчество Усто Мумина и группы художников, которую я назвал бы «Прерафаэлитами Самарканда».

Ученик Малевича Усто Мумин отрекается от супрематизма тотчас после того, как оказался в Самарканде, среди членов художественного кружка, вдохновлявшегося ранним итальянским Ренессансом и персидской миниатюрой. Хотя в этом кружке ненадолго появляется классик русского авангарда Петров-Водкин, также увлеченный итальянскими «примитивами», по своей сути общая программа художников представляла «антиавангард» с декларативным возвратом к фигуративности и подчеркнутым уважением к классическому искусству. Впрочем, термин «антиавангард» уместен лишь в том случае, если придерживаться идеи прогресса в искусстве. Но тогда и пост-супрематистский период Малевича, закончившийся портретами, стилизованными в духе итальянского Возрождения, также оказывается антиавангардом. Квалифицировать ли этот поворот как уступку автора «Черного квадрата» надвигающемуся соцреализму, как болезнь гения, впадающего в маразм, или все же как поиск «третьего пути», выходящего за рамки линейной прогрессивной эволюции? В свете того тупика, в котором оказался «высокий модернизм» уже в 60-е годы, третий ответ



Усто-Мумин (А. Николаев). Мальчик-водоноша. 1925.

представляется предпочтительным. И можно констатировать, что на этом пути Усто Мумин оказался впереди главного авангардиста XX века. Так я и определил бы своеобразие некоторых ветвей среднеазиатского искусства 20-х годов: поиск третьего пути, не совпадающего ни с замкнутым на самореференциях западным модернизмом, ни с социально активным русским авангардом, перерастающим в соцреализм.

Поэтому, изучая среднеазиатский авангард, нам нужно проделать более тонкую искусствоведческую работу, не причисляя всех – столь разных – художников под одну гребенку. Здесь были явления как провинциальные или значимые лишь для локального контекста, так и глубоко своеобразные и инновационные по отношению ко всему, что делалось в мировом искусстве 20-х-30-х годов. Неужели нам нужно увидеть выставку работ Александра Волкова или Усто Мумина в музее Людвига или центре Помпиду, чтобы убедиться в их международной значимости и, если угодно, полноценности ?!

Связь среднеазиатского авангарда и актуального искусства региона несомненна. К сожалению, ветреная мода больше коснулась авангарда как исторического стиля, породившего в наши дни унылые вереницы сладких парочек в духе Усто Мумина и декоративных караванов в духе Волкова. Было также и немало попыток догнать последний вагон западного поезда. И все же мне кажется, что наиболее любопытной стороной среднеазиатского авангарда, на которую стоило бы обратить внимание сегодня, является именно поиск «третьих путей», которые не укладываются ни в прокрустово ложе самоориентализма, ни в столь же неблагоприятную стезю провинциального западничества.

Понятия художественного прогресса в том виде, в котором его представляли классики модернизма, более не существует, и это – существенное отличие нашей художественной ситуации от 20-х годов. Прежние представления о «центре» и «периферии», и, соответственно, об авангарде и арьергарде, даже если они и функционируют еще в художественной жизни, развенчаны университетской наукой. И нам следует воспользоваться ее плодами. Мы должны быть уверенными в том, что мы можем представлять интерес для международной

сцены не только в качестве экзотического аттракцион, но нам также нужно освободиться от того предрассудка, согласно которому лишь тот, кто исправно ученически освоил все «..измы» XX века, способен к полноценному творчеству сегодня. Нет, актуальное искусство представляется открытым пространством, в которое открыт доступ из множества дверей: здесь нет ни главного входа, ни охраны, которой нужно показывать пропуск. В этой связи мне кажутся обнадеживающими два главных события актуального искусства Средней Азии последних лет: выставки киргизских кураторов «...И другие» и «В тени героев». Уже сами названия здесь говорят о том, что их авторы увлечены «третьим»: тем, что лежит на обочине главных официальных тенденций. И одновременно бросается в глаза их теоретическая робость: объект экспозиции определяется «через Другое»: через официальных «героев», например, или просто по принципу «нет, я не Байрон...» Мне кажется, сегодня время найти для уже оформившегося явления собственное имя, которое, если оно будет принято художниками, могло бы стать действенным катализатором в нашем общем поиске «третьего пути».

Вячеслав АХУНОВ

ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ?

Неудачная попытка создания в 20-х годах среднеазиатского авангарда посредством субаренды «второго футуристического пришествия» и последующая дегенерация художественной системы с упором на соцреалистические дифиниции в 30-х годах выглядела как предшествующая стратегия в попытке обрести реальную идентичность с упором на местные особенности. Если в 20-х годах прошлого века мировое художественное поле напоминало главную «мать-матрешку» – западное искусство – в которую были вложены «матрешки» более малых размеров – русский авангард, как одно из локальных авангардных движений, неловкие попытки создания среднеазиатского, а также других локальных аван-

гардных стратегий на основе русского опыта, то к 90-ым годам основной «матрешкой» стало отрицающее любую национальную идентичность советское искусство, скрывающее в своем чреве то, что три десятилетия настойчиво требовало своей законной легитимизации.

Но это не о нас, – в центрально-азиатском искусстве не существовало таких понятий, как андеграунд и нонконформизм, а о них, – узком круге московских и ленинградских художников-нонконформистов, в 70-х годах сумевших синхронизировать свое творчество с западной концептуалистической и минималистической эстетикой. В конце 80-х и особенно в постсоветский период «кислородное» голодание закончилось катастро-

фическим по последствиям глотком, – попытка вписать в мировое глобальное поле российскую художественную жизнь обернулось «кессонной болезнью», или серьезным оттеком легких от непривычного «кислородного» притока, называемого свободой и вседозволенностью. К этому необходимо добавить то обстоятельство, что типично игровой, в чистом виде стратегии постмодернизма в советском искусстве не существовало. Речь идет о взаимодействии двух культур – культуры высокой, модернистской, и культуры низкой, массовой, – художники оперировали в создавшейся ситуации тем, что знали не понаслышке, – расхожими символами советской идеологии, в разовом помешательстве принятыми Западом за чистую монету. Несомненно, отсутствие того, что нужно было усвоить как очень важные феномены модернистского периода послевоенного времени вплоть до культурной революции «детей цветов», вкупе с реакцией на сугубо элитарную концептуалистскую и минималистическую эстетику 70-х – 80-х годов, повлияло на следующее обстоятельство – в 90-х годах российское искусство с непосредственной восторженностью идиота бросилось в объятья акционизма.

Именно в середине 90-х годов в центрально-азиатском искусстве предпринимаются робкие попытки, связанные с опытами по модернизации художественного поля и его актуализации. И вновь, как в 20-х годах, аутентичность «матрешки» центрально-азиатского современного искусства в мучительных родах выползла из «матрешки» российского акционизма, зараженного бациллой беспредела, даже не пытаясь впитать в себя все предыдущие опыты, связанные с высоким модернизмом и последующими постмодернистскими дефинициями, не утруждая себя поиском стратегии вобретении не вымышленной, а реальной постсоветской национальной идентичности, – лишь проявились слабые намеки на местные этнические особенности. Готовые шаблоны, клише, имиджи, по истечении времени сносившиеся и ненужные, были взяты напрокат у российского акционизма, не позволив создать разрыв между собственной (по идее быть обращенной в будущее) локальной центрально-азиатской ситуацией и прошедшей ситуацией в российском искусстве. То есть не нашлось в себе смелости, мужества и прозорливости отказаться

от создавшегося положения вещей во имя новой центрально-азиатской динамики, которая не отрицала бы изменение культурной идентичности внутри из каждой центрально-азиатских стран, но идентифицировала бы с международными современными художественными течениями.

Запаздывание центрально-азиатского современного искусства по отношению к российской художественной сцене видится порядком в 10 лет. В тоже время запаздывание российского современного искусства по отношению к западной художественной сцене порядка 10 лет. Итого: 20 лет запаздывания центрально-азиатского современного искусства по отношению к западной художественной сцене! Поэтому неудивительно, когда на так называемой центрально-азиатской актуальной художественной сцене ощущается постоянное присутствие откровенных повторов и ремейков на известные, протертые до прозрачности мотивы, головная боль от бесконечной вереницы пошловатого «боди-арт» (только самый ленивый не утруждал себя подобным занятием), от писем-акций в духе «a'la Бренер», – кажется, что не было совершено усилий в попытке пробиться к незамутненным повторениями истокам западного акционизма. В конечном итоге осталось лишь болезненное ощущение, разочарование от отсутствия художественного поиска, от плохо замаскированной мимикрии во имя похожести на западное искусство, от отказа от самих себя, от стилистических невнятных, порожденных повторами и копиями симуляционных форм деградировавшего социального российского перформанса, от всего того, что набило оскомину и было отправлено в российский архив еще в конце прошлого века.

О реальном процессе, который идентифицировал бы центрально-азиатское современное искусство с международными современными художественными течениями, позволил бы синхронизироваться с современными западными дискурсами в мультикультурном обществе, по-видимому, пока еще говорить преждевременно, учитывая отсутствия связей со всеми предыдущими опытами, связанными с классическим и высоким модернизмом, с последующими постмодернистскими поисками.

Хамдам ЗАКИРОВ

КРАЙ ОЙКУМЕНЫ ИЛИ ЗАДВОРКИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ?

Всем авторам этого номера предложено, по всей видимости, ответить на одни и те же вопросы. Вернее, поразмышлять, с какими проблемами сталкивается культура или – я предпочел бы несколько ограничить свою задачу – литература региона и как их возможно преодолеть. Результат своих изысканий я, с определенной долей осторожности, назвал бы реферативными набросками, в силу разных обстоятельств так и не сложившимися в законченную формулу выявления и разрешения проблем. Но есть ли такая, возможно ли ее вывести? И можно ли говорить о проблемах литературы, не затрагивая вопросов метафизики?

1

В редакторском письме фигурировал термин «провинциальность». Думается, применять эту оценочную категорию в нашем случае несколько некорректно, и если уж рассматривать вопрос, то в плоскости скорее психологической – ведь в принципе мы имеем дело с комплексом – комплексом собственной неполноценности. То есть речь идет о незрелости – самой литературы или ее субъектов, под которыми я разумею писателей и поэтов.

Здесь, конечно, следует оговориться, чтобы не накликать на себя ненависть «братьев по цеху», что незрелой является в первую очередь региональная критика. Которая, как известно, подменена у нас жанром газетной рецензии. В то время как призвана анализировать, размышлять, видеть процесс исторического развития литературы в целокупности и создавать тем самым традицию в элиотовском понимании. А также – прививать читателям (да и писателям тоже) вкус к настоящей литературе, умение отличать качественные литературные произведения от прочих и, соответственно, знать, иметь критерии для такой оценки.

Тем отрадней, что редакция альманаха «Курак» занялась, наконец, вопросами, критикой прежде практически не поднимавшимися.

Как я уже говорил, проблема провинциальности в контексте литературы мне всегда казалась надуманной.

Исключением является разве что тот аспект (имеющий, впрочем, весьма отдаленное отношение к региональности литературы), как, каким образом местопребывание влияет на форму и содержание работ того или иного автора.

Как все мы, надеюсь, понимаем, такого феномена как единая многоязыкая литература ни в одной из бывших советских республик попросту не существует. Если только не понимать под этим продукт, выдаваемый на гора членами профессионального союза – Союза писателей. Да и то, если он сохранился в прежнем виде, а не развалился по языковому или какому иному признаку. Всегда есть как минимум две литературы – на национальном языке и русскоязычная, которые практически никогда не вступают во взаимодействие. Исключение: официозные «встречи творческой интеллигенции с руководством» страны, кулуары «профсоюзных» съездов и собраний или переводы, имевшие в советские времена плановый характер, но теперь насколько известно практически сошедшие на нет.

На нынешнем этапе развития ни одна из двух литератур новоиспеченной «державе» не нужна. Конечно, в меньшей степени это касается национальной литературы, но поддержка официоза в данном случае и по понятным причинам развитию литературы скорее во вред, чем на пользу. Поиски государством в лице его руководителей или академических чиновников своей национальной идентичности, доктрины или идеи скатываются, как известно, к попыткам оправдать декларируемую (или, в слепоте своей, по настоящему принимаемую за чистую монету) национальную исключительность. Для литературы, если только она не ангажирована под такой вот проект, все эти словеса – пустой звон.

Итак, и у титульной (национальной) и у русской литератур любой из бывших советских республик проблемы примерно одинаковые. Помимо ненужности государству, наблюдается и катастрофический спад интереса к литературе у читателей. Причем, прежде всего, к местной.

Причины падения читательской активности не только и не столько в качестве местного товара. Это и эконо-

номические проблемы, и миграция¹. Все эти факторы понятны и лежат на поверхности. Вкупе с частично или полностью разорванными с Москвой культурными связями (так или иначе влиявшими и на титульную литературу), а также недостатком книг – на русском или переведенных на местные языки – все вышеперечисленные причины делают среднеазиатскую литературу вторичной. Причем, даже более, чем в советские времена.

2

Литература является или, по крайней мере, должна восприниматься как неразрывный процесс. По всей видимости, не линейный, а текущий по спирали, витки которой диаметрально равны («вечные вопросы»), но переменны по вертикальной шкале. То есть планка требований (актуальность для своего времени, применяемые стилистические методы, влияние на модернизацию языка и т.п.) к литературным произведениям все время повышается. Причем, тенденции развития любой национальной литературы должны быть конгруэнтны (уж простите за геометрию метафор) общемировым. То есть логически соответствовать. Иначе нынешнее состояние какой-либо литературы будет отставать (реже – опережать) от «нормы», т.е. находиться на несколько более низком витке спирали.

Итак, соответственно есть общемировая спираль, берущая начало от Гильгамеша, книг Ветхого завета, Гомера и прочих, и есть спирали национальных литератур, более или менее плавно вливающиеся в «общую струю» в какой-то момент, на каком-то очередном витке.

Однако, в случае литератур Средней Азии плавно-сти этой не наблюдается. И не удивительно: они фактически созданы из ничего на заре советской власти. Для решения определенных идеологических задач. А также как доказательство победы советской национальной политики: все народы, составлявшие новую общность – советский народ, – должны были демонстрировать равномерное развитие на всех уровнях общественной жизни. То есть наши литературы изначально являлись эдакими колоссами на глиняных ногах.

¹ Миграционные процессы затронули не только русскоязычное население: по разным причинам уезжает и национальная интеллигенция. Причем, республики региона лишаются и своих писателей и поэтов, которые ради заработка оставляют порой отчий дом, литературу или сразу и то и другое.

Я, разумеется, не хочу сказать, что народы нашего региона были далеки от художественного, скажем так, слова. И все же крайне сложно говорить, например, о некоей преемственности, литературной традиции – прерванной или получившей развитие в советские времена. В этом смысле более-менее повезло поэзии, всегда имевшей на Востоке свое место, популярность и востребованность. История даже сделала нам своеобраз-



Иллюстрация к «Строкам завещания» Пьера Паоло Пазолини

ный подарок, сохранив имена некоторых поэтов или – у бывших кочевыми народов – певцов, акынов, а также образцы их творчества (хотя далеко не все они были запечатлены письменно изначально).

А что же проза? Жанры путевых заметок, дидактических или религиозных трактатов, исторических трудов или сказки – специфической восточной формы фантастической приключенческой прозы – никак не вписывались в жесткие стандарты социалистического реализма. В итоге, ничего от прошлого свежее испеченная среднеазиатская литература взять не могла. Так что история ее, а соответственно и традиция, берут начало в 20-30-е годы XX века.

И форма и содержание прозы за эти годы практически не изменились. Можно ли говорить в таком случае о развитии? Можно ли говорить, что работы некоего

абстрактного продолжателя именно этой традиции¹ не будут вторичными? Ведь в течении XX века литература шагнула далеко вперед, пройдя от бурления начала века, активного поиска нового языка, новых форм (которые в той или иной степени отражали бы изменившуюся действительность, ритмы нового, ставшего столь стремительным и непредсказуемым века) через мощные и плодотворные стадии модернизма и постмодернизма к своему нынешнему состоянию. Наши же литературы все еще продолжают, вслед за соцреализмом, развивать давно уже отсохшую ветвь.

Конечно, появилось новое поколение пишущих. Однако несколько образцов современной среднеазиатской прозы привели меня все к тем же неутешительным мыслям. И новая литература остается вторичной. Правда, молодые пытаются (вольно или невольно) стать казахскими или кыргызскими Кафками, Борхесами и Павичами. Впрочем, схожесть их творений с произведениями любимых авторов является, по-видимому, лишь данью незрелости и есть надежда (нет, даже уверенность), что это рано или поздно пройдет...

Нельзя сказать, что нынешним писателям что-то мешает: давно уже нет цензуры и идеологических ограничений. Значит, проблема в недостаточной начитанности, в нехватке знаний, в том числе тех, которые являются для писателя обязательными, профессиональными. Хотя дело, конечно, не только в информированности на предмет литературных стилей и их особенностей. Многие наши авторы порой не понимают, что их произведения должны идти, если так можно выразиться, на шаг впереди своих читателей. И не только в смысле осведомленности на предмет дальнейшего развития сюжета. Я имею в виду сложность языка, глубину мысли и, если уж сыпать избитыми выражениями и дальше, развитую этику и эстетику произведения. Но, судя по всему, книги зачастую пишутся по принципу «лишь бы дописать», а образный строй, структура романа оказываются настолько жесткими, консервативными, что возникает стойкое ощущение искусственности. А недостаток гибкости у произведения есть, как известно, признак неумелости писателя.

Когда сталкиваешься с произведениями, по кото-

рым понимаешь, что автор, судя по всему, ограничен (не только в смысле литературной теории, но и в современности используемого им языка, в стилистике, в своем писательском лексиконе) базовыми знаниями из школьного курса, становится как-то грустно. Все это еще можно понять, когда задача, которую ставит перед собой писатель (если об этом вообще можно говорить) сведена до уровня бульварного «чтива». Но стоит ли такие произведения принимать всерьез, имеют ли они отношение к литературе с большой буквы?

Я не хочу сейчас говорить о качестве или оригинальности предлагаемых среднеазиатскими писателями сюжетов. Содержание произведения в данном случае дело второе. При достаточной добротности и неординарности повествования многие книги совершенно безынтересны стилистически. Вот что важнее.

И все же, по большому счету, роман на то и роман, чтоб быть читабельным или нет¹. И тут есть некие предохранительные клапаны. Плохо написанную и скучную прозу сложно издать. Непросто ее опубликовать и в периодическом издании: даже при наличии связей у автора, роман должен пройти сквозь художественную цензуру редсовета. Какой бы незначительной она в некоторых случаях ни была. Ведь ответственность в случае публикации будет переложена на редакторов – повышая или понижая планку качества, журнал и его сотрудники выставляют этим оценку себе и своему профессионализму.

В этом смысле показателен успех ташкентской «Звезды Востока» середины 90-х: планка была поднята с уровня, скажем так, республиканского до уровня даже более высокого, чем тогдашний всесоюзный. Потому-то провинциальный ежемесячник оказался в первой пятерке популярных периодических изданий страны (имеется в виду СССР). Понятно, что момент начала 90-х был своеобразным и сейчас маловероятно достичь успеха, приняв на вооружение ту же, скажем так, художественную идеологию. Однако причину популярности узбекистанского журнала, известного в свое время едва ли не каждому уважающему себя русисту на Западе, следует, пожалуй, учесть и нынешнему поколению редакторов и издателей.

¹ Возьмите в пример В.Пелевина: его ранние повести и рассказы небрежно написаны, но при этом крайне интересны по содержанию, последние же стилистически ровны, но совсем не так захватывают читателя.

¹ Для нее уже и название придумали – «неоклассика», хотя совсем непонятно, причем тут классика. На мой взгляд, пропасть между наименованием и содержанием в нашем случае та же, что и в случае блатной песни и термина «русский шансон».

3

Если в прозе вторичность ставит крест лишь на отдельно взятом произведении, то в области стихосложения ситуация такова, что вал графомании практически погубил жанр: поэзия уже давно стала мертвым искусством. Причем, ситуация эта едва ли не интернациональна (по крайней мере, свойственна всему Западу) и, похоже, является побочным результатом глобализации¹.

Милан Кундера в своей «Книге смеха и забвения» приводит три условия развития общества, при которых возможна эпидемия графомании: высокий уровень всеобщего благосостояния, разобщенность индивидуумов, отсутствие больших изменений во внутренней жизни народа. Какие из этих условий отвечают положению дел в среднеазиатских республиках читатели и сами знают. Конечно, трудно говорить о заметном повышении благосостояния, но художественная активность в Казахстане и Кыргызстане красноречиво свидетельствует о несколько лучшей экономической и социальной ситуации. Так что если в этих республиках вышеозначенная эпидемия еще не случилась, то она может случиться. В самое ближайшее время².

В чем главная проблема графомана? Все в том же недостатке знаний. В излишнем самолюбовании (любить себя в поэзии или, что практически то же, поэзию в себе). Суть поэтического творчества, по его мнению, состоит в том, чтоб выразить себя посредством рифмы. Далеко не каждый при этом имеет представление о ритме, размере и строгости в его соблюдении. В итоге такой поэт находится, как поется в старом хите группы «Кино», в постоянном «поиске сюжета для новой песни», тогда как важен не повод для высказывания, а само высказывание.

Но давайте остановимся. Можно было бы и дальше размышлять над тем, какой должна быть поэзия и ка-

кой она быть не должна. Но этот разговор затянется надолго. Верно одно: поэзия не должна быть единообразной. В этом смысле ни я, никто другой, чей художественный метод был бы отличен от моего, не можем навязывать читателю готовые и окончательные решения, основанные на собственном опыте. Тут, повторяя за Мерабом Мамардашвили, любой, даже непрофессиональный автор может сказать «мой опыт нетипичен». И все же, раз уж выпала такая возможность, хотел бы заметить, что близкие мне теоретические изыскания наиболее четко и емко выражены в работах Т.С. Элиота³ «Традиция и индивидуальный талант», «Назначение критики», «Социальное назначение поэзии» (малоуспешным переложением основных идей которых я занят) и других. Их я посоветовал бы прочесть в первую очередь.

И все же есть несколько моментов, думается, не вызывающих сомнения. Хотелось бы в заключении еще раз их упомянуть. Итак, это недостаточная эрудиция и частичное (а порой и полное) отсутствие профессиональных знаний и умений. Перефразируя дарвинистов, лишь знания и труд делают из непрофессионала настоящего поэта или писателя (как вы понимаете, чувствами и эмоциями мы все наделены достаточно, и рассчитывать лишь при их посредстве создавать более-менее ценные литературные произведения попросту глупо). Та же проблема с критикой. Откровенно сказать, кроме Шамшада Абдуллаева⁴ из узбекского города Фергана, я не могу вспомнить другого критика, теоретика литературы или писателя из Средней Азии, критические работы которого имели бы значение на советском и постсоветском пространстве.

Каковы же варианты решения? Прежде всего, необходимо изменить отношение к творчеству, к работе. Пора перестать заниматься любительщиной, осознать возлагаемую на вас (самой литературой) ответствен-

¹ Т.С. Элиот полагал, что либерализм в искусстве влечет за собой лишь видимость творческой свободы и, по большому счету обыденное, вовсе не творческое видение мира. Утверждая главенство личности (как основу человечности и равноправия в демократическом обществе), в литературе либерализм инициирует разрушение художественного произведения, которому автор неизбежно навязывает свои частные представления, эмоции, желания и комплексы. В то время как, говоря словами Флобера, «...художнику не следует высказывать свои собственные чувства, он должен обнаруживать себя в своем творении не больше, чем бог обнаруживает себя в природе. Человек – ничто, творение – все!..» Причем, углубляясь, процесс этот влечет за собой постепенную деградацию национальной поэзии и культуры в целом (А.А. Аствацатуров).

² Впрочем, это не самое печальное. Куда грустнее ситуация у некоторых соседей по региону, где царят такие тишина и покой, которые иначе как мертвыми не назовешь.

³ Эти статьи на русском языке публиковались в сборниках «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.» (М., 1987), «Называть вещи своими именами» (М., 1986), «Писатели США о литературе» (М., 1974; М., 1976; М., 1982), а также в книге – Т.С. Элиот: Назначение поэзии. – М., Киев, 1997.

⁴ Его эссеистика регулярно публикуется в российских «бумажных» и интернет-изданиях, а в 2000 году в питерском издательстве «Борей-Арт» в серии «Версия письма» вышла книга прозы и эссе «Двойной полдень».



«Прикосновение к вечности»

ность, и начать заниматься писательством и критикой всерьез. Причем, дело, как вы понимаете, не в личных (или даже профессиональных) качествах человека пишущего. Вопрос в том, как эти качества скажутся в итоге на развитии литературы, обновлении языка, а дальше – на самочувствии, самоощущении нации. Как бы высокопарно это ни звучало.

Помимо писателей и критиков в литературе есть, как известно, третье заинтересованное лицо – читатель. Разговоры о воспитании, повышении уровня знаний и т.д. касаются также и его. Но несколько опосредованно: читателя собственно и формируют литература и критика.

И в этом контексте последняя, очень важная, на мой взгляд, мысль. Сейчас не меньшую (если даже не большую) пользу, нежели писатели и поэты, оказали бы культуре и обществу своих республик переводчики. Они могли бы принести в свой язык, в свою культуру (безусловно, при достаточной степени профессионализма) все то, чем богата мировая литература. Переводы лучших

иностраннх произведений и авторов дадут обогащению языка, стилистическому раскрепощению отечественной словесности, а также развитию читательского восприятия больше, чем появление местных писателей, которые эксплуатировали бы особенности стилистик тех же зарубежных авторов. Во-первых, по той причине, что оригиналы традиционно интереснее эрзацев. Во-вторых, потому что переводчики, будучи ко всему прочему филологами, в работе своей будут оперировать разумом и научными знаниями, а не только лишь эмоциями, не всегда подкрепленными достаточным опытом. В-третьих, воздействие на писателей и читателей художественного произведения современного местного автора будет наверняка слабее и медленнее воздействия, которое окажет на них переводное произведение (избитое «нет пророка...»).

То есть не хватает грандиозного переводческого проекта наподобие того, что имеет место в России, где Институт «Открытое общество» уже много лет субсидирует перевод и издание лучших иностранных книг во всех областях знания. Если в вашей республике фонд Сороса еще функционирует, не закрыт, есть шанс попробовать такой проект «пробить». Конечно, следует учесть, что реальный эффект этой работы скажется лишь в будущем. После десятилетия перевода последует десятилетие освоения и формирования новых читателей и новых писателей¹.

Что ж, как говорил все тот же Элиот, всякому литературному поколению своя задача – едва ли не революционные преобразования или же совершенствование, разработка наработанного опыта. Не знаю, насколько кардинальными должны быть изменения, которые возложены на наше поколение. Не знаю, справится ли оно. Но знаю точно: поэтический язык, доставшийся нам в наследство, устарел, отстав от бурно развивавшейся в последние десятилетия обывденной речи, а значит, требует обновления (т.к. традиционно должен опережать ее в своем развитии). Настало время изменений. И уже то хорошо, что мы наконец-то заговорили об этом.

¹ Почти наверняка найдутся авторы, которые не захотят ждать появления своего читателя на родине и, впитав «чужеродные» стилистики будут печататься где-то на Западе, и представлять свою страну, будучи в ней при этом фактически никем. И это нормально. Я, впрочем, говорю не о таких исключениях из правил, и не о конкретных писательских судьбах, но о возможном варианте выхода из тупика, в котором оказались наши провинциальные литературы.

P.S. Когда мне предложили подготовить статью я решил, что самое простое – написать список авторов, чье художественные или критические произведения оказали влияние на меня и на моих друзей-ферганцев. Правда, с такой задачей лучше бы справился Шамшад Абдуллаев – его список был бы и полнее и объективнее. Также пришлось бы выстроить их и в некоем порядке – хронологическом или «для лучшего понимания». Уже сама эта работа была бы увлекательной. Было бы интересно найти место разнообразным явлениям куль-

туры, именам или феноменам. Или даже строчкам, вырванным из контекста. Например, этой (из мифа о сотворении мира острова Пасхи²): «Нужно вредить плохим певцам, перерезая им глотки, чтобы они не устраивали сборищ»...

² Называемый на языке местных жителей «Пупом Земли», не является ли этот остров испокон веков самыми что ни на есть задворками цивилизации? А в сокровищницу мировой культуры вошел... Как минимум вот этим гимном антипустословию.

Интервью с Хамидом Исмаиловым

ВОПРОСЫ Шамшада Абдуллаева

Дорогой Хамид,

Я бы хотел задать тебе несколько вопросов, касающихся нашего любимого дела, должен признаться, я впервые выступаю в роли интервьюера – поэтому просто, пожалуйста, за отдельные нелепые пассажи, возможные с моей стороны в нашей беседе.

Твой Шамшад

1. Кого из современных писателей ты мог бы выделить, чье творчество внушало бы тебе чувство бесспорности непредставимого?

2. Думаешь ли ты о читателе, кто он для тебя: элитовский *hucroite lecteur* или некая конкретная персона, ради которой ты творишь?

3. На твой взгляд, как долго еще продлится в культуре давление западноцентристских приоритетов?

4. Какой из способов реабилитации среднеазиатского ландшафта ты предпочитаешь: «глубокую сентиментальность» (слова Томаса Бернхарда о произведениях Павезе), то есть новые неореалистические грезы, поиск иррационального в обычной обычности каждодневного мира, или полный отказ от происходящего, герметизм, решимость к неведению, трезвую и точную замкнутость, дающую автору доступ к высшему беззаконию?

5. В чем причина конформистской примитивности и провинциальности сегодняшней узбекской литературы в ее тюркофонной и русскоязычной версиях: анемичен и неясен дух внешней реальности? Нет разнообразия и мистики высказываний? Нет нормальной литературной индустрии? И т.д.

6. Всегда ли ты воспринимаешь действительность как один сплошной текст или ты испытываешь подобное состояние лишь время от времени?

7. Каковы твои прогнозы (вплоть до визионерских догадок) относительно поэзии будущего? *Пока все. С нетерпением жду твоего письма.*

ОТВЕТЫ Хамида Исмаилова

*P.S. Вопросы к этой беседе прислал по почте Шамшад Абдуллаев, чем ужасно смутил меня. Поскольку как и всё, что выходит изпод его пера – уже литература, то и вопросы, как вы заметите, самодостаточны. Здесь на Западе для этого есть уже и термин: *inquisitive poetry*, что достаточно нелепо переводится на русский инквизитивной поэзией. Я передал ему, что мне бы интересней было почитать его развёрнутые мысли на этот счёт, а потому не то чтобы стал отвечать на вопросы Шамшада, а анонимизировав их, набросал ка-*

кие-то отрывочные фрагменты по поводу. Сам же, как говорят англичане, смотрю вперёд с надеждой на его ответы...

Маленькое предисловие

Начинать всегда ужасно трудно. Потому мусульманство так преданно придерживается формулы «Во имя Аллаха, Милостивого, Милосердного» в начале всякого действия или речи. И затем, после ряда ритуальных восхвалений, мусульманский автор восклицает: «...но затем...» Так вот, но затем: ещё трудней продолжать. И вот почему. Однажды Насреддина Афанди спросили: в чём смысл литературы? Он задумался и тогда один из спрашивающих в нетерпении сам сказал: «Не считаете ли вы что литература – самопотворство за чужой счёт?» – «Вы правы», – ответил Насреддин. Тут другой из собеседников запротестовал: «Нет, это религия для небогоизбранных народов». – Афанди задумался и сказал: «Да, и вы правы». Тут уже запротестовала жена Насреддина: «Такого быть не может. Если один из них прав, то другой уж точно должен быть неправым», – на что Насреддин поспешил согласиться: «Смотри-ка, и ты права, жена!» А по нам – более того – прав и сам Насреддин, и потому, обходя вопросы, я избрал несколько перспектив, на выбор, сам не зная, какой из них всего ближе ко мне.

Кого из современных писателей ты мог бы выделить, чьё творчество внушало бы тебе чувство бесспорности непредставимого?

1.1 Я сам, естественно, принадлежу к той школе мысли, которая считает что писательское творчество должно, призвано, обречено внушать чувство бесспорности непредставимого. При всей симпатичности этой школы мысли, если отвечать по типу: «стимул-реакция», то проще всего подумать: никого, и не потому, что как было принято всегда, и особенно модно сейчас, кокетливо или капризно подразумевать при этом свой писательский опыт – отнюдь и менее всего. Мозги просто достигли возраста своей менопаузы. Как у платоновского «дурака жизни» старика Суфьяна из суфийского «Джана», они уже видели всё и даже «déjà vu» не тешит их рифменным отзвуком ностальгии. Это как раньше юные ээки выкалывали на своих ступнях: «Они устали ходить» и показывали ненароком их нам, ещё более юным...

1.2 И в то же время ведь проглатывается всё: от Могутина и до Мадалиева, а кроме того ещё и остальное представимое в Сети. Интернет, как мыслящий океан Лема, покончил с избранностью, при которой нас как читателей достигала лишь отобранная доля литературы, и поскольку, как помнится, сам процесс «отбора» в сборную СССР по литературе был невероятно скрупулёзен, а потому и избранничество естественно гарантировалось пожизненно. Не отсюда ли то немедленное предожидание элитарности литературы, в которой «поэт в России больше чем поэт»? В индивидуалистском обществе, где каждый сам себе и поэт, и мыслитель, и общественный деятель, и читатель, и потребитель, – идеологические конвенции не работают, зато вовсю эксплуатируются эмоциональные рудименты наподобие моды. Но не мне всё это объяснять через плохо скрываемое раздражение. Те, кто бесспорны тут, те тоже представимы почему...

1.3 Что и впрямь порождает во мне чувство бесспорности непредставимого в тихие и тёмные часы укачивания своего сына, когда я мурлычу себе под нос Навои ли, Фузули или Хафиза, а то и сотню других поэтов тех эпох – это их газели... И я понимаю почему. В молодости я лежал в больнице, соседствуя с одним ташкентским алкоголиком, который апологировал иностранную литературу таким образом: «А что читать советских – всё пашаница да пашаница!...» Так и с современностью. Хотя иной раз по вечеру вдруг разберёт такая тоска по всем этим путёвым и непутёвым «поземельникам» по всем концам одинокой планеты, ведь все умрём... А сын мой, засыпая, обязательно спросит впрямь, кто научил меня этой песне...

1.4 Зачастую мне нравится всё, что я читаю: я пытаюсь объяснить это своей внушаемостью, ещё чем, но потом, когда спустя некоторое время возвращаюсь к тому, что меня неделей раньше восхищало как пионера, не могу прожевать и строки как с тяжкого похмелья. С возрастом всё трудней и трудней выхватить с полки что-нибудь для «чистого» чтения на 5-10 минут – не к книге будет сказано – в туалет. Мостик к читателю...

Думаешь ли ты о читателе, кто он для тебя: эллиновский hypocrite lecteur или некая конкретная персона, ради которой ты творишь?

2.1 Если и впрямь кто-то смутно маячит ли мерцает по ту сторону этой ручки и льющихся из неё на бумагу чернил или тускло отсвечивает по ту сторону экрана (не отражение ли часом) – то наверняка это некий другой

писатель. Хотя как и всякий рождённый «советским», я разумеется был взращён на блажи и роскоши не думать о читателе, подсознательно подменяя его целокупным народом. А в народе всегда найдётся некто и для кого угодно. Если я скажу к примеру «Людмила Щипахина» (или Лариса? – уже не помню сам), то боюсь мало кто, особенно сейчас, аукнется на это имя. А между тем мой закадычный друг детства Файзулла давным-давно дембельнулся из армии в наш пыльный среднеазиатский полустанок с альбомом стихов и фоток, и начинался этот альбом с трёх кривых и разноцветных строк, что-то: «...как жемчуга на тонкой нити / коплю значительность событий / чтоб в зёрнах слова уберечь...» Через неделю можно было переименовывать кишлак в Щипахино. Уж и вправду, не выйдешь же в поле: дескать, давай померяемся читателями...

2.4 Но продолжу мысль о читателе, который писатель. Разве не правда, что она естественна для литературной ситуации в которой автор или субъект высказывания всё более становится героем или объектом произведения. Не в традиционном смысле, скажем исповеди Блаженного Августина или плача Нарекаци, или же опытов Монтеня, Руссо, Стерна и т.п., а в смысле дальнейшей метафоризации ситуации: это как СПИД есть болезнь второго порядка – болезнь того, что защищает от болезней. Писатель теперь пишет не из авторской, а читательской позиции о волеии к письму, об авторской интенции – процесс идущий уже довольно давно в современной литературе, но недостаточно артикулированный. Et ego in Arcadia, отсюда и ощущение своим читателем другого писателя.

2.2 Западная перспектива иная. Мне говорил порой Орхан Памук (весь расчёт на писателя!), что его читатели – кухарки и домохозяйки. Разумеется в этом огромная доля левацкой бравады, которая в контексте Турции равна экс-советскому диссидентству, но в этом же изрядная доля нашего первого вопроса. Иной раз пересекая Covent Garden, как молекула в глазу у Броуна, я думаю: чем задокументировано моё ощущение избранничества кроме как самим ощущением: ни по воде, ни по воздуху, ни по огню босиком ходить не научился, ангелов не видел, гласа Божьего ушами не слышал, вот и остаётся разве что биологическая тропка ДНК, как перфолента, разбегающаяся назад и вперёд, посреди которой стою рассеяно, растеряно, рассыпано и гляжу на других таких же...

На твой взгляд, как долго ещё продлится в культуре давление западноцентристских приоритетов?

3.1 ...с немедленной реакцией: до третьей мировой войны!

3.2 Западу неинтересна чужая литература. Припомнилось, что у маршала есть свои дети, чтобы печься о генеральских, тем более заговорить слово за капральского. Друзья из Узбекистана, а впрочем и из Москвы, передают при случае мне свои труды: мол, пристрой... А то и более: открой им глаза на настоящую литературу! А ещё напоминают ташкентско-московскую приговорку: «Отнеси при этом дыню!» – «Пробовал, не помогает». – «Отнеси вторую!» Мысль о том, что за тобой должны стоять сотни миллионов, если не миллиард как в случае с китайцами и индусами, чтобы тебе дали единственную квоту на нацпредставительство в суперлиге мировой литературы уже высказана, но не доказано то, что речь-то идёт не о литературе как таковой, а о деньгах с нею связанных. И та самая суперлига – разумеется не показатель «беспорности непредставимого» – это такая же индустрия как и поп-культура с годовым оборотом в десятки миллиардов долларов, или спорт с соизмеримыми деньгами. И если элитарность литературы как вида деятельности питалась испокон веков, как говорят нам книги и наблюдения, институтом меценатства – придворного ли припартийного, то теперь на глобальном базаре она охлократична и подвижна не бесспорностью непредставимого, но потребительской узнаваемостью, лейблом, брэндом. Осаженная литература – бедная – прячется разве что в новую анонимность...

Какой из способов реабилитации среднеазиатского ландшафта ты предпочитаешь: «глубокую сентиментальность» (слова Томаса Бернхарда о произведениях Павезе), то есть новые неореалистические грёзы, поиск иррационального в обычной обычности каждодневного мира, или полный отказ от происходящего, герметизм, решимость к неведению, трезвую и точную замкнутость, дающую автору доступ к высшему беззаконию?

4.2 О «среднеазиатском брэнде» через «ферганскую» и «ташкентские» школы... Год или два назад я читал интервью бывшего зятя Президента Каримова, возглавлявшего тогда узбекскую «Пепси-колу» (имеется в виду экс-зять). Он говорил о том, что в Узбекистане шесть из десяти человек пьют для прохладения «Пеп-

си-колу», но в скором времени они добьются, мол, того что 10 из 10 будут ею прохладяться. Не знаю, добился ли он своего, или кто опомнился, но сама интенция была такой, что не прохлада, а мороз по коже как у Есенина: «Пей, сука, пей!...» При таком деле «Пепси» ли «Кока-коли»зации, Макдональдизации, Голливудизации, Хейлизации, Кингизации мира очень трудно реабилитировать ландшафт не только в литературном смысле, но и в натуре (да ты!).

4.3 Две вещи из больших, нежели импрессионистских казались всегда образцовыми в своей «средне-азиатское™» для моего воспалённого восприятия: «Джан» Платонова и «Посторонний» Камю. Я искал этот пыльный, выжженный, ненужный воздух во всей известной мне живописи и не мог найти. И потом я понял, в чём дело. Этот ландшафт с иллюзиями оазисов не для и не об обладании, он – вне, по ту сторону. Почему столько суфийских орденов рождалось в этой галлюциногенной пустыне, отражённой разве что в тех самых бесцельных песнях, в которых слова не имеют отношения к музыке, а та забывает самоё себя... Даже самые советские из просоветских поэтов этой земли в конце концов не могли преодолеть той силы безличия, разлитой по мозгам, в которой: «...и солнце, полыхая сгорит до голоवेशек...» (Хамид Алимджан).

4.4 Этот ландшафт настолько юговск, что при внутренней честности преодолеть его невозможно. Ни риторика, ни сюрреалистические увлечения, ни автописьмо, ни заведомое остранение не выведут за его границы. В юности я пытался кокетничать с этим пейзажем: «...выросли травы до неба / звёздами стали / не преодолели / пределов печали...» (мешанина как мне казалось модных тогда Элюара и Лорки) и по мере литературной осведомлённости я нашёл у Навои: «...стрелы вздохов моих пущенных в небо пали на голову мне, не одолев моей скорби...» Если б нашёлся спорщик или на худой конец червячок сомнения внутри меня самого, я бы взялся доказать этот тезис на творчестве и Рустам-а Хамдамова, и Шавката Абдусаламова, и Шамшада Абдуллаева, и Белги...

4.1 Лорку на узбекский переводили одновременно два человека: покойный Шавкат Рахмон и я. Оба мы связаны с Ферганской долиной и в частности с её Ошской частью. В прошлом году я впервые оказался в Андалусии и поразился клонированному сходству пейзажей. Но ведь Лорка почти не изображает напрямую ланд-

шафт. Откуда же это совпадение, если оно не созвучно самым последним строчкам Шавката: «...воздуха мне не хватает...» Перед смертью Шавкат приснился мне и прочёл стих, кончавшийся узбекскими словами: «...вместо дувала / тебя ждёт пыль обнимая сухостой...» Именно так: то ли пыль, обнимающая сухостой, то ли сухостой обнимающий пыль... Я опубликовал это стихотворение, но кому оно принадлежит вне экономической категории авторского права? Шавкату, мне, грезе, сентиментальности, иррационализму, герметике ландшафта, эфемеридам мира, высшему закону, безответности?...

В чём причина конформистской примитивности и провинциальности сегодняшней узбекской литературы в её тюркофонной и русскоязычной версии: анемичен и неясен дух внешней реальности? Нет разнообразия и мистики высказываний? Нет нормальной литературной индустрии?

5.5 Зачем эта боль в вопросе? В отличие от отступающей роты, скорость которой мерится скоростью последнего солдата, или даже наперегонки, скорость развития которой равна скорости мозгов среднего правоверного, в литературе разве не в первых мерах? Хотя, разумеется, можно спорить, отражается ли и если да, то насколько, число, степень ангажированности или впряжённости, стойловости, в конце концов КПД литераторов, обладающих одной лошадиной силой писательства на уровень тех самых скачущих умом или интуицией впереди...

5.3 Но другая мера этого вопроса в том самом ландшафте, мучившем нас предыдущим вопросом. Отсюда никуда не убежишь. Физически. Наступит ли Александр, настанет ли Ибн-Кутейба, вметётся ли Чингиз, взродится ли Тимур, вколонируется ли Кауфман – надо жить и переживать, поверх того, что и выживать среди ландшафта. Архетипу этому уже в наше время поставлен памятник на центральной площади Ташкента, там где стоял Ленин с метровыми бронзовыми ресницами: глобус с одним Узбекистаном на нём. Другой земли, а стало быть другой возможности, иного измерения нет и быть не может. Модус этой жизни, этого способа мышления географичен сквозь всю накопленную историю. Survivalism или чтобы не употреблять иной графики – выживализм, который можно лишь спрягать: конформизм, ангажизм, тоталитаризм... и т.д. и т.п.

5.4 И всё-таки если выбирать эпоху и окружение, я б себе назначил средневековый классический мусульманский ареал. И не потому что смутные гены просят того, но и по трезво разрезающему стеклу уму. Коран возглашает: «И поэты – это заблудшие, что следуют за ними (оглашенными лжецами). Не видел ли ты, как они рассеяно блуждают по каждой долине, и как они говорят то, чего не делают. Кроме тех, кто веруют и творят добрые дела и много помнят Аллаха...» Словесная и невещная суть ислама взнесла поэзию из затхлых долин на разреженные высоты, где она ни прежде, ни в последующем не бывала, да и вряд ли уже будет; где персы, турки, урду, малайцы, пуштуны в ревности своих небогоизбранных несемитских языков пытались разговорить единого Бога, и не услышав ответа, вернулись эхом собственной дерзости в «тот воздух, в котором .скитаемся мы...»

Всегда ли ты воспринимаешь действительность как один сплошной текст или ты испытываешь подобное состояние лишь время от времени?

6.1 ...как повод к тексту.

6.2 В этом мера моего недоверия, недокрепости моей веры. В Бухаре, в Хиве, в самаркандской Шах-Зинде можно ощутить тотальность текстового мира: от фасадов сплошь покрытых буквами и до симметрии строений с рифмами арок и ритмом минаретов. Не в обиду другим религиям, которые нажимают на другие свойства души, ислам – словесен, литературен, оба его основоположения – Коран как мать книг и сунна – сборник преданий о жизни Пророка САВ – эталон belle lettre. Всё остальное в исламе – факультатив, приложения, но и это остальное – текстуально. Давным-давно ещё Ибн-Сина в своей «Философии Восточных» указывал, что молитва, начинающаяся с «икамы» – положения стоя, означает собой арабскую букву «алиф», затем молящийся исполняет «руку» – полупоклон, когда принимает позу буквы «дал», и наконец заканчивает в позе ничком – «саждой», которая есть ничто иное как отображение буквы «мим». Сложение этих трёх последовательных букв даёт слово «Адам» – имя отца человечества, научившего нас молитве. И есть другое допущение молитвы из положения сидя, которое даёт слово «адам» или «ничто». Таковы два конца текстуального разброса.

6.3 Но ведь и философия последнего, двадцатого века повернула от вещиизма немецких онтологов к слову французских структуралистов, пост-структурали-

стов, деконструктивистов и пост-деконструктивистов к тотальной текстуализации реальности...

6.4... 6.5 ... 6.6...

Каковы твои прогнозы (вплоть до визионерских догадок) относительно поэзии будущего?

7.72 ...как зверей, лишённых естественного хабитата, держат в экспериментальных зоошках, так и поредевшим поэтам наверняка будет дозволено представлять истреблённый и исчезший с лица информационно-организованной земли вид. Но поэзия может сыграть и сыграет злую шутку с линейным мышлением. Когда то утомится в своём параллельном преследовании бесконечного мира, или когда сила науки будет достаточной, чтобы смириться со своим окончательным бессилием, она сама, эта наука, что «не страшась усталости, карабкалась по каменистым тропам», будет обречена вернуться в лоно поэзии, в лоно нелинейного восприятия мира, к струнам интуитивной метафоры, уже звучащим в рифму по двум концам вселенной...

7.73 есть люди, по природе обращённые лицом в прошлое. Предстоящее – как бы вне их зрения. Но догадкой можно ощутить, что ближайший ресурс – это компьютер, интернет. Как в своё время, когда устная звуковая поэзия переключалась на бумагу и стала вовсю формализоваться, так и теперь можно представить себе интернетовские игры, связанные прежде всего с созданием многомерности, многослойное™ стихотворения, привнесением наряду с текстом полного прейскуранта его контекстуальное™ – окликов, ауканий, как говорил Бахтин. Можно вообразить себе некую сюрреалистическую окраску стиха цветом, звуком, изображением, но это не уйдёт дальше искусства уже существующего клипа. Интереснее может оказаться оживление слова, отражение его органического роста, плавной эволюции, нащупывание его валентных и ковалентных связей, своего рода динамизация поэзии, что может намного плотней и релевантней отразить сам процесс поэтического переживания, если есть такое. Но общая направляющая как и всегда – в сторону освоения текстом внетекстовых зияний. С исчезновением традиционных эмотивных обществ, с опутыванием мира паутиной информации любопытно будет посмотреть как поэзия станет поэтизировать чистую информацию, работая на последнем ресурсе – изначальной мутности, расфокусированное™ слова. Это должно быть высшим пилотажем, астронав-

тикой поэзии. Проще написать, чем перечислять, но ведь отнесутся как к пришельцу...

7.74...

7.3 Что брать в догадку очевидное – поверхностные флуктуации «первертивных», «текстуальных», «анальных», «концептуальных», «вненормативных» и прочих школ, кочующих из страны в страну по мере знакомства и освоения? Я был поражен другим: ведущий специалист в мире по компьютерной поэтике ЖанПьер Бальп, с которым мы переводили на французский средневековые узбекские газели, признался, что его программа, моделирующая литературу от хокку и до Умберто Эко, не способна взять в рассудок газель, поскольку написание новой программы на семь двустрочий в силу их внутренних взаимозависимостей, заняло бы годы. Из строчки Лютфи (14 век), которая по-узбекски звучит так:

Гар ватан Лутфий кузинда килмадинг йукдур ажаб
Эв купормоклик эрур душвор Жайхун устина

и приблизительно значит:

Если ты не нашла прибежища в глазах Лютфи, не мудрено, Трудно поставить дом на Джейхуне (Амударье)

один из поклонников поэта вывел 39 различных смыслов и был очень горд, пока не приехал в гости мулла из Казани и не прибавил к этим смыслам ещё 48 новых... Это только о смысловом ряде среднесписочной

строки, без остальных стиховых причиндалов... Может быть и впрямь в этом котле средневековой поэзии, как в некоем ускорителе были испытаны все ресурсы поэтического слова, а мы тешимся пыльными частичками, принимая их за луч из шёлочки, открытой нам по ту сторону...

7.2 Вчера я был на Лондонской книжной ярмарке. Зрелище, признаться, депрессивное. Вспомнишь демонического Сократа: «Столько книг, мне не нужных...», огорчишься при этом, что даже не перелистать за жизнь, а тем более за остаток даже того, что хотелось бы, подумаешь в запоздалый ответ, что ещё большему числу людей, чем эти книги, не нужен ты... А всё пишешь и пишешь пункт за пунктом... В чём мы соревнуемся теперь? Числом читателей, тиражом изданий, количеством ссылок в интернете, частотой мата в тексте, завоёванными премиями, литературным заработком, критиками, пиаром, сложностью синтаксиса, ясностью мысли, боготворением, темой, формой – что в тексте и вне его осталось загадочным и не изнасилованным? Бесспорность непредставимого, незапамятного, невообразимого, невиданного, неявленного, неслыханного, неосязаемого, неощутимого, неологованного, неуправляемого, неуправляемого, неуправляемого... Впрочем что путного кроме перечислений может сказать человек, написавший своё последнее стихотворение двенадцать лет тому назад...

Шамшад АБДУЛЛАЕВ

ПРЕДИСЛОВИЕ К СБОРНИКУ ПЕРЕВОДОВ ЕВГЕНИЯ ОЛЕВСКОГО ИЗ АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭЗИИ

В ристалище двух языков переводчику вроде бы отводится роль медиумно услужливого сейсмического устройства, дерзнувшего на имперсональность или на сугубо филологический риск (без намерения сдать себя собственному миру, который на самом деле оказывается не более чем твоим отношением к отсутствию мира вообще), чаемый в канонах кальки, своевременных реакций, лингвистической гибкости, фильтрации, послушания и так далее. Человек в подобных обстоятельствах, выбравший путь посредника, либо находится в тени великих усопших, либо потакает современным голосам, превышающим его артикуляционные ресурсы. Случай Евгения Олевского требует от него в нормальном «прочтении» чужой поэзии прежде всего крепких основ интуитивной компетентности, что иной раз гораздо ценнее тщетных высот профессиональной порядочности и затверженных навыков. Кроме того, нам дают понять, что переводчик тут ищет источник своих личных эманаций, а не только отслеживает щадящую нас среднюю дистанцию англофонной словесности в различных ее ликах. Предлагая читателю ретроспективное панорамирование маститых имен раннего модернизма и плавный отъезд через ньюйоркскую школу и ленгвидж-скулу к малоизвестному Беннету-Каммингу, которому пришлось вторить весьма достойно дальневосточной волшебнице Кеннета Рексрота и Гэри Снайдера, Евгений Олевский старается сохранить в каждом переводе репутацию письма как волюнтаристского оправдания несуществующей субстанции. Причем, допустим, Лоуренс у него звучит именно в лоуренсовской манере, пасующей перед панпсихической волнообразностью, и Эшбери как раз тот всеми замеченный Эшбери с его отчаянной мнимостью безличных объектов, и паундовский «Катай» вливается непременно и безболезненно в «Песню лучников из Шу», чья звфония повлияла на элиотовскую вещь «Поклонение волхвов» с такой очевид-

ностью, что дивишься, где тут Восток и где Запад, если обе традиции питал одинаковый мираж запредельного безмолвия. С каким бы автором ни работал Олевский, во всех переведенных им стихотворных или эссеистских изысканиях угадываются одни и те же отслоения от единого родового метроритма, одна и та же готовность к постоянно откладывающемуся коллапсу, одна и та же возвышенная профанация классической метафоры, уже бессильной помочь нам, один и тот же фрактальный скепсис, соотносимый с архитектурой волевого представления самого переводчика. Почти в каждом произведении, включенном в этот сборник, нам нетрудно нарваться на картину диморфных усилий, словно нарочно совпавших в общей симультанной рефлексии. Возьмем три примера наугад. Начнем с Майкла Палмера: «Поезд тронулся но пока мы / здесь разделяя / те последние мгновения сна / до того как сон возобновится». Перед нами вполне ожидаемая переводчиком трактовка непроизшедшего, втянутого в оптическое острие только сегодняшнего творческого акта, и в этом пассаже эллипсис намечен через деепричастную конструкцию, выделенную интонационным изумлением четкого «но», что сулит сочный пробел, удушливую паузу после «мгновения сна», в финале сжатого до горловой выемки онейрического фрагмента. Или вот Паунд: «И еще не хватает флагштока с желтым аистом для восторга... / И смотрю я на пруд дракона / цвета плакучей ивы вода / Несколько бликов неба на нем / И слышу пять всплесков на нем / От голоса соловьев бесцельно поющих / Западный ветер приносит зеленый цвет на острова травы на Е Шу». Сперва испытываешь растерянность около загадочной достоверности миметических запасов «Речной песни». Откуда взялись поразительно современные фразы «с желтым аистом для восторга», «и слышу пять всплесков», «западный ветер приносит зеленый цвет на острова травы» за несколь-

ко столетий до имажистов и каким образом прибило к нам средь бела дня психоделическую краткость «Е Шу», этот редуцированный тоническим голошением непорочный пароль Танской эпохи, когда знали, по выражению академика Алексеева, как «добывать наитие»? В этом куске напряженный кайф достигается за счет маньеристски затянутой и неисчислимой отдельности последней синтагмы – «западный ветер приносит зеленый цвет на острова травы на Е Шу». Будто по автохтонному наущению демиурга, диктующего нам правила атомизации сокровенного в простоте увиденных множеств, разворачиваешь свиток, что в цвете не выглядит блеклым, как фильм, не путающийся во вред себе в исторической логике, и вездесущий импринтинг, прикинувшийся персональной высью переводчика с английского китайской поэзии, питает нас в наиболее дискомфортной и рутинной ситуации, не годной, казалось бы, для пристального чтения. Так и следует транслировать мелос древнего декаданса – без метронома (как настаивал Паунд), щедро подчиняясь даймону уверенности и буквальных значений. Или вот Кеннет Кох: «...они стояли в ряд / в желтом и белом свете солнца / Что есть смерть в цирке? / Это зависит от того был ли прыжок / Тогда если слоны еще там отче мой! / мы еще не все потеряли.../ Когда она лежала в снегу оранжевая и красная и белая / Красивый вид». Морок американского захолустья поднят на уровень хопперовской живописи и фильмической аскезы Питера Богдановича без шизоидной дотошности и без едкого реализма. Импресии здесь появляются на переднем плане как нечто само собой разумеющееся и натурально участвуют в дедраматизации действий, в то время как инверсии отнюдь не означают перенос или перевертыш, но сообщают о правильном взгляде на поверхность жизни в элегических условиях, когда ровная, лишенная лакун линейная слежка за повседневной магмой мнится кондовой и ложной. Скажем, «красивый вид», пересекаясь с рассуждением о смерти и архаичным «отче мой», намекает, что автор и его переводчик сейчас педалируют на второстепенные, ностальгирующие детали физического пространства, иллюстрируя тем самым свой сдвоенный опыт цирковых грез, и повествуют о детском либо юношеском эмоциональном толчке, открывающем дверь плоской, низовой скуки в сияющий простор. Переводчик в данном случае не столько ручается за безошибочность полного преобразования иноязычной поэмы в непрерывный миракл, сколько длит свой индивидуальный оком в творчестве далекого писателя другого воздуха и другой нации.

Помимо некоторых неуловимых лексико-эмфатичных сходств, переводы Евгения Олевского, на мой взгляд, объединяют следующие типологические элементы: 1. бессобытийность (бессюжетность), являющаяся не жанровой, но скорее онтологической принадлежностью; 2. реминисценции, несущие весть о чувственном притяжении; 3. ангелическое зрение, как бы не понимающее мир и дающее «странные» имена вещам в сфере удостоенного обыденных признаков и бессчетного в своей однократности ничейного транса; 4. монотонная тектоничность эпикей, вычитающей многообразие повествовательных характеристик; 5. отказ от претензии на грандиозность свершений, препятствующих, по сути, естественному восприятию литературной эволюции.

В принципе, в самой реальности скрыто некое струение, благодаря которому сущее не спит и действительность не рассыпается в прах, – некий вибрационный поток, нуждающийся в том, чтобы мы всегда проявляли себя безотчетно и доверяли точности неосознанного (речь не идет, разумеется, о функциональных стихийных решениях, дарующих стороннему зрителю сонм узнаваний). Эту силу можно определить как бесстрастность. Внимательный автор вынужден фиксировать только ее конкретные приметы (оставляя за кадром своих поэтических операций ее сущность, которая никому не дана ни днес, ни в будущем), и перед ним открывается спокойствие нейтральной материи, получающей санкцию на длинноты внутри текстового времени, привечаемой и прельщаемой также перспективой безречия. Евгений Олевский пользуется переводами как вуализующим средством, скрадывающим его тоску по бесстрастности, что умеряет и поглощает витальную пластику прошлого и настоящего момента, очищая ее от выводов и оценок. В целом остается радоваться тому факту, что вошедшие в книгу переводы могли бы иметь триумфальный эффект, если б не звучали столь тихо и столь гипнотично.

Поскольку Евгений Олевский один из моих самых близких друзей, то я вправе не сомневаться, что применительно к нему, к его поведенческому стилю, к его подчеркнутому и плодотворному отчуждению от литературы идеально подходят слова Жана Кокто о Раймоне Радиге: «Он открыл мне величайший метод: состоит этот метод в том, чтобы забыть, что ты поэт, и позволить феномену совершиться независимо от нас».

Фергана, 2004 г.

Кеннет КОХ

В любви с тобой

1.

До чего я дохожу когда
 Погружаюсь навсегда
 В море голубого света знакомства с тобой
 Но лучшей дружбе подобно всем завершенным
 формам приходит конец
 Пока это прекрасно
 Когда проходит февраль
 Когда проходит октябрь
 Сидеть в крахмальном футляре рубашки
 и представлять
 твой смешной путь по городу.
 Как будто если мир был такси
 Ты вышла из него и ни к кому не обращаясь:
 «Давайте проедем пять-шесть кварталов»
 Этот голубой поток что мчится мимо тебя
 не переведен ли он с русского?
 А мои глаза – не больше ли они чем любовь?
 Или это уже все история и мы пара руин?
 Мы – развалины Помпей?!
 Подушка – это кровать?
 Существует ли солнце, что склеило наши головы
 вместе?
 О ночь! О ночь!
 Любовь вот что мы такое

2.

Под ярким солнцем мы идем через парк и ты
 говоришь:
 «Здесь паутина теней касается скамейки
 Когда начинается утро»
 Я люблю тебя Я люблю твою славу я люблю тебя
 дождливое солнце
 Я люблю твои сигареты Я люблю тебя любовь
 Я люблю твои насмешки Я люблю твои улыбочивые
 насмешки и жесты

3.

В толще твоего прелестнейшего взгляда подсол-
 нух укрывается среди белых заботливых хризан-
 тем детства
 и лето растрчено в блужданиях по фарфоровому
 малиннику твоих глаз

король Эдвард будет коронован годом позже
 Это именно то время
 Если бы тебе было семь тысяч лет а я был малень-
 кой таблеткой
 Я знаю я мог бы спасти тебя от головной боли,
 будто играя в бейсбол в стакане питьевой воды,
 так корзины с полотенцами в ванной так сладко
 касаются пола! О скамейки небытия!
 Появления и исчезновения – электрическая сила!
 Я хотел бы быть тобой как если бы мир стал
 новым и мы сами были голубизной
 Которую мы водрузили пока рассвет
 И пока вечер не одел
 Серые капюшоны наших тел
 И этот коричневый свет...
 Воды! чья цвета слез и полированного ногтя
 поверхность целует меня! и это груда бревен во
 дворе кажется
 новой как спокойствие
 на море где подобно чайкам
 я чувствую себя таким преображенным, грустным,
 освеженным и выжившим и таким не коронован-
 ным -
 Совсем не похожим на край суши
 выходящей из моря!

Цирк

1.

Мы должны будем уехать отсюда, сказали девушки
 из цирка,
 и больше не вернемся никогда. В этом маленьком
 городке было мало зрителей. Ожидющие под
 черной голубизной неба
 цирковые колесницы приняли их в свои двери.
 Отзвенел свет над холмом, на котором цирковые
 повозки таяли в дымке.
 Под одеждой девушек тек пот, но затем (как
 облегал ее оранжевое трико!) затем кто-то
 говорил ей голубыми глазами
 что она молодая и привлекательная блондинка
 с яркими глазами и она отвечала открывая рот
 когда чихала.
 Это немного за спинами других девушек стоявших
 в очереди
 поработать на канате или падать вращаясь из-под
 купола
 зажав в зубах трос

И она сказала, что цирк может уехать – повозки
были оклеены красными афишами, дело шло к
дождю –
да, она сказала, что может быть уедет, но ее
сердце покинет никогда
не только этот город но и любое другое место, где
они рисковали своими жизнями,
И каждое место, где они были, может быть про-
славленно голубым розмарином
Но они смеялись и говорили Сентиментальной
Блондинке
И она смеялась, и они все, девушки из цирка,
цеплялись
друг за друга, когда повозки мчались сквозь ночь.

2.
Следующая повозка, та что впереди всех, следую-
щая повозка была повозкой слона. Серый хобот
тащился по полу...

3.
Орвилл Карлик трясся на кочках. Поль Самостоя-
тельный Мужчина выпрыгнул вперед. Дождило и
дождило. Люди в городах, через которые они
проезжали, беседовали за толстыми стеклами
окон о своих детенышах и попивали
шоколадный сироп.

4.
Минни Кролик взяла свое ружье.
золотился яркий день.
Она нацелила эту невероятно громадную хвойную
иглоку на лисиц. Думая... Сейчас!... «Они никогда
больше не смогут
обидеть мое племя!»

5.
Цирковые повозки остановились в ночь.
На восемнадцать минут в маленьком городе под
названием
Бутон Розы, штат Небраска
Это было после обеда это было после времени сна
это было после тошнотворной качки это было
После закусочной. Девушки вышли наружу и
коснулись друг друга и развеселились
И только тогда было время вдохнуть глоток
свежего воздуха в ночь
До того момента как немыслимая процессия снова
двинулась вниз по пурпурному шоссе.

6.
С какой помпой и церемонностью прибывал цирк
красный и оранжевый в лучах рассвета!
Это было извержение карет и повозок и они
покорно успокоились
и немного вздрогнули, будто лиса. Минни Кролик
выстрелила в них маленьким шерстяным пыжом,
И только тогда дрессировщик слонов показался в
своей двери
и застыл в лучах солнца.

7.
Храпевший хозяин цирка проснулся. Он взял
установку цирка на себя.
Вскоре громадный шатер всплыл вверх. На шатре
пели птицы.
Девушки из парад-але, девушки из живых сцен,
девушки трапедий покрывали свои молодые
сладкие тела фосфоресцирующей краской.
Некоторым было немало лет, но каждая была
прекрасна.
Они стояли в ожидании своей очереди, у входа на
манеж.
Вошел небесно-голубой дрессировщик львов и
красный дрессировщик жирафов.
Они были храбрыми и грустными, и они смотрели
на девушек.
Некоторые из девушек чувствовали горячую
сладость струившуюся вдоль тел от их взглядов.
Но сейчас было время слонов!
Медлительно входили гигантские животные. Ноги
у них были обуты в голубые оборки из папье-
маше.
У одного были красные глаза. Дрессировщик
слонов был на вершине счастья. Он заговаривал
со всеми, мимо кого проходил.
От головокруженья он не знал, что говорит, это не
заботило его – его слоны на арене!
Они медлительно выходили на песчаный ринг...

8.
Вдруг громкий крик вырывается из под купола!
Это Эйлин девушка с трапедий, она падает в пыль
и грязь
С такой высоты! Она погибла! Выскакивают
страховщики,
Они видят ее восхитительную человеческую
фигуру в красном и белом и оранжевом в прово-
лочной паутине

Они видят что она больше не дышит.
 Цирковой врач покидает свою палатку, он
 выбегает оказать помощь Эйлин.
 Он пересекает гущу цирка и пыльный вход и
 приходит
 Туда где она. Сейчас она снова начала двигаться,
 она не умерла,
 Но доктор говорит ей, что он не знает
 сможет ли она когда-нибудь опять выступить на
 трапеции
 И он видит прекрасную оранжевую и красную и
 белую фигурку вздрагивающую от рыданий,
 И он кладет свою руку ей на лоб и говорит ей что
 она пока еще должна лежать.

9.

Цирковые девушки сформировали кортеж,
 они стоят в ряд
 в желтом и белом свете солнца.
 «Что есть смерть в цирке? Это зависит от того был
 ли прыжок.
 Тогда, если слоны все еще там, отче мой!, мы еще
 не все потеряли. О сладкий сильный запах
 животных что смеется
 над смертью! Смертью! Смертью! Мы подобны
 частичкам калейдоскопа,
 но какие страсти булвуют нас! больше чем
 берега и ржавее чем гарпуны.» После своей речи
 старый циркач сел.

10.

Минни Кролик чувствовала как кровь покидает ее
 маленькое тело,
 Когда она лежала в снегу, оранжевая и красная и
 белая,
 Красивый вид. Смеялась собака, вывалился ее
 язык,
 Она смотрит на небо.
 Оно белое. Приходит хозяин. Он смеется. Он
 поднимает Минни Кролика
 И привязывает ее к ветке соснового дерева и
 ухаживает.

11.

Из леса прилетает равнодушный шмель.
 Он видит белую фигурку на ветке. «Подобно
 бутончикам

Когда тебе тринадцать,» – сказал Элмер.
 Айрис заметила, что у него ничего не было на
 голове.
 «Вы должны быть вежливы, когда придет мама,»
 сказала она.
 Небо начинало сереть. Потом пошел снег
 Два малыша сжались вместе. Эльмер открыл свой
 рот и позволил снежинками падать в него. Айрис
 почувствовала тепло и счастье.

12.

Бац! – ударила мухобойка! Мистер Уоткинс,
 управляющий цирком оглядел комнату
 «Черт возьми! Черт возьми этих мух!»
 воскликнул он. Мистер Лофтус, цирковой клерк,
 устался на пятно от мухи, которую он только что
 прихлопнул.
 Цирковой врач стоял рядом с озером. В его руке
 был черный саквояж.
 Ветер рябил поверхность озера и немного раска-
 чивал лодки.
 Красные и зеленые рыбы плавали под поверхнос-
 тью воды.
 Доктор вошел в закусную и сел. Нет, сказал он,
 его не заботит что он будет есть.
 Мягкий ветер лета дул в светлой зелени
 деревьев.

Эзра ПАУНД

Речная песня

Эта лодка из дерева шато и края ее отделаны
 магнолией
 С музыкантами – флейты усыпаны драгоценно-
 стями и свирели из золота
 Эта лодка заполнена до краев и богаты вином
 тысячи чаш
 Мы везем с собой поющих девушек
 Плыва по течению
 И еще не хватает флагштока с желтым аистом для
 восторга
 За белыми чайками скользит армада наша
 И песня Кутсу
 Висит вместе с солнцем и луной.
 Разбиты на террасы земли дворца Кинг Со

Но бесплодны пока холмы его
 Но опускаю кисточку на эту лодку я
 Заставляя вибрировать пять вершин
 И наслажденье в этих словах
 Наслажденье голубых островов
 (И покинет все это слава Только если воды реки
 Хан потекут вспять на север)
 И в унынии я в Императорских садах ожидая
 позволения писать
 И смотрю я на пруд дракона
 Цвета плакучей ивы вода
 Несколько бликов неба на нем
 И слышу пять всплесков на нем
 От голоса соловьев бесцельно поющих
 Западный ветер приносит зеленый цвет на
 острова травы на Е Шу
 Пурпурные дома и малиновые полны весенней
 мягкости
 В южной части пруда кончики ив наполовину
 голубы и голубей чем
 Клубок их веток ниже над прудом
 Напротив будто из дворцовой парчи
 Лозы винограда в сотни метров длиной свисают
 вдоль
 Покрытых резьбой перил
 И высоко над ивами чудесные птицы поют друг
 другу и слушают
 Плача – «Кван, Куан...» – ради утреннего ветерка
 А ветер сам себя вяжет в узел голубоватых
 облаков и странствий
 Над тысячей ворот над тысячей дверей звуки
 весенней песни
 И император сейчас в Ко
 Пять облаков плывут в высоте ярко-белые в
 пурпурном небе
 Солдаты императора выступают из золотого
 дворца
 И их латы блестят
 В покрытой драгоценными камнями карете
 выезжает император
 Осмотреть свои цветы
 Он направляется в Хори взглянуть на аистов
 хлопающих крыльями
 На ветру
 Он возвращается мимо скалы Си чтобы услышать
 новые мелодии

Соловьев
 Которые смешиваются со звуками флейт
 И голоса соловьев в музыке двадцати свирелей

Могила в Акр Каар

Я твоя душа, Nikoptis. Я все видел
 Эти пять тысяч лет, и твои мертвые глаза
 Недвижимые, не отвечающие на мой порыв,
 И твое тело, излучающее свет, как будто я прыгаю
 сквозь огонь,
 Но не сжигающий меня и не опаливший ни один
 лепесток вокруг.
 Смотри, лучи листьев травы тянутся к твоей
 подушке
 И целуют тебя мириадами травяных язычков:
 Но не ты меня.
 Зачитаны все сокровища исписанных стен,
 И выношены мои мысли среди этих знаков,
 И нет теперь ничего нового нигде.
 Я спокоен. Смотри. Я ушел от печати судьбы,
 назначенной мне.
 Как бы тебе не проснуться и не просить вина.
 Все твои одеянья я разглаживал на тебе.
 О, как ты безумен! Как мог я забыть!
 – Спокойную реку многие дни назад,
 Реку? Как молод ты был.
 И три души прошли над тобой –
 И пришел я.
 И взлетел над тобой, и прогнал их всех,
 Я был близок тебе и знал пути твои.
 Коснулся ли я твоих веток и кончиков твоих
 пальцев,
 Летая над тобой и вокруг твоих холмов?
 Как мог я войти в тебя?
 И разве я не был тобой и Тобой?
 И ни одно солнце не приходит ко мне,
 И пьяная тьма разрывает меня,
 И ни один луч не взблеснет надо мной,
 И ты молчишь день за днем.
 О! Я мог бы заставить себя уйти, несмотря на все
 эти знаки
 И волшебную власть над этой дверью.
 Я прошел бы сквозь зеленые стекла полей...
 Но пока все спокойно:
 Я никуда не иду.

Майкл ПАЛМЕР

Ночное небо

Стул рос из пола

Сейчас когда век
Классических форм окончился
Поезд тронулся но пока мы здесь разделяя
те последние мгновения сна
до того как сон возобновится.

Это заметно на фото обнесенного стенами города
или деревянного корабля
веки склеиваются вместе с рядами пассажиров
и отсутствием движений.

Музыка притворства

Я никогда не расскажу об этом. Я спал под чем-то. Это было перо птицы. Затем соскользнул конверт. Я не расскажу вам об этом. Мы не слушали. Мы понемногу закукливались в конверт. Мы жертвы пера птицы и в этом вся история. Я буду говорить об этом. Вы слушатель в моей памяти. Вы утеряны возможно навсегда. Мы в комнате где говорят, но не слушают. Там совсем нет комнаты где слушают. Я слышу автомобиль, затем дерево. Я в городе.

Я в городе в комнате, которая кажется утерянной. Я буду говорить об этом как это принято: Моя любовь была пером птицы и т.д. В памяти мы пусты. Мы средство общения вещей с вещами, вещей говорящих нами и утерянных. Я ничего не скажу об этом. Я расскажу тому кто слушает и слышит. Я спал под деревом.

Я расскажу вам историю. Кошка надралась из стакана предназначенного мне. Это как из страшного сна с отпиленными руками. Никто не работал и никого это не заботило. Мы были упакованы и т.д. Мимо дерева проехало авто. Мы упакованы в конверты и т.д. Я расскажу вам маленькую сказку. Дым упаковал меня, окрашивая одежду и меняя цвет всего. Мы говорили с определенной элегантностью,

будто стеклянные, постепенно тая. Это правда что песок сделан из стекла и их идентичность не вызывает вопросов. Почему также и мы лежали там. Я повторяю. Почему также и т.д. Некоторые вещи пусты – так предназначено им. Но не мир и его неуклюжая копия. Не потому или как-нибудь так. Не грустноглазый еврей, запустивший пальцы в свою шевелюру. Не рука и ее смущенное подрагивание. Не предложение или неуклюжая реплика на него. Сейчас все может действительно начаться. Сейчас мы можем претендовать на все песни которые возможны. Ты не подобен колоколу. это отрывок. Причина истории. Фотография истории. Это маска для этого путешествия, как было сказано, с понятным жестом. Однажды это опять или это никогда. Еще одна разновидность экономики. Признания. Это идея для музыки.

Мы в комнате где думают, но не говорят. Дерево разбивает машину. Мы постепенно закукливаемся. Мы должны говорить об этом. Это ссылка – разновидность перечислимого множества, слишком малое из слишком большого. Город сделан из песка сделанного из стекла. Или измеренное расстояние между октавами.

Фрактальная песня

Я не знаю где я буду в Июле
Сэм сказал или это сказал СЭМ

Измеренный звук теряет контуры
– Это не измерение сторон треугольника
или квадрата

Мы приходим к этому через паническое бегство
освобождающее чтобы оказаться там
и слышать
однажды
хотя бы тихий звук мундштука
вставляемого во флейту

И теперь мы знаем что облака
это не идеальные геометрические шары
а горы отнюдь не конусы.

Перевод с английского Евгения Олевского

Ильдар МУХТАРОВ

ИГРЫ В ИНТЕРЬЕРЕ.



Марк Вайль. Фото Эрнест Куртвелева.

Все чаще в последнее время спрашивают – как в трудное переходное время выживает «Ильхом»? Вопрос не праздный – известны материальные сложности в репертуарных театрах, финансируемых из госбюджета. Известны также проблемы со зрителями в русских театрах, связанные с миграционными процессами в Средней Азии. «Ильхом» – театр негосударственный, живет только на то, что заработал и «достал». Хотя жить нелегко, театр сохраняет репрезентативный имидж цитадели актуального искусства, кроме ежевечерних спектаклей регуляр-

но проводит фестивали, выставки, концерты. Умелый менеджмент – сильная сторона деятельности этого театра. Его недооценка иными руководителями иных театров чревата сегодня серьезными последствиями.

И все же ответ на заданный вопрос выходит из плоскости искусного менеджмента. Эта, чрезвычайно важная сторона жизни сегодняшней культуры, в которой «Ильхом» стал для многих примером и индексом выживаемости, сама по себе все-таки не способна обеспечить столь полноценную творческую жизнь, успех театра, объяснить «феномен «Ильхома»». Не корректны, также, попытки объяснить популярность, смешивая неконформизм театра с образом вечно диссидентствующего популиста. Хотя бесспорно – культурные и политические акценты времени и истории всегда пульсируют в живой ткани спектаклей «Ильхома».

При всем разнообразии культурных акций проводимых в уютных и переменчивых интерьерах этого театра, главное здесь – спектакли, и, прежде всего спектакли самого основателя и руководителя «Ильхома». «Ильхом» – прежде всего театр, театр Марка Вайля, умного человека и талантливого режиссера. «Марк – сам театр», – лаконично заметил недавно известный узбекский режиссер Баходыр Юлдашев, имея в виду и артистичность М.Вайля, и момент идентификации его личности с «Ильхомом». Не замахиваясь на многогранную креативную концепцию «Ильхома», попытаюсь наметить лишь некоторые аспекты главной ее составляющей – сценической актуализации социокультурного контекста времени, как фактора, обеспечивающего жизнеспособность этого культурного образования.

В известной степени, «Ильхом» был реакцией на академическую театральную рутину. И в не меньшей мере – дитя атмосферы начала 70-х годов, когда будущий отец-основатель «Ильхома» учился в Ташкентском театральном институте и создавал свои первые самостоятельные сценические опусы в небольшом полутемном зале Дворца культуры славного города Чирчика. Атмосфера того времени любопытна и памятна. И отдельными моментами, и общим пафосом приобщения к малознакомому, полузапретному. «Шестидесятые» как

круги на воде докатились с некоторым запозданием. На книжных базарах Ташкента (лучший из них – развал на сквере, неизменное место встреч по воскресениям) лежали пахнущие типографской краской томики Сартра, Камю, Кафки, дореволюционные А.Стринберг, Г.Брандес, потрепанная Библия. В журнале «Иностранная литература» уже напечатаны пьесы С.Беккета, Э.Ионеско, выстроилась очередь за только что опубликованным романом Г.Маркеса «Сто лет одиночества», по рукам ходят пожелтевшие от времени книжки З.Фрейда, самиздатовское «Собачье сердце» М.Булгакова... Главная тема театральных разговоров, естественно, – Таганка... Высокая востребованность всего нового, что только появлялось из-за недавно приоткрытого «железного занавеса», возможность воочию видеть лучшее, что было на театральном пространстве бывшего Союза, сгущали раствор культурной жизни Ташкента, в выпавшем осадке которого и откристаллизовалась идея «Ильхома». (Недавно Марк Вайль признался, что сегодня он бы не решился создать «Ильхом». Оттого ли, что слишком сильны потребительские настроения в творческой среде, от несовершенства ли законодательства в сфере культуры, по иным ли причинам, но нынешнее глянцевое изобилие книжных ларьков, потоки интернетской информации, условия рынка, вроде бы благоприятные для альтернативных форм, пока не способствуют созданию насыщенного культурного «бульона».)

С точки зрения же тех, кто «разрешил» в свое время «Ильхом» будущая экспериментальная театральная студия могла стать знаком официального признания неофициальной культуры. Не в качестве противовеса идеологизированному искусству, а как демонстрация обновления мышления в официальных кругах – мы, мол, тоже не лыком шиты. Тем более, что уверенность в безобидности затеи подкреплялась романтическим максимализмом инициатора – «С любимыми не расставайтесь» – первый самостоятельный спектакль, «И были наши помыслы чисты» – название первого фильма... Любопытно, кстати, сравнить с бестиарием будущих спектаклей М.Вайля – «Дракон», «Носороги», «Кломадеус»(?!), неприлично звучащий на русском языке «Король Юбю» и чуть ли не апокалиптический заголовок последнего фильма – «Конец века. Ташкент». Так сказать, эволюция творчества.

Как бы то ни было, уже в младенчестве, фактом организации «Ильхом» вошел в анналы театральной истории в качестве классического, по праву первородства, примера новой организационной модели в рамках



Фрагмент спектакля «Счастливые нищие» К. Гоцци.
Фото В. Евдокимова.

традиционной структуры. Налицо были: и яркий лидер, и новые принципы формирования труппы, и экспериментальная направленность. Театр становится экспериментальным полигоном, где проведение эстетических опытов сочетается с испытанием различных театральных моделей. Лицо театра проступало в перманентном обновлении, в запланированной непредсказуемости для зрителей каждого нового спектакля, в разнообразии сюжетов, героев, жанров, в полистилистике сценического языка. Блики театральных идей второй половины минувшего века не мешали видеть на этом лице собственные характерные черты, обозначившиеся уже в ранних постановках.

С самого начала, в особенности поколением семидесятых, «Ильхом» воспринимался не только театром как таковым, а как более широкое явление культуры. Причем культуры особенной и своеобразной, локализованной в своих временных и пространственных координатах. Культуры Ташкента. Города многоязычного и многонационального, студенческого и театрального, где реально, а не в теоретических абстракциях во взаимоприемлемых пропорциях сошлись Восток и Запад. Слияние разных культурных традиций породило и особые поведенческие механизмы, и своеобразную ментальность ташкентцев, восприимчивых к новому, но не испорченных погоней за новизной.

Здесь сформировалась и особая зрительская реакция, в которой на рецепцию европейских пластов культуры влияют сохранившийся легкий налет провинциальности (в лучшем понимании) и духовно-нравственные основы мусульманских традиций. Довольно стойкий иммунитет к пошлости, осторожность к двусмысленностям, неприятие скабрёзностей, уважение к ценностям морали и культуры – может, чуть идеализированный, но, в общем, верный контур портрета ташкентской театральной публики. С каким бы успехом ни гастролировал театр во многих зарубежных странах, но именно для этой публики ставит «Ильхом» свои спектакли, а названные качества почти 30 лет культивирует в своих зрителях.

Может это и прозвучит несколько неожиданно, но при всем пристрастии к игровой стихии, формальным поискам, склонности к эпатажу «Ильхом» был и остается театром в глубине своей дидактичным, не приемлю-

веря их на прочность, с долей здорового, но не агрессивного скептицизма, с иронией и лукавством. Как к естественной питательной среде, предохраняющей от лицемерия, угодливости, конъюнктуры. Здесь, видимо, пересекаются ментальность понимающей и отзывчивой ташкентской публики и тенденция театра, тщательно упрятанная в глубинах театральной игры.

На ильхомовской сцене сошлись биографии актеров почти всех ташкентских театров, как русских, так и узбекских. Как правило, многонациональны наборы в актерской студии театра. На двух языках играется спектакль классика узбекской литературы А.Кадыри «Белый белый черный аист». Но даже при такой «привычке» к ильхомовскому двуязычию, неожиданным оказался один из недавних спектаклей «Подражания корану», в котором смешались восток и запад, классика и кич, история и современность, высокое искусство и масскульт.

Нескучный этот проект замечателен тем, что его автор, Марк Вайль рассматривает дихотомию Запада и Востока не в сопоставлении религиозно-конфессиональных контрастов, и не в противопоставлении двух цивилизаций, а как конфликт современной цивилизации и классической культуры. Естественно, отдавая предпочтение культуре, которая в спектакле представлена сурами из Корана, стихами Пушкина «Подражания Корану» и «Пророк», а также поэтическими и музыкальными традициями Востока. Нечасто в театре, последовательно ориентирующемся на ценности современного западного искусства, увидишь столь же последовательную апологию традиционной мусульманской культуры. Как представляется, спектакль просто «обречен» на «растущий смысл», на разнообразные изменения в его понимании с течением времени. Такое, как видно, характерно не только для хорошей литературы, но и для хорошего театра. Такое не раз бывало со спектаклями Вайля, хотя бы с теми же «Счастливыми нищими» Гоцци, в которых многие сегодня с легкостью видят то, о чем постановщик и не подозревал, когда много лет назад работал над спектаклем.

Сознательно или неосознанно, что в принципе не имеет значения там, где властвует художественная интуиция, театр отразил внутренние конфликты современной культуры. Например, ее отношение к слову. Так, в невербальном «Кломадеусе» выплеснулось социально детерминированное недоверие к слову. «Что говорить, когда нечего говорить» – старый театральный прием актеров имитирующих на сцене оживленную беседу бессловесных персонажей – единственная фраза спек-



«Лаборатория доктора Чехова» по маленьким комедиям А. Чехова

щим нравственной аморфности. В лучших спектаклях театра высвечивается то качество Вайля, которое нередко затеняется разговорами о постановочной конкретике, смелых, подчас жестковатых сценических приемах, актерских удачах. При изначальной склонности к эксперименту, к поиску собственных интонаций, своего диалекта в современной сценической лексике он привержен ценностям «старой» культуры. Причем относится к ним довольно трезво и критически, как бы про-

такля, в котором визуальное конструирование образа побеждает словесное. Внимательно слушают, но не слышат друг друга действующие лица спектакля «Носороги» по пьесе Э.Ионеско. Обезличивание, «оносороживание» начинается не тогда, когда тело покрывается звериным панцирем и появляется рог, а когда люди перестают думать над сказанным, когда смысл слов тонет в потоке болтовни. Не случайно, видимо, предельно примитивный лексикон папаши Юбю и сподвижников в спектакле «Король Юбю» А.Жарри сопровождается (и приравняется) слегка эпатирующими сценками элементарных физиологических отправления...

И все-таки слово берет свое – упоение его смыслом, звучанием, доминирует в «Свободном романе» – спектакле по произведениям А.С.Пушкина. Веселый гений Пушкина увиден взглядом добрым и ироничным, любящим, но не ослепленным школьным пиететом. С пронизательностью этим взглядом подмечено, что ироническая игра, ставшая знаковой приметой культуры конца XX века, в потенции заложена в знаменитом пушкинском лукавстве, во всепроникающей иронии великого поэта, дерзкого и веселого человека.

Таким поэт услышан именно здесь не случайно. Ведь и сам «Ильхом» часть этого времени, часть культуры рубежа веков. А своей давней приверженностью иронической игре, отражает одну из характерных черт эволюции этой культуры. Той ее зоны, на которой социальный тип преобладает над психологической рефлексией, где маска преображает и заостряет индивидуумы, а главной фигурой становится шут, где правда прячется под личиной ненастоящего, чрезмерного, неправдоподобного.

Эти ипостаси современного искусства, обычно противопоставляемые натуралистическому театру, укрепились в «Ильхоме» спектаклями «Мещанская свадьба», «Дракон», «Кломадеус», «Счастливые нищие», «Носороги», «Король Юбю», рядом других. Ильхомовскому «маскараду» отнюдь не свойственны мрачноватый пессимизм, зловещая безнадежность и трагические предчувствия черного юмора современной «комедии масок». Здесь юмор высветлен дерзким мироощущением молодости, еще не вкушившей разочарований зрелости.

Названные выше спектакли – лишь часть творческих предпочтений театра, существенная для понимания его ориентации в современной культуре, важная для экспериментальных поисков, но не исчерпывающая его интересов. Театр есть театр, и при всей увлеченности игрой в условности, в нем всегда трепещет желание

«истинных страстей и чувствований». Без них есть риск вращаясь личины в собственную физиономию, угроза подмены сути видимостью, маской – истинного лица, что никогда не укроется от глаз пронизательного зрителя. В конце концов, и ему, зрителю, тоскующему по подлинности, необходимо чувствовать трепет этого желания, как и актерам, мечтающим проверить и подтвердить свою способность творить характер.

Поэтому в афише театра всегда были спектакли, в которых нравственные коллизии столь же остры, как неподдельны переживания героев – «Дорогая Елена Сергеевна» Л.Разумовской, «Прошло 200 лет» А.Кима, «Жизель» О.Михайловой, «Тойбеле и ее Демон» И.Зингера, «Квартал Тортилья-Флэт» Дж.Стейнбека – лишь некоторые из них. А среди последних «Белый белый черный аист» А.Кадыри и «Братья и Лиза» А.Казанцева.

Наконец, одна из недавних премьер – «Лаборатория доктора Чехова», по произведениям самого Антона Павловича. Спектакль, вроде бы «наивно» отданный во власть актеров, и в то же время удивляющей дерзкой попыткой режиссера проникнуть в творческую лабораторию писателя. Здесь, в глубинах творческого мира писателя, герои смешных рассказов еще не разведены автором по своим сюжетам, но уже чувствуют, любят и переживают как будущие герои знаменитых пьес. Потому здесь споры персонажей будущего рассказа «Предложение» еще слиты с перепалками героев будущей маленькой комедии «Медведь», а нескладный и смешной отец, вдруг, посреди общего гомона на сцене и зрительского смеха, может вполголоса, походя бросить: «Зачем я живу?» – трагическую фразу-лейтмотив из будущего «Дяди Вани»... Диккенсовский по остроте и характерности состав играет смешного Чехова, не забывая о... чеховских традициях в Художественном театре – настроении, переживании, атмосфере. Намек на эти традиции – чайка на гильфике штанов-бермудов, растянутых минизанавесом в дальнем углу сцены – воспринимается поначалу как пародия на знаменитый занавес МХАТ, как знак снижения этих традиций. А в конце спектакля – чуть ли не как прямо противоположное, как признание, пусть не прямой, но все-таки очевидной причастности к маячущим в далекой перспективе прошлого заветам театра «истинных страстей в предполагаемых обстоятельствах»...

Сам Вайль признается, что за четверть века «Ильхом» преодолел несколько тяжелых творческих кризисов. Нормально для театра. Но, о чем знают все, кто хоть немного знаком с биографией «Ильхома», трудности



Э. Куртвелев. Фото V студии Школы драматического искусства театра «Ильхом». (Из спектакля «На земле как на Луне»)

были не только творческого характера. Может и прозвучит несколько цинично, но «Ильхому» повезло в том, что постоянно надо было доказывать свое право на жизнь. Как это не парадоксально, навыки в преодолении трудностей накапливали не только опыт выживания, но заостряли художественный дар М.Вайля. Немногим одним замечено, что последние спектакли театра, при всей спорности их толкования и оценок, открывают новую глубину зрелого таланта мастера. Неизменной остается осмысленность увлекающей фантазии.

При нашей тревожно угасающей способности к сосредоточенному чтению или иной длительной духовной работе, двух, трех, а то и четырехчасовые спектакли

«Ильхома», и сегодня собирающие полный зал, можно назвать победой над прагматической эпохой. Как и ко всякому «живому» театру, к спектаклям «Ильхома» можно относиться по-разному. Кого-то могут шокировать открытые и дерзкие приемы, кто-то ими безоглядно восторгается, кто-то видит в спектаклях истинное новаторство, кто-то усматривает игру на грани фола. Однако ни первые, ни другие, ни третьи не станут отрицать, что на умных и увлекательных спектаклях театра радостно, свободно и легко чувствуют себя и актеры, и зрители.

В этом году театру «Ильхом» исполняется 30 лет. По-прежнему лабораторно-экспериментальный характер всей творческо-организационной деятельности остается главной чертой театра. В конце концов и чеховский спектакль – это лаборатория доктора Чехова в лаборатории театра «Ильхом». А недавно завершился второй этап еще одной ильхомовской лаборатории – Лаборатории молодых режиссеров Центральной Азии и Казахстана – совместный проект Швейцарского бюро по развитию и сотрудничеству при Посольстве Швейцарии и театра «Ильхом», в котором принимали участие около 20 молодых режиссеров из Казахстана, Киргизии, Туркменистана, Таджикистана и Узбекистана. Практическое значение этого проекта М.Вайля трудно переоценить, если иметь в виду острый дефицит молодых режиссеров в центральноазиатских театрах.

В фойе театра – новая выставка интереснейших работ узбекистанских шестидесятников... Идет работа над спектаклем «Полеты Машраба», который весной 2006 года будет показан в Вене, на фестивале посвященном Моцарту. В первой половине наступающего года у театра большие гастроли в России, Австрии, Англии в рамках фестиваля «Ильхом»:Восток/Запад»...

Так живут, а не выживают.

Ренат ИСМАИЛОВ *

В ПРЕДДВЕРИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Пользуясь языком художественного образа (языком высшей экономии – говоря словами Андрея Платонова), представим себе образ возникновения и развития национальной культуры в целом и театра в частности как жизнь и рост некоего могучего Дерева. Мы видим его ствол, ветви, любимся его цветением, можем даже сосчитать его листья и плоды. Но невозможно проследить работу его неисчислимых корней, больших и малых, могучих и скромных, тончайшими волосками уходящих во тьму земли и даль времени. Цветущая культура наших дней уходит корнями в недра веков, чтобы незримыми соками глубин поить наше искусство.

Известно, что театральное искусство возникло еще на заре человеческой культуры. Известно также, что одним из элементов театра является Игра. С нее-то все и началось. Младенчеством театра были: танцы – проявление восторга бытия; игры – соблюдение правил; обряды – предтечи верований и религий.

С древнейших времен в народных обрядах и празднествах обнимались две стороны медали: элементы культовые и элементы фольклорные.

Почему во всем мире во всех театрах перед началом спектакля в зале гасят свет? К чему эта короткая «ночь»? Если мы перенесемся во времена язычества и окажемся у пылающего костра, то мы будем знать, что возжигание костра – это способ вернуть ушедшее за горизонт солнце. Разыгрываемое действие у костра символизировало, по языческому представлению, именно возвращение светила. Трудовые обряды и игры еще не создавались древними людьми как искусство, хотя объективно и были таковыми. Но эти игры, при всей своей незатейливости, уже проявляли нравственную

заботу, обретая характер урока-завета. Взять, к примеру, поверье о переступе через чабанский посох. Подобный поступок всегда считался большим грехом и подвергался всеобщему осуждению, так как считалось, что переступив через посох чабана, можно увести его удачу и чабанское счастье вообще.

Из семейно-бытовых обрядов и связанных с ними игр, где элементы театрализации лучше всего сохранились и в качественном, и в количественном отношении, лидируют, конечно, свадебные церемонии. Здесь своя особая драматургия. А если есть пьеса и исполнители налицо, – как не быть искусству театра!

В средневековье в городах Европы появились гистрионы – городские шуты. Народные забавники существовали у всех народов Запада и Востока. В различных странах их называли по-разному: жонглерами, шпильманами, менестрелями и т.д. В России они назывались скоморохами, а в Средней Азии – масгарабазами или оюнбагами. «Подобный тип актера широко известен многим восточным народам, – писал автор «Основ драматургии театрализованных представлений» А.И.Чичерин. – Их искусство, сходное в своих общих чертах, обладало национальным своеобразием, которое выражалось в образном языке этих разноплеменных оюнбашей, в склонности к тому или иному виду творчества – от имитаторов до канатоходцев. Это указывает на самостоятельное, независимое друг от друга происхождение масгарабазов, гистрионов и менестрелей и подтверждает тот факт, что всжое театральное искусство источником своим имеет фольклорное начало».

Масгарабазы не просто гастролировали по краям и весям, они могли сходить на состязаниях с другими масгарабазами в исполнении комических упражнений, имитации животных или остроумии. О встрече академика А.И.Самойловича с одним из таких народных талантов в оазисе Мерва у крепости Порсы-кала в сентябре 1906 года, оставившей у него неизгладимое впечатление, подробно и увлекательно описано в интереснейшей книге этнографа Аджикиева «Традиционные туркменские праздники, развлечения и игры». Прибавлю к ней лишь несколько личных впечатлений. Мне до-

* Публикуемое эссе Р.Х.Исмаилова (1938-2004) – одно из многих сочинений Заслуженного артиста Туркменистана, лауреата Государственной премии имени Махтумкули, бывшего главного режиссера Русского драматического театра им. А.С.Пушкина, которые автор не успел опубликовать. Он был не только талантливым постановщиком ряда спектаклей на сцене этого театра, составивших целую эпоху в истории этого коллектива. Его перу принадлежат несколько циклов стихотворений и прозы, часть которых лишь недавно увидела свет в авторском сборнике, изданном в Москве.



Р. Исмаилов

велось своими глазами видеть живых масгарабазов летом 1952 года, то есть спустя полвека после А.И.Самойловича. Я был свидетелем их прихода в колхоз им. Жданова Марыйского района. Масгарабазы проделывали тогда удивительные трюки и фокусы, ловко жонглировали острыми ножами, пролезали сквозь немыслимо узкие обручи; Но самым поразительным был номер с тельпеками. Добровольцы клали свои тельпеки вдоль дороги в двух-трех метрах друг от друга, а артист с завязанными глазами, мастерски исполняя каскад флажков, подбрасывал, вернее, при поворотах буквально «выстреливал» их в небо. Тут поражали и спортивная ловкость, и точный расчет, но главное – мы видели вознесение вверх последнего, седьмого тельпека, когда в небе волчком еще вертелся первый взлетевший тельпек. В течение последующих лет жизни я больше никогда не видел подобного аттракциона. В той программе масгарабазов были еще номера, когда оюнбаш исполнял са-

тирические куплеты «на злобу дня», высмеивая бездельника, лентяя или «терьякеша», точно называя по имени одного из сельчан, непостижимо как ставшее ему известным. И сколько веселого шума, движений, смеха было вокруг! «Прибытие паяца в город значит для здоровья его жителей гораздо больше, чем десятки нагруженных лекарствами муллов», – писал еще в XVII веке врач Суденген.

Масгарабазы обладали свойством выражать в играх, шутках, смехе и ловкости кипучую силу человеческих страстей, радость земного бытия, ничем на свете не заглушимым. Во время тоя в Геок-тепе, в ауле Кашал академику А.И.Самойловичу довелось наблюдать состязания стрелков и борцов. «...Дошла очередь до борьбы, – вспоминает академик, – зрители образовали круг диаметром сажень в пять, получился оригинальный, характерный для степи, живой амфитеатр: в первом ряду сидят на корточках или поджав под себя ноги; во втором стоят; в третьем сидят на конях; четвертый ряд образуют всадники на верблюдах».

Другая предтеча театра – фольклор. В этой связи приведу лишь один факт: отдельные образцы народного творчества туркмен, например, романтическое сказание о Шасенем и Гарибе еще в 1819 году записал в закаспийских степях капитан Н.Муравьев. Изданное им «Путешествие в Туркмению и Хиву» вскоре же было переведено на французский и немецкий языки и, таким образом, ознакомило и Западную Европу с этим сюжетом. И, как благодарный отклик, достойный собственного великого таланта, через несколько лет сказание о Гарибе было художественно изложено в сказке «Ашик Кериб» М.Ю.Лермонтовым. Как видим, творческие корни простираются глубоко и широко во времени. Театр уже назревал в эстетических недрах народа.

Приступая к парафрастическим переводам стихов Махтумкули, я обратил внимание на одно из удивительных его творений, известное как «Беседа», а в другом переводе как «Дай ответ – ответ даем», где поэт ведет разговор со своим старшим другом Дурды Шахиром. «Разговор» в переводе с древнегреческого означает «диалог» – термин театральный.

Подобные диалоги были популярны среди восточных поэтов и назывались они «айтысами». На айтысы собиралось много слушателей – зрителей, превращая этот диалог в своеобразный поединок – состязание поэтов в находчивости, остроумии, в знании жизни и поэтическом отражении мира. Айтыс предвещал собой пока изустную, но уже – драматургию. Например:

Дурды Шахир: – Что альм трепещет в море зеленом?

Махтумкули: – Мак в изумрудной траве так играет.

Вопрос: – В поле за кем не угнаться безногим?

Ответ: – В поле змею не поймать – так сигает.

Дурды Шахир: – Пулей семь вод что пробьет, усмиренным?

Предчувствую слог твой, светом вспоенный.

Махтумкули: – Нерест, взяв семь вод, там все оставляет,

– Вечер на дружбу ответ посылает.

Сколько здесь красоты, уважения к собеседнику, такта, культуры и высокой поэзии! На наш взгляд, смело можно предполагать, что и в те далекие времена уже ткался тот волшебный занавес, который в будущем откроется созданием национального театра

Но вышивался этот «занавес» и во времена еще более ранние. На заре минувшего тысячелетия наравне с любовной лирикой и придворной панегирической поэзией обретал силу и политическое звучание, в буквальном смысле, «огненный айтыс». Так, историк ал-Джувейни, живший в XIII веке, в своей «Истории покорителя мира» приводит пример, обнимающий наш вопрос об истоках и предпосылках театра. Имеется в виду то событие, когда в 1147 году во время осады сельджукским султаном Санджаром города Хазараспа, сидевший там (за стенами крепости) поэт Ватват и поэт Энвери, находившийся в свите султана Санджара, обменялись стихами, пущенными через крепостные стены на горящей стреле, надо полагать, с тем, чтобы эти пламенные стрелы можно было бы отличить от тысяч других стрел. Это был гневный разговор двух поэтов, сейчас – врагов; они адресовали друг другу огненные стихи, читали их, отвечали, то есть вели диалог.

После этих событий спустя почти 700 лет родился Махтумкули, который был и остается одним из самых почитаемых авторов, уважаемым вообще у всех туркмен без различия племен – такова сила его творчества. Могущество Махтумкули в необычайной страстности его восприятия мира и в не менее страстной гтьгажвости ума «Душа – царица тела, – говорил Махтумкули, – слово – его свободное крыло».

Воистину Махтумкули – звезда поэзии первой величины. Но никогда небосвод не будет так красив и прекрасен, если не светит на нем множество звезд – имен таких туркменских поэтов, как Азади, Андалиб, Сейди, Зелили, Магруппи, Шабенде и других. Кемине, например, смелее и ярче многих других поэтов Востока, в том чис-

ле и своих учителей-предшественников, начал культивировать жанр социальной сатиры. На небосклоне туркменской поэзии горят имена и таких поэтов, как Мятаджи и Молланепес, перу которого, кроме любовной лирики, принадлежит дестан «Зохре и Тахир».

Естественно, возникает вопрос: какими же путями шло в далеком прошлом распространение классических произведений, если народ был неграмотным? Как могло случиться, что все эти дестаны и поэмы не исчезли из народной памяти?

Хранителями литературного наследия и распространителями его в народных массах были бахши, занимавшие значительное место в жизни туркмен. Бахши – это бахши: он одновременно и певец, и музыкант, и поэт, и рассказчик, и хранитель народной мудрости.

Говорят, бахши удостоивался всеобщего признания и уважения с того дня, вернее, ночи, когда послушать его прилетал... соловей. Экзамен, как видим, серьезный. Планка высока. Туркмены не отождествляли тот или иной период своей истории с именами шахов и эмиров, как это было в Хиве, Бухаре или Коканде. Прошлое у туркмен нередко определялось по именам прославленных бахши: «Это было, – скажет пастух или дайханин, – когда Еген-Ораз-бахши еще не перестал петь свои песни»; или: «Еще Курбан-бахши только брал уроки у Анна-Назара», и этим определялось время события, так как каждый туркмен хорошо знал, когда именно Курбан-бахши проходил ученичество у Анна-Назара или когда Еген-Ораз-бахши выронил свой дутар. Существует хронологическая таблица прославленных бахши. Открывает этот список имя легендарного Гёр-оглы – главного героя эпоса, бывшего, по преданию, одновременно богатырем и музыкантом.

Бахши, исконные создатели и носители фольклора, были и главными популяризаторами классических произведений. Классическая туркменская литература жила в народе также, как живут сказки, пословицы, былины и притчи. Особое место в творчестве дутаристов занимали дестаны. В репертуар бахши они вошли в XVII-XVIII вв., став, таким образом, как бы непосредственными предшественниками классической туркменской поэзии эпохи Махтумкули.

О.Туманович в очерках «Туркменистан и туркмены», изданных в Ашхабаде в 1926 году, писал: «Несмотря на свою унылую жизнь, а может быть именно благодаря ей, туркмены, как мужчины, так и женщины, очень склонны к художеству и поэтическому выражению чувств. Это мы видим прежде всего при наименовании новорож-

денных младенцев: к имени девочки обыкновенно прибавляется слово «гуль» («цветок»), а к имени мальчика – слово «клыч» («сабля»). И в самом деле, что может быть надежнее оружия, оберегающего жизнь и имущество природного воина и наездника, что может быть красивее цветка среди туркменской пустыни?!». «Далее, – продолжает О.Туманович, – с какой любовью, с каким вкусом этот наездник изукрашивает своего коня, его сбрую и свое оружие; с каким вкусом женщина выдывает ковер с его простыми, но чрезвычайно оригинальными рисунками: ведь это уже творчество! Это творчество людей, ощущающих потребность излить волнующие их чувства... И в самом деле, если всмотримся в рисунки ковров, то легко распознаем, смотря по местностям и родам, символические изображения верблюда, якоря, озера и так далее. Самый цвет ковров, и тот имеет значение: красный, например, – это цветок степного тюльпана...» Невольно вспоминается изумительный вопрос Станислава Ежи Леца: «Как перевести вздох на чужие языки?». Ответим: это способно сделать только настоящее искусство.

Творческая энергия народа накапливалась веками и при благоприятных условиях открылся занавес национального театра. Такие условия в Туркменистане сложились меньше века назад. В 1926 году в Ашхабаде открылся Русский драматический театр, носящий ныне имя А.С.Пушкина. А уже в 1929 году в его стенах удалось подготовить туркменскую драматическую студию, силами которой и жив поныне профессиональный национальный театр. И мы, пушкинцы, с гордостью сознаем, что наш театр был призван новейшей историей стать колыбелью Туркменского академического театра драмы имени Молланепеса.

Великий драматург А.Н.Островский писал: «Национальный театр – есть признак совершеннолетия нации, также как и академии, университеты, музеи». Начиная с первой трети минувшего века за короткий исторический срок театральное искусство органично вошло в национальную культуру туркмен, а ныне является уже ее неотъемлемой частью.

Ирина СТОЛБУНОВА

ЛИНИЯ СОВЕРШЕНСТВА

Корр. Берды, а каким ты себя не представляешь, чего в тебе нет? Б.А. Я не могу быть неискренним. **Корр.** Для тебя существует авторитет?

Б.А. Авторитет в искусстве – это уже какое-то давление. А искренность подразумевает оригинальность. В этом смысле я отрицаю опыт.

Корр. Есть такой модный вопрос: что бы ты взял с собой почитать на необитаемый остров? Я спрошу иначе — чьи работы ты повесил бы на стены абсолютно пустой комнаты, чтобы надолго?

Б.А. Врубеля. Если надолго – только Врубеля. **Корр.** Почему?

Б.А. Он пронзительно искренний. **Корр.** А ты любишь хвалить своих собратьев?

Б.А. Да... Я очень люблю хвалить, если есть за что. Главное, чтобы это было искренне. Иначе – не могу.

*Из радиопередачи «В лабиринтах узора»,
Ашхабад, апрель, 1989г.*

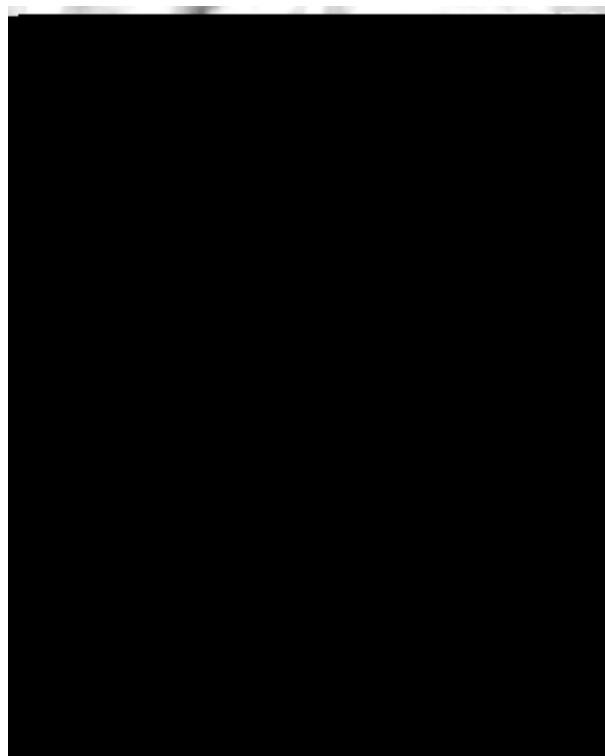
Вы, должно быть, заметили, как часто в этом небольшом фрагменте той давней передачи звучало слово «искренность». Художник Бердыгулы Амансахатов и сегодня отвечает на эти вопросы так же. Именно потому, что был искренним – и тогда, и сейчас.

Он удивительно разный в своих работах. Я бы даже сказала -парадоксально разный, так как непостижимым образом сочетает в своем творчестве пламенный темперамент и ненавязчивую рассудительность, скрупулезную детализацию и летящую недосказанность.

За лаконичным перечнем премий, выставок, творческих работ в сценографии, живописи, графике, работ в кино – одержимая работоспособность. Полсотни спектаклей, сотни живописных полотен, работы в графике, два десятка оформленных книг.

Театральные постановки Бердыгулы Амансахатова – это особая, неповторимая страница в туркменском национальном искусстве. Его своеобразные удивительные декорации, костюмы к спектаклям органичны и самодостаточны и отражают полноценную, полноправную суть яркого, цельного, оригинального произведения.

...Очередная театральная постановка. Вы знаете пьесу. Вы читали произведение. Вы знакомы с актерами.



Б. Амансахатов

Но... Раздвигается занавес, и оказывается, что ничего вы пока не знаете – лишь то, что дарит вам в это мгновение художник. Он счастливчик – художник театра! У него есть право первого взгляда зрителя. Еще не прозвучало Слово, а ниточка уже потянулась в зал. И надо не обмануть ожидание. Впрочем, слово «ожидание» здесь не на месте. Неожданность – великий дар настоящего художника, которым Бердыгулы мастерски владеет.

У неукротимого и неистового поэта Армении Егише Чаренца (не зря же он выбрал себе этот псевдоним!) есть небольшое стихотворение. Оно и о тех, кто что-то ищет, кто не боится быть разным, кому тесно в рамках привычного.

Ты есть, ты дышишь, ты живешь:
Промчится миг – и ты другой.
В былое канет явь – и что ж?
Промчится миг – и ты другой.
Пусть, как зерно, твой день умрет –
Родит ведь завтрашний он день.
Вот так по жизни ты идешь,
Промчится миг – и ты другой.

Перевод А. Тарковского.

«Другой» Бердыгулы покори́л раз и навсегда зрителя с первых постановок. Все соединилось воедино, как будто они творили изначально вместе с В.Володиным («Ящерица»), А.Платоновым («Джан»), Кобо Абе («Женщина в песках»). Произошло то, что должно было произойти – талантливо было показано талантливое. Умноженный надвое результат принес огромный успех и международное признание, и благодарность зрителей.

Мастер, создавший творение, вдохновил художника, способного заставить это произведение жить еще одной, *другой* полноценной творческой жизнью.



Полсотни спектаклей – ярких, разных, в которых живут привычные вещи, но волей художника они именно «живут», а не сожительство́ют с происходящим на сцене. «Дышит», видоизменяется ширма в спектакле «Желтая волчица». Она работает на протяжении всего

спектакля, и ее смысловая нагрузка велика. В доме Короля Лира так же органично живут и двигаются стены. Раздвигаются, рушатся стены дома, в котором нет смысла хранить добро, если нет в том доме гармонии, а лишь разрушающие зависть и злоба. Эскизы декораций не однажды становились самостоятельными произведениями. И это тоже дарило им *другую* жизнь. Вот эскиз к спектаклю по повести Кобо Абе «Женщина в песках». Где эти пески? Где эта западня? Да везде, где убивается живое, где выжигается само понятие жизни, где по песчинке исчезает Надежда. Но тянется куда-то вверх или откуда-то хрупкая лестница. И все возможно – где-то там, за рамками картины. И приходит убеждение, что все действительно возможно: и любовь, и рай – даже в бесконечных, беспристрастных, безысходных песках...

Мощным стимулом к творчеству стал для Бердыгулы великий народный эпос «Горкут Ата». Работы художника выполнены в орнаментальной символике декоративно-прикладного искусства туркмен. Это единственно верное и мудрое решение художника – заставить говорить книгу именно таким языком – знаками, простым и выразительным, наивным и правдивым. Эти знаки-символы – причудливо прогнутые зигзагами, следы птичьих лапок, конусы, спирали, лучи и пунктиры ведут свой, изначально достоверный рассказ о Доме, о Любви, о щедром и бесконечном море, об увлекательной и опасной охоте, и, конечно, о щедром, горячем, великом Светиле – Солнце и загадочной Луне. Художник осмысливал прошлое, уходя в глубину веков, и листы к «Горкут Ата» хотелось именно «читать», потому что как в слове нельзя поменять местами буквы, чтобы не потерялся смысл, так и здесь – каждый штрих, каждая линия убеждала в своем совершенстве и глубине мысли.

Еще одна книга – древнеиндийская книга «Панчатантра», или «Пять повествований» – вдохновила художника на создание ряда работ. В ней – философия бытия, мысли об истинности, о назначении человека жить достойно. Трудно удержаться от соблазна и не процитировать хоть несколько строчек из книги, давшей начало новым работам:

Не верь недостойным доверья,
Достойным доверья – не верь.
Лишь только доверься – доверье
Тебя растерзает, как зверь.

И снова – первозданность. Мягкие акварели ненавязчиво убеждают – да, и так может быть. Причудливое переплетение удивительных существ уводит за со-

бой далеко-далеко. Но эта даль не пугает, она ведет к началу начал.

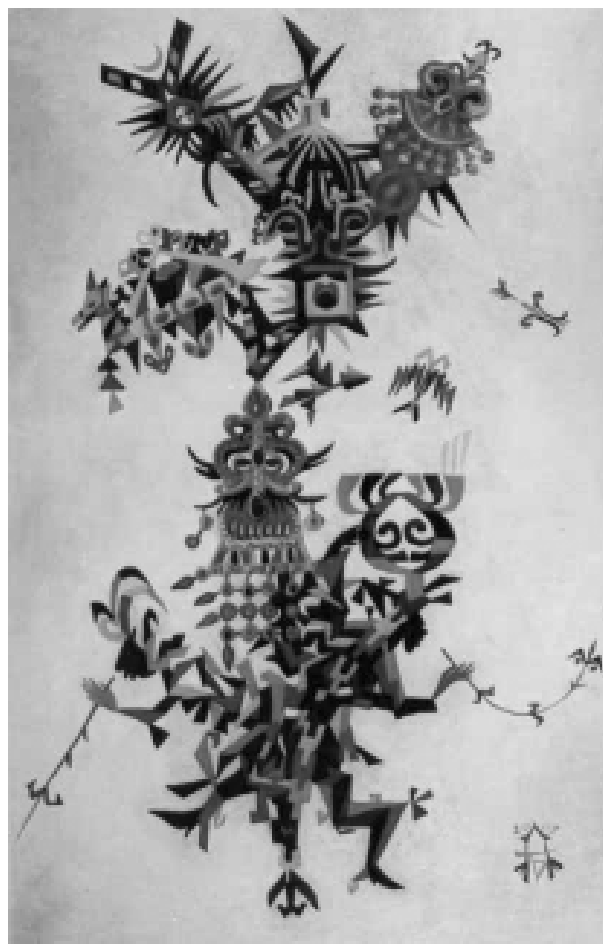
Книжная графика – это тоже яркая (в прямом и переносном смысле!) страница творчества. Особый стиль, сочные, насыщенные тона. Все здесь и узнаваемо, и неожиданно. Летящие разноцветные кони, чудесные птицы, удивительные бабочки, похожие на ковер-самолет, прекрасные пери и стройные джигиты, роскошные павлины в сказочных садах. Работы прямо затягивают в этот особый мир, не хочется отрывать взгляда – так хорошо и ясно здесь!

Искусствоведы подчеркивают – своеобразный и яркий талант Бердыгулы Амансахатова обогатил изобразительное и театральное искусство страны. Его работы по праву называют новой ступенью в туркменском национальном искусстве.

Национальность в творчестве Бердыгулы – истинная, глубинная, идущая от желания понять истоки, разглядеть суть. Это не простое занятие – смотреть на мир глазами такого художника. Это – откровение, вторжение в особый мир. В нем нет ярко выраженных национальных атрибутов, подчеркнутости. Все гораздо тоньше, сложнее, органичнее. Его национальное мироощущение идет от понимания глубины и богатства того огромного культурного наследия, к которому он прикоснулся и которое дарит ему все новые и новые творческие ощущения.

И хочется разглядеть именно этот кувшин, наполовину скрытый в песке, и узор на крыле у бабочки, и тонкую, похожую на иероглиф линию, струящуюся по спине ящерицы. Потому что такими их можно увидеть только здесь, на этих полотнах и еще потому, что они умеют рассказывать.

... В том интервью пятнадцатилетней давности был задан и такой, я бы сказала, традиционный вопрос: «Кем бы ты мог быть, если бы не стал художником?» Бердыгулы ответил сразу, почти не задумываясь: «Меня бы просто не было...».



Вы пришли на выставку Художника. Стоит ли слушать речи оживительной силе напитка, если есть возможность пригубить его, оценить. Выпить залпом или медленно, ощущая каждый глоток. Но не спешите. Прислушайтесь к себе. Вы еще так мало о себе знаете.

Наталья ЗАЛИПЯТСКИХ

В земном мире ничего не исчезает любой элемент, любая энергия во что-то трансформируется, все построено на непрерывных метаморфозах – рождение, изменение, разрушение, уничтожение, возрождение. Аристотель считал основными элементами землю, воздух, воду, огонь. Пятым, наиболее совершенным элементом, он считал «эфир» (некую гипотетическую среду).

В ЧЕРНОМ КВАДРАТЕ DTA

Совершенно банальный, но в тоже время интригующий факт: искусство отражает внешний мир той или иной страны, ее менталитет, ее аромат, ее музыку, ее глубину.

Казахстан – юное постсоветское государство, находящееся в поисках своего места в истории цивилизации. С приходом так называемого НЭПа в молодом Казахстане строится новое общество, создается новое искусство, пишется новая история, однако используются все те же советские традиционные методы и принципы. Все также не допускается всякое инакомыслие, цензура не принимает новые формы, линии, создается новый миф...

Несмотря на любой уклад, на любое течение всегда возникают попытки выйти за границы здравого смысла, предрассудков, виртуального пропагандируемого счастья. Возникают своего рода черные квадраты – индивидуальные (одиночные художники, писатели, актеры), групповые (литобъединения, театры андеграунда, выставки), которые внутри этих квадратов создают свои формы свободного полета. В этом и есть их самоутверждение. Самоутверждение начала. Начала новой художественной мысли. В этом и есть тот самый пятый элемент...

Относительно театральной жизни Алматы, то выглядит она следующим образом... Появляется экспериментальный театр «АРТиШОК», 3 – 4 раза в месяц эпатазирующий публику своими оригинальными постановками, на сегодня пока единственный в стране, так как камерный экспериментальный театр Б.Преображенского «Новую сцену» закрыли, стало быть, не нужен больше «Доктор Живаго» Пастернака и «Белый крест» Булгакова...

Существуют национальные театры (русский, казахский, корейский и уйгурский) с традиционными постановками и традиционными репертуарами.

И особняком стоит на культурной сцене Deutsches Theater Almaty (DTA – Немецкий театр Алматы).

Можно ли говорить о каком-то национальном искусстве вообще, ведь по большому счету, искусство по своей природе – общечеловеческое, наднациональное.

Например, на главной площади Флоренции стоял «Давид» Микеланджело, скульптурное изображение еврейского юноши, хотя Микеланджело и был настоящим патриотом Италии. Любовь к жизни и свободе, которая в основе искусства – она одна для всех.

Когда находишься в DTA (по сути, театр давно стер грани той самой немецкости, для которой его создавали 26 лет назад, и стал интернациональным, площадкой для экспериментов), volens nolens, оказываешься внутри черного квадрата...

Зал маленький, черный, квадратный, напоминает ящик Раскольникова. Атмосфера какая-то экзистенциальная.

У Татьяны Толстой есть потрясающий рассказ «Черный квадрат», где она удивительным образом интерпретирует приход нового искусства в 1913, или 1914, или 1915 году... «в какой именно день – неизвестно, русский художник польского происхождения Казимир Малевич взял небольшой холст: 79,5 на 79,5 сантиметров, закрасил его белой краской по краям, а середину густо замалевал черным цветом. Эту несложную операцию мог бы выполнить любой ребенок – правда, детям не хватило бы терпения закрасить такую большую площадь одним цветом. Такая работа под силу любому чертежнику, – а Малевич в молодости работал чертежником, –

но чертежникам не интересны столь простые геометрические формы. Подобную картину мог бы нарисовать душевнобольной — да вот не нарисовал, а если бы нарисовал, вряд ли у нее были бы малейшие шансы попасть на выставку в нужное время и в нужном месте.

Проделав эту простейшую операцию, Малевич стал автором самой знаменитой, самой загадочной, самой пугающей картины на свете — «Черного квадрата». Несложным движением кисти он раз и навсегда провел непреходимую черту, обозначил пропасть между старым искусством и новым, между человеком и его тенью, между розой и гробом, между жизнью и смертью, между Богом и Дьяволом. По его собственным словам, он «свел все в нуль». Нуль почему-то оказался квадратным, и это простое открытие — одно из самых страшных событий в искусстве за всю историю его существования.

Все спектакли ставятся в Черном квадрате. Он стирает грань между фантазмагорией постановок и реальной жизнью. Стопроцентная фантазия, и в тоже время стопроцентная реальность... У Тарковского есть гениальная фраза: «Искусство — на грани реального».

Итак, на грани реального в Черном квадрате.

«Deutsch, als Fremd»

(«Немецкий как иностранный», реж. Фредерике Фельбек по пьесе Арны Алей, Литва)

В квадрате сцены квадрат. Четыре женщины, четыре берлинские эмигрантки (Наташа из Украины, Меган из Новой Зеландии, Ами из США, Франсуаза из Франции, Хайни из Финляндии). Живут в одной комнатке, пытаются найти немного счастья в пространстве Берлина. Они пытаются поговорить, обменяться некоторыми мыслями (которые в большинстве своем весьма стереотипны) о немцах, некоторыми впечатлениями о немецкой повседневности. Разговор время от времени отвердевает — они снова переключаются на свои дела (вяжут, спят, просто сидят и просто смотрят в пустоту). Возникает некая отчужденность. Каждая в своей капсуле. Но потом интеркультурный диалог возрождается вновь. Они выходят из своих коконов. Рождаются удивительные слова, комбинации из фраз центральной глаголом-связкой которых становится глагол *abwarten* (ждать, переждать, обождать)...

Хайни больше не хочет ждать. Она хочет выйти замуж за немца и сделать карьеру. Она хочет секса.

Для Наташи сама фраза «немецкий любовник» — самый настоящий оксюморон. Для нее немецкие мужчины депрессивны, стерильны, не умеют делать комплименты. «Немецкие женщины сделали из своих мужчин бесполой средний род».

Очень неожиданно и в тоже время как само собой разумеющееся каждая пытается спеть свой национальный гимн... В воздухе квадрата пахло родиной. В воздухе квадрата витал воздух чужбины.

«Lady Milford aus Almaty»

(«Леди Мильфорд из Алматы», реж. Болат Атабаев)
Это реальная история актрисы ДТА.

Она эмигрировала в Германию, однако найти там свое место ей не удалось. «Выехала... но никуда не приехала...» И сколько там уже таких чужих, ненужных, невозможных, непонятых, творческих и не только творческих людей. Вот опять тот самый душевный неуют. Как же такое стало возможно: просвещенный XXI век, мультикультурный мир, глобальная сеть Интернет, CNN, Deutsche Welle, кварки, плазма, тайны ДНК и космоса, а человечество не стало ни толерантнее, ни гуманнее, ни умнее, адаптироваться и социализироваться в обществе все также сложно. Человек готов лететь на Луну, столкнуться там с другими гипотетическими цивилизациями, однако с людьми ему говорить труднее...

«Kaspar»

В 1968 году один из самых мятежных авторов XX века, одновременно продукт и отражение революционного студенческого движения, назвавший себя обитателем Башни из слоновой кости, которого в свою очередь критики называли «идеологическим монстром», предателем западных ценностей, мастером шоу, Beat-автором — Петер Хандке — написал пьесу «Каспар». Каспар (его исторический прототип — Каспар Хаузен, проживший 20 лет в полной изоляции) — это мальчик, которого воспитали волки. Однако «человек в конце концов уходит к человеку, хотя джунгли его не выгоняют» — такова уж натура человеческая по словам Каа («Маугли», Редьярд Киплинг) и, войдя в общество, испытав неисчислимые страдания, пытаясь социализироваться в нем (Балу: «Кто станет спорить с человеком и его обычаями»), говорить на их языке в прямом и переносном смысле, он оказывается в психиатрической больнице. Это происходит после того, как ученые использовали его в

своих научных исследовательских целях. Ключевое понятие в процессе социализации Каспара – язык, основой которого является социальная грамматика. Язык по Хандке – это не отражение действительности, это сама действительность, мир – это отнюдь не нечто отдельно созданное от слова, но находящееся в самом слове. И Каспар начинает изучать язык, язык общества, который, к сожалению, утратил смысл; слова и предложения превратились в формальную стереотипную условность, и язык теперь несет только разрушительную силу. И сила эта огромна, она может быть даже сильнее, чем сам человек, и она манипулирует сначала им, затем всем обществом, его мышлением, его действиями. Каспар учится говорить, не понимая смысла, которого, в сущности, нет.

В центре Черного квадрата главный герой – Каспар, мужчина, воспитанный в пустыне оленем, после смерти которого он приходит в общество людей, законы которого ему предстояло постичь: «Я хочу стать таким, каким однажды был другой». («Ich will ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist»). Процесс социализации сопровождается колоссальными душевными и телесными страданиями.

Черный квадрат – отсутствие сцены – дает понять: Каспар – среди нас. Это драма нашего общества.

Искусство DTA – на грани реального продолжается вот уже 26 лет. Одновременно и много и не так много. Много людей уже там служило. Сложно говорить об этом театре, о его концепции. Каждый спектакль несет свое собственное миро-представление, миро-чувствование. Очень много хаотичного пока еще. Здесь почему-то вспоминается Ф.Ницше «Нужно носить в себе хаос, чтобы дать рождение звездам».

Театр ищет свой путь, встречая новых актеров, режиссеров, драматургов, какое-то расстояние они идут вместе, потом понимают, что пути их расходятся, на одном из перекрестков, провожает их, идет дальше по кривым, ухабистым улицам, иногда он мчится по широким



Каспар. Фрагмент спектакля

сверхскоростным магистралям. Что-то мистическое в нем есть. Необыкновенная энергетика. Несмотря ни на что он существует. В то время, как внутри он очень болен. Люди, которые в нем работают, очень разные и у каждого своя правда. Свой комментарий. Своя перспектива. Своя игра. В конце концов, свой Черный квадрат. А театр, театр не двигает никто. Он как-то сам по себе и сам в себе. Вот в этом- то и есть, наверное, суть Черного квадрата DTA.

Хотелось отойти от академичности, обсуждения финансовых, административных проблем (все-таки для этого нужна уже другая аудитория, другой диалог на другом уровне).

В этой статье был сознательно сделан некий импрессионистский эскиз, были всего лишь наложены мазки, и была оставлена свобода мысли и экспрессии читателю, который может быть заглянет когда-нибудь в черный квадрат Немецкого театра Алматы.

ВРЕМЯ ДЕЛАТЬ КУЛЬТУРНУЮ ПОЛИТИКУ В КЫРГЫЗСТАНЕ

На протяжении последнего десятилетия Фонд «Сорос–Кыргызстан» и другие международные организации сделали большой вклад в развитие отечественной культуры и искусства через свои конкурсные программы, некоторые из которых затрагивали и вопросы культурной политики.

В 2005 году при поддержке Фонда в рамках сетевой программы «Культура и искусство» было проведено исследование «Компендиум культурной политики».

Что такое *Компендиум*?

Компендиум – это транснациональная программа, созданная Культурным комитетом и Секретариатом Совета Европы, она действует с 1998 года в форме совместного предприятия с Европейским институтом сравнительных исследований в области культуры (European Institute for Comparative Cultural Research – ERICarts).

Компендиум культурной политики и тенденций в Европе является уникальной современной и всесторонней сетевой системой информации и мониторинга культурных событий в Европе, обеспечивающий легкий доступ к данным, фактам, сравнениям и тенденциям, а также к обобщенной информации о текущих дебатах о национальной культурной политике. В настоящее время в систему включены профили около 30 стран. Со временем все государства-участники Европейской культурной конвенции должны включиться в эту систему, которая разработана для того, чтобы трансформироваться в настоящую систему мониторинга.

Компендиум предоставляет пользователям информацию по таким вопросам как содействие идентичности, многообразию, креативности, участию в культурной жизни и межкультурному диалогу, которые относятся к приоритетам Совета Европы и государств-членов. Содержание *Компендиума* отражает историческое развитие, представляет структуру, правовую базу и продолжающиеся дебаты по культурной политике и тенденциям. Профили стран, включенные в *Компендиум*, составляются и обновляются, в основном, независимыми экспертами по культурной политике, их не следует рассматривать как официальные документы соответствующих министерств. Однако в них необходимо вносить

сведения, полученные из государственных источников (министерств), особенно когда представляется и обновляется информация о структурах и направлениях деятельности культурной политики. Стиль *Компендиума* направлен на его доступность для широкой аудитории.

Совет Европы/ERICarts, «Компендиум культурной политики и тенденций в Европе», 2004. Размещен на сайте: <http://www.culturalpolicies.net>

В 2006 году Фонд «Сорос–Кыргызстан» разработал стратегию развития программы «Культурная политика».

Целью программы является – содействие выработке и реализации концепции культурной политики Кыргызской Республики, определяющей ориентиры государственных программ в сфере отечественной культуры.

Основой культурной политики, определяющей взаимоотношения культуры и власти, является установление рамок политики, четких целей, определение ресурсов на претворение политики в жизнь и последующая реализация поставленных задач силами самого культурного сообщества, объединяющего профессионалов или рядовых граждан.

В течение 2-х ближайших лет программа «Культурная политика» сконцентрирует свои усилия на помощи институтам гражданского общества, правительству, бизнесу в выработке программных документов развития культурной сферы, опираясь на наработанный опыт, партнерские связи и экспертные ресурсы.

При реализации проекта будет использован опыт формирования культурной политики европейских стран, России и других стран.

Направления деятельности программы:

1. Организация процесса разработки и реализации концепции культурной политики .

Направление включает в себя проведение анализа текущей ситуации в сфере культуры и искусства в Кыр-

гызстане силами местных и международных экспертов. Подготовку предложений и рекомендаций для правительства по изменению ситуации. Выявление всех групп интересов и привлечение их к процессу обсуждения. Организацию фокусных групп и круглых столов по обсуждению результатов анализа и выбору вариантов реализации концепции и других программных документов.

Вовлечение средств массовой информации в процесс обсуждений для освещения, как самого процесса, так и результатов дебатов, которые будут иметь значение для широкого круга населения республики.

2. Техническая поддержка процесса возникновения субъектов культурной политики в Кыргызстане.

В ходе реализации данного направления будут организованы тренинги и семинары для НПО, работающих в сфере культуры, профессиональных ассоциаций работников культуры, творческих союзов, государственных учреждений культуры, ответственных за развитие данного сектора в республике, бизнес компаний, заинтересованных в развитии бизнеса в отрасли.

Ожидаемые результаты

- Выработка концепции культурной политики в КР и других программных документов, содействующих процессу реформирования сферы культуры и искусства.

- Организация процесса широких общественных дискуссий по проблемам сектора.
- Вовлечение всех групп интересов в процесс реформирования сектора
- Принятие нормативных актов, обеспечивающих процесс реформирования в сфере культуры и искусства
- Развитие культуры и искусства в КР как индустрии, основанной на рыночных отношениях

К осуществлению поставленных задач Фонд приглашает к сотрудничеству:

- НПО, работающие в сфере культуры и искусства
- Профессиональные Ассоциации
- Государственные учреждения культуры и искусства
- Правительство КР
- Депутатов ЖК КР
- Независимых экспертов
- Представителей МСУ(?)
- Бизнес структуры и меценатов
- Международные организации, поддерживающие сферу культуры
- Образовательные учреждения в сфере культуры
- Туристические агентства
- Различные министерства

Только при условии объединения всех заинтересованных сторон и использования всех своих возможностей и передового опыта Европейских стран в сфере культурной политики, мы сможем осуществить поставленные задачи.

Алмакан НАЙЗАБЕКОВА,
координатор культурных программ
Фонда «Сорос–Кыргызстан»

SUMMARY

Alexander JUMAEV

Where the Caravan is Shuffling to: The Central Asian Culture is Searching for New Ways and Regional Identity

The author describes his vision of cultural situation in the countries of the post-soviet Central Asia, paying attention to common problems and perspectives of the Region. Some problems are described with the headings: «the culture and the power,» «bourgeoisie,» «back to Sufism,» «ways to survive,» «between policy and economics,» «ways and directions,» «is there a way out?» In general, the author describes traditional and modern forms of exploitation and dependence of culture on not artistic (not cultural) phenomena, he also contemplates about ways of overcoming these phenomena in the region.

The main stress is made on clarification of different models of cultural development appearing in the area or thrusting from outside. The author is looking for the models which could satisfy each subject of cultural development. He also tries to put in order the chaotic cultural phenomena, existing in national cultures of Central Asia, having represented them in parallel and other interrelations.

In the end the author persistently calls for formation of new regional way of thinking by development of the concept of cultural identity of Central Asia.

Gamal BOKONBAEV

Not a Friend, not an Enemy, Just So So

There is no need to convince people to use Russian language. Among trivial reasons for its usage are: the uniting potential of Russian language, joint information area where it is used, common Soviet past that had formed the modern concept of Central Asia.

In this situation the question about harmony of bilingual culture is belated. We should discuss peculiarities of cultural development in the period when two languages are being used in the area.

Because of lack of good scripts our cinema and theater are being developed mainly by producers. The absence of solution of the two languages «makes» artists, trying to escape complications, not to use expressive power of language as an artistic element. One can say that our art is moving to gesture and eurhythmics out of words area and clear notions.

Nowadays national languages are related to our historical past, which we must not refuse from, but for the future we need the language which is more integrated into the World culture. It is more comfortable to use the language of another state for communication in the region. In view of this, we have to overcome the inferiority complex – to consider Russian language to be a spiritual property of Russia. We must stress the idea that, as a result of golden era of Russian literature, Russia lost its monopolistic ownership for its language.

Realizing development problems which could arise, art representatives should try to develop the culture of the area in Russian. Creation of regional institutions using Russian language, we believe to be the way out in current situation.

Marat SUJUNBAEV

On Genesis of Intelligentsia in the Area (Technocrat's Grambling)

The author analyzes problems of intelligentsia of the area. Why intellectuals of the area attract less and less attention of the national, regional, and world community?

The notion «intelligentsia» is associated with ideas of freedom of thought, dominant influence, passions, etc. Are these notions associated with the intelligentsia of the area and honoured artists of the region? If they are not, then why?

Inclusion of the Silk Route area into globalization process moved the intellectuals of the region back to Middle ages. At the same time cultural memorials included by UNESCO into the fund of the World inheritance were created there.

Step by step the intelligentsia turned into diploma holders; it turned away from the country, forgot its patriotism, turned to provincialism, and forgot about freedom of thought. Pop art and priesthood moved it to the back yard. The intelligentsia turned into passive philistines. Will social and moral Renaissance take place in the culture of the region? Will new Rudaki, Avitsenna, Al Farabi, Jusuph Balasagun appear in the region?

Marat SARULU

Getting over Experience

Everything turns out a mistake, a falsehood for the mind which has not understood itself and its game of changeable ideas.

The mind is able to function effectively only in a restricted

area: in one of his active fragments (for example, professional). But its own wholeness stays absolutely unconscious, not opened in this case.

Nowadays we reap the fruits of having been unilateral. In my opinion the update orientation toward unilateralism of a human being and social being results in political and cultural artifacts of a certain historical epoch and a typical anthropological type.

The sketches to my unwritten book made in different periods of time and on different reasons were my brief reaction to challenges of life. They always expressed my disagreement to everything functioning as a utopian structure parasitically imitating the real form, showing its external shell, but not the characteristic features of anti-system.

In real life such reaction is reflected by many «trivial» absurdities and aggressiveness made by real people, who absolutely do not know what they are doing and what game they are playing due to their ignorance and circumstances.

Actually, my sketches are about all those absurdities.

Gamal B O K O N B A E V

In the Soviet period the republican cinema shared common ideas, enthusiasm, and illusions, though at the international festivals our cinema was noted due to deep understanding of characteristic of the mankind problems and peculiar ways of their representation. As an example, I would like to mention such documentaries as «Naryn's Diary» by Algimantas Vidugiris, «Manaschi» by Bolot Shamshiev, «These are Horses» by Tolomush Okeev.

Though the «Naryn's Diary» by Algimantas Vidugiris is a story of social construction, the producer's interest to local details made the topic of the film almost equal to Hamlet's question about sense of life. I believe, the film was one of the best in genre of socialism construction reports.

The films «Manaschi» by Bolot Shamshiev, «These are Horses» by Tolomush Okeev are the documentaries, national in their form, and international in terms of their philosophical meaning. Nowadays it may seem, that it is such a simple thing - to make a film about horses or a folk-tale narrator!

But the point was, that the folk-tale narrator Sajakbai Karalaev was shown as a keeper of oral creative work not only of the Kyrgyz nation, but of the whole world. There were no details reminding of the nation which created the epic poem, and the topic of the film was understood as typical for the mankind.

Even now the success of Chingiz Aitmatov's works is an inspiring example. The only negative result of his success is the fact, that since then there are no bright stars equal to the success of the Kyrgyz writer. In my opinion, there is a personality problem in literature. The lack of good film scripts is the problem of all the cinema makers. In my opinion, we do not even understand the existence of such a problem. There is a lack of good

professionals; producers due to their snobbishness have no idea of the problem, as they believe, that it is possible to make a good film using a bad film script. Of course, there are such cases, but those are an exclusion.

On the other side, there are problems in literature itself, complicated by the fact, that the problem of the two languages has not been solved (in practice, not officially).

Excerpts from Answers Given by Almira Naursbaeva

Philosophy, always tried to explain eternal problems of a human being trying to realize the eternity of our changing world. Modern philosophy can not but try to understand our changing world. We, in our region, are to understand «Who are we?» in the world civilization?

The problem of our identification could be solved not only by considering commonly accepted principles of philosophical analysis, but also considering our cultural and spiritual experience.

Our theoretical-philosophical area was restricted not by the lack of intellect, but due to impossibility to work out philosophical utterance. There are some favorable conditions for it now, but stereotypes of our consciousness appear to be the problem. We are still at imitation stage. Probably, my diagnosis is too strict (I can not judge, whether it is fair and mature).

Unfortunately manifestation of our being not free is reflected not by those who are retrograde persons, but by those, who blame the last year snow for the fact that it had been snowing last year. Modern art is a similar dangerous zone.

Realization of our cultural and historical unity can be performed only at the background of other spheres of our community. Quite naturally we can not be closed from other communities, as we are unified in geographical and political area. This should be realized by politicians as well.

Of course, our choice can be multiple. We can not but orient to Russia, as we had common experience in the past. It wouldn't not be reasonable to reject cultural values of Europe, not to consider the experience of peoples living in the Far East, or to reject the Muslim world. In is easy to loose one's way in the epoch of globalization in this the changing world.

Didar A M A N T A I

On the Role of Literature.

The events after the disruption of the Soviet Union demonstrated how fragile is the life of books. In a short period of time people stopped reading classical literature, they became unable to understand the modern artistic world. They became not interested in the world of books, as they had to save their own lives. The high culture was sacrificed to transition economy.

Of course, in any severe period there are people who develop culture. Having understood the role of stormy events opening the path further, they, nevertheless, appear to be the most vulnerable group of society. I would call them the eternal minority of the movement ahead.

In Kazakhstan this minority is fighting for real culture, it keeps eternal high ideals of mankind.

In modern society the role for literature is the search of different styles and directions, it helps to liberalize culture, to understand others and to be understood. Culture becomes open to the nation and the world.

Marat SARULU

Getting over Experience.

Everything turns out a mistake, a falsehood for the mind which has not understand itself and its game of changeable ideas.

The mind is able to function effectively only in a restricted area: in one of his active fragments (for example, professional). But its own wholeness stays absolutely unconscious, not opened in this case.

Nowadays we reap the fruits of having been unilateral. In my opinion the update orientation toward unilateralism of a human being and social being results in political and cultural artifacts of a certain historical epoch and a typical anthropological type.

The sketches to my unwritten book made in different periods of time and on different reasons were my brief reaction to challenges of life. They always expressed my disagreement to everything functioning as a utopian structure parasitically imitating the real form, showing its external shell, but not the characteristic features of anti-system.

In real life such reaction is reflected by many «trivial» absurdities and aggressiveness made by real people, who absolutely do not know what they are doing and what game they are playing due to their ignorance and circumstances.

Actually, my sketches are about all those absurdities.

Goulsara BABAJANOVA

Avant-garde Aspects of Perception

The first aspect: the terminological one

Talking about the Central Asian avant-garde of 20-30s of the XX century we should bear in mind the following.

At the beginning of XX century the Central Asian avant-garde appeared to be the new, progressive, and revolutionary art. 50 years later new trends of Central Asian fine arts are being influenced by West European modernism and post-modernism.

Though different and innovative these kinds of art could be definitely related to avant-garde. Their terms and development processes will be defined in due course.

The second aspect: the regional one

It is quite natural that some new terms appeared in Russian and Central Asian art history researching the avant-garde art. We believe that adjectives «Russian» and «Central Asian» avant-garde are not just geographical definitions, they reflect the new notions in the history of art researching the art of the aforementioned areas.

The third aspect: the analytical one

The Central Asian avant-garde influenced considerably creative works of not only Uzbek artists but also of those living currently within the bounds of the republic.

The fourth aspect : the contemporaneous one.

...real art can never be a straightforward and monosemantic one. Chains of associations increase the original meaning of work of art.

Refusal from traditional means of expressiveness resulted in popularity of such new kinds of art as installation, environment, video-art, etc.

The fifth aspect: the sociological one

The republican mass media published some interviews given by leading painters. It appeared, that using means and methods of avant-garde art expressiveness artists rather often reject this kind of art in public.

Oksana SHATALOVA

Equally Strong

A sore subject of the Central Asian art history is the question of its originality (does the Central Asian art imitate the Western art or is it really unique?)

The question regularly arises in theoretical works. The answer to the given question also regularly arises: the unique peculiarity of Eastern art is its mysticism, spirituality, and «metaphysical endowments.»

However opposing the rational West to the mystical East is quite a dubious thing. Firstly, because there is no deficit of rationality in the East (the example is the Chinese Confucianism), secondly, the metaphysical tradition is quite representative in the West – let us remember Plato, Pythagoras and Plotline.

This opposition leads art historians to a blind alley. Theorists should chose a different paradigm, not comparing Eastern and Western art.

The issue of the difference of these two arts is of no importance, the problem is quite imaginary. The main points are: the themes and language of art. If our art can represent the context, then the question about «art originality» becomes tautological (it is quite clear, that representation of the context becomes equal to manifestation of its originality).

It is not a problem if artists cross national and geographic borders of art in their projects. Should we demand a national identity of each artistic work? It is enough to believe that an artist's work reflects an artist's individuality.»

Svetlana GORSHENINA

On Avant-garde Train

The author suggests to concentrate on a detailed comparative analysis of the Central Asian avant-garde of 1920-1930-s and avant-garde art of our time i.e. contemporary art, moving away from the established double definition of avant-garde as the newest modern trend and phenomenon which actually was a real avant-garde phenomenon long ago, and nowadays belongs to art history.

Having analyzed the meaning of the term «avant-garde» used to denote the artistic phenomena of two periods of time, the author concludes, that there are two different basic myths and that in the modern art of Central Asia there is some sort of conjectural «pseudo – avant-garde,» which uses some methods of the Central Asian avant-garde of the beginning of the XX century and is declared nowadays as «classics».

The author also suggests to include reasoning on the modern Central Asian art into general context of post-colonial discussions of orientalism which started after publication of Edward Said's book of the same name, in which the author moves away from the traditional Soviet formula «national form of art».

Boris CHUCHOVITCH

In Search of Proper Name. (Central Asian avant-garde in the twenties of XX century and nowadays)

We have to revise our approach to Central Asian art of 1920-1930-s as post-modernism had dethroned traditional notions of Western and Eastern art, avant-garde, and rearguard. The easiest thing is to identify traditional descriptions of «the synthesis of Eastern and Western art» as not satisfying requirements of contemporary criticism. Much more difficult is to move away from the notion «progress in art,» created to be the universal scale for defining artistic phenomenon, and which still plays the role of the basis of our concept of avant-garde.

To understand the significance of the Central Asian art of 20th-30th it is necessary to move aside from the idea of progress in art, as many phenomena of this art were not «the way down from the pick» of abstract creations to half-figurative ones, which looks as a «step back in terms of the idea of art progress.»

Moving aside from the idea of progress in art could also help to comprehend a new situation in present-day actual art of Central Asia.

Vjacheslav ACHUNOV

Doomsday

It is too early to talk on identification of Central Asian contemporary art with international traditions of contemporary art, because of lack of its connections with the previous experience of classical high modernism, and post-modernism tendencies.

Kamdem ZAKIROV

Oikumenē or the Backyard of the World Culture?

Such a phenomenon as a unified multi-language literature does not exist in any of the former Soviet republics. There are always two literatures – written in the language of a title nationality and the literature written in Russian language, which never actually interact.

At this stage of development not a single of the newly formed states does not need these literatures because of social-economical situation. Of course, it relates less to a national literature, but in such case an official support is more of a harm than use.

Literatures of Central Asian countries were created actually out of nothing at the very beginning of the Soviet period to perform the ideological task: to prove the victory of the Soviet national policy. During the last period the form and the content of literature have not actually changed. Is it possible to say about development of literature in such case? One can not say that something prevents the contemporary writers as there is no censure and ideological restrictions. That means that the problem is in erudition, lack of knowledge, not reading enough which is obligatory for a professional writer.

The situation in poetry is that pulp-writers actually killed the genre: long ago the poetry has become the dead art. The situation is almost international and it looks like this is the result of globalization.

How is it possible to solve the problem? First of all – to stop being amateurs, to understand the responsibility laid on by the literature itself, to become responsible in writing and criticism. The problem is not in personal (or even professional) character of a writer. The problem is how his character influences development of literature, innovation of the language, mentality of the nation, (though it sounds too high-flown).

At the given period of time translators could become of a great use for their nations and development of their culture. Translations of the best foreign literary works could enrich the language, set free the literary style, translators could develop readers' perception more than local writers who use the style of foreign writers.

There is no such great translation project similar to the one in Russia, where the Institution « Free Society» subsidizes

translations and publication of the best works in different spheres of knowledge. We should bear in mind, that this will bring the result in future. Ten years of translation work will be followed by ten years of understanding and development of new generation of readers and writers.

I do not know how cardinal should be the changes performed by our generation. I don't know whether our generation will manage to achieve this goal. But I know for certain: the poetic language which we have inherited is the obsolete one, it is far behind the language of common speech developed in the last decades, it should be renovated as development of the language of poetry traditionally should outstrip the everyday language.

Interview given by Chamid Ismailov to Shamshad Abdullaev

What modern writer you would call a noteworthy as his works give you the feeling of reality of unreal?

Very often I like everything I am reading. I believe that the reason for this is my imagination and impressionability. But when I try again to read the text I had admired a week before, I can not perceive it as if I am having a hangover. When being of age it is becoming more and more difficult to pull out any book from the shelf for «clean reading» just for 5 – 10 minutes in a toilet. (Translator's note: During the Soviet period people read a lot, sometimes even in toilets).

Do you create for readers? Who is a reader for you: a real person you are creating for or the Eliot's» hypocrite lecteur»?

...Let me continue the thought about the reader who is a writer.

Western idea of a reader is different. Pamuk Orchan, (I mean the Turkish writer) told me, that his readers are cooks and housewives. Of course there is a huge part of leftist's bravado equal to former Soviet nonconformist's mood.

In your opinion how long will Western priorities press the culture?

...Till the very beginning of the Third World war. The West is not interested in alien culture.

What is your idea of rehabilitation of Central Asian literary landscape: «profound sentimentality» (words said by Thomas Bernhard about Pavese's works) i.e. neo-realistic day-dreams, search for irrational in everyday occurrence, or total rejection of reality, resoluteness to unknown, or sober and precise circle of loneliness giving the right to upper lawlessness?

About «Central Asian brand» through «Fergana» and «Tashkent» schools ...

I tried to flirt with this poetic landscape: «grasses grew till the sky / became stars/ did not overcome / ranges of sorrow...»

What is the reason for conformist primitivism and provinciality of modern Uzbek literature in its Uzbek and Russian versions: is it because the spirit of external reality is anaemic and not clear? Or is it because there is no diversity and mysticism of utterances and absence of normal literary industry?

Why there is pain in this question?

Another reason for this sad question is the literary landscape itself. There is no physical way out of here. There is no and can not be any other land, other chance, other space.

Do you always perceive the reality as an unbroken text or do you experience such a feeling only from time to time?

... as a ground for the text.

You know, that XX century philosophy turned from materialism of German anthologists to the word of French structuralists, post-structuralists, de-constructivists and post constructivists, to total textualization of reality.

How do you see the poetry of the future?

... Poetry can play a bad trick with linear thinking.

However, can a man who had written his last poem twelve years ago say anything reasonable besides enumerations...

Ildar MUCHTAROV

Plays in the Interior. (Resume)

The Tashkent theatre «Ilchom» is the only one non-state theatre in Uzbekistan. In spite of financial difficulties, problems with spectators in Russian theatres due to migration processes in Central Asia, the above-mentioned theatre keeps the image of a strong hold of the actual art. Besides regular evening performances the theatre conducts festivals, organizes exhibitions, concerts and is often on tours abroad. The theatre «Ilchom» became the specimen of survival. Though the range of cultural events organized by this theatre is rather wide, the main thing for the theatre is performances, and first of all the performances of its founder and the leader – Mark Vail.

«Ilchom» represents a broad cultural phenomenon. On the one hand it is a phenomenon of local, peculiar culture of Tashkent uniting different cultural tendencies of East and West. One can rarely observe apologia of Moslem cultural tradition in the theatre oriented to modern Western art.

On the other hand «Ilchom» keeps to the culture of the borderline of the two centuries. Due to its adherence to ironical manner of playing the theatre reflects one of the most characteristic peculiarities of the culture, in which a mask transforms social characters, and a jester becomes the main character. At the same time there are plays devoted to moral conflicts and realistic problems of characters.

In the epoch when people less and less take trouble to read attentively or ponder over spiritual problems, deep and

fascinating performances of the theatre «Ilchom» lasting for two, three, or even four hours, always attracting the audience could be called the victory over the pragmatism of our epoch.

Natalia ZALIPJATSKICH

In the Black Square of DTA

The article reminds an impressionist sketch. The strokes, lines and colours created the picture called «The Black Square of DTA.» DTA – is the German theatre in Almaty established 26 years ago, aiming to support the culture of Germans who appeared in Kazakhstan due to certain historical reasons. Nowadays DTA

is the theater where they make experiments, and alternative performances to stress the problems of modern society. The black square painted by Edward Malevitch is the leitmotif of the article. It symbolizes the theater experimenting in order to be necessary to the public. The characters (Lady Milford, four German emigrants, Kaspar) are trying to be happy among people. They try to acclimatize at psychological, ideological, financial and language levels in new conditions and this requires huge efforts.

Modern man believes: «Somewhere over there I will live better» (his nationality does not matter), and he goes to that somewhere, having taken the striped bag made in China. He is full of prejudices and stereotypes.

Then, he experiences the hardest fight, which will never end, as the problem is eternal.

