

Д. Бейлс Т. Орланд

ИСКУССТВО *и страх*



Гид по выживанию
для современного
художника

ART & FEAR

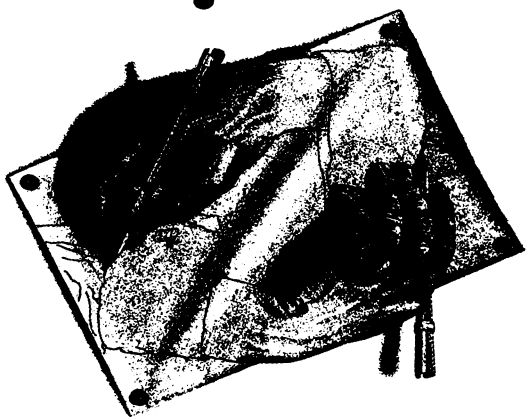
*Observations
On the Perils (and Rewards)
of Artmaking*

DAVID BAYLES
TED ORLAND

THE IMAGE  CONTINUUM
SANTA CRUZ, CA & EUGENE, OR

Д. Бейлс Т. Орланд

ИСКУССТВО *и страхи*



Гид по выживанию
для современного
художника

 **ПИТЕР®**

Москва · Санкт-Петербург · Нижний Новгород · Воронеж
Ростов-на-Дону · Екатеринбург · Самара · Новосибирск
Киев · Харьков · Минск

2011

ББК 88.45
УДК 159.99
Б41

Бейлс Д., Орланд Т.

Б41 Искусство и страх. Гид по выживанию для современного художника. — СПб.: Питер, 2011. — 224 с.

ISBN 978-5-4237-0098-0

Эта книга о творчестве. Обыкновенном творчестве. В ней обсуждаются вопросы о том, что такое быть художником, почему мы иногда опускаем руки, откуда возникает пропасть между тем, что мы чувствуем, и тем, что получается в наших произведениях, и почему убеждение в том, что талант необходим, так сковывает все наши усилия.

Авторы этой книги — художники, но обсуждаемые ими вопросы касаются любого, кто когда-нибудь пробовал создать что-то, называемое искусством.

Сами авторы говорят, что их книга о том, каково это — находиться в студии или в аудитории, за гончарным кругом или за клавиатурой, перед мольбертом или с фотокамерой в руках, пытаясь добиться необходимого тебе результата.

На Западе эта книга уже давно приобрела культовый статус, но вам следует прочитать ее совсем по другой причине. Она о том, как взять свое будущее в свои руки, поставить свободу воли выше судьбы, а выбор — выше удачи. Она — о поиске своего творческого пути.

ББК 88.45
УДК 159.99

Права на издание получены по соглашению с The Continuum International Publishing Group Ltd.

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Информация, содержащаяся в данной книге, получена из источников, рассматриваемых издательством как надежные. Тем не менее, имея в виду возможные человеческие или технические ошибки, издательство не может гарантировать абсолютную точность и полноту приводимых сведений и не несет ответственности за возможные ошибки, связанные с использованием книги.

ISBN 978-0961454739 (англ.)

ISBN 978-5-4237-0098-0

© David Bayles & Ted Orland, 1993

© Image Continuum Press, 2001

© Перевод на русский язык
ООО Издательство «Питер», 2011

© Издание на русском языке, оформление
ООО Издательство «Питер», 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	8
----------------	---

Часть I

I.	Суть проблемы	13
	Несколько допущений	17
II.	Искусство и страх	25
	Видение и воплощение	35
	Воображение	36
	Материалы	41
	Неуверенность	44
III.	Страх по поводу себя	50
	Притворство	51
	Талант	56
	Совершенство	60
	Аннигиляция	65
	Магия	69
	Ожидания	72
IV.	Страх перед другими	76
	Понимание	79
	Признание	85
	Одобрение	94
V.	Найти свое дело	100
	Канон	112

Часть II

VI.	Внешний мир	126
	Обыкновенные проблемы	127
	Общность суждений	132
	Спорные вопросы искусства.	134
	Соревнование	136
	Умение использовать систему	143
VII.	Академический мир	150
	Проблемы преподавателей.	152
	Проблемы студентов	161
	Книги об искусстве	168
VIII.	Концептуальные миры	176
	Идеи и техника	178
	Ремесло	183
	Новая работа.	187
	Креативность	189
	Привычки	189
	Искусство и наука.	195
	Автоцитаты	201
	Метафора	205
IX.	Человеческий голос.	211
	Вопросы.	212
	Константы	215
	Vox humana	217
	О книге	220

Джону, Шэннон и Эзре

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга о творчестве. Обыкновенном творчестве. Под обыкновенным творчеством мы подразумеваем то, которое создается *не* кем-то вроде Моцарта. Все-таки авторами произведений искусства редко оказываются люди, подобные Моцарту; вообще-то (если верить статистике) таких почти *не встречается*. И если гениям возможность заработать выпадает всего раз в столетие (или около того), просто хорошие произведения искусства в цене всегда. Как сфера человеческой деятельности творчество таит в себе опасность (и награду), и требует оно невероятных усилий. Трудности творческого процесса не являются чем-то запредельным и вовсе не прерогативой героев, напротив, эти трудности универсальны и довольно обычны.

Итак, эта книга для тех из нас, кто к гениям себя не относит. Оба ее автора имеют самое

прямое отношение к миру искусства и изо дня в день им приходится сталкиваться с проблемами творчества. Результаты наблюдений, которые они приводят здесь, продиктованы их личным опытом и в большей степени будут интересны творческим личностям, нежели просто ценителям искусства. Эта книга о том, каково это — находиться в студии или в кабинете, за гончарным кругом или за клавиатурой, перед мольбертом или с фотокамерой в руках, пытаясь добиться необходимого тебе результата. Она о том, как взять свое будущее в свои руки, поставить свободу воли выше судьбы, а выбор — выше удачи. Она — о поиске своего творческого пути.

Часть I

Писать легко: вам нужно лишь сидеть, уставившись в чистый лист бумаги до тех пор, пока на лбу у вас не выступят капли крови.

Джин Фаулер¹

¹ *Джин Фаулер* (1890–1960) — американский журналист, писатель и драматург. До того, как взяться за перо, работал таксидермистом. — *Здесь и далее примеч. перев.*

I

СУТЬ ПРОБЛЕМЫ

Жизнь коротка, путь искусства долог, случай скоропреходящ, опыт обманчив, суждение трудно.

Гиппократ (460–400 г. до н. э.)

Творчество трудно. Мы оставляем картины незаконченными, а повести недописанными. Мы занимаемся тем, к чему не лежит душа. Повторяемся. Останавливаемся, еще не подчинив себе материал, или же тратим время на то, что пытаемся выжать из него хоть что-нибудь, в то время как весь потенциал уже исчерпан. Часто работа, которую мы не завершили, представляется нам более реалистичной, чем та, что мы довели до конца. В связи с этим возникают вопросы.

Как создаются произведения искусства? Почему так часто они не создаются? Какова природа сложностей, которые останавливают тех, кто начал?

Эти вопросы кажутся вечными, но сегодня они в самом деле заслуживают особого внимания. Возможно, легче было нарисовать бизона на стене пещеры, чем написать это (или любое другое) предложение теперь. У других людей в другом месте и в другое время имелись надежные ориентиры: церковь, род, ритуалы, традиции. Легко представить, что художники, которые служили Богу, меньше сомневались в своем призвании, чем те, кто служат самим себе.

В наши дни все иначе. Почти никто не ощущает поддержки. Современное искусство не имеет гарантии, что все его поймут: бизон на стене — это чья-то чужая магия. Сегодня творчество представляет собой работу вопреки неопределенности, жизнь, полную сомнений и противоречий, создание того, до чего никому нет дела, что, возможно, не найдет публики и не сумеет снискать награ-

ды. Если хотите заниматься тем, чем вам хочется, придется оставить эти сомнения. Нужно понять, чего вам удалось достичь, и затем уже — куда двигаться дальше. Если хотите заниматься тем, что вам нравится, придется находить подпитку в самом процессе работы. Закончилась Эпоха Веры, Истины и Определенности.

При всем при этом уверенность, что вам есть что сказать, натывается на одно преобладающее суждение о творчестве: искусство держится на таланте, а талант — это дар, который волей случая дается одним и не дается другим. Проще говоря: великое искусство — творение гения, хорошее — продукт полугения (кого Набоков приравнял к «полупивку»¹) и так далее вплоть до низкопробных романов и трафаретных рисунков.

Подобное мнение, даже если оно и справедливо, отдает фатализмом и никак не ободряет тех, кто мог бы создавать искус-

¹ Владимир Набоков сделал это на страницах романа «Ада, или Радости страсти. Семейная хроника» (1969) (перевод С. Ильина, 1996).

ство. Лично мы разделяем взгляды Конрада¹ на фатализм как на разновидность страха — боязнь того, что ваша судьба в ваших руках, но руки слабы.

Конечно, талант — не говоря уже о роке, удаче и несчастье — играет немаловажную роль в человеческой судьбе, но едва ли можно считать его надежным инструментом в будничном труде на пути к совершенству. В повседневной жизни (вообще-то единственной доступной нам) для того, чтобы добиться существенных сдвигов на своем поприще, нужно принять во внимание несколько допущений по поводу человеческой природы, которые придадут вам уверенности (и облегчат бремя ответственного отношения к работе). Некоторые из них следует усвоить прямо сейчас...

¹ *Джозеф Конрад* (Юзеф Теодор Конрад Коженевский) (1857–1924) — классик английской литературы польского происхождения. Персонажи его произведений подчинены Судьбе полностью, даже самые стойкие из них.

НЕСКОЛЬКО ДОПУЩЕНИЙ

Творчество — это в том числе и навыки, которые можно освоить.

Принято считать, что *ремеслу* можно обучиться, в то время как *искусство* остается неким даром, которым награждают разве что боги. Это не так. В значительной степени становление художника заключается в обретении им способности принимать себя, что привносит в работу его индивидуальность, и в умении слышать внутренний голос, что делает плоды его трудов особенными. Несомненно, этому *можно* научиться и у других. По прошествии времени талантливые произведения часто трудно отличить от результата долгого упорного труда. Правда в том, что авторы этой книги регулярно встречают студентов-фотографов, которые уже на первом курсе делают снимки, достойные Энсела Адамса¹.

¹ *Энсел Истон Адамс* (1902–1984) — американский фотограф, известен своими черно-белыми снимками Запада США. Один из осно-

Правда и в том, что природная одаренность воистину (особенно на хрупкой ранней стадии обучения) воодушевляет ее обладателей. Но все это не имеет ничего общего с сутью творчества. Скорее, просто указывает на тот факт, что большинство из нас (включая самого Адамса!) должны работать годами, чтобы совершенствовать свое искусство.

*Искусство создают
обыкновенные люди.*

Тех, кому присущи одни лишь добродетели, сложно представить в роли творцов. Трудно вообразить Деву Марию, пишущую пейзажи. Или Бэтмена, обжигающего горшки. Безупречные создания не испытывают *потребности* творить. Да и вообще, идеальный художник — не более чем миф. Если искусство создается обыкновенными людьми, значит, следует допустить, что идеальный художник

вателей объединения *Group f64*, выступавшего за «чистую» фотографию как противовес «пикторальной», то есть «живописной» фотографии.

тоже может быть обыкновенным человеком, со всем этим характерным набором качеств. Это важная подсказка, она наводит на мысль, что наши пороки и слабости, которые мешают доводить работу до конца, с таким же успехом могут обернуться достоинствами. Когда нам удастся преодолеть ту или иную трудность, мы уже можем продолжать работу так, как нам кажется, ее следует продолжить.

*Создание произведений искусства
и их созерцание — вещи
совершенно разные.*

Здравомыслящего человека вполне удовлетворяет тот факт, что лучшее, что он смог сделать в данный момент, — это и есть лучшее, что он мог сделать в данный момент. Такое убеждение, если бы к нему приходили большинство из нас, сделало бы эту книгу ненужной, неправильной или и то и другое. Подобное благоразумие, к сожалению, встречается нечасто. Творчеству неминуемо сопутствует неприятное ощущение, что между тем, что вы хотели создать, и тем, что

в итоге получилось, разверзлась пропасть. По существу, если процесс творчества не открывает вам что-то новое в себе самом, создать то, что значимо для вас, невозможно. Всем зрителям, кроме вас, важен результат — готовое произведение искусства. Вам, и только вам важнее сам процесс. Отношение зрителей — это не ваше отношение (хотя до опасного легко перенять их позицию). Задача зрителя — вдохновляться искусством, развлекаться с его помощью или даже наживаться на нем. Ваша — научиться работать над своим творческим процессом.

Для художника эта истина лишний раз подтверждает знакомый и предсказуемый вывод: творчество — дело одинокое и неблагодарное. Практически все художники проводят какое-то время (а некоторые почти всё), создавая то, до чего никому нет дела. Кажется, это неизбежно. Но по каким-то причинам — возможно, в целях самозащиты — им нравится идеализировать это отсутствие отклика, часто воображая себя героем, познавшим истинную природу вещей

задолго до кого-либо другого, кто сумеет увидеть то же.

Романтично, но неверно. Отрезвляющая правда в том, что отсутствие интереса со стороны окружающих вовсе не связано с расхождением в видении. В действительности не существует причин, по которым других *должно* волновать большинство работ какого бы то ни было художника. Назначение основной части ваших произведений — просто научить вас, как создать те несколько, которые превознесут своего автора. Один из самых главных и сложных уроков для каждого художника — понять, что важны даже неудачи. Рентгеновские исследования знаменитых картин показали, что и великие художники порой вносили серьезные изменения в свою работу (или исправляли поистине глупые ошибки), переписывая еще не высохшие холсты. Суть в том, что вы учитесь создавать произведения, *пока создаете их*, и многие из возникших в этом процессе никогда не станут *завершенными произведениями*. Лучшее, что вы можете делать, — это

создавать произведения искусства, которые вам небезразличны. И как можно больше!

В остальном дело за упорством. Конечно, когда вы станете знаменитым, коллекционеры и академики толпой кинутся изучать вас и объявят гениальными даже самые ранние ваши работы. Но пока не настал сей звездный час, единственные люди, которым по-настоящему интересны плоды ваших трудов, — это те, кому интересны лично вы. Те, кто находится рядом с вами, знают, что творчество вам необходимо. Они всегда будут проявлять интерес к вашим творениям не по причине их гениальности, а просто ради вас — и за это близкие люди заслуживают искренней благодарности. Но как бы они вас ни любили, их, как и весь остальной мир, не касается ваше обучение мастерству.

*Произведения искусства
появились гораздо раньше
арт-истеблишмента.*

Очень долгое время люди, которые создавали искусство, не предполагали, что зани-

маются творческой деятельностью. Вполне понятно, ведь искусство появилось гораздо раньше, чем человек осознал себя личностью, задолго до возникновения местоимения «я». Пещерные художники, помимо того что не считали себя художниками, возможно, и не думали о себе вообще.

Тем не менее современная концепция искусства как способа «самовыражения» связана с особенностями нашего современного мышления, она уже не рассматривает художника как посредника. Отделение искусства от ремесла — в большей степени поствозрожденческая концепция, еще более молодой является идея, что искусство выходит за пределы того, что вы делаете, и отражает вашу сущность. За последние несколько столетий западное искусство прошло путь от неподписанных картин с традиционными религиозными сюжетами до представления космологии отдельно взятой личности. «Художнику» — это уже особая форма идентичности, которой (как знает каждый художник) нередко свойственно столько же недостат-

ков, сколько и достоинств. Представьте: если художник отождествляется с его искусством, тогда любое неудачное творение (что неизбежно) делает вас ущербной личностью, а когда (что еще хуже) вы не творите, вас и вовсе не признают за личность! Кажется, куда разумнее уйти от порочного витка таких рассуждений и признать, что существует множество путей к успешному творчеству — затворнических и всем заметных, интуитивных и осознанных, традиционных и новаторских. Один из этих путей — ваш.

II

ИСКУССТВО И СТРАХ

Художник не садится за работу до тех пор, пока страх не работать не возьмет верх над страхом работать.

Стивен де Стеблер¹

Тем, кто хочет посвятить себя творчеству, полезно сперва поразмышлять о судьбах своих предшественников: большинство из начавших путь в искусстве в итоге оставили эту затею. Трагедия гения. Хуже того, совер-

¹ *Стивен де Стеблер* (род. 1933) — американский скульптор. Критики прозвали его «барахольщиком» за то, что в своих работах он использует *всё*, начиная с картинок, нарисованных им в девятилетнем возрасте, и заканчивая переплетом издания сочинений Франциска Ассизского.

шенно необязательная трагедия. И все же художники, которые продолжили, и художники, которые разуверились в себе, сосуществуют в обширном пространстве общих эмоций, и со стороны они практически неотличимы. На всех нас периодически наваливается ворох обыкновенных затруднений. Человек, как правило, их благополучно переживает, а вот для творческого процесса некоторые из них могут оказаться роковыми. Чтобы пережить трудности без ущерба для вас как для художника, необходимо противостоять этим трудностям. В основном, продолжают заниматься искусством те, кто научился «продолжать», или, точнее, научился «не-бросать».

Любопытно, что хотя у художников всегда есть мириады причин оставить свою работу, они тем не менее выбирают для этого некие *особые* моменты. Художники бросают, когда уверяются в том, что их следующее творение обречено на провал. И еще художники бросают, когда теряют цель своей работы.

Практически все деятели искусства проходят через это. Опасения, что ваше следу-

ющее творение не удастся, — нормальная, повторяющаяся и в целом здоровая часть творческого цикла. Такое случается на каждом шагу: вы сосредоточиваетесь на некой новой идее, тщательно выверяете ее, носитесь с ней какое-то время, затем продуктивность снижается и в конце концов вы решаете, что задуманное не стоит дальнейших усилий. У писателей даже есть такое выражение — «высохло перо», да и в каждом виде искусства у него есть эквиваленты. Если это нормальный творческий процесс, такое затишье говорит о том, что вы прошли полный цикл и вернулись к точке, где уже пора взяться за новую идею. Но в случае художественного умирания подобный расклад может оказаться *последним*, что происходит с вами как с художником? Вы раскручиваете идею, и тут она перестает работать, вы откладываете кисть... и через тридцать лет признаетесь кому-то за чашечкой кофе, что да, хотел рисовать, когда был гораздо моложе. «Бросить» — коренным образом отличается от «остановиться». Последнее случается постоянно. А «бросить» —

это раз и навсегда. «Бросить» означает «не начинать снова», а ведь искусство это и есть, по сути, новые начинания.

Второй момент истины, общий для всех деятелей искусства, наступает, когда внезапно ускользает цель их работы. У опытных мастеров такой момент обычно совпадает — как мы заметили, по-другому бывает редко — с *достижением* цели. Единственным стремлением одного нашего общего друга на протяжении двадцати лет была персональная выставка в главной галерее своего города. Он наконец добился этого. И после не создал ни одной серьезной работы. Есть некая ирония в подобных историях: как горько обнаружить, что успех легко и довольно часто оборачивается застоем. Избегая такой участи, нужно что-то делать для того, чтобы цель, к которой вы стремитесь в данную минуту, не оставалась единственной. В индивидуальном искусстве это означает, что какие-то заковырки и нерешенные проблемы нужно отложить на будущее, использовать в дальнейшей рабо-

те. Что до более масштабных целей (как то монография или крупная выставка), всегда следует иметь при себе некий затравочный кристалл для своей следующей цели. Если же вы занимаетесь каким-то из немногих видов искусства, сопряженным с риском для здоровья (например, танцем), вероятно, стоит даже иметь в виду альтернативные формы творчества на случай, если возраст или травма лишат вас возможности заниматься любимым делом.

У студентов художественных учебных заведений потеря цели фигурирует под другим названием: *получение диплома*. Спросите любого студента: для скольких его предшественников выпускная выставка оказалась последней? Когда статья в *The Critique* — единственная цель первых пяти лет творческой биографии художника, то ничего удивительного в том, что коэффициент отсеивания возрастает, когда эта цель достигается. Если бы девяносто восемь процентов американских студентов-медиков оставляли практику уже через пять лет после получения диплома, то последовало

бы расследование комиссии Сената, но именно такой доле выпускников художественных учебных заведений уготована ранняя профессиональная смерть. Не многие продолжают заниматься искусством, когда — внезапно — обнаруживают, что их работы больше не разглядывают, их больше не выставляют, больше не обсуждают, больше не ободряют. А вы смогли бы?

Удивительно, но процент бросивших искусство во время учебы не так высок, и настоящая беда — отсутствие какой бы то ни было системы поддержки в дальнейшем. А коль скоро окружающий мир мало заинтересован в предоставлении подобной поддержки, эта задача ложится на плечи самих художников. В связи с чем напрашивается следующая стратегия:

**Инструкция. Как не «завязать»
с искусством раньше времени**

- а) подружитесь с теми, кто, как и вы, связан с искусством, чаще обсуждайте проекты, над которыми в данный момент работаете;

б) научитесь больше времени уделять выполнению пункта а), чем мечтам о Музее современного искусства как о месте назначения своих работ. (Взгляните на это так: если все пойдет гладко, Музей современного искусства в конечном итоге сам будет охотиться за мной.)

Желание творить возникает рано. У самых юных его поощряют (по крайней мере, его не запрещают, расценивая как невинное), но «серьезное» образование заставляет распрощаться и с мечтами, и с фантазиями. (Да, авторы знают таких студентов, чьи родители требовали перестать терять время на *искусство*, «иначе, черт возьми, сам оплачивай учебу».) Но у кого-то желание остается несмотря ни на что, и рано или поздно оно снова дает о себе знать. Причины понятны: стремление заниматься искусством — прекрасным, выразительным, волнующим — неотъемлемо от вашего восприятия самого себя. Однажды соединившись, Жизнь и Искусство могут вскоре стать неотделимыми одна от другого: в возрасте девяноста лет

Фрэнк Ллойд Райт¹ по-прежнему проектировал, Имоджен Каннингем² по-прежнему фотографировала, Стравинский писал музыку, а Пикассо рисовал.

Но если творчество придает значимости вашему внутреннему «я», в противовес этому зарождается страх, что вы не способны или заниматься творчеством вообще, или заниматься творчеством как следует, или заниматься творчеством снова, или что вы не являетесь истинным художником, или что не являетесь хорошим художником, или что у вас нет таланта, или что вам нечего сказать. Черта, отделяющая художника от его произведения, в лучшем случае тонкая, для самого же художника такой черты не

¹ *Фрэнк Ллойд Райт* (1867–1959) — американский архитектор-новатор, создатель «органической», то есть естественным образом вписанной в ландшафт, архитектуры.

² *Имоджен Каннингем* (1883–1976) — американский фотограф, автор снимков растений, природы, известны также портреты ее работы. Как и Энсел Адамс, участвовала в создании объединения *Group f/64*.

существует вовсе (что вполне естественно). Творчество порой может представляться опасным, кажется, оно может разоблачить вас. Творчество действительно опасно, и оно действительно разоблачает. Творчество пробуждает неуверенность в себе, нагнетает и без того тяжелую обстановку, когда прекрасно знаешь, каким хотелось бы стать, но побаиваешься, что станешь кем-то совсем не тем. Для многих этого достаточно, чтобы вообще отказаться от попыток приступить к работе, — а тех, кто все же приступил, проблемы не заставят себя долго ждать. Сомнений и в самом деле великое множество:

*Я не художник — я прикидываюсь
художником*

Я не могу сказать ничего стоящего

Я не уверен в том, что делаю

Другие лучше меня

*Я всего лишь [студент / физик / мать /
кто угодно]*

*У меня никогда не будет настоящей
выставки*

*Никто не понимает мои работы
Никому мои работы не нравятся
Я ничтожество*

Объективно эти страхи влияют не столько на искусство, сколько на человека искусства. Еще меньше они влияют на индивидуальные работы. Ведь занимаясь творчеством, свои лучшие навыки вы нацеливаете на материалы и идеи, которые интересуют вас больше всего. Искусство — это высокое призвание; но страхи непредсказуемы. Непредсказуемы, коварны, носят подрывной характер — заметим, что они могут маскироваться под лень, под традицию оттягивать работу до последнего, под недовольство материалами или окружением, под раздражение, вызванное чужими успехами, — то есть подо все то, что мешает вам отдаться работе целиком. В этом-то и отличие художника от бывшего художника: кто поборол свои страхи — продолжает, кто нет — бросает. Каждый шаг творческого процесса — испытание на пригодность.

ВИДЕНИЕ И ВОПЛОЩЕНИЕ

Страхи дают о себе знать, когда вы оглядываетесь назад и когда смотрите в будущее. Если вы предрасположены к мыслям о катастрофе, то, конечно, она может вас настигнуть, когда вы замрете перед недописанным холстом, одинаково боясь и того, что не сумеете его закончить, и того, что пусть вы и закончите, все равно никто вас не поймет.

Гораздо чаще страхи возникают в определенные (и нередкие) моменты, когда видение опережает воплощение. Взять, к примеру, историю одного молодого студента — не будем указывать пальцем, но это был Дэвид Бейлс, — который как-то раз начал обучаться игре на фортепиано у Мастера. После нескольких месяцев занятий Дэвид посетовал учителю: «В голове я слышу музыку гораздо более совершенную, чем та, которую могу извлечь пальцами». На что Мастер ответил: «А с чего ты взял, что это когда-нибудь изменится?»

Именно поэтому таких людей и называют Мастерами. Как только жалобу Дэвида, выразившую неуверенность в себе, он перевел в простую констатацию факта, сомнение оказалась ценным качеством. Отсюда урок: видение всегда опережает воплощение? — Так и *должно* быть. Видение, Сомнение и Знание материалов — неизбежность, с которой каждый художник должен считаться и которую должен хорошо знать: видение всегда впереди воплощения, знание материалов — это ваша связь с действительностью, сомнение — только на пользу.

ВООБРАЖЕНИЕ

Когда вы беретесь за дело, на главных ролях именно оно, воображение. Никогда больше потенциал вашего творения не будет таким огромным, как в этот волшебный миг, когда наносится первый мазок кистью, когда извлекается первый аккорд. Но пока произведение набирает силу, воображение постепенно сменяют техника и сноровка, и вот оно уже

оказывается все менее полезным инструментом. Произведение набирает силу и обретает уникальные черты. В тот момент, когда Герман Мелвилл написал строчку «Зовите меня Измаил», из множества других задумок начали проступать контуры романа под названием «Моби Дик»¹. Это продолжалось и продолжалось... и так более пяти сотен страниц. Каждая последующая фраза в известной мере должна подкреплять все предшествующие и сохранять связь с ними. Джоан Дидион² по

¹ *Герман Мелвилл* (1819–1891) — американский писатель. Был довольно успешен как автор реалистических морских романов, до тех пор, пока не увидело свет его главное произведение «Моби Дик» (1851), где провозглашается примат иррационального. Ни «Моби Дик», ни последующие произведения Мелвилла признания среди критиков и публики не получили. Переосмысление его творчества началось только в 1920-е годы.

² *Джоан Дидион* (род. 1934) — американская журналистка, писательница. В 1956–1963 годы была редактором журнала *Vogue*, затем избрала сугубо литературное поприще. Для ее эссе характерны крайне личные комментарии и пред-

этому поводу очень точно (со своим фирменным пессимизмом) заметила: «Что самое трудное, так это первое предложение, от него никуда не деться. Всё остальное должно вытекать из него. А стоит вам составить первых два предложения, выбора уже нет».

Это касается всех видов искусства: первые несколько мазков кистью на чистом холсте соответствуют множеству потенциальных картин, в то время как последние подходят только *этой* — и никакой другой. Переход задуманного произведения в произведение реальное — это убывающая прогрессия возможностей, поскольку каждый шаг сужает будущий выбор, претворяя одну — и только одну — возможность в жизнь. В конце концов произведение уже не может быть никаким другим, и оно завершено.

Заключительный момент неизбежно оказывается и моментом лишения — лишения всех прочих форм, которые могло принять задуманное произведение. Парадокс в том,

ставление американской культуры и политики в мрачных красках.

что сотворенное вами произведение всегда на шаг позади того, что вы вообразили, могли вообразить или вот-вот готовы были вообразить. Дизайнер Чарльз Эймс¹, настоящий человек эпохи Возрождения в двадцатом столетии, добродушно бурчал, что лишь один процент своих сил ему удавалось потратить на создание дизайна, оставшиеся же девяносто девять расходовались по мере развития проекта, чтобы *как можно точнее реализовать* задуманное. Неудивительно. Ведь ваше воображение вольно рисовать сотни проектов, которые вы могли бы — и однажды, возможно, *сумеете* — воплотить; но не сегодня, не в этом произведении. Все, с чем вы можете работать сегодня, прямо перед вами. Ваша задача — развивать воображение по мере возможности.

¹ Чарльз Орманд Эймс (1907–1978) и его жена Рэй (1912–1988) работали в области архитектуры, дизайна мебели, фотографии, кино, выставочного и графического дизайна и были законодателями моды в международном дизайне с 1940-х годов.

Законченное произведение — это, по сути, проверка, как воображение соотносится с воплощением. Поразительно, но самой распространенной преградой на пути к соответствию оказывается не отсутствие профессионализма в исполнении, а отсутствие профессионализма в воображении. Велик соблазн приступить к работе, веруя, что материал податливее, чем есть на самом деле, что идеи неотразимее, а исполнение совершеннее. Как однажды заметил Стэнли Куниц¹: «Стихотворение в голове всегда безупречно. Сложности начинаются, когда вы пытаетесь превратить его в слова». Это правда, большинство художников грезят не о том, чтобы создавать великое произведе-

¹ *Стэнли Куниц* (1905–2006) — американский поэт и переводчик (познакомил англоязычный мир с поэзией Мандельштама, Ахматовой, Евтушенко и Вознесенского). Его первый поэтический сборник не был принят критикой, равно как и второй, изданный на четырнадцать лет позже. Зато за свою третью книгу стихов он был удостоен Пулитцеровской премии.

ние искусства, — они мечтают *создать* его. Какой творец не испытывал лихорадочного восторга, производя на свет *безукоризненные* описание, черновой набросок, негатив или мелодию... чтобы потом биться головой о стену, претворяя этот заманчивый намек в законченную фреску, роман, фотографию, сонату. Жизнь в искусстве разочаровывает не потому, что она течет медленно, а потому, что по представлению художника все в ней должно развиваться быстро.

МАТЕРИАЛЫ

Материалы, равно как и эскиз, соблазняют нас своим потенциалом. Фактура бумаги, запах краски, вес камня сулят нам успех и подстегивают фантазию. Добротные материалы укрепляют надежды и расширяют круг возможностей. И неспроста: некоторые из них так податливы и отзывчивы, что художники обращаются к ним уже многие тысячелетия и наверняка не устанут работать с ними и дальше. Для кого-то из людей искусства связь с определенным

материалом или инструментом имеет глубоко личный характер, как будто бы они сами вступают в диалог с художником. Существует предание, как еще ребенком Пабло Казальс¹, впервые услышав звук виолончели, понял, что это *его* инструмент.

Но наравне с возможностями у любого материала есть и ограничения. Тушь стремится растекаться, но не по любой поверхности, глина готова держать форму, но вовсе не любую форму. Как ни крути, без вашего активного участия потенциал останется лишь возможностью. Материалы, по сути, это элементарные частицы, они заряжены, но индифферентны. Они не способны самостоятельно реализовать ваши фантазии, на лишенное всякого импульса пожелание не будет действенного отклика. Правда в том,

¹ *Пабло Казальс* (1876—1973) — испанский виолончелист-виртуоз, дирижер и композитор. Первые уроки музыки мальчику преподавал его отец, а уже к двенадцати годам он владел игрой на нескольких инструментах. В дальнейшем его музыкальная карьера развивалась стремительно и успешно.

что и материалы, и инструменты выполняют в точности то, что их заставляют выполнить ваши руки. Краска ложится именно там, куда вы ее нанесли; слова, которые вы написали, — всегда не те, что было нужно написать или что вы собирались написать, — те самые, что проступили на бумаге. По словам Бена Шана¹, «стоя перед чистым холстом, художник должен думать на языке краски».

Что важно в творчестве, так это реальное соответствие ваших идей свойствам материалов. Потому следует научиться делать выводы из того, что происходит во время вашей работы, — как ведут себя материалы, как их податливость (и сопротивление) подает вам новые идеи. Важны и существенные, и самые обыкновенные изменения. Искусство — это претворение в жизнь, а материал — это всё

¹ *Бенжамин Шан* (1898–1969) — американский художник литовского происхождения. В своем творчестве отразил страстное стремление к социальной справедливости, полагая, что искусство должно передавать общественно важные идеи, а не быть самоцелью.

то, что *может* претвориться в жизнь. Потому что они действительно существуют, они надежны.

НЕУВЕРЕННОСТЬ

На самом деле материалы и инструменты — лишь малая часть творческого процесса, подвластная вам. А все остальное... что ж, условия всегда далеки от идеальных: необходимые знания редко оказываются доступными, постоянно недостает ключевых данных, и никакой стабильности в финансовом положении. Что бы вы ни делали, в воздухе витает неуверенность в отношении того, что именно вы собираетесь сказать; того, годятся ли материалы и хорошо ли подобраны инструменты; того, какого масштаба должно быть произведение; того, окажетесь ли вы сами довольны хоть когда-нибудь хоть *чем-нибудь* из того, что делаете. Как-то на своей лекции фотограф Джерри Уэлсман¹

¹ Джерри Уэлсман (род. 1934) — основатель фотомонтажа как направления в традиционной

демонстрировал полное собрание слайдов, выполненных им в течение одного года; более сотни снимков (кроме избранных десяти) он посчитал неудовлетворительными и уничтожил, так ни разу и не выставив. Толстой в Эпоху До Пишущих Машинок переписывал «Войну и мир» восемь раз и не прекращал править гранки до тех пор, пока книга наконец не ушла в печать¹. Уильям Кеннеди героически сознался, что переписал свой роман «Легс»² восемь раз: «Семь раз

фотографии. С распространением цифровых камер и увеличением возможностей программы *Photoshop* уже кто угодно может сделать нечто похожее на его произведения. А Уэлсмана это не смущает, поскольку сам он делает ставку на «алхимию фотолаборатории».

¹ Справедливости ради заметим, что тяготы этой Эры в большей степени коснулись Софьи Андреевны Толстой, добровольно принявшей на себя обязанности секретаря и переписчицы рукописей супруга.

² В русском переводе роман известен под названием «Джек-Брильянт». Жизнь криминального сообщества и авантюрная романтика 1930-х годов — излюбленная тема Кеннеди (по его сцена-

он выходил никчемным. Шесть раз он получался особенно никчемным. На седьмой удался довольно хорошо, все-таки я шел к этому слишком долго. Тогда моему сыну исполнилось шесть, как и моему роману, и весили они примерно одинаково».

В общем, таково нормальное положение дел. А произведение искусства, которое в своем завершенном виде мнится нам эталоном, возможно, прежде побывало лишь в нескольких сантиметрах или секундах от полного краха. Линкольн сомневался, что сумеет выразить то, что собирался сказать в Геттисберге¹, однако настойчиво шел впе-

рию, написанному совместно с Марио Пьюзо, в 1984 году Ф. Коппола снял «Клуб "Коттон"»).

¹ Город в Пенсильвании, в районе которого произошло одно из самых важных и кровопролитных сражений Гражданской войны 1861–1865 годов. Геттисбергская речь, которую Линкольн произнес на открытии кладбища в 1963 году, несмотря на свою краткость считается образцом ораторского мастерства, ее текст высечен на пьедестале памятника Линкольну в Вашингтоне.

ред, сделал все от него зависящее и достиг своей цели. И так со всем в искусстве. Как будто вы начинаете предложение, еще не зная, чем его закончить. Само собой, вы рискуете не добраться до конца предложения, но даже если и доберетесь, может оказаться, что оно было пустым звуком. Пожалуй, для ораторского искусства не самая подходящая метафора, но вот всему прочему творчеству она соответствует как нельзя лучше.

Когда вы занимаетесь искусством, очень важно, чтобы оставался некий простор, чтобы и само произведение, и материалы могли смело заявлять о себе. Искусство возникает *между* вами и чем-то — темой, идеей, техникой исполнения, — и вы, и это что-то должны быть свободны в движении. Многие писатели, к примеру, быстро понимают, что детальная разработка фабулы — занятие тщетное, ведь по мере написания книги герои начинают жить своей жизнью, иногда настолько своей, что их слова и действия приводят автора в не меньшее изумление, чем потенциального читателя. Лоренс Дар-

релл¹ сравнивал этот процесс с установкой межевых столбов: вы устанавливаете столб, отбегаете вперед на пятьдесят ярдов², ставите другой и довольно скоро понимаете, куда пойдет дорога. Э. М. Форстер вспоминал, что, едва начав «Поездку в Индию»³, он уже знал, что пещеры Малабарского берега сыграют ключевую роль в романе, что там непременно случится нечто важное, правда, не знал, что именно.

Так что контроль — это не решение. Люди, которым в жизни необходима уве-

¹ *Лоренс Даррелл* (1912–1990) — английский писатель и поэт, брат анималиста Джеральда Даррелла и друг писателя и художника Генри Миллера. Из всех его произведений наибольший восторг у публики вызвали четыре романа, объединенных под названием «Александрский квартет» (1957–1960).

² То есть где-то на сорок пять метров.

³ *Эдвард Морган Форстер* (1879–1970) — английский романист и видный общественный деятель. В «Поездке в Индию» (1924) как и во многих других его произведениях, большое значение имеет «место» действия, а вместе с ним «видимый» и «невидимый» миры, которые оно в себе таит.

ренность, крайне редко начинают заниматься искусством. Ведь это дело рискованно и трудно, оно может погубить, оно непредсказуемо, оно занимает все помыслы, и оно стихийно. Важнее всего самое общее представление того, к чему вы стремитесь, то есть некая стратегия, позволяющая этого достичь, а еще абсолютная готовность к ошибкам и неожиданностям, которые встретятся вам на пути. Успех творчества зависит от случая, и предсказуемость для него — плохая компания. Зато неуверенность — необходимый, неизбежный и вездесущий спутник вашего стремления творить. Так что терпимое отношение к неуверенности есть первый шаг к успеху.

III

СТРАХ ПО ПОВОДУ СЕБЯ

Мы встретили врага, и этот
враг — мы!

*Пого*¹

Впереди — необъятная ширь стремительно бегущей реки. Неопытный гребец нервно маневрирует, чтобы избежать столкновения с одним-единственным камнем, разделяющим ее поверхность, с мертвой точкой, по обе стороны омываемой ровным

¹ *Отоссум Пого* — персонаж мультфильмов и комиксов, созданный Уолтом Келли (1913–1973). В основе историй про Пого — социальная и политическая сатира, и все же обаятельные герои (милые зверьки, наделенные человеческими чертами) полюбились и взрослой публике, и детям.

течением. Вы наблюдаете это с берега. Гребец берет влево. Берет вправо. И налетает прямо на камень. Когда вами движут страхи, страхи становятся явью.

Опасения, связанные с творчеством, разделяются на два вида: страхи относительно себя и страхи относительно того, как вас примут окружающие. Если обобщить, то страх по поводу себя не дает вам создать свою *лучшую* работу, а страх относительно того, как вас примут окружающие, не дает вам создать *свою* работу. Страх обоих видов имеет множество форм, некоторые вам наверняка знакомы. Рассмотрим некоторые из них.

ПРИТВОРСТВО

Страх, что вы лишь разыгрываете из себя деятеля искусства, — довольно предсказуемое следствие недоверия собственным дипломам и грамотам. В конце концов, кому как не вам знать, что в ваших работах имеет место элемент случайности, не говоря уже

о чертах, позаимствованных вами у других (пусть даже некоторые оказались в вашей работе непреднамеренно, зрителям они все равно заметны). Так недолго и до мысли, что вас принимают за художника, потому что вы просто *ведете* себя как художник. Легко напридумывать себе, что *настоящие* художники знают, что делают, и что они — в отличие от вас — просто-таки обязаны быть хорошего мнения о себе и своем искусстве. Боясь, что вы не настоящий художник, вы недооцениваете свою работу.

Пропасть разверзается еще шире, когда работа не очень спорится, когда счастливый случай всё не настает, а интуиция подводит. Если вы разделяете мнение, что искусство создается людьми исключительными, периоды спада как будто лишний раз доказывают, что вы таковым *не являетесь*.

Прежде чем бросить все ради стабильной работы, поразмышляйте над динамикой своего творчества. Как создание произведения искусства, так и его созерцание постоянно требуют энергетических затрат — огромных

энергетических затрат. В минуты слабости миф об исключительности артистической природы служит оправданием и для художника, решившего оставить попытки творить, и для зрителя, прекратившего ломать голову над неким произведением.

Между тем художники, которые все же не поставили крест на своей карьере, нередко начинают продумывать каждый шаг, а это чревато. Ваша неуверенность может вылиться в большую проблему, так что постарайтесь работать интуитивно (или даже произвольно), а ваше сознание, если ему так хочется, пусть лучше оценивает результаты этих действий. Широкое распространение рефлексивного искусства¹ — «искусства ра-

¹ Термин «рефлексивное искусство» в своей работе «Образы времени» (1960) впервые употребил немецкий философ и антрополог Арнольд Гелен (1904–1976) («Ясно, как день, что в искусство была перенесена чисто философская рефлексия»). Есть мнение, что работа написана в большей степени по мотивам лекций Пауля Клее, прочитанным в Баухаузе в 1921–1922 годы.

ди искусства», рассматривающего себя в качестве субъекта, — отчасти демонстрирует попытку художников переиграть подобные трудности в свою пользу. Искусство ради искусства, в свою очередь, спровоцировало появление отдельной школы искусствоведения, в основе которой в целом верное (но не без оговорок) допущение, заключающееся в том, что художники ежеминутно «переопределяют» искусство посредством своих работ. Такой подход во главу угла ставит вопрос «что такое искусство?» — его расценивают как разумный, серьезный и даже больной, — а вот вопросом «что значит *заниматься* искусством?», кажется, никто не обеспокоен.

Здесь явный дисбаланс. Только вдумайтесь: если бы люди непрерывно переопределяли, «что такое шахматы», играть в них стало бы по меньшей мере неловко. Да, всегда можно *как бы* играть, ограничиваясь несколькими простыми ходами, которые получались у других. Но тогда возникает риск прийти к выводу, что раз уж вы не до конца понимаете, что такое шахматы, значит, вы *не*

настоящий шахматист и лишь разыгрываете комедию, переставляя фигуры. В глубине души вы, может, даже посчитаете, что заслуживаете поражения. Или вовсе распрощаетесь с доской. Если в случае с шахматами такой сценарий и кажется притянутым за уши, то в случае с искусством он до обидного реалистичен.

Но если можно чувствовать, что художником вы лишь прикидываетесь, сделать вид, будто вы создаете искусство, нельзя. Вперед, попробуйте написать рассказ, только делая вид, что вы пишете рассказ. Нереально. Конечно, результат вашего труда может оказаться не тем самым, что захотят выставить галерейщики или опубликовать издатели, да и это совсем другой вопрос. Вы выдаете хорошее произведение, создавая (помимо всего прочего) много не слишком хороших, постепенно отсеивая те, что нехороши, и те, которые не ваши. Это называется ответной реакцией, это самый прямой путь к познанию своего видения. Это также называется «заниматься своим делом». И вообще, ведь

кто-то же должен заниматься именно этим делом, и этот кто-то, скорее всего, вы.

ТАЛАНТ

Талант в просторечии означает «то, что легко удается». Поэтому рано или поздно вы оказываетесь в ситуации, когда работа удастся не легко, и... *ага!* этого-то вы и боялись!

Напрасно. По определению, чем бы вы ни обладали, это именно то, что вам необходимо для создания лучшей своей работы. Ни на что другое, пожалуй, не уходит столько энергии, как на переживания вроде «а насколько я талантлив?», пожалуй, это самый распространенный повод пострадать. Даже среди признанных деятелей искусства.

Талант, если уж он так важен, — это дар, ничего сверх того, что присутствует в творчестве любого художника. Идея не из новых: Платон утверждал, что искусство — божественный дар, который проявляется, когда во время работы художник выходит «за пределы своего разума» (по мнению философа, в бук-

вальном смысле). Но Платон, слава богу, не единственный в наших краях мыслитель; его изречение идеально соотносится с дельфийским оракулом, с умственно отсталыми гениями и с некоторыми телепроповедниками, но его трудно увязать с большинством реальных фактов.

Там, где талант присутствует как предварительное условие, произведение искусства лучше и создается оно легче. Но, увы, судьба редко бывает столь щедра. На одного художника, у которого зрелое видение сформировалось быстро и гладко, приходится бессчетное множество тех, чье искусство долго складывалось из благодатных и засушливых периодов, из фальстартов и отрывов, из постепенных и кардинальных перемен в направлениях, средствах и темах. Для кого-то талант — стартовая колодка, но без способности ориентироваться, без цели, к которой стоило бы стремиться, он немногого стоит. В мире полно людей, которые обладают великим, иногда невероятно очевидным даром, но так ни разу ничего не создававших.

А если они все-таки реализуют свой дар, мир вскоре перестает заботить, имел ли тут место талант.

Если рассчитывать только лишь на талант, расценивая его как константу, не делать усилий, чтобы развиваться дальше, даже при хорошем раскладе существует опасность быстро достичь вершины, а потом раствориться во мраке. Примеры гениев только подтверждают эту истину. В газетах любят печатать истории о пятилетних музыкальных дарованиях, играющих сольные концерты, но не так часто приходится читать о том, как кто-то из них продолжил свои занятия, чтобы стать Моцартом. Ведь несмотря на свой первоначальный дар, Моцарт всегда был артистом, который постоянно работал над своим искусством и таким образом совершенствовался. Если принять это во внимание, у всех нас не так уж мало общего с ним. Художники вырастают, когда отрабатывают привычные навыки или обретают новые. Они вырастают, когда учатся заниматься творчеством и когда учатся *на* своем

творчестве. Они полностью отдаются работе своей жизни, и их действия определены этим. И когда вы спрашиваете: «Почему же это не дается мне легко?», ответом, наверное, будет: «Потому что творчество — вообще непростое занятие!» Подумайте лучше о том, какое дело вы *делаете*, вместо того, чтобы терзаться, легко или трудно оно вам дается.

Небольшое лирическое отступление, в котором авторы попытаются предвосхитить (или даже нейтрализовать) возражения

Вопрос: Не игнорируете ли вы тот факт, что люди одарены в разной степени?

Ответ: Нет.

Вопрос: Но если люди разные и каждый из них рожден создать свою лучшую работу, не значит ли это, что у более одаренного она выйдет совершеннее, чем у менее одаренного?

Ответ: Да. И разве не чудесно было бы жить в таком мире?

Талант — это ловушка и обман. В конечном счете вопросы о таланте сводятся к следующим: кого он волнует? Кто в нем

разбирается? Что он меняет? И вот ответы на них: никого. Никто. Ничего.

СОВЕРШЕНСТВО

Преподаватель гончарного искусства на самом первом занятии объявил классу, что намерен разделить его на две группы. Ученики, расположившиеся в левой части студии, сказал он, будут оценены исходя исключительно из *количества* проделанной работы, а ученики справа — из *качества*. Процедура была простой. В последний день занятий преподаватель принес напольные весы и взвесил работы «количественной» группы: пятьдесят фунтов горшков оценивались на «отлично», сорок фунтов — на «четверку» и так далее. «Качественной» группе требовалось выполнить только по одному горшку — но безупречному, — чтобы получить «пятерку». В конце аттестации обнаружился любопытный факт: все работы наилучшего качества были делом рук учеников «количественной» группы. Похоже, что в то время как

«количественная» группа усердно «штамповала» горшки — и училась на своих ошибках, — «качественная» группа предавалась размышлениям на тему безупречности и в итоге получила не многим более чем грандиозные теории и груды мертвой глины.

Если вы думаете, что хорошая работа является синонимом безупречной работы, готовьтесь к серьезным проблемам. Искусство — это человек, заблуждение — это человек; *следовательно*, искусство — это заблуждение. Ваша работа (как и, э-э, предыдущий силлогизм) всегда будет иметь некий дефект. Почему? Потому что вы человек, а ведь только люди, вне зависимости от того, какими они уродились, создают искусство. Еще неизвестно, кем бы вы были без своих изъянов, но явно не кем-то из нас.

И все-таки некоторые художники (в том числе многие бывшие художники) продолжают верить, что создание искусства предполагает создание безукоризненных произведений; то, что в таком случае статус большинства существующих произведений искусства ока-

зывается под вопросом, они во внимание не принимают. В самом деле, более похожим на правду видится противоположный принцип: несовершенство не только обычная составляющая искусства, но, скорее всего, еще и неотъемлемая его часть. Энсел Адамс никогда не приравнивал точность к совершенству, частенько вспоминая старый афоризм «лучшее — враг хорошего», а еще был убежден, что выжидай он, пока все в пейзаже не окажется абсолютно правильным, то наверняка не сделал бы ни одной фотографии.

Адамс был прав: устремиться к совершенству — значит накликать на себя творческий паралич. Это шаблон: обнаружив изъян в том, что только что создали, вы меняете курс на то, что, по вашему представлению, можете сделать безупречно. Как никогда раньше вы верны тому, что уже хорошо умеете, — по-дальше от всякого риска и всевозможных исследований, а в дальнейшем, вероятно, и от любимого дела. Вы находите причины для отсрочки: когда *не* работаешь — не совершаешь ошибок. Ни минуты не сомневаясь, что

произведение искусства должно быть безупречным, вы мало-помалу уверяетесь: такая работа не для вас. (И вы правы.) Рано или поздно, как только вам перестает удаваться то, что пытаетесь сделать, вы «завязываете». И — что за каприз судьбы! — совершенства достигает лишь сам сценарий, идеальная спираль смерти: вы не туда направляете свои усилия, вы стопоритесь, вы бросаете.

Требовать совершенства — значит отрицать свои обыкновенные (и универсальные) человеческие качества, как будто без них вы станете самобытнее. Но человеческие качества есть основной источник вашего творчества, а ваш перфекционизм нейтрализует как раз то, что вам необходимо для работы.

Полноценное творчество требует осознания того, что совершенство само по себе является, как ни парадоксально, ущербной идеей. Рассмотрение самых безупречных на первый взгляд математических концепций привело Альберта Эйнштейна к выводу, что «пока законы математики остаются определенными, они не имеют ничего общего

с реальностью; как только у них появляется нечто общее с реальностью, они перестают быть определенными»¹. По Чарльзу Дарвину, идея эволюции раскрывается, когда то, что было совершенной стратегией выживания для одного поколения, в изменяющемся мире становится проклятием для следующего². Для вас же зерно вашего будущего произведения лежит в несовершенствах того, что вы создаете в данный момент. Эти несовершенства (или *ошибки*, если вы особенно подавлены из-за них сегодня) будут вашими лучшими советчиками — бесценными, надежными, не-

¹ Должно быть, эта фраза стала крылатой еще при жизни Эйнштейна. Альфред Кожибский (1879–1950), основатель теории общей семантики (методологии по исследованию того, как люди взаимодействуют с миром) отталкивается от данного положения в своей работе «Наука и здравый смысл» уже в 1933 году.

² Согласно дарвинской теории, стабилизирующий отбор сохраняет в популяции среднее значение признаков (как норму) и не пропускает в следующее поколение наиболее отклонившихся от этой нормы. Что и определяет неизменность видов.

предвзятыми, не склонными критиковать — по вопросам, которые вам предстоит выявить или пересмотреть. Именно это взаимодействие между идеальным и реальным связывает ваше творчество с миром, в котором мы живем, и придает смысл и тому и другому.

АННИГИЛЯЦИЯ

Для большинства художников бесплодный период в творчестве предполагает тяжелый удар, а для кого-то он означает аннигиляцию. Некоторые художники до такой степени отождествляют себя со своей работой, что, прекратив заниматься творчеством, они боятся, что превратятся в ничто — что прекратят *существование*. Как сказал Джон Барт, «это террор Шахразады — террор, возникший вследствие того, что между сказками и самой жизнью буквально или метафорически ставится знак равенства. Эту метафору я понимаю до мозга костей»¹.

¹ Джон Симмонс Барт (род. 1930) — американский писатель, один из основоположников

Одни избегают этого самодельного хаоса и становятся поразительно плодотворными, они «штампуют» произведения искусства в количествах, которые удивляют даже близких друзей (и повергают в смятение завистливых собратьев!). Они работают страстно, будто одержимые, — а вы бы не так себя вели, будь это единственным, что не дает подобраться к вам старухе с косой?

Других это волнует не меньше, однако они выбирают не гонку, а деловой подход: точность и жесткость в отношении именно того вида искусства, в котором действительно

школы «черного юмора». Цитируется интервью, данное Бартом литературному журналу *The Paris Review* в 1985 году. Упоминание Шах-разады не случайно, это героиня романа Барта «Химера» (1972), а вопросы о соотношении правды и вымысла, иллюзии и реальности так или иначе ставятся во всех произведениях писателя. Кстати, в этом же интервью, рассуждая об уверенности писателя в собственных силах, Барт вспоминает «беднягу» Хемингуэя, который в какой-то момент начал нормировать количество написанных за день слов.

могут добиться выдающихся результатов. Известно, что Энтони Троллоп¹ регулярно набрасывал по сорок девять страниц текста в неделю — семь страниц в день, — и так неукоснительно следовал этому правилу, что если утром заканчивал один роман, то тут же выводил заглавие *следующей* книги и неустанно трудился, пока не вырабатывал свою дневную норму. Авторы своими глазами видели и могут подтвердить, что Бретт Уэстон² — классический пример ан-

¹ *Энтони Троллоп* (1815–1882) — английский писатель, считается одним из наиболее успешных и талантливых романистов викторианской эпохи. Из-под его пера вышли около пятидесяти романов. Российскому читателю он известен как автор «Барсетширских хроник» (цикла из шести романов).

² *Бретт Уэстон* (1911–1993) — американский фотограф, сын известного фотографа Эдварда Уэстона. В год смерти своего отца принял решение уничтожить собственные негативы, объяснив это тем, что никому, кроме самого фотографа, не следует печатать снимки, поскольку этот процесс — неотъемлемая часть фотографии как искусства.

нигиляции в искусстве — на протяжении десятилетий поддерживал в своем доме постоянную выставку из двенадцати или более фотографий, каждой из которых было не больше полугода.

И все же, пожалуй, нет худшей доли, чем невозможность приостановить работу. Художник, который боится аннигиляции, возможно, слишком мало разделяет *действие* и *бытие*, но на самом деле это тот случай, когда невозможно хватить через край. Страх перед аннигиляцией — это экзистенциальный страх: распространенный, но откровенно преувеличенный страх, что какая-то часть вас умирает, когда вы прекращаете создавать искусство. *И это правда.* Люди, не имеющие отношения к творчеству, могут не осознавать, но художники (особенно те, у кого что-то не заладилось) понимают это слишком хорошо. Чем выше ваша потребность в творчестве, тем выше риск, которому вы подвергаетесь, если перестаете заниматься искусством.

МАГИЯ

Среди любителей, оптимистов и дураков бытует миф, что на определенном этапе знаменитые художники попадают в некий Элизиум, где критика больше не ранит, а все идеи материализуются без каких-либо усилий.

*Марк Матусек*¹

На сцене погруженного во мрак театра мужчина в смокинге взмахивает рукой, и появляется голубь. Мы называем это магией. В залитой солнцем студии художник взмахивает

¹ *Марк Матусек* (род. 1957) несколько лет серьезно изучал английскую литературу, затем работал внештатным корреспондентом *Reuters*, внештатным корректором в журнале Энди Уорхола *Interview*, после чего стал ведущим редактором и автором статей. Обратился в буддизм и долгое время работал как независимый журналист. Первая книга, которую он написал, автобиография «Секс. Смерть. Просветление» (1996) сразу стала мировым бестселлером. Переведена на русский в 2000 году.

кистью, и возникает целый мир. Мы называем это искусством. Иногда разница вовсе не так очевидна. Представьте, что вы только что посетили выставку и увидели картину, мощную и гармоничную, картину, в которой есть размах и смысл. *Artist statement*¹ в рамочке возле двери не оставляет сомнений: картина воплотилась в точности так, как задумал художник. Этот результат был неизбежен. Но постойте-ка, результат *ваших* трудов неизбежным вам не кажется, и тут вы задумываетесь: не нужна ли для творчества некая особая, даже магическая составляющая, *которой у вас нет?*

Убеждение, что в состав «настоящего» искусства входит какой-то неопиcуемый магический ингредиент, вынуждает вас подтверждать, что и в вашей работе содержится нечто подобное. Неверно, в корне неверно. Намереваться доказывать что-либо своей работой — все равно что подписать себе приговор. А уж если художники еще и верят в магию, они

¹ Изложение целей, краткая характеристика творческой идеи, данная самим художником.

вбивают себе в голову, что когда их работа удастся — это счастливая случайность, а если не удастся — *предзнаменование*. Тратя себя на подобные страхи, вы станете ощущать себя бездарностью всякий раз, когда при вас будут хвалить других художников. Так, если критик славит набоковскую одержимость игрой слов, вы станете переживать, что вам даже само слово «одержимость» не написать без ошибок. Скажут, что никто не сравнится с Христо¹ в его любви к творческому процессу, и вот на вас накатывает чувство вины за то, что вы всегда терпеть не могли мыть кисти. Если какой-нибудь искусствовед замечает, что великое искусство есть результат пересечения особо плодотворных времен и пространств,

¹ *Христо Явашев* (род. 1935) — американский скульптор и художник болгарского происхождения. Разработал концепцию *ампакетажа*, то есть обертывания предметов в различные материалы (ткань, бумагу, пленку), которым в результате присваивается статус произведения искусства. Начав с упаковки небольших предметов, со временем Христо перешел к упаковке деревьев и автомобилей, а потом целых зданий и ландшафтов.

вы начинаете подумывать, не перебраться ли в Нью-Йорк.

Общеизвестно, что творчество требует *чего-то* исключительного, но ответ на вопрос, чего именно, постоянно ускользает. Так что разумнее было бы предположить, что у каждого художника это *что-то* свое, оно не универсально для всех. (Может, это не более чем вариация нового платья короля в мире искусства.) Здесь важно даже не то, есть ли у вас то самое, чем обладают другие художники, нет ли у вас его, важно, что это не должно вас заботить. Чем бы они ни обладали — это необходимо им для их работы, и вам оно все равно не пригодится. Их магия — это их магия. Вам она не нужна. Вам она ни к чему. Она не имеет к вам никакого отношения. Точка.

ОЖИДАНИЯ

Где-то между причиной и следствием, между страхами, связанными с собой, и страхами по поводу других маячат ожидания.

Относясь к высшим функциям коры головного мозга (как скромно именуется наш неокортекс), ожидания позволяют фантазии соединиться с расчетом. Но баланс этот хрупок: перевес на одну сторону — и ваша голова полна неосуществимых мечтаний, на другую — и вы всю жизнь генерируете список важных дел.

Что еще хуже, ожидания чересчур скоро вытесняют фантазии. На одном писательском симпозиуме ведущий героически пытался вернуть дискуссию к проблемам ремесла (еще не решенным), но писатели (еще не печатавшиеся) с не меньшим упорством смещали акцент на вопросы о гонорарах и о правах на экранизацию и сиквелы.

Практически не перекликаясь с реальностью, зато внушая оптимизм, туманные ожидания обещают вам, что ваша работа воспарит, что она дастся легко, что сделается сама собой. Воистину, неожиданно небеса разверзаются, и работа *действительно* делается сама собой. Легко проникнуться нереальными ожиданиями, как в силу эмо-

циональных потребностей, так и вследствие надежд или воспоминаний о чудесных моментах. К сожалению, ожидания, основанные на иллюзии, почти всегда приводят к крушению этих иллюзий.

И наоборот, ожидания, основанные непосредственно на работе, — самый полезный инструмент из тех, что есть у художника. Все, что вам нужно знать о следующем произведении, заключено в предыдущем. Возможность изучить материалы — в предыдущем использовании этих материалов. Возможность изучить технику исполнения? Она в вашем исполнении. Лучшая информация о том, что вы любите, — в вашем последнем соприкосновении с тем, что вы любите. В общем, ваша работа — это ваш путеводитель: полный, исчерпывающий, с подробнейшим алфавитным указателем. Другой такой книги нет, а эта принадлежит только вам. И полезной она может быть только вам. Ваша работа испещрена отпечатками ваших пальцев, и только вам известно, как они туда попали. Ваша работа говорит

вам о ваших методах, дисциплине, сильных и слабых сторонах, ваших привычных жестках, вашей готовности выбирать.

Уроки, которые вам необходимо усвоить, заключены в вашей работе. Чтобы увидеть их, нужно лишь ясно взглянуть на собственный труд — отбросив суждения, потребности и страхи, желания и надежды. Без эмоциональных ожиданий. Задайте вопрос своему производству, чего *ему* не хватает — не чего вам не хватает. Затем положите конец страхам и слушайте так, как любящий родитель слушает свое чадо.

IV

СТРАХ ПЕРЕД ДРУГИМИ

Не оглядывайтесь назад, может
быть, за вами погоня.

Сатчел Пейдж¹

Искусство зачастую создается в уединении, оно появляется внезапно в те минуты, когда мы самоотверженно работаем с увлекшими нас материалами и идеями. В такие минуты мы не оставляем места для других. Пожалуй, так и должно быть. Все-таки искусство редко возникает в комитетах.

Но хотя у художника нет объективной причины беспокоиться по поводу реакции

¹ *Сатчел Пейдж* (Лерой Пейдж) (1906–1982) — легендарный игрок в бейсбол, выдающийся питчер. Высказывание также цитирует один из персонажей в романе Джона Стейнбека «Зима тревоги нашей» (1961).

окружающих, он, как правило, все же беспокоится. Проблемы возникают, когда мы путаем чужие ценности с собственными. Нас постоянно окружают реальные и воображаемые критики — гул голосов: одни что-то припоминают, другие что-то пророчат, и каждый так и рвется прокомментировать все, что мы делаем. Даже общие представления социума о творческом процессе провоцируют в художнике ослабляющий его внутренний конфликт. Как от художника от вас ожидают, что каждое следующее ваше произведение будет однозначно новым, непохожим, но при этом обнадеживающе привычным в сравнении с ранними работами. От вас ждут работ глубоко (и, может даже, мучительно) личных и при этом притягательных и понятных публике, которая, возможно, никогда о вас не слышала.

Если работа спорится, мы не отвлекаемся на подобные мысли, но стоит ощутить неуверенность или оказаться в критической ситуации, начинаем задумываться. В пользу других отречаемся от права художни-

ка принимать решение, если боимся, что наша работа сама по себе не обеспечит нам понимания, признания и одобрения, которых мы ждем. Для студентов, то есть в академической среде, это основная проблема: вы знаете (и вы правы), что если направить работу в определенное русло, «пятерка» (или хотя бы «пятерка с минусом») у вас в кармане. За пределами высшей школы одобрение зачастую облекается в более высокопарные слова, в похвалу критиков, выставки, различные стипендии — но механизм в целом тот же.

В промышленном дизайне данная проблема стоит не так остро, поскольку первоочередным здесь является одобрение клиента, а прочие награды, соответственно, второстепенны. Но чаще в искусстве нет клиента, и в творческом процессе вы обнаруживаете истину, о которой, возможно, даже не подозревали: так тесно соприкасаясь с тем, что любите, вы оказываетесь очень уязвимы. Как же можно *не* принимать близко к сердцу то, что эту работу критикуют?

ПОНИМАНИЕ

Все мы с юных лет хорошо помним, как опасно прослыть «не таким, как все». Мы знаем, что окружающие вольны выделить, осмеять, отвернуться и *заклеймить* того, кто не похож на остальных. Вспомните, наверняка вам довелось пережить обиду маленького мальчика, который мечтал стать поэтом, или маленькой девочки, которую другие дети не приняли в свою игру.

Будучи художником, вы снова и снова усваиваете эти уроки. Следуя зову своего сердца, вы не застрахованы от того, что ваша работа окажется недоступной для понимания окружающих. Во всяком случае, не сразу и не для широкой публики. К примеру, автор выяснил довольно любопытную тенденцию: у него между созданием любого негатива, печатью и временем, когда этот негатив начнет продаваться, проходит примерно пять лет. На самом деле одна из популярных сейчас фотографий впервые была опубликована в критической статье в качестве иллюстрации

того, насколько эта работа *слабее предыдущих*. У представителей исполнительских видов искусства ко всему прочему добавляется страх лично и в реальном времени принять вынесенный вердикт — как дирижер, которого закидали гнилыми фруктами во время парижской премьеры «Весны священной»¹, или Боб Дилан, которого освистали, стоило ему впервые выйти на сцену с электрогитарой².

¹ Премьера балета, над которым помимо Стравинского работали Нижинский и Рерих, состоялась в 1913 году. Ситуация в самом деле была не из легких: «танцовщики дрожали, удерживали слезы. Долгая месячная работа сочинения, бесконечные репетиции — и, наконец, этот кавардак». И только Дягилев толковал реакцию зрителей по-своему: «Вот это настоящая победа! Пускай себе свистят и беснуются! Внутренне они уже чувствуют ценность, и свистит только условная маска. Увидите следствия».

² Эпизод произошел на фолк-фестивале в Нью-порте в 1965 году. Можно предположить, что такое неприятие было вызвано не столько самой электрогитарой, сколько тем, что публика ожидала «фолк-трубадура» и жестоко обманулась, дождавшись в итоге «рок-барда». В филь-

Что же удивляться, что артистов так часто мучит тягостное чувство, что их творчество катится под откос: старые работы всегда притягательнее новых, всегда понятнее.

Это никуда не годится. Ведь желание быть понятым — это основная потребность, проявление человеческой природы, свойственное вам так же, как и всем остальным. Вы рискуете: своим творчеством, надеяя публику властью отказывать вам в понимании, которое вам так необходимо; надеяя ее властью заявить «ты не такой, как мы, ты странный, ты сумасшедший».

Если честно, всегда существует вероятность, что они правы, — ваше произведение может явно свидетельствовать, что вы другой, что вы одиноки. Да и вообще, сами художники редко служат образцом нормальности. Как довольно едко заметил

ме «Меня здесь нет» (реж. Т. Хейнс, 2008), снятом по мотивам биографии и произведений Боба Дилана, очень хорошо показано, как поразному может реагировать зритель на перевоплощение кумира.

Бен Шан, «возможно, Ван Гог на стене в гостиной и считается предметом большой гордости, однако пояись в гостиной сам Ван Гог, большинство ценителей искусства разбежалось бы». Так что избитые фразы типа «как прекрасно проявление индивидуальности» звучат довольно лживо. Каким бы непонятным ни казалось окружающим ваше искусство — или вы сами, — не факт, что вы по-настоящему захотите с этим бороться, по крайней мере, не прямо сейчас.

Что вам время от времени действительно будет нужно, так это небольшое уединение, интервал чистого времени между созданием произведения искусства и моментом, когда вы поделитесь им с другими. Эндрю Уайет годами занимался циклом «Хельга»¹, работая

¹ *Эндрю Ньюэлл Уайет* (1917–2009) — американский художник-реалист. Цикл «Хельга» составили около 250 работ, выполненных в различной технике (темпера, сухая кисть, акварель и карандаш). На них изображена соседка художника Хельга Тесторф. Цикл создавался с 1971 по 1985 год в тайне ото всех, включая жену художника. Это была принципиальная пози-

в удобном для себя темпе, вдали от критики и советов, которыми сопровождалось бы поочередное обнародование каждого нового произведения из серии. Наверное, такие отсрочки позволяют уже законченной работе занять правильное место в уме и в сердце художника, как бы дают ей шанс быть лучше понятой самим создателем. А затем, когда приходит пора другим оценить произведение, их реакция (какой бы она ни была) уже не столь опасна.

Страх быть непонятым, наоборот, делает вас зависимым от своей публики. При самом простом, зато самом неблагоприятном стечении обстоятельств вы выхолащиваете свои идеи, руководствуясь тем, что, как вам кажется, могут вообразить ваши зрители, и, таким образом, проявляете либо снисходительность, либо высокомерие, либо и то и другое. Самое ужасное, в процессе вы отказываетесь от собственного видения.

ция: не допускать посторонних, пока идея не воплотится окончательно.

Испытывая такое давление, полезно найти образец для подражания среди современников, пусть это даже будет кто-то, кто поставил своей целью достучаться до широкой публики. Дизайнер Чарльз Эймс и ученый Джекоб Броновски¹, оба верили в способность своей аудитории расти и извлекать пользу из новых идей. Однажды Эймс задумал интересный музейный экспонат, некий учебный плакат длиной около пяти метров (размер шрифта, которым был набран текст на нем, соответствовал размеру шрифта в привычном учебнике, с такими же маленькими иллюстрациями), где была расписана вся история математики. На вопрос, кто на свете сумеет прочесть весь текст целиком, Эймс невозмутимо ответил, что каждый, вероятно, воспримет ровно столько, сколько сможет, а остальное просто пропустит. И добавил,

¹ *Джекоб Броновски* (1908–1974) — британский популяризатор науки и литературовед, драматург, поэт и изобретатель. Человек, чудесным образом объединивший в себе черты физика и лирика.

что обязательно найдется и тот, кто обнаружит связи, которые не смог увидеть он сам.

ПРИЗНАНИЕ

Для художника проблема признания начинается с одного простого и противного вопроса: когда смотрят на его работу, считают ли ее *искусством*? Это фундаментальный вопрос, корни которого уходят в далекое детство. (Вспомните те трепетные моменты на спортивной площадке, когда вы падали духом, если не вас первого называли, набирая софтбольную¹ команду. И все равно лучше было умереть, чем оказаться неназванным вовсе.)

Если потребность в признании есть еще и потребность, чтобы вашу работу посчитали искусством, могут также возникнуть опасения, что ее примут за ремесло, хобби, ремонт, а то и вовсе за какую-то ерунду.

¹ Софтбол — разновидность бейсбола. Мяч для игры в софтбол больше, чем бейсбольный, по нему удобнее бить; тем, вероятно, приятнее играть в софтбол в детстве.

В 1937 году, когда Бомонт Ньюхолл¹ писал первый обзорный труд по истории фотографии (озаглавленный, что вполне логично, «История фотографии»), он отобрал нескольких фотографов, работы которых либо восхвалял, либо критиковал. Как оказалось, книга Ньюхолла обидела не тех, кого он ругал, а тех, кого вообще не упомянул. В сознании публики первые хотя бы стали частью «истории фотографии», в то время как последние будто бы не существовали совсем! Прошли десятилетия, прежде чем некоторые талантливые «аутсайдеры» дождались признания своих работ, созданных в те далекие дни. Конечно, это исключительный случай, но суть одна: принятие и одобрение — это прерогатива других, будь

¹ *Бомонт Ньюхолл* (1908–1993) — искусствовед, историк фотографии, коллекционер. С его подачи «фотография-как-искусство» стала классифицироваться по жанрам, стилям и направлениям, общий ход истории фотографии начали подразделять на периоды, а в обиход вошел термин «художественная фотография».

то друзья, сокурсники, кураторы... или авторы авторитетного исследования по истории избранного вами вида искусства.

На определенном этапе потребность в признании может прийти в противоречие с потребностями самого произведения. Вот беда, ведь ваши запросы кажутся такими разумными: вы хотите и творчеством заниматься, и чтобы оно получило признание. Но тут как с балладой о ковбое и маунтинмене¹, мифом о художественной целостности и «Улицей Сезам»: пойте песню от души, и рано или поздно мир примет ее и наградит вас за оригинальный голос. Можно делать вид, что смеешься над подобным убеждением, но все равно все мы верим в это.

В нехудожественном мире такая система верований служит движущей силой американской мечты и кризиса среднего возраста. В мире искусства она первой смягчает удар

¹ Маунтинмены — искатели приключений, устремившиеся в первой половине XIX века в регион Скалистых гор добывать ценную пушнину.

во время крушения иллюзий. Ведь социум действительно (и довольно щедро) вознаграждает оригинальные работы. Это вопрос времени: награда придет, правда, вас может уже и не быть, чтобы принять ее. Спросите Шуберта¹.

Всему этому есть простое объяснение: большую поддержку мир склонен оказывать тем работам, которые уже понял, — то есть искусству, известному целому поколению, или искусству, известному вот уже столетие. Демонстрации поистине новых идей часто отказывают даже в оценке «плохое искусство» — его просто не рассматривают как искусство. Балет «Жар-птица» Стравинского, признанный сегодня одним из самых

¹ *Франц Шуберт* (1797–1828) действительно не пользовался выдающимся успехом при жизни, однако и ценил он исключительно одобрение близких и друзей. Не щадя своего здоровья, неустанно сочинял и скончался в возрасте 31 года. На надгробии композитора выгравирована надпись «Смерть похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды».

мелодически изощренных симфонических произведений двадцатого столетия, после первого исполнения назвали полнейшей какофонией¹. Книгу «Американцы» Роберта Франка², появление которой, как считается теперь, определило переломный момент в истории американской фотографии, в год

¹ Балет «Жар-птица» был заказан Стравинскому участниками кружка «Мир искусства». Премьера состоялась на сцене Гранд-опера в 1910 году в рамках «Русских сезонов». В целом постановка имела огромный успех, авторов книги, очевидно, смущает сама специфика творчества композитора.

² *Роберт Франк* (род. 1924) — американский фотограф, кинорежиссер и оператор. Книгу «Американцы» (1959) составили отобранные из огромного количества снимки, сделанные Франком во время совершенного специально для этой цели путешествия, и небольшие подписи к ним. Она о среднем классе, его буднях и не всегда приятных мелочах его жизни. Вступление к книге написано Джеком Керуаком, а сам альбом считается как бы фотографическим эквивалентом его романа «На дороге» (1951) и занимает важное место в культуре поколения битников.

первой публикации проигнорировали и пресса, и публика, люди попросту не восприняли этот тяжелый взгляд на жизнь без прикрас. Такова печальная традиция: художниками от Атже¹ до Уиджи² пренебрегали на протяжении большей части их творческого пути, поскольку эти работы не вписывались в общепринятое определение искусства.

Перед художником возникает очевидная дилемма: он или рискует быть отверженным, зато волен исследовать новые миры; или получает признание, но для этого придется

¹ *Эжен Атже* (1857–1927) — французский фотохудожник. С 1888 года снимал повседневную жизнь Парижа; специализируясь на документальной фотосъемке, проявил себя именно как художник. Долгое время известный в узких кругах, лишь перед самой своей смертью Атже был открыт для широкой публики Ман Рэем.

² *Уиджи* (Артур Феллиг) (1899–1968) — американский фоторепортер, мастер криминальной хроники. На его снимках запечатлена жизнь Нью-Йорка — чаще всего ее тeneвая, мрачная сторона: «Все любят красоту. Но ведь уродство тоже существует...»

следовать проторенной дорогой. Излишне говорить, что последняя стратегия — то, что доктор прописал, если вдруг вы только и думаете, что о признании. Производите то, что *будет выглядеть как искусство*, и признание придет само собой.

На удивление, это, в общем-то, не грешно. По крайней мере, пока учишься, некий период художественной рекапитуляции¹ неизбежен, а по большому счету, полезен. И в интеллектуальном, и в техническом плане благоразумнее всего оставаться в ладах с художественным наследием, чтобы не обречь себя на бесконечное изобретение колеса. И маленькая поправка: гораздо бóльшая опасность заключена не в том, что художнику не удастся ничему научиться у прошлого, а в том, что он не сумеет научить ничему новому в будущем.

Недавняя история фотографии служит хрестоматийным примером того, как рис-

¹ Рекапитуляция — краткое и быстрое воспроизведение основных этапов развития предковых форм в ходе индивидуального развития у современных организмов.

кованные решения могут принести успех и изменить ход развития целого направления в искусстве. В первой трети прошлого века Эдвард Уэстон¹, Энсел Адамс и несколько их последователей перевернули с ног на голову царивший тогда мир мягкофокусной фотографии. Они сделали это, развив визуальную систему, которая утверждала резко сфокусированные изображения и рассматривала естественный ландшафт как объект фотографического искусства. Потребовались десятилетия, чтобы публика усвоила их позицию, но сейчас уже не остается никаких сомнений: фотографии и на табачной рекламе, и на обложках книг Сьерра Клуба² тем, что сегодня их одобряют, обязаны не-

¹ Эдвард Уэстон (1886–1958) — известный американский фотограф, отец Бретта Уэстона. Участник объединения *Group f/64*.

² Сьерра Клуб (*Sierra Club*) — одна из старейших (основана в 1892 году) и самых влиятельных неправительственных экологических организаций США. Активно занимается экологическим образованием среди детей и ведет издательскую деятельность.

когда сомнительным снимкам. Более того, их восприятие настолько проникло в наше, что теперь, снимая природу во время отпуска, люди нередко надеются, что если все сделают правильно, результат будет выглядеть не просто как пейзаж, а как *пейзаж, снятый Энселом Адамсом*.

И это пройдет, конечно. По сути, с точки зрения искусства это *уже* прошло. То, как со временем разворачивается великая идея, похоже на рост фрактального кристалла — непрерывно воспроизводятся тончайшие, бесконечно уменьшающиеся в масштабе детали. В итоге (наверное, уже с начала 1960-х) те, кто выступил вперед, чтобы подхватить знамя ландшафтной фотографии Западного побережья, занимались уже не искусством, а воспроизведением истории искусства. Отделенные двумя или тремя поколениями от тех, кто создал восхищавшую их концепцию, они делали снимки, основанные на опыте, которого сами никогда толком не пережили. Если вы обнаружили, что оказались в подобных обстоятельствах, примите наш

скромный ковбойский совет: раз уж ваша лошадь умирает, слезайте с нее.

Вопреки ковбойской мудрости, видение Уэстона—Адамса обеспечивает существование объемистой кустарной промышленности художников и учителей даже сегодня. Но эта стабильность имеет свою цену: принятие риска лишает уверенности в себе, стопорит художественное развитие, а индивидуальный стиль подлаживается под уже имеющиеся трафареты. Лишь те, кто следует своей дорогой в искусстве, способны оглянуться назад и ясно увидеть, во что может вылиться этот опыт: суть вопроса о признании не в том, разглядят ли в вашей работе искусство, а в том, разглядят ли в ней *ваше* искусство.

ОДОБРЕНИЕ

Разница между признанием и одобрением едва заметна, но весьма конкретна. Признание означает, что вашу работу считают чем-то стоящим; одобрение — что людям она *нравится*.

И ничего особенного в том, что одно бывает без другого. Работы Нормана Роквелла¹ все ужасно любили на протяжении всей его жизни, зато они мало ценились критиками. Поколение или два тому назад было широко распространено мнение, что Джон Сингер Сарджент² хорош, но по разным причинам его полотна нельзя считать стоящими. У медали есть и обратная сторона: каждый сезон дарит нам пачку фильмов и пьес, которыми

¹ *Норман Роквелл* (1894–1978) — американский художник и иллюстратор. Успех пришел к нему довольно рано, еще когда он рисовал рождественские открытки, обложки и иллюстрации для молодежных журналов. В расцвете своей карьеры изображал картинки американской жизни в небольших городах и воспевал демократические ценности.

² *Джон Сингер Сарджент* (1856–1925) — американский художник, один из наиболее успешных живописцев так называемой Прекрасной эпохи. Однако ранга национального и мирового классика достиг только в 1960-е годы. При жизни в его адрес особенно скептически высказывались импрессионисты, с которыми его сравнивали.

прямо-таки бредят критики, при этом многие получают никчемные кассовые сборы.

С тем, что такое положение дел двойко, не поспоришь, а вот должна ли эта двойкость наносить ущерб — вопрос открытый. И признание и одобрение, что вполне понятно, зависят от публики. В здоровой среде хорошая работа получает заслуженную оценку; если подтверждение качества работы только внутреннее, значит, все дело в обществе. Звучит довольно прямолинейно, но общество неоднородно, его составляют различные среды: часть из них притесняют художника, а часть — поддерживают. Для художников, которые наживаются на конфронтации, отторжение общества проблемой не является, но многих других эти бесконечные передраги выматывают. Для таких художников «выжить» — означает «найти среду, где искусство в цене, а творчеству оказывают поддержку».

В благоприятной среде — которую чаще всего действительно находят, причем в самом артистическом сообществе, — одобрение и признание зачастую связаны, а порой даже

неотличимы друг от друга. Основной критерий для этой избранной публики можно выразить замечанием Эда Руша¹: «Бывают лишь художники и халтурщики» или наблюдением Джеймса Тербера²: «Нет никакого хорошего искусства или плохого искусства. Есть только Искусство — и как же мало его, черт побери!»

Но осторожно: такой подход очень жесток. Известна история (она несколько сомнительна, конечно) о некоем Мастере, которого попросили выступить судьей на конкурсе юных пианистов; предполагалось, что мастерство двадцати конкурсантов будет оценено по шкале от нуля до ста баллов. В результате, как это следовало из его бюллетеня, двоим пианистам

¹ *Эд Руша* (род. 1937) — американский живописец и фотограф. Живой классик поп-арта, известен смелым обращением с масштабом и шрифтом; в работе использует фруктовый сок, кровь, траву, порох, жевательный табак, яичный желток, шоколад, кофе, чай, смолу и атлас.

² *Джеймс Гроувер Тербер* (1894—1961) — культовый американский писатель-юморист, а также талантливый карикатурист.

он присудил по сто баллов, а всем остальным выставил нули. В ответ на протесты организаторов он прямо ответил: «Одно из двух: либо вы умеете играть, либо нет».

Кинематографист Луис Стоумен¹ рассказывает жутковатую, но не вызывающую никаких сомнений историю, как он принес свой первый фильм (выпущенный в годы своего студенчества) прославленному учителю и киноведе Славко Воркапичу². Учи-

¹ *Луис Клайд Стоумен* (1917–1991) — американский режиссер и продюсер, работавший в области документального кино. Ему принадлежит прием, известный сегодня под названием «эффект Кена Бернса», который заключается в том, что фотографию или произведение живописи кинокамера фиксирует не статически, а медленно перемещается по ним, как будто зритель рассматривает их по частям.

² *Славко Воркапич* (1892–1976) — лучший монтажер и мастер спецэффектов Голливуда 1930-х годов. Оставил после себя ряд теоретических работ, в том числе о непосредственном воздействии специфических кинематографических приемов на физиологию и психологию зрителя.

тель молча просмотрел весь фильм, и после окончания поднялся и покинул комнату, не издав ни единого звука. Потрясенный Стоумен бросился за ним и спросил: «Но что вы думаете о моем фильме?»

Ответом было: «О каком фильме?»

Мораль такова: добиваясь одобрения, даже среди равных себе, вы вручаете аудитории до опасного много власти. Хуже того, аудитория нечасто способна прямо ответить на вопрос, который вам действительно важен, — наблюдается ли прогресс в вашей работе или нет? Они прекрасно умеют расписывать, как они были тронуты (или как мозадачены, или как замечательно развлеклись), созерцая конечный результат, но они мало знают и, в общем-то, мало интересуются вашим творческим *процессом*. Публика всегда подтягивается позже. Единственный безупречный контакт — вы и ваша работа.

НАЙТИ СВОЕ ДЕЛО

Нельзя ступить дважды в одну реку, новые воды будут встречать тебя всегда.

Гераклит (ок. 540–480 гг. до н. э.)

Мир обнаруживает абсолютное безразличие к тому, добились ли мы хотя бы внешних признаков того, к чему стремились. Но не искусство. Искусство чрезвычайно чутко. Нигде больше обратная связь не достигает такого абсолюта, как в творчестве. Работа, которую мы выполняем, даже незаметная и не самая приятная для остальных людей, гармонично соединяется со всем тем, что мы в нее вкладываем и от чего избавляем ее. Внешний мир может и не реагировать на нашу деятельность; но

в нашем собственном творчестве нет ничего, кроме реакции.

Самая изумительно прекрасная вещь в этом отклике — его точность. Взгляните на свою работу, и она скажет вам, когда вы сдержались, а когда дали волю чувствам. Когда вы ленивы, лениво и ваше искусство; когда вы осторожны, оно тоже осторожно; когда вы сомневаетесь, оно пристально смотрит на вас, и руки в карманах. Но когда вы приступаете к делу, оно мчится вперед со всех ног.

Не так давно, не ради одного только удовольствия некая состоявшаяся уже художница вдруг увлеклась танцем. Никогда раньше не занималась она настолько физическим видом искусства, а теперь ушла в него с головой. Она работала все интенсивнее: больше занятий, больше практики, больше обязательств, посвящала танцу все больше времени. Она превзошла всех. Однажды, спустя несколько месяцев, инструктор предложил ей подумать, не хочет ли она присоединиться к труппе. Она напряглась. Ее танец

разладился. Сама она как будто окостенела и начала стесняться. Проникнувшись ответственностью, она ощутила, что танцует недостаточно хорошо, и в самом деле стала танцевать хуже. Она была так удручена и расстроена, что ей пришлось оставить занятия на несколько недель, чтобы разобраться. Чуть позже, когда она все же отважилась ступить на новую и нетвердую почву, ей пришлось научиться наслаждаться усердным трудом ради других, чтобы преуспеть в искусстве, которым прежде она наслаждалась единолично.

У идеального — то есть *настоящего* — художника страхи не просто никуда не исчезают, они живут бок о бок с желаниями, которые дополняют, возможно еще — направляют, и уж по крайней мере питают их. Наивная страсть заставляет нас доводить работу до конца, *несмотря* на препятствия, но если к этому подключить мужество, она может стать осмысленной страстью, которая поможет нам завершить работу, *считаясь* с этими препятствиями.

Основное препятствие — это неуверенность. Это чувство одолевает нас, когда работа уже закончена. Музыка, с ее однородной структурой и неотъемлемой абстракцией, яркий тому пример. В исполнении поистине волшебной музыки заключен непрерывный конфликт между тем, как развивается музыкальная тема, и тем, как, по нашему предположению, она должна развиваться. Мы колеблемся (только мгновение), как разрешится fuga, и вот уже (в это же самое мгновение) знаем как. Еще сложнее описать состояние души, в котором пребывает художник во время работы. Многие художники держат хорошо отрепетированное слово, причем нередко под рукой, отвечая на банальную просьбу объяснить законченное произведение. Но если попросить их рассказать, что они испытывали *во время* работы над ним, вероятнее всего, это будет похоже на то, как Дороти пыталась описать Страну Оз тетушке Эм. Между первоначальной идеей и законченным произведением раскинулся целый морской залив, который мы, в принципе,

в силах переплыть, но никогда не сможем во всех деталях перенести на карту. По-настоящему особенные мгновения творчества — те, когда задумка становится чем-то реальным, когда мы пересекаем залив. Точнее эти мгновения не передать, но они связаны с тем чудесным состоянием, в котором кажется, что работа делается сама собой, а художник как будто только проводник или посредник, он позволяет всему этому сбыться.

В конечном счете в большинстве случаев в искусстве созидатель получает больше, чем созерцатель. Но не в каждом случае. Что до *ассортимента* преимуществ в искусстве, которые мы могли бы с успехом использовать, то некоторые из них предназначены исключительно для созерцателя и остаются соблазнительно недостижимыми для созидателя. Как слушателю вам позволено пережить истинный экстаз и катарсис от исполнения мессы си-бемоль минор Баха, но как композитору вам не удастся сочинить даже самого тривиального произведения в стиле барокко. Как зритель вы можете ощущать

мощное целительное действие магической связки талисманов индейцев Великих равнин, но как художнику двадцатого века вам не дано взять и сделать такие же.

Будучи зрителем, можно смотреть гораздо шире, чем творец. Начало искусству, которое вы способны прочувствовать, может быть положено за тысячу километров отсюда или даже тысячу лет назад, но искусство, которое вы способны *создать*, имеет жесткую привязку ко времени и пространству вашей жизни. И ограничения в этом случае связаны только с вашими внутренними убеждениями. Если бы вера в символичность креста и Рай не распространилась так широко, крестообразная форма и купола великих европейских соборов не имели бы никакого смысла. Учитывая размах истории, определенные события и верования лишь краткий миг обладают мощью, которая вдохновляет нас на возведение соборов и написание фуг. Но сходство религиозных убеждений позволяет и в наше время ощутить достоверность шедевров, созданных задолго до нас. Пове-

ротные произведения искусства полностью вплетены в ткань истории, окутывавшую их творца. Проще говоря, вы обязаны быть здесь и сейчас.

Из этого следует удивительный (и, наверное, тревожный) вывод, что мы мало что узнаём о творчестве, когда просто поддаемся его очарованию. Творчество связано с тем, где мы находимся, а опыт в искусстве, который мы получаем как зрители, — не самый надежный проводник. Как зрители мы легко распознаем почву, на которой нам самим не устоять, при том что этот самый опыт может оказаться настолько неотразимым, что мы можем посчитать почти делом чести создать произведение искусства, которое обладало такой же силой. Что еще опаснее, возникает соблазн использовать те же приемы, те же сюжеты, те же символы, которые присутствуют в работе, пробудившей нашу страсть, — заимствовать, по сути, заряд из другого времени и пространства.

Несложно проследить, откуда берутся подобные желания: в анналы нашей личной ис-

тории записаны четкие воспоминания о том, как нас захватило созерцание некоего знакового произведения. Такие переживания отчасти то самое, из-за чего мы стали художниками, и произведения, которые сподвигли нас на это, имеют громадное значение. Я мгновенно вспоминаю, как впервые увидел фотографию работы Эдварда Уэстона. Я шел по полутемному коридору, который вел в отдел редких книг библиотеки Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе, поднял взгляд — и увидел эту *фотографию*. Я остановился. Пришел в замешательство. Ничего подобного я никогда раньше не видел. Это было гораздо больше, чем другие фотографии — особенно *мои* фотографии, — это было *нечто*. Она была принципиально другой. В тот миг внутри меня оформилось непрощенное благоговение — отныне на свете существовало два рода фотографий: та, что на стене передо мной, и все остальные.

Та фотография помогла мне многое понять. Но ни такую, ни даже подобную создать мне не дано. И все же понадобилось це-

лое десятилетие, чтобы рассеять терзавшее меня чувство, что мои работы должны воздействовать, как она. Прошло еще несколько лет, прежде чем я задался вопросом: в чем сила такого искусства? В авторе? В самом произведении? В зрителе?

Конечно, если определенная работа в определенный момент перекликается с жизнью, значит, именно сейчас вам нужно заняться именно такой работой. Если вы попытаетесь делать что-то другое, момент будет упущен. Конечно, наше творчество имеет настолько сложную привязку ко времени и месту, что вам не удастся погрузиться даже в *собственный* эстетический фон, к которому вы тяготели в прошлом. Попробуйте вернуться в свое эстетическое пространство на много лет назад — или хотя бы месяцев. Ничего не выйдет. Продвигаться можно только вперед, даже если это сопряжено с приятным и одновременно горьким осознанием, что свое лучшее произведение вы уже создали.

Раньше чрезмерное самоосмысление редко становилось отдельной темой для разго-

вора, тогда было само собой разумеющимся, что корни художника (и в общем-то кого угодно) глубоко прорастают в его культуре. Смыслы и различия, заключенные в произведении искусства, являлись нитями полотна повседневной жизни, а дистанция между задачами искусства и прочими задачами была небольшой. Публикой становилось все население, ведь тогда художники создавал все, от икон до домашней утвари. В греческом амфитеатре двадцать два столетия назад пьесы Еврипида исполнялись так же, как и в современном театре, но для четырнадцати тысяч зрителей. Сегодня все не так.

Сегодня задачи искусства заботят главным образом только художников, они не касаются большинства, во всяком случае, большинство их игнорирует. Сегодняшние художники зачастую уходят от времени и пространства своей жизни и увлекаются интеллектуальными проблемами времен и мест Искусства. Только это уже неестественная концепция, она начинается у дверей галереи и там же заканчивается. Вне круга читателей

*Artforum*¹ очень мало тех, кто, забыв про сон, пытается найти применение гендерно-нейтральному биоморфному деконструктивизму к своей личной жизни. Как отметил Адам Гопник² в *The New Yorker*: «Постмодернистское искусство, главным образом, это пост-аудиторное искусство».

В подобных условиях художники усердствуют, выискивая смысл в любом умозаключении. Боясь показаться неуместными, они могут начать заполнять свои холсты и экраны заряженными частицами, «укра-

¹ Журнал *Artforum* (выходит с 1962 года) знаменит исчерпывающими статьями о современном искусстве; включает в себя книжное обозрение, колонку о кино и популярной культуре, а также анонсы выставок самых заметных в мире галерей. Каждый новый разворот обложки посвящен творчеству конкретного художника.

² Адам Гопник (род. 1956) — американский писатель и публицист. Штатный арт-критик литературно-публицистического еженедельника *The New Yorker* с 1987 года. Его работы в области искусствоведения посвящены взаимоотношениям религии и искусства и вопросам совместимости христианства и дарвинизма.

денными» в другом пространстве и времени. Как будто искусство само жалует своим субъектам статус универсальных, как будто в искусстве все объекты сами по себе накапливают энергию — как будто у вас получится соединить энергию магической связки талисманов индейцев Великих равнин со своим произведением. Или убедительно окончить «Неоконченную симфонию»¹ Шуберта. Сейчас и вправду можно встретить городских «белых» художников — людей, которые с тридцати шагов не сумели бы отличить койота от немецкой овчарки, однако не глядя вводят образ койота-обманщика² в свои работы. У истоков всех этих усилий

¹ «Неоконченная симфония» была представлена Шубертом в 1824 году, и причины, помешавшие ее дописать, так и остались загадкой. В мире уже существует несколько вариантов окончания симфонии. С другой стороны, есть мнение, что это и без того вполне завершённое произведение.

² Подобное заимствование объясняется всеобщей любовью к преданиям народов мира. В мифах североамериканских индейцев койот

одно ошибочное допущение: энергию можно усваивать через пространство и время. Нельзя. Существует разница между смыслом воплощенным и смыслом цитируемым. Как кто-то однажды сказал, никому не следует носить шапку греческого рыбака, кроме греческого рыбака.

КАНОН

Если вы похожи на большинство художников, которых мы знаем, наверняка вы привыкли замечать, что какое-то время работа беспрепятственно набирает обороты, пока однажды, без видимых на то причин, не останавливается. Неожиданно застопориться на ходу — что может быть банальнее! Однако каждый такой случай художники истолковывают как печальное доказательством собственной ничтожности. Итак, ситуации-номинанты за лучшую главную роль в Длительном Артистическом Депресняке:

фигурирует как божество-трикстер, хитроумное и проказливое.

1) у вас полностью и навсегда иссякли новые идеи; 2) все это время вы шли по ложному тупиковому пути. И побеждает... (к счастью) никто. Один из главных секретов творчества в том, что новые идеи срабатывают гораздо реже, чем идеи практичные — те, которые можно повторно использовать в тысячах вариаций, которые служат остовом для корпуса всего произведения, а не для отдельной его части. Что касается опасения, что вы следовали неверной дорогой, то это лишь обратная сторона популярных фантазий, как все должно быть исполнено. Путь, которым мы сперва пренебрегли, может потом показаться более верным; мы терзаемся, что в нашей работе сокрыто гораздо больше, чем кажется; вдруг стало бы понятнее, что подразумевалось, будь кое-что в ней немножко по-другому. Сопоставляя все это в уме и досадуя, кто-то попытается тем или иным способом от своего произведения отречься: *«Я не это имел в виду, нужно было сделать его крупнее или, может быть, мельче; если бы только у меня было больше времени или денег; если бы*

я не использовал эту дурацкую зеленую краску...» Всем нам хотелось бы отвертеться, но факт неопровержим: ваше искусство — это не остаток после вычитания всего не-сделанного вами; это результат всего того, что вы *сделали*. С тем же успехом можно мечтать, как было бы замечательно перенестись во времени, поучаствовать в состоявшейся на прошлой неделе лотерее и выбрать счастливые номера.

Путешественники во времени и телеэкстрасенсы не в счет, а все прочие из нас живут исключительно в дне сегодняшнем. Если вы видите, как день за днем, кирпичик за кирпичиком выстраивается ваша работа, то от причин и следствий никуда не скроешься. Попросту говоря, что посеяли, то и пожали; если вы опять используете те же методы, результат, возможно, снова будет тем же. Утверждение справедливо не только для периодов застоя, но равно и для прочих артистических состояний, включая высокопродуктивные. На практике идеи и методы, которые обычно работали, продолжают работать. Если дело

у вас шло гладко, а теперь вы застряли, быть может, вы напрасно пересмотрели подход, который ранее прекрасно себя зарекомендовал. (Многие годы дневное время я отводил под собственно творчество, а вечернее — под писательство; на каком-то этапе график изменился, и прошли месяцы, прежде чем я понял, что сочинительству моему пришел конец не от отсутствия идей, а оттого, что, как оказалось, слова мне легче даются по ночам, чем при свете дня.) Когда ситуация выходит из-под контроля, лучшей стратегией может стать возвращение — осторожное и продуманное — к привычкам и правилам игры, которых вы придерживались, когда последний раз у вас все шло прекрасно. Возвращайтесь в знакомые воды, тогда и работа вернется (по крайней мере, появится шанс на это) в благоприятное русло.

Но иногда не помогает. Художники (как и все) обладают некой понятийной инерцией, тенденцией придерживаться собственного компасного курса, даже если весь мир следует в другом направлении. Когда из Нового

Света вернулся Колумб и объявил, что Земля круглая, практически все остались при мнении, что она плоская. *Потом они умерли*, — а следующее поколение выросло уже в полной уверенности, что планета круглая. Вот *как* люди меняют свои убеждения.

Стоит также сказать, что обычно — но не всегда — произведение, созданием которого вы заняты, назавтра обретает более точную форму и происходит это легче, благодаря инструментам, имеющимся в вашем распоряжении сегодня. В этом смысле история искусства во многом является и историей технологии. Фрески предренессансной Италии, темперная живопись Фландрии, масло пленэрной живописи юга Франции, акриловые краски Нью-Йорка — каждая последующая технология сообщает произведению искусства характерный цвет и насыщенность, мазок и текстуру, чувственность или формализм. По сути, некий инструментарий делает возможным некий результат.

Ваши инструменты не просто воздействуют на внешний вид конечного произве-

дения, они устанавливают рамки того, что вы *можете* сказать с его помощью. А когда определенные инструменты и материалы прекращают свое существование (когда знание, как создавать или использовать их, утрачено), уходят в небытие и художественные возможности. Звучание барочных инструментов, высокая печать, тональность платиновой печати — сегодня все это под угрозой исчезновения. Справедливо и обратное утверждение: с появлением новых инструментов возникают новые художественные возможности. Сюжет, писанный *с натуры*, передает мир совсем не так, как тот, что написан по памяти. Это стало очевидным в 1870-е, когда изготовители нашли способ упаковывать масляные краски в плотно закрывающиеся «мягкие» металлические тюбики, и у художников впервые появилась возможность покинуть студии и начать работать с маслом прямо «в полях». Некоторые использовали ее, некоторые нет. Те, кто использовал, вошли в историю как импрессионисты.

Когда использовать знакомые инструменты и материалы, а когда обращаться к тем, которые сулят новые возможности? С этой дилеммой снова и снова сталкивается каждый художник. Считается, что художники по-моложе тяготеют к экспериментам с широким диапазоном инструментов и материалов, тогда как бывалые склонны пользоваться небольшим конкретным набором. Со временем, когда движения становятся все увереннее, идеально подобранные инструменты как бы расширяют творческое сознание самого художника. Со временем исследование уступает место экспрессии.

Как бы то ни было, внесение актуальных поправок в методы нашей работы всегда затрудняется тем, что мы почти ничего о них не знаем. И когда работа ладится, с какой стати нам всем этим интересоваться? Бóльшая часть бесчисленного количества шагов, которые ведут к созданию произведения (или годового запаса произведений), делаются бессознательно, под чарами невыразимых убеждений и предположений о том, что собой представляет

творческий процесс. Они остаются настолько же нераспознанными и неосознанными, как и меры, которые мы принимаем, решая, шлифовать ли тарелку прямыми или кругообразными движениями. Задайтесь вопросом: почему (например) вы слушаете кантри, когда орудуете кистью? (Или эта музыка побуждает выбирать более яркие цвета?) Почему вы не включаете обогреватель в студии, даже если приходится работать в пальто? (Или этот холод придает мазкам больше четкости?) Как вы выясняете, что смоченная бумага готова принять акварель? (На ощупь? По запаху? По поведению бумаги?) Мы редко задумываемся о том, как и почему совершаем те или иные действия, — мы просто совершаем их. Чтобы изменить сам принцип результата работы, сперва нужно различить элементы своего творческого подхода, которые настолько же произвольны, как разминание глины, и настолько же неуловимы, как пускание стрелы из лука.

Те элементы творческого процесса, которые мы можем вычлениить, возникают не просто так, а в результате привычной каж-

додневной практики и благодаря некоторым формам, к которым мы обращаемся снова и снова. (Временами в хмурые дни я говорил себе вполголоса, что если я пришел в студию и работаю с влажной глиной, я должен закончить хотя бы *что-то*, пока она не высохла.) Привычный рабочий порядок стимулирует нас отправиться в студию и взяться за дело, а любимившаяся форма служит отправной точкой определенного произведения. Учитывая количество мазурок, написанных Шопеном¹, можно подумать, что когда этот композитор нашел свою музыкальную форму, он стал гораздо счастливее. Несложно представить, как он усаживался за фортепиано и начинал импровизировать на тему этого причудливо синкопированного танца в размере три четверти, постепенно облекая импровизации в небольшое произведение. В глазах Шопена эта форма заключала в себе такой потенциал исследования и вариаций,

¹ *Фредерик Шопен* (1810–1849) сочинил более полусотни мазурок.

что он смог обращаться к ней долгие годы. Нечто похожее происходило и с И. С. Бахом; ему, должно быть, очень помогало его стремление писать прелюдии и фуги в каждой из двадцати четырех тональностей — садясь сочинять, он по крайней мере всегда знал, с чего начать. (*«Так, посмотрим. Я еще не писал в фа-диез миноре...»*) Соблюдая определенного вида самодисциплину, с каждым новым произведением мы увеличиваем собственные шансы на самообновление.

Находка практичной формы ценится на вес золота. Однажды обнаружив такую, никогда нельзя бросать ее из-за банальных причин. Легко вообразить сценку: современный учитель музыки обращает внимание Шопена на то, что его мазурки становятся несколько вторичными, что его творчество не развивается. Ну, верно, может, оно и не развивается, — но не в этом дело. Допустим, написание мазурок полезно одному Шопену — как некое транспортное средство, которое возвращает его к работе и как отправная точка для следующего произведения. И все-таки

чаще всего залогом хорошего произведения является создание множества произведений, когда *любая* уловка, в результате которой на чистый холст наносится первый мазок, имеет ощутимую, утилитарную ценность.

Только у автора (и только со временем) появляется возможность узнать, как важно следовать мелким традициям и соблюдать ритуалы, чтобы оставаться в деле. Индивидуальные подробности творческого процесса совершенно неинтересны публике (а зачастую и учителям) скорее всего потому, что их почти никогда нельзя разглядеть — или их нельзя постичь, — осматривая завершенную работу. Хемингуэй, например, водружал свою пишущую машинку на обеденный стол и всегда печатал стоя. Если он не стоял, он не печатал. Конечно, эта необычная привычка из его повестей не проглядывает — но откажись он от нее, не исключено, что никаких повестей и *не было бы*.

Самое сложное в творчестве — жить так, чтобы удавалось доводить свою работу до конца, снова и снова. Помимо всего про-

чего это означает находить больше приемов, которые сослужат вам добрую службу. Производство искусства является внешним проявлением жизни, проживаемой в соответствии с эффективными шаблонами. Со временем в арсенале плодовитого художника накапливаются полезные традиции и практические приемы, они-то и позволяют проделывать цепочку законченных произведений. И в поистине счастливые моменты они оказываются чем-то бóльшим, чем просто методика и обретают собственную абсолютно неотъемлемую эстетику. Это и ваш семейный очаг, и рабочее место, которые устанавливают связь между формой и чувством. Как темные цвета или асимметричный рисунок мазурки, их невозможно отделить от жизни их создателя. Это и есть каноны. Они добавляют уверенности и сосредоточенности. Они позволяют обходиться без конкретного знания. Они позволяют машинальному и невыразимому таковым и оставаться. Стоит вам найти свое дело, и уже невелика важность, какие там могут быть особенности.

Часть II

Когда банкиры собираются за ужином, они говорят об искусстве. Когда за ужином собираются художники, они говорят о деньгах.

Оскар Уайльд

VI

ВНЕШНИЙ МИР

Одно дело далеко смотреть,
другое — идти туда.

Константин Бранкузи¹

Все проблемы искусства художнику видятся однозначно личными. Что ж, вполне понятно, ведь на свете не так много занятий, регулярно испытывающих на прочность наше чувство собственного достоинства. Эти самые, поистине личные, проблемы связаны с созданием произведения

¹ *Константин Бранкузи* (1876—1957) — французский скульптор. Из родного румынского села он с котомкой за плечами пешком отправился в Париж, где впоследствии стал учеником Огюста Родена, а затем одним из основоположников абстрактной скульптуры.

искусства. Но стоит произведению искусства *быть созданным*, как возникает абсолютно новый комплекс проблем, которые требуют от художника вовлеченности во внешний мир. Назовем их обыкновенными проблемами.

ОБЫКНОВЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ

Как бы то ни было, обыкновенные проблемы вовсе не тривиальны. Между прочим, они съедают бóльшую часть почти всего времени художника. Один известный живописец после нескольких месяцев аккуратного ведения записей пришел к удручающему выводу: для *самой* живописи он мог в лучшем случае освободить где-то неделю в месяц, а вот оставшиеся двадцать с лишним дней неизбежно уходили на галерейные дела, уборку в студии, взаимодействие со службой доставки и тому подобное. Мораль: в искусстве уйма других занятий помимо самого искусства. В большинстве случаев то, что вы создаете сегодня,

обретает свою публику назавтра только благодаря обширной социальной сети, которую определяют образование в области искусства, различные фонды, критика, публикации, выставки и презентации.

В большинстве других случаев, к несчастью, ваше искусство производит впечатление на мир *назло* этой сети. Многочисленные попытки познакомить со своим искусством более широкую аудиторию только доказывают, что в нашем обществе крайне непросто согласовать экономические интересы и свои убеждения. Во многих домах искусство рассматривается как нечто опасное, бесполезное, элитарное, дорогое — и жизненно зависимое от финансовой поддержки со стороны изнеженных либералов Восточного побережья. О самих художниках судят не многим лучше, размашисто изображая их экстравагантными ниспровергателями устоев, которые не просто наслаждаются жизнью во грехе, но наверняка еще и делают это за счет налогоплательщиков!

Сказав *это*, авторы желали провозгласить самовозложенный мораторий на цинизм своих будущих рассуждений, — невзирая на то, как много подонков его заслуживают. Спасибо.

Администрация

Во всяком случае, ни в причинах, ни в следствиях такого отношения нет ничего необычного. Некоторое искусство по самой своей сути имеет подрывной характер. Позволяя зрителю воспринять мир через качественно новые ощущения, подлинное произведение искусства неизбежно ставит под сомнение его прежнюю систему взглядов. Это чревато? *Само собой разумеется!* Чем поразительнее искусство, тем больше вероятность, что первой реакцией у зрителя будет ярость и отрицание, а затем он начнет выискивать, кого бы линчевать. И художник — наиболее подходящий кандидат, ведь у нас до сих пор в ходу освященный веками обычай казнить гонца, который принес плохие вести.

Один из самых известных примеров такой «казни» — случай с фотографом Ро-

бертом Мэплторпом¹, создавшим серию откровенных романтизирующих гомосексуализм снимков. Но преследования не много значили для Мэплторпа, который, как оказалось, был неизлечимо болен². Тогда

¹ *Роберт Мэплторп* (1946–1989) — культовый американский фотохудожник. Здесь речь идет о событиях 1978 года, когда в последний момент пришлось отменить выставку в вашингтонской галерее Коркоран. Чуть позже в Цинциннати директор центра современного искусства, осмелившегося выставить эти «порнографические» снимки, был арестован и осужден за «непристойное поведение».

² На самом деле смертельное заболевание было диагностировано у фотографа почти десятью годами позже описанных событий, так что беремся предположить, что «утешением» для него послужило вовсе не это, а скорее очередное подтверждение его скандальной славы. Конечно же, со временем творчество Мэплторпа было переосмыслено. К примеру, в 2005 году в Государственном Эрмитаже его работы выставлялись рядом с маньеристскими гравюрами XVI века (экспозиция «Роберт Мэплторп и классическая традиция»), что было представлено как диалог классического и современного искусства.

были взяты под контроль активные, поддерживающие искусство точки (в частности, Национальный благотворительный фонд искусств, *NEA*). Избытком тактичности там не страдали: просто взяли и пригрозили прекратить финансирование тех художников и музеев, которые производят или выставляют работы, попирающие «общественные нормы».

Конечно, прозвучали встречные протесты, и в конце концов работы Мэпплторпа предстали перед публикой, однако для художественной общественности это был первый звоночек: зайдешь слишком далеко — последует наказание. Назовем это избирательной цензурой: свобода выражения вам обеспечена *до той поры*, пока она не выразится в произведении искусства. Поражает в этой игре в американскую нравственность вовсе не то, что правительство ставит собственную выгоду превыше закона, когда нависает угроза, а то, что никому не предугадать, во что это выльется в дальнейшем. Небольшая историческая справка: американ-

скую революцию питали вовсе не субсидии британской короны.

ОБЩНОСТЬ СУЖДЕНИЙ

Цензура, без сомнения, изнуряет художника. И, что чуть менее очевидно (по крайней мере, для художника), цензура — это так естественно. Ведь даже в дикой природе того, кто отбивается от стаи и отправляется своей дорогой, съедают. В социуме все гораздо сложнее, однако осторожное отношение к неизведанному — фактор, необходимый для выживания. Общество, природа и творчество склонны порождать предусмотрительных созданий.

Дилемма в том, что разрабатывая тему и материал, художник все время должен быть *непредусмотрительным*. В процессе творчества вы будите неизведанное, а вместе с тем и паранойю тех, кто боится того, что могут принести перемены. Страх навлечь гнев какого-нибудь сенатора от южных штатов может стеснить вашу свободу самовыраже-

ния, но гораздо неприятнее, когда на первом месте оказывается стремление обратить на себя внимание. В конце концов, большинство людей не видит причин собственные-то убеждения анализировать, не то что ваши.

А разве они должны это делать? С художественной и прочих точек зрения мир, в который мы пришли, уже исследован и описан другими — тщательно, многословно, всесторонне и в целом надлежащим образом. Несколько тысячелетий человечество собирало гигантскую коллекцию наблюдений за миром, варьирующихся в зависимости от языка, искусства и религии. Эти наблюдения последовательно выдержали много, чрезвычайно много проверок. Так что в наследство нам досталось какое-то несусветное количество измышлений.

Большая часть того, что мы унаследовали, настолько соответствует действительности, что мы его даже не замечаем. Оно идеально подходит миру. Это и *есть* мир. Но несмотря на изобилие и изменчивость строго очерченного мира, который перешел к нам от

предков, подходит он не каждому. Большинство из нас большую часть своего времени проводят в мирах других людей: выполняя предписанную работу, развлекаясь тем, что уже придумано. Каким бы благоустроенным ни был этот готовый мир, периодически возникает ощущение, что чего-то недостает или как будто что-то не по-настоящему. И тогда вы устраиваетесь поудобнее и достраиваете мир, привнося что-то новое в уже существующий комплект. Несомненно, одна из самых потрясающих наград за творческие муки — когда другие люди спешат наведаться в мир, который *вы* создали. Более того, некоторые могут приобрести его кусочек или принять как свой собственный. Каждое новое произведение вашего искусства расширяет *нашу* действительность. Мир еще не завершен.

СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ ИСКУССТВА

Невредным будет обратить внимание, что степень магистра изящных искусств, MFA,

(или даже познания в области современного искусства) необходимым условием для творчества не является. Ведь искусство возникло задолго до художественных отделов, задолго до того, как кто-то начал классифицировать или коллекционировать работы мастеров. Однако же большинство художников сегодня едва ли не обязаны пройти специальную подготовку, ориентироваться в тенденциях современного искусства и хотя бы числиться в галереях или сообществах, чтобы иметь средства к существованию.

Понятно (правда, это не на пользу), что каждое звено в сей цепочке весьма заинтересовано в том, чтобы его роль считалась основной и жизненно важной. Одна из обыкновенных задач художника — найти способ заключить мир с арт-истеблишментом и его ценностями. Не обязательно вливаться в него, заметьте, — всего лишь примириться. Это важно, хотя бы если вам необходима уверенность, что ваша работа будет выставлена, опубликована или исполнена в некоем обозримом будущем.

Если потребность быть замеченным велика, никакой проблемы нет. Но тревога, которую ощущают сегодня многие художники, выдает несоответствие между работой, в которую они вложили душу, и лишенными эмоций деловыми отношениями с кураторами, издателями и прочими покровителями. Трудно переоценить значение этой проблемы. Найти свое место в мире искусства — непростая задача, если там вообще для вас есть место. И вот одна из немногих вещей, которые в современном искусстве можно знать наверняка: какое искусство — и каких художников — к нему отнести, всегда решает кто-то другой. Этот век был жесток к застенчивости, к мастерству и к чувствительности.

СОРЕВНОВАНИЕ

Никто не отменял соревнование. Оно у нас в крови. Это *химия*. Хорошие спортсмены отдаются приливу энергии, сопровождающему осознание, что впереди бегущего мож-

но обогнать. Хорошие художники преуспевают благодаря выставкам и необходимости сдать рукопись в срок, благодаря работе по двадцать часов без перерыва — ведь горшки должны быть глазурованы и обожжены *как положено*, — благодаря тому, что следующее свое произведение они выполняют лучше предыдущего. Стремление соревноваться дает неукротимую энергию, и полезно оно исключительно для этой цели. В здоровой артистической среде эта энергия направлена вовнутрь, она подпитывает потенциал самого мастера. В здоровой артистической среде мастера не соревнуются друг с другом.

К сожалению, здоровая артистическая среда — явление столь же распространенное, как и единороги. Мы живем в обществе, где конкуренцию возводят в неоправданно высокую степень и устанавливают жесткие и четкие критерии, чтобы судить, кто победил. Гораздо удобнее классифицировать художников по врученным им знакам за заслуги (так проще сравнивать), чем ориентироваться на созданные ими произведения

(которые могут различаться между собой, как яблоки и вальсы). А раз так, соревнование сосредоточивается не на самом творчестве, а на накапливании символов его признания и одобрения — грантов *NEA*, экспозиций в *Galerie du jour*¹, персональных профайлов в *The New Yorker* и тому подобном.

Доведенное до крайности, подобное соперничество выливается в ненужное (и зачастую разрушительное) сопоставление собственных достижений и чужих успехов. У. К. Филдс² приходил в ярость при од-

¹ *Galerie du jour* — галерея современного искусства, специализирующаяся на фотографии. Открыта в 1984 году дизайнером Агнес Трубле (род. 1941) при ее собственном бутике модной одежды (*agnès b.*), в более просторное помещение выставочный зал был перенесен только в 1996 году. Помимо дизайна и галерейного дела Агнес Трубле занимается изданием журнала о современном искусстве и кинопродюсированием.

² Уильям Клод Филдс (Дьюкенфилд) (1880–1946) — прославленный кинокомик. На этом, пожалуй, его сходство с Чаплином и заканчивается. Героев Филдса отличает злобредность, они по-

ном только упоминании о Чарли Чаплине; Мильтон всю жизнь депрессировал, не расставаясь с призраком Шекспира¹; Сальери всякий раз, когда его музыку упоминали в связи с музыкой Моцарта, вообще безумствовал. (А кто из нас придет в восторг от *такого* сопоставления?!) Страх, что вы недополучаете положенную вам долю признания, сопровождается горьким чувством и злостью. Страх, что вы уступаете своему собрату по цеху, сопровождается депрессией.

Не многие из нас, надо сказать, оказываются выше и не ощущают укола самолюбия,

трепаны жизнью, любят приврать, по мелочи нарушить закон, то есть вполне реальные человеческие качества.

¹ *Джон Мильтон* (1608–1674) пришел в литературу с одой «К Шекспиру» (опубл. в 1632 году) и традиционно считается преемником великого драматурга (когда родился Мильтон, Шекспир был в расцвете творчества). Изданная в 2008 году монография Найджела Смита «Действительно ли Мильтон лучше Шекспира?» свидетельствует о том, что мировых классиков сравнивают до сих пор.

когда вожделенную стипендию получает кто-то другой, или не торжествуют в глубине души, достигнув той же цели. (Кингсли Эмис¹ признавался, что когда он брался за новый роман, один из его мотивов звучал так: «На этот раз я им покажу!») Нет ничего предосудительного в том, чтобы изредка побрюзжать в адрес соперников, тут мало общего с хождением по головам. Но вот заявлять о своей победе, когда ваши воображаемые соперники знать не знают о вашем существовании, по крайней мере, затруднительно, тем более что некоторые из них вот уже сто лет как *отошли в мир иной*. Вполне возможно, они не выиграли, ну а вы — рано

¹ *Кингсли Эмис* (1922–1995) — признанный британский прозаик, поэт и критик. Один из лидеров литературного направления 1950-х годов «рассерженные молодые люди», основная тема которого заключалась в протесте против окружающей действительности, против «буржуазных» ценностей. Кроме романов, изданных им под настоящим именем и двумя псевдонимами, мир обязан писателю появлением на свет ироничного и циничного *Мартина Эмиса* (род. 1949), писателя и критика.

или поздно — все равно потерпите поражение. В некоторых сопоставлениях фиаско практически неизбежно.

Вне зависимости от критериев все соперники обладают одной характерной чертой: они знают, какое место занимают в шайке. Сообразительные соперники постоянно проверяют свой рейтинг. Одержимые соперники отождествляют себя с этой позицией — шаг бессистемный, срabатывает через раз (если вообще срabатывает), зато приводит в действие источник энергии, который заставляет их усерднее трудиться, в результате чего они почти всегда делают успешную карьеру. Когда ощущение своего «я» напрямую зависит от положения, определяемого внешним миром, чрезвычайно возрастает мотивация создавать произведения, которые обеспечили бы высокую оценку. Не умея сказать себе, что работа хороша, вы можете добиться настоящего успеха, пытаясь заставить сказать вам это весь остальной мир.

В теории абсолютно надежный способ, но довольно трудно правильно подобрать

мерило для своего дарования. Соревнования в сфере искусства — дело сомнительное просто потому, что редко удастся достичь консенсуса в вопросе, чем *является* ваша лучшая работа. Более того, в каждом новом произведении не столь важно, превосходит оно прежние достижения или уступает им; важно, чем оно похоже или чем отличается от них. Таким образом, две фуги Баха имеет смысл сопоставлять не по статусу, а по тому, как они построены.

Когда все в творчестве ладится, каждое произведение обретает свою жизнь, независимо от того, попало оно в ряд ваших «любимчиков» или нет. В конце концов, это же ваши дети. Можно даже добавить, что рассматривать возможные вариации — ваш долг, учитывая, что в искусстве на один-единственный вопрос не лишним будет дать множество верных ответов. Благоприятные времена вдохновляют на масштабную работу, все элементы которой (даже неудачные эскизы, коим не суждено увидеть галерейных стен) обретают шанс включиться в игру. В период процветания вы редко останавливаетесь, что-

бы разграничить свои внутренние мотивы и чутье мастера, волнение, вызванное тем, что сроки поджимают, и очарование новой идеи — все это в равной степени сообщает энергию вашим произведениям.

УМЕНИЕ ИСПОЛЬЗОВАТЬ СИСТЕМУ

Оказывается, художники довольно изворотливы и могут удивительно ловко заставить систему оплатить то, что они и без того планировали реализовать. Микеланджело расписал потолок Сикстинской капеллы по договору с Церковью; Энсел Адамс снял «Восход луны, Эрнандес»¹ по заказу министерства внутренних дел. Мебель Эймса и фотографии Аведона² для модных журна-

¹ Сегодня этот снимок, сделанный в 1941 году, входит в список самых дорогих фотографий в мире. В 2006 году на аукционе *Sotheby's* он был продан за 609 600 долларов.

² *Ричард Аведон* (1923–2004) — американский фотограф. Сотрудничал с *Harper's Bazaar*,

лов наглядно демонстрируют, что искусство торжествует даже в условиях коммерции и откровенной ерунды. И, в общем-то, не сложно привести доказательства того, что у многих произведений искусства, — особенно таких крупномасштабных, как Парфенон или Мемориал ветеранов Вьетнама¹, — свой потребитель имелся еще до начала работы на ними.

Нельзя только допустить, чтобы «произведение по требованию» наложило отпечаток на дальнейшее творчество, поскольку заказное искусство постепенно и незамет-

Vogue и *The New Yorker*. В его кадре оказывались супермодели уровня Твигги и Верушки, исключительно мировые «звезды». Тем не менее в 1980-е годы он представил лишенную глянца и потому без восторга принятую публикой серию «Американский Запад», героями которой стали простые люди.

¹ Мемориал расположен в Вашингтоне в саду Конституции. Сооружен по проекту архитектора Майи Лин в 1982 году на средства частных лиц и организаций, собранные Фондом Мемориала ветеранов Вьетнама.

но перетекает в торговлю. Задача особенно трудная в широко распространенных (и высокооплачиваемых) формах искусства, когда приходится убеждать заказчика, что лишь вы один знаете, как правильно решить произведение.

Для некоторых художников это компромисс с собой (а может, тупик). На рождественских праздниках балетные труппы (даже самые прославленные) бессчетное множество раз дают «Щелкунчика», поскольку только на него билеты распродаются так, что прибыли потом хватает до конца сезона. Так, бильд-редакторы, не изменяя содержания журнала, довольно быстро соображают, какие иллюстрации вероятнее всего оправдают затраты на крупный тираж.

И все же для многих других творческих людей попытки взаимодействовать с арт-системой оборачиваются полной катастрофой. Свободный полет фантазии, который является залогом творческой деятельности, не всегда гарантирует столь же грациозное ведение бухгалтерии. Однако чаще всего даже те

артисты, что прилежно соблюдают самодисциплину (к примеру, пишут исключительно пятистопным ямбом или сочиняют только для фортепиано), демонстрируют явное отсутствие готовности справляться с давлением со стороны. Как-то раз исполненные благих намерений друзья Эдварда Уэстона убедили одну кофейную компанию заказать художнику серию натюрмортов для журнальной рекламы. Единственное условие заключалось в том, чтобы на каждой фотографии в какой-либо части композиции присутствовала продукция этой компании; тем не менее Уэстон, чье умение снимать небольшие объекты вошло в легенду, совершенно вышел из себя оттого, что одним из таких объектов его обязывали сделать банку кофе¹.

В идеале (по крайней мере, с точки зрения художника), артистическая система призва-

¹ Зато Эдварду Уэстону удалось заснять пейзаж на кофейную тему. Снимок «Hot Coffee», сделанный в пустыне Мохаве в 1937 году, обозначил новое, сюрреалистическое направление в работе мастера.

на помочь управиться со всеми моментами, которые не являются ключевыми для творчества. Таково здоровое отношение к тому, что тебя кормит, ведь некоторые художественные формы (в частности, кино и литература) без существенных инвестиций со стороны могут так и не перевоплотиться из идеи в реальность. Писатели, как правило, высылают рукописи и оставляют все последующие процессы — корректуру, оформление, печать, распространение и продвижение — на издателя. А какие-то художники даже взаимодействие с публикой делают заметной частью своей работы. Разнообразные «обертывания» Христо — это форма перформанса, непосредственно воспринимаемого сравнительно небольшой группой людей, а вот *запись* перформанса становится самостоятельным произведением, которое экспонируется в музеях вместе с картами, рабочими чертежами, письмами в администрацию городов мира, логистическими планами и так далее. Если все эти признаки широкого охвата сегодняшней артистической системы

вас не убедили, примите во внимание одно отрезвляющее последствие: однажды вы умрете, и *всем* вашим искусством распорядится эта система.

Но раз в условиях современной экономики и маркетинга человек искусства — это исчезающий вид, возникает неудобный вопрос: почему же с каждым новым поколением неизменно возрождается миф о следующем зову сердца мастере-одиночке?

К одному из возможных ответов можно прийти, поразмыслив над тем, что когда-то сделало искусство стоящим занятием. Направление работе задают проблемы, возникшие как итог взаимоотношений между художником и его творчеством, или художником и материалами, или художником и темой, — что, в общем-то, похоже на правду. Подобная работа, вне зависимости от того, соответствовала она установкам той или иной эпохи, кажется, будет иметь смысл во все времена.

Второй ответ вызывает больше сомнений, и касается он глубоких корней искусства: ути-

литарных и ритуальных. Когда-то давным-давно насущные потребности обеспечили искусству отдельную нишу в культуре; тогда самовыражение (еще даже не воспринимаемое таковым) помогало совместить личный опыт и мастерство во имя более важных целей. Но ритуал, обретший контур с первым изображением бизона на пещерной стене и столь пышно расцветший в эпоху великих религий, затем скатился к отметке «мирская прихоть». А утилитарность, ради которой ранние мастера корпели над формой каждого предмета, от обсидиановых наконечников стрел до гончарных изделий, уступила место нагромождению и серийному производству. Сегодня ниша искусства в культуре пустует, тогда как самовыражение превратилось в самоцель. Пожалуй, не самая здоровая ситуация, но ведь никто и не говорил, что мы живем в самое здоровое время.

VII

АКАДЕМИЧЕСКИЙ МИР

Когда моей дочери было семь, она спросила меня однажды, где я работаю. Я ответил, что работаю в колледже: учу людей рисовать.

Она уставилась на меня недоверчиво и сказала: «Ты хочешь сказать, они забыли?»

Говард Икемото¹

¹ *Говард Икемото* (род. 1939) — американский художник японского происхождения. Для него рисунок, особенно детский, значит гораздо больше, чем только искусство: по его собственным воспоминаниям, после переезда семьи в США, еще не зная английского, с помощью рисунков он общался со сверстниками. Преподавал живопись в колледже Кабрилло (Аптос, Калифорния) (1966–2000). В настоящее время занят абстрактной и беспредметной живописью.

Начать разговор авторы хотели бы с оглашения важного принципа, сводящегося к тому, что университетские программы по искусству *действительно* приносят пользу. Правда, не очень большую пользу и, как правило, не вполне конкретную. Но все-таки приносят. Данное заявление может показаться довольно заурядным, однако вспомните, мы рассуждаем о сфере, где самые прославленные выпускники говорят о себе как об «уцелевших» вопреки официальному образованию.

Более того, мысль о причастности к системе художественного образования — в качестве студента или преподавателя — для многих столь же привлекательна, как перспектива стоять под проливным дождем издохлых кошек. Со стороны кажется, что школьная среда не только подавляет личность, но еще и плохо рекомендует себя в переломные моменты. Сколько страшных историй про это. Всем нам наносил обиду кто-то вроде учителя, внушающего некоторым третьеклашкам, что те поют настолько плохо, что на рождественской постановке им лучше просто

молча открывать рот. Или вроде преподавателя истории искусства, который исключает из курса рок-н-ролл или кинематографию, отшучиваясь: «Это не искусство».

А если взглянуть на это глазами тех, кто ежедневно сталкивается с образовательными задачами, — разумеется, все окажется сложнее. И затронет личный уровень. Все же дилемма, стоящая перед университетским сообществом, заключается в том, что в его условиях должны учитываться не только потребности студентов, которые стремятся *стать* художниками, но и учителей, которые всеми силами стремятся художниками *остаться*.

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ

Парадокс, но художник, изготовившийся учить, еще до того, как переступить порог класса, как правило, уже обречен¹. Уже на

¹ Дальнейшие рассуждения в этой главе касаются, конечно же, американской системы художественного образования.

начальной стадии трудоустройства преподавательская квалификация оценивается недостаточно объективно. Из типичных анкет мало что можно узнать о качестве преподавания, зато в них всегда есть графа, в которой требуется указать его *количественные показатели*. В результате новообращенные магистры изящных искусств вечно оказываются пушечным мясом на рынке педагогического труда, их «устраивают», так и не дав возможности испытать свои силы. Кроме того, та же система, которая игнорирует потенциал новичка, часто скептически относится и к достижениям опытного специалиста. Автор припоминает, как ему довелось работать в университетском комитете по найму и как однажды пришлось сравнивать заявления двоих кандидатов: первый три года проводил занятия в рамках летней программы под эгидой местного департамента парков и мест отдыха, а второй — столько же проработал на факультете искусств в Гарварде. Согласно государственной директиве, нам следовало принять обоих кандидатов, по-

сколько оба отвечали требованию «три года преподавательского стажа»; дискриминация претендентов по *качеству* категорически возбранялась.

Но если педагогические способности сводятся к статистике, артистические здесь обращиваются (что весьма удивительно) ценным качеством. (Между нами говоря, университеты редко испытывают затруднения с привлечением достойных художников — искусство устанавливает сомнительное различие между преподавателем и деятелем искусства: в первом случае вы зарабатываете больше). Окончательный выбор обычно зависит от положения кандидата в артистической среде: от впечатляющего отзыва о выставке или публикации, от серьезного критического обзора, признания коллег, престижных грантов и стипендий, от того, давно ли он вхож в соответствующие круги, — все это помогает. В лучшем из миров такой критерий оценки был бы очень точным; но в академическом мире он ведет к катастрофе. Конечно, высшему образованию лучше всех удастся зама-

нивать первоклассных художников, но оно едва ли в состоянии поддерживать их.

Объективно, сложности возникают на чисто структурном уровне, уже при расстановке приоритетов. Окунувшись в преподавание с головой, вряд ли удастся уберечь собственное творчество от того, чтобы в нем *хоть что-то* не пошло наперекосяк. Как в той пословице: за двумя зайцами погонишься — ни одного не поймаешь.

Как правило, заяц творчества исчезает из виду первым. Если вы преподаете, схема вам известна. К концу академической недели творческих сил хватает лишь на разминание глины или помывку кистей. А к концу семестра незаконченные дела (и испорченные отношения) могут вытеснить даже мысли о любом новом произведении. Существует реальная угроза (и примеров масса), что, начав преподавать, художник постепенно станет сжиматься, как шагреновая кожа, и от него останется только некогда занимавшийся искусством преподаватель. Персональные выставки превратятся в воспоминания,

старые работы будут кочевать по ничем не примечательным групповым выставкам, и в конечном счете все рассеется как дым. Процесс рециркуляции здесь организован, как в научфантастике: та же система, что создает новых художников, создает и бывших.

Нет смысла говорить, что сценарий откровенно упаднический. Но это не абсолют и не неизбежность. И здесь вы можете задать себе вопрос: что плохого в том, чтобы заниматься искусством чуть меньше? Как ни крути, а ваши дети *важны*, да и сама работа *действительно* служит благой цели — все это достойно вашего времени и энергии. С другой стороны, ведь существуют же стратегии — артистические стратегии, если угодно, — в которых учитывается и даже доводится до совершенства ваша склонность заниматься творчеством без отрыва от академической среды. Так или иначе, большинство из них основаны на популярном среди художников мнении, что единственной компенсацией за преподавание является само *преподавание*.

Если вы преподаете, вам известно, что от взаимодействия вы выгадываете столько же, сколько и ваши студенты. Учебная студия является неким форумом, где разменной монетой становятся идеи. Здесь вам позволено перенимать энергию молодой мысли, обладающей невероятным потенциалом. Ваша роль здесь заключается в формировании следующего артистического поколения. Это сохраняет вам жизнь. Учить — значит быть художником.

А значит, главным подарком для ваших студентов станет ваш собственной пример, пример творчески активного художника. Рассказывают анекдот про философа Джорджа Сантаяну: в годы преподавания в Гарварде к нему как-то раз подошел студент и спросил, какие курсы его ожидают в следующем семестре. Сантаяна ответил: «Сантаяна I, Сантаяна II и семинар по Сантаяне III»¹.

¹ *Джордж Сантаяна* (Хорхе Агустин Николас Руис де Сантаяна) (1863–1952) — американский философ и писатель испанского происхождения. Задачу философии он видел не в объяснении мира, а в выработке эстетического отноше-

Это главное. Ваша жизнь — пример того, что означает быть художником, а еще это совокупность документов и свидетельств смены времен и обстоятельств, событий и эмоций, отваги и страха, которые обычно сопровождают творческий процесс. Ваш опыт доказывает молодым художникам, что выбранная ими дорога действительно куда-то ведет, что вам в самом деле по пути и между вами только время, на которое вы успели опередить их. В личном общении хорошие учителя приоткрывают ученикам свои секреты, при условии некой артистической и интеллектуальной близости, когда другим позволено узнать, *как* художнику далось то или иное достижение, а не только, что оно ему удалось. Готовность, с какой стирается граница между жизнями учителя и учеников и их искусством, придает смысл технике и учит доверять ориентирам, до которых студенту еще расти и расти. Образованность

нию к нему, по его теории «наука является мысленным аккомпанементом искусства».

в данном случае — это естественный бонус к встречам с замечательными идеями и замечательными людьми.

Чтобы такое взаимодействие удавалось, превыше всего следует ставить сохранение своей независимости — и артистической, и преподавательской. Это далеко не так просто, тем более что университетская система имеет предрасположенность чинить препятствия на творческом пути. Например, в Калифорнии преподаватели государственных колледжей по закону обязаны присутствовать в кампусе ежедневно — даже если у них нет занятий. А то, что каждый день безвозвратно расщепляется на кусочки, делает непригодными для творчества огромные отрезки времени. Больше того, время и на преподавание, и на творчество приходится постоянно отвоевывать у бесполезной административной работы. Масштабы бедствия везде разные. Помню, в Орегонском университете на факультете искусств заседания и составление служебных писем регулярно съедали по двадцать часов драгоценного

времени в неделю. А еще вспоминаю (уже с теплотой), что за весь академический год факультет искусств в Стэнфордском университете запланировал одно-единственное собрание — а затем отменил его по причине отсутствия кворума!

Мало приятного в том, чтобы сражаться на двух фронтах, но как ни крути, нужно выделить время и для творчества, и для того, чтобы поделиться им со студентами. Часто время для полезных занятий образуется как награда за отказ от всякой деятельности, которая таковой *не является*. Работа художника и преподавателя Джека Уэлпотта¹, много лет читавшего курс по фотографии в Государственном университете в Сан-Франциско, наглядно продемонстрирова-

¹ *Джек Уэллотт* (1923–2007) — один из крупнейших американских фотохудожников и преподавателей фотоискусства послевоенного поколения. Творчество Уэлпотта, по его же словам, — пример согласованности между светом и темнотой, красотой и уродством, возвышенным и банальным.

ла эффективность такого подхода. Когда Уэлпотту задали вопрос, как ему удастся столь успешно преподавать и так много заниматься собственным творчеством, работая на факультете полный день, фотограф ответил: «С того самого дня, как я устроился работать на факультет прикладных искусств, я старался поддерживать репутацию человека со странностями. Я “забывал” отвечать на докладные записки, не являлся на собрания на факультете, и приблизительно через год или около того меня просто перестали просить об этом».

ПРОБЛЕМЫ СТУДЕНТОВ

Идеализм чреват множеством жертв. Если вы художник, по статистике велика вероятность, что вы еще и студент. Желание обучаться искусству похвально, но не будем забывать о зловещем показателе отсева среди тех, кто пробует свои силы на этом поприще. Тем не менее разящее наповал заключение таково: большинство переста-

ют заниматься искусством, перестав быть студентами.

После такого отрезвляющего заявления наш изначальный принцип — касательно того, что художественное образование идет на пользу, — вызовет тысячу околоакадемических вопросов. В чем конкретно заключается эта польза? Зачем изучать искусство именно в академической среде? И вообще, что значит «изучать искусство»? Что лучше, размышлять на тему универсальных истин, исследовать новые горизонты в искусстве или пойти в услужение славе и судьбе?

Споры о наиболее подходящей для художника образовательной структуре не смолкают уже два века, и вряд ли нам вдруг раз, и удастся разрешить этот вопрос следующими несколькими фразами. Можно подобрать убедительные аргументы, привести удачные примеры, рассказать о выдающихся выпускниках (и несносных новичках) в поддержку любого из вороха вариантов. Было бы идеально иметь широкий диапазон возможностей: колледжи, школы искусств, мастерские,

ученичество, стажировки, самообразование и многое другое. В реальности возможностей всего две: университет и «все остальное».

Это преимущественно вопрос структуры. Плюс университета в том, что там вы вольны изучать искусство, физику, антропологию, психологию и литературу *одновременно*. Плюс «всего остального» как раз в узкой специализации, вы *всегда* направляете всю свою энергию исключительно на искусство.

Неудивительно, что оба варианта имеют и минусы. Университет может показаться чересчур большим и отчужденным, а ведь о молодом художнике в затяжные периоды его неуверенности в себе нужно заботиться, пока у него не проявятся мастерство и собственное видение. В университете вдобавок многие курсы по искусству факультативны: поскольку лекции посещают студенты, для кого искусство не является профилирующим предметом, сохраняя доступность, эта учебная программа вынужденно представит «обескровленной», то есть избавленной от профессиональной глубины. (Если бы

специализирующиеся на искусстве студенты стали «забавы ради» ходить на занятия то дифференциальному и интегральному исчислению, студенты-математики, без сомнения, заметили бы, как это тормозит их обучение!) И наоборот, в мастерских и небольших учебных заведениях на искусстве сосредоточиваются до такой степени, что вы рискуете потерять связь с внешним миром, который собирались исследовать. Так или иначе, многое из того, что есть ценного в художественном образовании — укромная обстановка для творчества, возможность сделать паузу (на время) в каждодневной гонке за наживой, — исчезает в тот же миг, когда вы выходите за порог учебного заведения. Удручающая правда в том, что весь остальной мир не беспокоит, занимаетесь ли вы искусством, и не особо торопится его покупать, если все-таки занимаетесь. Большинство расценивают искусство как сферу деятельности, но отнюдь не как профессию (по грустному замечанию ученика одного из авторов: «Профессия — это когда ты полу-

чаешь зарплату»). Проще говоря, искусство не считается *настоящей* работой.

С другой стороны, извечная роль университета в том, чтобы образовывать; а образование отличается от учебы на маленький, но значимый шаг. Учеба готовит вас к работе, образование готовит вас к жизни. Университет закладывает базу для долгосрочных достижений во всевозможных областях, но практические навыки, которые понадобятся в ближайшем будущем, всегда приходится приобретать где-то в другом месте. А. Д. Коулмен¹ рассказывал об одном университетском преподавателе искусства, которого обеспокоенные родители его студентов часто спрашивали, найдут ли их дети работу после получения диплома. «Но не как следствие того, чему они научились у меня!» — всякий раз отвечивал профессор. Каким бы верным ни был такой подход, ободряющего

¹ Литературный псевдоним Алана Дугласа Коулмена, современного американского фотокритика, фотографа, поэта, прозаика, драматурга, музыканта и т. д.

в нем мало: многие выпускники ощущают себя так, как будто их без страховки столкнули в бездонную пропасть.

Грустно наблюдать, как одни художники бросают учебу, а другие, получив диплом, — в силу материальных затруднений — оказываются не в состоянии продолжить заниматься искусством. Есть и те, кто, надеясь надышаться перед смертью, выбирают постдипломное образование. Последний вариант предполагает дополнительных пятнадцать лет обучения, что, как минимум, перегружает, а чаще всего тлетворно сказывается на творческих способностях. (Джерри Уэлсман называет последипломное обучение художников «реабилитацией чересчур образованных»!)

Весь этот сценарий — трагедия, ответственность за которую частенько переваливают на преподавателей и студентов, но почти никогда не связывают с несостоятельностью системы. Зато сама система, укрепившись в недостигаемой и безопасной позиции, непрерывно сокрушается о несостоятельности учащихся. Что ж, плохие врачи во всем винят своих пациентов.

Осознав, как малы их шансы на профессиональное выживание (а шансы на успех и того ничтожнее), студенты старших курсов гуртом уходят в преподавание, в единственную артистическую профессию, ратифицированную обществом. Это скользкий путь. На свете немало достаточных оснований для того, чтобы учить, но бегство от неизвестности не из их числа. Ощущение безопасности, какую дает ежемесячное жалованье, плохо сочетается с нестабильностью творческого поиска.

Как ни печально, но степень магистра изящных искусств была учреждена в большей степени как необходимое предварительное условие для получения должности преподавателя. По сути, это отражено в пирамидальной схеме образования: она держится до тех пор, пока дюжина абитуриентов будет стоять любого из магистров изящных искусств. К добру это или нет, но пирамида уже давно дала трещину. Сегодняшнее художественное образование — это стационарная вселенная, в ней больше нет места для новых должностей. Если вы изучаете искусство, чтобы стать преподавателем, стати-

стически вероятно, что в дальнейшем вам уготована карьера продавца. Изучаете искусство, чтобы узнать об искусстве.

КНИГИ ОБ ИСКУССТВЕ

Книгам об искусстве, и даже книгам о деятелях искусства, свойственно мало сообщать, как действительно *создается* искусство. Их могут украшать романтические притчи про «противостояние художника», но основная мысль всегда сводится к тому, что искусство — это абсолютно точно епархия гениев (иногда безумцев). Принятие такой предпосылки за истину неотвратимо порождает вывод, что читателю позволено понимать искусство, наслаждаться или восхищаться им, но уж никак не *создавать* его. А раз родство между читателем и художником отрицается, само искусство оказывается странным инородным объектом — на который можно указывать пальцем и который можно ворошить только с безопасного расстояния. Для критика искусство — это имя существительное.

Совершенно ясно: что-то упускают при переводе. Что упускают? Самое характерное, именно то, за чем художники проводят большую часть своей жизни, то есть за постижением творческого процесса. Чему одни художники могут научиться у других? Не только истории или технике (хотя и таких уроков предостаточно). Что мы черпаем из творчества мастеров? Ассоциируя себя с ними, мы обретаем отвагу. И тем крепче связь, чем больше сходства между нашими страхами (и тем меньше у страхов власти над нами), а это непременно происходит, если в искусстве видеть процесс, а в другом художнике родственную душу. Для художника искусство — это глагол.

Но в реальности прочно укрепилось провокационное — если не сказать непробиваемое — убеждение, что из рассматривания завершенного произведения искусства нельзя извлечь *ничего* поистине стоящего. Во всяком случае, ничего, чему другие художники могли бы найти применение в собственном творчестве. Нельзя перенять ответственные реше-

ния, просто глядя на конечный результат, эти решения индивидуальны для каждого (как определить, например, когда пора *остановиться*). Зато завершённый объект подсказывает несколько вариантов решения практически *любой* задачи из тех, что возникают перед художником в творческом процессе.

Вы знаете, как это бывает: в самый разгар работы мысли в голове начинают вращаться посреди кошмарной путаницы личных, коллективных и универсальных забот. (Ах, ну да, у каждого художника совершенно особенная путаница!) Физически в этот момент вы можете чувствовать себя просто превосходно: жариться на солнышке, общаться с живой аудиторией или — как автор в момент написания этих строк — расслабляться в одиночестве со стаканчиком вина. Легко вообразить сотню различных состояний души, могущих побудить Эдварда Уэстона фотографировать овощи из своего огорода, но у нас нет ни малейшего шанса узнать, имеют ли наши догадки что-то общее с тем его состоянием. И столь же глупо надеяться, что конечный

снимок приведет нас к пониманию настроения, трансформировавшего перец номер тридцать в *Перец, #30*¹.

Вероятно, именно это хотел отметить Эзра Паунд², сказав, что единственный вывод, какой он может сделать после знакомства с талантливым произведением, что некий мастер отлично справился со своей работой, а посему он [Паунд] волен исследовать дру-

¹ Дети Уэстона, тоже фотографы, потом долго не могли разобраться, кто из них в результате съел этот знаменитый перец. Бретт приписывал заслугу себе, Нил заверял, что съесть его мог кто угодно, а Коул всем рассказал об этом споре. Эдвард Уэстон стал снимать раковины, овощи и обнаженную натуру в 1927 году, примерно в это же время начал вести дневник, о котором речь пойдет позже.

² *Эзра Уэстон Лумис Паунд* (1885—1972) — американский поэт, издатель и редактор. В 1908 году перебрался в Европу, где в ту пору кипела литературная жизнь. Вероятно, безудержное стремление Паунда к новому, радикальному, и предопределило его увлечение фашистскими идеями. В 1948 году он был осужден за пропаганду этих идей, что, однако, никак не сказалось на его литературном авторитете.

гое направление. Перед критиком возникает еще более досадная дилемма, если в двух словах: он не может дать объяснение завершенному произведению с оглядкой на художника, точно так же как он не в силах точно передать мотивы художника по результату его работы. Поэтому искусство считают таким чужеродным объектом и анализируют издалека, в свете его взаимоотношений с политикой, с культурой, с историей и кровосмесительных связей с другими направлениями в искусстве. Или же заунывно каталогизируют в соответствии с последовательностью стилей, периодов, а также по принадлежности к «шедеврам». Учебники решают эту проблему, сокращая историю искусства до истории искусства, *которое можно представить в виде репродукций*. Небольшие по размеру картины Вермеера¹

¹ Размер самой маленькой картины Яна Вермеера (1632–1675), легендарной «Кружевницы», составляет 24 × 20,5 см. «Искусство живописи» — пожалуй, самая большая из работ голландца (130 × 110 см).

и масштабные полотна Бирштадта¹ одинаково располагают на четверть листа, а искусство, что не годится для растрирования, как будто и вовсе не существовало.

Мы не пытаемся найти виноватого, безусловно, иногда бывает очень полезно получить общее представление об истории (и помечтать о своем месте в ней). Но дело в том, что это не поможет вам нанести краску на холст так, как вам нужно. Ничто из этого не укажет, как сделать первый удар кувалдой по мрамору. Не научит, как пересилить страх перед тысячной аудиторией. Для активного художника лучшие сочинения по искусству не аналитические и не хронологические, а автобиографические. По крайней мере, в них *присутствует* художник.

Древний принцип китайской живописи основан на том, что мастер изображает не

¹ *Альберт Бирштадт* (1830–1902) — американский пейзажист немецкого происхождения. Огромные размеры его картин, по мнению публики, были проявлением невероятного эгоцентризма художника.

саму вещь, а силы, которые ее создали. Так и с лучшими книгами об искусстве: в них зафиксировано не завершенное произведение, а процесс его создания. В своих «Ежедневниках» Эдвард Уэстон представляет личный (кто-то скажет, слишком личный) отчет о мириадах способов воздействия брекетинга на экспозицию. В «Двойной спирали»¹ Уотсон и Крик прописали (чуть более лаконично) историю гипотезы и ход экспериментов, которые привели к открытию структуры ДНК. Анна Труитт² начала годовой дневник (впоследствии он растянулся на семь лет), в который перенесла свою муд-

¹ На самом деле авторство этой автобиографической повести принадлежит Джеймсу Д. Уотсону. В ней он подробно рассказывает о своей работе с Фрэнсисом Криком и Морисом Уилкинсом, как и он в 1962 году получившими Нобелевскую премию.

² *Анна Труитт* (1921–2004) — американский скульптор, представитель минимализма и живописи цветового поля. Помимо «Ежедневника» изданы еще две ее книги («Форма», «Вид») — все написаны в форме дневников.

рость и пронизательность. Страсть Уэстона, логика Уотсона, самоанализ Труитт — все это движущие механизмы творческого процесса. У каждого художника есть то, что он так же близко принимает к сердцу. Каждый художник может написать такую книгу. Вы тоже можете.

VIII

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ МИРЫ

Ответ, который вы получите, зависит от вопроса, который вы зададите.

Томас Кун¹

Как-то раз писатель Генри Джеймс² предложил три вопроса, которые нелишне

¹ *Томас Сэмюэл Кун* (1922–1996) — американский историк и философ науки. Разрабатывал теорию о том, что наука развивается, не постепенно накапливая знания, а скачкообразно, посредством научных революций.

² *Генри Джеймс* (1843–1916) — американский писатель, теолог и философ. Лишь в 1881 году завершился «тургеневский» период его творчества (русский писатель был кумиром Джеймса, они неоднократно встречались лично), после

адресовать любой авторской работе. Первые два абсолютно невинны: *Чего пытался достичь художник? Удалось ли ему/ей это?* А третий вопрос жесток: *Стоило ли это делать?*

Первые два вопроса сродни входной плате. Они адресуются на уровне, где искусство можно сопоставить с практическими ценностями и опытом; их поднимают, чтобы постичь видение творца и таким образом прийти к пониманию работы. Короче говоря, задавшись ими, вы продолжите непосредственно усваивать само произведение, без всяких эстетических фильтров с маркировками типа «бихевиоризм», «феминизм», «постмодернизм» и «чтоугодноизм»¹.

чего автор прославленных психологических романов обратился к теме сложных взаимоотношений художника и общества.

¹ *Примеч. авторов:* Работа, доказывающая, как небезопасен философски узкий взгляд на вещи, принадлежит Фредерику Крюсу. Название его небольшого произведения говорит само за себя: «Пухова путаница. История болезни, в процессе рассмотрения которой обнаруживается, что истинный смысл сказок о Винни-

Но именно третий вопрос — *Стоило ли это делать?* — поистине открывает вселенную. А что *стоит* делать? Действительно ли одни проблемы искусства по своей природе интереснее других? Значительнее? Имеют больший смысл? Сложнее? Провокационнее? Каждого современного художника мучают такие вопросы.

ИДЕИ И ТЕХНИКА

Провокационное искусство бросает вызов не только зрителю, но и своему создателю. Искусство терпит неудачу зачастую не потому, что художник не справился с проблемой, а потому, что никакой проблемы не было и в помине. Взять, к примеру, олимпийские прыжки в воду: вы не получите высоких баллов, если прыгнете не с дальнего конца

Пухе не так прост, как всегда считали, и что правильная их трактовка возможна только после объединения усилий нескольких академиков, использующих различные критические подходы».

трамплина, пусть даже это будет *безукоризненный* прыжок ласточкой. Элементарное совершенство оценивается невысоко.

Отрицать модель совершенства в искусстве по меньшей мере странно, учитывая ее распространение во многих других аспектах жизни. Не будем больше о прыжках в воду, но в основе самих Олимпийских игр лежит концепция величайших достижений в рамках четко прописанных правил. Все-таки победителем в стометровом забеге называют не того, кто бежал как-то особенно интересно, а того, кто первым пришел к финишу. Общее для всех художников бремя описала в своем «Ежедневнике» Анна Труитт: «Адвокат и врач *ведут практику*. Водопроводчик и столяр *знают*, зачем их могут вызвать. Им не нужно изводить себя мыслями о работе, открывать ее законы, а затем выворачиваться наизнанку у всех на виду».

Понятное дело, это не самое дружелюбное пространство, чтобы уйти в него с головой. И в действительности многие художники так не поступают. Те из них, кому нужна

постоянная уверенность, что они на верном пути, регулярно выискивают испытания с внятными целями и с измеримым временем отклика, — как правило, это испытания технического толка. Скрытый смысл здесь не в том, что гнаться за техническим совершенством — неправильно, а в том, что не надо делать из этого приоритетную задачу, не надо ставить телегу впереди лошади. Мы недолго помним тех художников, кто усерднее всех следовал правилам. Мы помним тех, кто создал произведение, из которого такие «правила» с неизбежностью следовали.

Очень коварный момент: технические стандарты имеют обыкновение маскироваться под эстетические стандарты. Возьмем, к примеру, распространенное мнение о том, что при печати фотографии крайне сложно черный сделать максимально насыщенным, а светлый довести до верхней границы. Что бы там ни было, но в какой-то момент это якобы безобидное наблюдение укоренилось (особенно среди адептов ландшафтной фотографии Западного побережья) в форме

морального императива: мол, фотографам *следует* демонстрировать такое совершенство тонов. Стоило этой манере утвердиться, как фотоснимки начали оценивать исходя из виртуозности исполнения, необходимой для получения желаемых тонов. Искусная работа с тоном стала без преувеличения первоочередной задачей. Похожая судьба постигла симфоническую музыку двадцатого столетия, которая находилась под столь сильными чарами теории гармонии, что требовательной публике ничего не оставалось, как постепенно обратиться к другим стилям (в том числе к джазу), имевшим прочные связи с ритмами реального мира.

Зрителю, которого мало беспокоит, как создаются произведения, демонстрирующие прежде всего виртуозную технику искусство зачастую кажется прекрасным, изумительным, изысканным и... пустым. Для художника, вкладывающего в работу *все* эмоции, гораздо важнее избранное направление. В сравнении с другими испытаниями технические затруднения имеют один серьезный

недостаток, и заключается он не в сложности, а именно в легкости их преодоления.

Художники, естественно, были бы последними, кто сознался, что героические эпосы об изматывающих часах, проведенных за созданием матрицы или отливкой металла, остаются в артистической беседе *de rigueur*¹. Никто не спорит, оттачивать технику — дело тяжелое и трудоемкое, и все же достичь заранее определенной цели — прийти к изначально «правильному решению» — гораздо проще, чем оформить новую идею. Проще дорисовать ступни ангелу на картине другого мастера, чем обнаружить, где обитают ангелы внутри тебя. Будь техника сокровенной сутью искусства, нашим номинантом на восковую скульптуру Выдающегося Художника стал бы пожизненно заключенный из Сан-Квентин², который двадцать лет соби-

¹ *de rigueur* (фр.) — обязательный, диктуемый существующими нормами или текущей модой.

² Старейшая государственная тюрьма Калифорнии (существует с 1852 года). В 1969 году в ее

рал из зубочисток идеально точную копию Эйфелевой башни. (И что же, выглядела она довольно впечатляюще!) Но это все не про то. Ведь искусство, которое несет в себе идею, интереснее того, которое демонстрирует одно только совершенство техники.

РЕМЕСЛО

Да, между искусством и ремеслом *есть* разница — только вот оба этих понятия так обросли размытыми определениями, что провести четкую границу между ними практически невозможно. Но мы все же попытаемся.

Подумайте о ремесле, и на ум придет мебель, созданная Сэмом Малуфом¹, одежда ручной работы, в которой щеголяют участ-

стенах живой концерт для заключенных дал кантри-певец Джонни Кэш.

¹ *Самюэл Соломон Малуф* (1916–2009) — американский дизайнер, изготавливал мебель вручную по заказу сильных мира сего. Журнал *People* прозвал его «Хэмингуэем твердой древесины».

ники *Renaissance Fair*¹, все, что было создано до промышленной революции. Подумайте об искусстве, и тут же вспомнится «Война и мир», концерт Бетховена, «Мона Лиза». Обе отрасли, разумеется, дают хороший результат, ценный результат, а иногда осязаемый практический результат, и поначалу разница между ними кажется абсолютно очевидной.

Но действительно ли «Мона Лиза» — искусство? Если так, то что можно сказать о неотличимой восхитительной *копии* «Моны Лизы»? Данное сопоставление (каким бы двусмысленным оно ни казалось) усиливает тот факт, что, выдернув какое-либо произведение из ряда родственных ему, на удивление сложно или даже невозможно безапелляционно заявить: «Это искусство» или «Это ремесло». Определить различие означает сравнить работы, последовательно выполненные одним и тем же человеком.

¹ Фестиваль *Renaissance Fair* с 1970-х годов известен в Европе и США как одно из направлений исторических реконструкций.

Сущность искусства заключена в концептуальном опережении произведения по отношению к предыдущему, а никак не в самих произведениях. И в искусстве прогресс, как правило, гораздо очевиднее, чем в ремесле. Все потому, что искусство в отличие от ремесла не всегда безукоризненно, зато в нем больше новаторства. Разница между пятью «стейнвеями» — ярчайшим примером работы превосходного ремесленника — совсем невелика, если сравнить ее с разницей между пятью фортепианными концертами Бетховена, которые вы могли бы исполнить на этих инструментах.

Ремесленное произведение, как правило, создается по особому шаблону, порой настолько сложному, что мастеру требуются долгие годы непрерывного добросовестного ученичества, прежде чем он в совершенстве освоит его. Трудно поверить, но почти все ныне существующие, величайшие из когда-либо созданных скрипок являются делом рук всего нескольких кустарей, которые жили в нескольких кварталах друг от друга, и сделали

они их в течение всего нескольких лет. Дело было в глухой итальянской деревушке¹ три столетия назад. Достижения Антонио Страдивари и его собратьев по «цеху»² выявляют одно бесспорное различие между искусством и ремеслом: в ремесле совершенство *возможно*. В этом смысле западное определение ремесла пересекается с восточным определением искусства. В восточных культурах искусство, которое продолжает традицию старых мастеров, всегда в почете, на Западе же оно расценивается как вторичное.

Хотя, конечно, любопытно, что движение большинства произведений во времени есть движение от искусства к ремеслу. Точно так же воображение уступает место мастерству, поскольку каждая отдельно взятая работа стремится к завершению; самые важные открытия художник обычно делает довольно

¹ На самом деле Кремона — это небольшой город.

² Кроме Страдивари в Кремоне жили и работали Амати и Гварнери. В 1937 году в городе открылась школа скрипичных мастеров.

рано, после чего он всю свою жизнь расширяет и детализирует все те же открытия. Как гласит одна дзенская пословица, перед новичком открывается много дорог, перед подготовленным — мало.

Каким бы ни был этап этого пути, художник должен сдерживать ремесло в рамках, не попадаться на его удочку. И помнить, что приманкой здесь является совершенство: если ваше творчество не рождает новых нерешенных проблем, нет смысла приступать к следующей, отличной от предыдущей работе. Разница между искусством и ремеслом не в инструментах, которые вы держите в руках, а в умонастроении, которое их направляет. Для кустика ремесло — это самоцель. Для вас, для художника, ремесло — это средство передать свое видение. Ремесло — видимая грань искусства.

НОВАЯ РАБОТА

Каждая новая работа, возникающая по мере становления художника, не делает предыду-

щую неверной — но на ее фоне старая выглядит почти искусственной, надуманной. Более ранняя работа нередко вызывает у художника ощущение неловкости, ведь сразу кажется, что исполнил ее кто-то незрелый, кто-то наивный — кто еще нечетко видел свои цели и не разобрался в своих творческих склонностях. Более ранняя работа, как ни удивительно, сразу кажется и слишком запутанной, и слишком простой. Это нормально. Принято *считать*, что новое произведение сменяет старое. И если для того придется объявить старую работу неполноценной, неудовлетворительной и недоделанной — что ж, такова жизнь. (Фрэнк Ллойд Райт советовал молодым архитекторам сажать вокруг своих первых сооружений плющ, намекая, что со временем, когда плющ разрастется, он скроет последствия «поношеской неосмотрительности».) Старая работа выдает все то, на что вы в ту пору обращали внимание; новая — это как бы развернутый комментарий старой, особое место в нем отведено тому, на что вы *не* обращали внимания. Все замечательно, но только

до того момента, пока новая работа вдруг не окажется старой — иногда такое случается в следующую после завершения произведения секунду. Не успеваешь и глазом моргнуть, как от прежнего восторга доведенной до конца работой не остается и следа. Неприятно, конечно, но это добрый знак.

КРЕА***НОСТЬ

Читатели, возможно, отметили, что нигде в этой книге не встретилось это ругательное слово. *А разве должно было?* Разве только некоторым из нас дано рождать идеи, решать проблемы, мечтать, жить в реальном мире и дышать воздухом?

ПРИВЫЧКИ

Привычки — это периферическое зрение разума. Привычки не затрагивают уровень, на котором разум принимает осознанные решения, они бегло анализируют происходящее и не придают значения большей его части. Теория довольно простая: реаги-

руя на знакомое автоматически, вы освобождаете время для избирательного отклика на еще неизвестное. И все же теория эта недостаточно надежна. Потакание слишком большому количеству привычек ведет к притупляющей разум рутине. В случае же дефицита привычек на вас грозит обрушиться неослабевающий поток входящих данных (так, употребляющий психотропные средства впадает в транс, обнаружив вдруг, что каждая травинка *растет*.)

Все это связано с равновесием, и творчество помогает достичь этого равновесия. Альбом для эскизов или записная книжка дают художнику право на исследование; с ними можно сколько угодно стоять, уставившись на какой-нибудь пенек. Иногда вам необходимо внимательно осмотреть весь лес, иногда достаточно дотронуться до одного-единственного дерева — если вы не способны осмыслить и то и другое, следовательно, каждое отдельно взятое исследование не будет иметь смысла. *Видеть* вокруг — значит развивать способность делать

выводы из собственного уникального опыта и опыта всеобщего. Таков практический, применимый к творчеству подход: будьте внимательны к тому, что вы наблюдаете. (e.g.¹ Прочитайте это предложение еще раз.) Или, другими словами: создавайте объекты, способные заговорить, — а затем прислушайтесь к ним.

Как правило, из мира искусства привычки стараются изгонять. Что ж, ничего удивительного в этом нет: кому охота сидеть дома посреди вдоль и поперек знакомого порядка, в то время как повсюду превозносятся бунтари и никогда не выходит из моды исследование новых идей? А что тут такого? Конечно, раз вам уютно с тем, чем вы в данный момент заняты, вполне вероятно, что вы это уже проходили. Но ведь если не доверишь привычке целый вагон различных мелочей, как заняться более серьезными вопросами? Поскольку искусство призвано давать пищу для ума, то привычные реакции могут быть

¹ e. g., *exempli gratia* (лат.) — например.

в равной степени и поощрены и оспорены. Нужно разобраться в своих повторяющихся реакциях на окружающий мир, вычленив ошибочные и бесполезные и затем от них избавиться. Остальные — ваши, развивайте их. Выбор в любом случае невелик. Как остроумно заметил математик Г. К. Честертон, «можно освободить вещи от чуждых или случайных, но не от *природных свойств*. Не призывайте треугольники разрушить их треугольную тюрьму — если они вырвутся за пределы трех сторон, их жизнь плачевно оборвется»¹.

Весь фокус, конечно, в том, чтобы развивать именно *свои* привычные жесты. К сожалению, внешний мир не слишком поддерживает художника в этом начинании. Привычки, на которые наложили отпечаток гены, вероисповедание, род занятий, взаимоотношения, называют чертами характера.

¹ *Гилберт Кит Честертон* (1874–1936) — английский христианский мыслитель, журналист и писатель. Называя его математиком, авторы заблуждаются.

На привычки, перенятые от других художников (в зависимости от формы, которую они принимают), навешивают ярлык «манерность», «подражание», «плагиат» или даже «подделка». Авторы считают такое суждение излишне резким, ведь оно не принимает во внимание сам источник такого заимствования, к которому художники обращаются на ранних этапах своего творчества.

Да и не такое уж и злое, это внешнее влияние на художника, как может казаться критикам. Для многих первый душевный отклик на искусство (а может, и душевный отклик на мир) связан с произведением, будто бы заговорившим непосредственно с ними. Потому неудивительно, что свое искусство люди начинают с подражания тому, с чем для них это откровение связано. К примеру, ранние сочинения Бетховена выдают неоспоримое влияние его учителя Франца Йозефа Гайдна. В самых ранних работах различимы только намеки на те темы и на ту манеру, которые — если потенциал не будет растрачен понапрасну — станут харак-

терной особенностью позже, в уже зрелых произведениях. К тому же какую бы тему или технику вы ни избрали, в начале творческого пути велика вероятность, что кто-нибудь уже разрабатывал это направление. Подобного не избежать: создание любого произведения немислимо без глобальных тем и базовых техник, к которым художники обращались веками. Поиск собственного творческого пути — процесс дистилляции в вашей душе того, во что вы поверите.

Однажды сформировавшись, художественные привычки могут считаться устоявшимися, они надежны, полезны и всегда готовы к употреблению. Сверх того, привычки являются стилистической необходимостью. По большому счету, привычки и *есть* стиль. Неосознанный жест, повторяющиеся выражения, машинальный выбор, характерная реакция на предмет обсуждения или материалы — все это мы соотносим со стилем. Многие, в том числе и художники, принимают такие черты за достоинство. Но если присмотреться, стиль — не достоинство,

а неотвратимость — неминуемое следствие того, что раз за разом делаешь снова и снова. Привычки художника всегда просматриваются в основной части произведения, если, конечно, мы говорим о произведении, в котором можно выделить основную часть. Не нужно считать стиль аспектом хорошей работы, стиль является аспектом *всякой* работы. Стиль — естественное следствие привычки.

ИСКУССТВО И НАУКА

Художники и ученые считают истинным догмат о том, что на некоем глубинном уровне их сферы деятельности имеют одну основу. То, что наука подтверждает экспериментальным путем, искусство всегда знало интуитивно: во всем видно точное следование природному порядку. Наука не ставит задачи доказывать существование парабол, синусоид или числа π , ведь стоит выявить какой-либо феномен, как они сами *тут как тут*. Искусство не собирается фиксиро-

вать численные показатели мазка кисти, ведь стоит завершить произведение, как вместе с ним возникает архетип. Когда Чарльза Эймса спросили, как он пришел к изогнутым линиям, которые затем использовал, создавая тот знаменитый фанерный стул¹, дизайнер искренне недоумевал, как такой вопрос вообще мог возникнуть; в конце концов он лишь пожал плечами и ответил: «Ведь это в самой природе вещей». Кое-что, вне зависимости от того, открыто оно или изобретено, просто не вызывает сомнений. Естественное и прекрасное в своем чистом состоянии неразличимы. А вы можете превзойти Мать-Природу?

Однако в повседневной жизни усовершенствование мира — далеко не то же самое, что и, скажем, усовершенствование колеса. Наука прогрессирует по мере развития технологий, производящих все более точные инструменты; искусство шагает с той же

¹ Имеется в виду модель *Eames Lounge Chair Wood (LCW)*, спроектированная в 1940 году.

скоростью, с которой эволюция наделяет разум все большей проницательностью, — а скорость, хорошо это или плохо, черепашня. Вот почему каменные орудия труда, освоенные пещерными жителями ледникового периода, по нынешним технологическим стандартам безнадежно примитивны, зато пещерная живопись всегда будет столь же изысканна и выразительна, как и любое современное искусство. Сколько цивилизаций в благоденствии прожили без компьютеров и ветряных мельниц, и даже без колеса, но ни одна из них не обошлась без искусства!

Не стоит усматривать в этих аргументах перетягивание каната между искусством и наукой, мы лишь хотим подчеркнуть, что — в искусстве, так же как и в науке — ответы, которые вы получите, зависят от вопросов, которые вы зададите. Ученый задумается, какая формула годится для описания траектории, по которой летит камень, художник спросит, каково это, такой камень бросить.

«Главное, — отмечал Дуглас Хофштадтер¹, — это уяснить, что наука имеет дело с *классами* событий, а не с конкретными примерами». У искусства прямо противоположная задача. Оно нацелено на конкретный камень, со всей его непредсказуемостью, с его спецификой, с его шероховатостью, с шумом, который он произведет при падении. Неотъемлемая составляющая жизненных истин, благодаря которой мы выявляем эти истины и затем выражаем в своем искусстве, — случайные и отстраненные действия. Абстрактные представления о камне находятся в компетенции науки, конкретные камни — епархия искусства.

Достояние науки — это по-настоящему умные люди, они четко формулируют вопросы, когда дело касается строго контролируемых событий, контролируемых в том смысле, что никакие случайные и отстраненные действия в расчет не принимаются. Если спросить уче-

¹ Дуглас Роберт Хофштадтер (род. 1945) — современный американский физик и информатик.

ного, можно ли повторить некий эксперимент и прийти к идентичным результатам, он должен ответить «да», иначе это уже не будет наукой. Основанием для этого является то, что по завершении научного опыта не меняются ни исследователь, ни окружающий мир, и, следовательно, такое повторение с необходимостью даст тот же результат. Честно говоря, в том, что проводя эксперимент корректно, *любой* может получить те же самые результаты, заключена причина, по которой время от времени возникает множество патентных формул на одно и то же открытие.

Но если спросить художника, может ли дать идентичный результат воссоздание произведения искусства, он ответит «нет», иначе это уже не будет искусством. Когда возникает произведение искусства, меняется и художник, и окружающий мир, и на вопрос, который снова и снова адресуется следующему чистому холсту, всегда будет получен новый ответ. Этим объясняется следующий парадокс: пока хорошее искусство стремится быть честным — сообщать ощущение открытия некой

вечной истины, — акт облечения этой истины в форму, скорее всего, останется уникальным явлением для определенного человека, для определенного времени. Каждому художнику уготован момент, когда он сможет обнаружить некую истину, и если не сделать это в ту самую секунду, возможность будет безвозвратно утеряна. Никто никогда не войдет в то состояние, в котором был написан «Гамлет», довольно убедительное свидетельство того, что для всего в мире смысл был назначен, что смысл не был открытием. Наше понимание мира изменилось с появлением этой драмы, и мы не сможем вернуться в прежнее состояние... даже сам Шекспир не смог бы.

Мир, переменившийся таким образом, становится иным миром, а переменившиеся мы — его частью. Мир, в котором мы живем сегодня, достался нам в наследство от тех, кто всегда прислушивался к нему и облакал свои наблюдения за ним в формы, которые затем бережно хранили. Вряд ли лошади не имели очертаний, пока кто-то не нарисовал их на пещерной стене, но нетрудно заме-

тить, что в результате мир стал чуть шире, богаче, многограннее и значимее.

АВТОЦИТАТЫ

Автоцитата, реплика, пародия, сатира... искусство вечно грешит кровосмешением. Что наглядно иллюстрирует рисунок Эшера¹, на котором нарисована рука, рисующая руку. Для двадцатого столетия автоцитата стала характерным приемом — картины на тему живописи, литература о писательстве... Помимо этого практически каждое произведение ссылается само на себя, их имена «зашифрованы» в цикличности и повторениях. Музыка дает нам ярчайшие примеры — так, Бетховен выстраивает первую часть своей Пятой симфонии вокруг четырех нот, — но в каждом виде искусства свои эквиваленты.

¹ *Мауриц Корнелис Эшер* (1898–1972) — нидерландский художник-график. Рисунок «Рисующие руки» (1948) использован в оформлении обложки настоящего издания.

Если произведения искусства не говорят о себе, зачастую они свидетельствуют почтение своим предшественникам. Искусная соната Шостаковича, написанная для альты (опус 147)¹, цитирует «Лунную сонату» Бетховена: разворачивая лейтмотив вокруг себя самой, она обращает внимание на собственное обращение внимания на что-то другое. При более низком уровне благоговения цитата обретает форму сатиры и пародии, как в фильме по сценарию Вуди Аллена «Сыграй это снова, Сэм».

Такая работа, как (например) нанесение краски, говорит не только о себе самой, но и обо всех нанесенных красках в мире. Полотна Рембрандта воспринимаются иначе — краски наложены гораздо более обдуманно — после того, как вы увидели работы Джексона Поллока. Вы тем более посмотрите на них другими глазами, если сами поработаете красками. Наше понима-

¹ Соната для альты и фортепиано, завершенная в 1975 году, стала последним произведением Д. Д. Шостаковича.

ние прошлого меняется в зависимости от нашего переживания в настоящем.

Поскольку опорная точка находится где-то внутри, совершенно очевидно, что на каком-то уровне все искусство автобиографично. Ведь кисть ведет линию в ответ на движение вашей руки, предложения в текстовом редакторе высвечиваются в ответ на ваши нажатия на клавиши. Как заметил Тенниси Уильямс, даже литература очевидного вымысла и игры воображения является *эмоционально* автобиографичной. Как-то раз Джон Шарковски¹ курировал выставку в Музее современного искусства, озаглавленную «Зеркала и окна». Основная ее идея сводилась к тому, что некоторые художники видят мир, будто через окно, наблюдая за тем, что происходит «там», а другие как бы заглядывают в зеркало, в мир внутри себя. Оба варианта благоприятны для автобиографического элемента.

¹ *Джон Шарковски* (1925–2007) — фотограф, куратор, историк и критик. Долгие годы возглавлял фотоотдел *МОМА* (Музея современного искусства в Нью-Йорке).

Если искусство говорит о себе самом, никто не поспорит, что творческий процесс говорит о самовыражении. Так и есть, но вовсе не обязательно, что этим они ограничиваются. Вполне вероятно, что такова особенность нашего времени, когда стремление разобраться в себе объявляется (во всеуслышание) основной целью творчества. При такой трактовке утрачивается извечный смысл искусства как чего-то, что благодаря вам обретает форму в этом мире, или чего-то, что вы с этим миром делаете, или даже чего-то, что вы делаете *для* этого мира. Необходимость заниматься творчеством возникает из потребности не только выразить себя, но и дополнить взаимоотношения с чем-то вне себя. Будучи мастером вы также являетесь хранителем знаний, который гораздо больше, чем ваше «я».

Одни люди искусства отдаются вдохновению, другие ведутся на провокацию, третьи бегут от безысходности. Творчество открывает доступ в миры, которые могут быть опасными, неприступными, запретными, притягательными или всеми сразу.

Оно открывает доступ в миры, которыми в других обстоятельствах вы никогда бы не заинтересовались. Все потому, что творчество позволяет, даже гарантирует, что вы выразите себя. Искусство — это контакт, и ваша работа неминуемо обнаруживает природу этого контакта. Своим творчеством вы провозглашаете то, что для вас важно.

МЕТАФОРА

Когда ты начинаешь долгий путь, деревья — это деревья, вода — вода, а горы — горы. После того, как ты пройдешь некоторое расстояние, деревья больше не деревья, вода — не вода, а горы больше не горы. Но после того, как ты проделаешь долгий путь, деревья снова становятся деревьями, вода — водой, а горы — снова горами.

Дзенская мудрость

Творчество связано с умением подмечать детали — за собой, за своими методами, за

предметом своего изучения. Рано или поздно, например, художник обращает внимание на то, как линия соотносится с краем картины. До этого момента никакой связи не существовало, а после невозможно сделать вид, что ее *нет*. И с этих пор каждая новая линия спорит с границей художественного поля. Тот, кто еще не совершил этот маленький скачок, видит картину не так, как тот, кто его уже совершил, — по сути, они живут как бы в разных мирах.

Ваша работа — источник бессчетного множества таких открытий. А они, в свою очередь, — источник богатства и многогранности вашего искусства. По мере развития вашего творчества концептуальные соотношения все явственнее определяют форму и структуру мира, который вы видите. Со временем они *становятся* миром. Граница между вами, вашей работой и миром постепенно делается прозрачной и, наконец, исчезает. Со временем *деревья снова становятся деревьями*.

По прошествии лет изменения внутри отдельно взятого вида искусства зачастую

рассматривают как причудливую модель, внутри которой происходят беспорядочные колебания от затяжных периодов мирного совершенствования к внезапным рывкам в сторону стремительных изменений. (И хотя здесь это не совсем уместно, мы не можем удержаться от соблазна отметить сходство этой модели с научным представлением теории хаоса.) Иногда наше представление о мире плавно и незаметно переходит из одного состояния в другое, а иногда под воздействием чего-то непредвиденного оно перестраивается (и это необратимо) в абсолютно другой конфигурации. Мы со школьной скамьи помним историю про то, как яблоко, упавшее на голову Ньютону, надоумило его открыть закон всемирного тяготения, но с оговоркой, что такие события редки, чрезвычайно редки. Ну в самом деле, много ли тех, кому выпала возможность переписать основные законы физики?

И при этом очевидно, что все мы время от времени совершаем такие концептуальные прыжки, и пусть в нашем случае это не по-

шатнет представления о планетных орбитах, зато они явно скажутся на том, каким мы видим мир вокруг нас. Так, изучая французский, вы наверняка целый месяц старательно переводите каждое слово на родной язык, чтобы понять смысл. И вдруг однажды — *voilà!* — вы обнаруживаете, что читаете по-французски *не* переводя, а процесс, который раньше был для вас мистическим, теперь стал практически автоматическим. Или, допустим, вы идете по грибы с бывалым грибником, и поначалу все прогулки заканчиваются для вас унижением: этот «эксперт» собирает все грибы, а вы ни одного не находите. А потом на каком-то этапе мир перестраивается, лес волшебным образом наполняется грибами — и то, что прежде невозможно было разглядеть, теперь оказалось видно совершенно отчетливо.

У художников подобные сопровождающиеся вспышкой «перестройки» — основа обновляющего механизма. Они являют собой чистейшую метафору: между непохожими вещами возникают связи, значение

одного обогащает значение другого, после чего такие непохожие вещи уже немислимы друг без друга. До этого скачка были свет и тень. После скачка объекты сместились в пространство, где свет и тень неотличимы от объекта, благодаря которым он проступил.

Один довольно одаренный (тем не менее, как и все, мы неуверенный в себе) художник недавно обсуждал за кофе со своим другом сон, увиденный накануне. То был один из ярких красочных снов, которые во всех деталях помнишь даже после пробуждения. Во сне он очутился у художественной галереи, а когда вошел и огляделся, увидел, что стены завешаны картинами — изумительными картинами, картинами неистовой энергии и неизгладимой красоты. Пересказав сон, художник с жаром заключил: «Я бы все отдал, чтобы иметь талант написать что-нибудь подобное!»

«Погоди-ка! — воскликнул его друг. — Разве ты не понял? Это были твои картины! Они возникли в твоём сознании. Кто ещё может написать их?»

И в самом деле, кто?

Конечно, можно отрешиваться от своих снов, но результат всегда будет безрадостным. Требуя от мира соответствия некому числу «икс», с этим самым «иксом» вы в результате и останетесь. Вот, пожалуй, и все, чем этот мир будет для вас. И чем будет ваше искусство. Когда твой единственный инструмент — молоток, все вокруг, как говорится, смахивает на гвозди¹. Воображение и воплощение по праву делят основное место во всех потенциальных свершениях: они в картинах, которые могут быть нарисованы, в танцевальных па, из которых может сложиться танец, в нотах, которые могут быть сыграны. Ваш творческий рост — это движение к реализации осуществимого замысла, который немислим без всего того, что вы успели узнать. В том числе того, что вы успели узнать о себе.

¹ Афоризм Марка Твена.

IX

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС

Компьютеры бесполезны — они
могут давать только ответы.

Пабло Пикассо

Через всю книгу мы постарались про-
нести идею, заключающуюся в том,
что трудностям творчества всегда можно
противопоставить анализ этих самых труд-
ностей. Кажется, это просто: следишь за
подсказками, которые дает тебе сама работа,
и тогда ее техническое, эмоциональное и
интеллектуальное направление станет для
тебя очевидным. Зайдя так далеко, уже не
терпится попробовать подвести черту под
этой идеей, сведя все подсказки к общему
конкретному, лаконичному, фундаменталь-
ному и изящному *ответу*. Звучит заманчи-

во, но большого смысла в этом нет. Ответы обнадеживают, но когда вы стремитесь к чему-то по-настоящему важному, они могут принимать форму *вопросов*.

ВОПРОСЫ

Как показывает практика, тот, кто дает интересные ответы, задает интересные вопросы. Иногда (и, может быть, гораздо чаще, чем нам кажется) важные вопросы начинают крутиться у нас в голове задолго до того, как мы ими озадачимся. Иногда они застревают там задолго до того, как мы осознаем, что они действительно важны. Вопрос, который вероятнее всего послужил затравочным кристаллом для данной книги, был задан авторам почти за двадцать лет до ее написания. Возник он во время дружеского спора, касавшегося создания небольшого творческого коллектива. Вопрос заключался в следующем: *есть ли между художниками что-то общее?*

Как и любой правильный вопрос он мгновенно спровоцировал шквал родственников

ему: как художники становятся художниками? Как художники узнают, что им следует делать? Как мне создать произведение, которым я буду доволен? Молодым, полным энергии идеалистам может казаться, что ответы совсем рядом. Но по прошествии лет мы все чаще и чаще натываемся на еще более мрачный вопрос: *почему так много тех, кто, начав заниматься искусством, бросает?*

Все эти вопросы и определили суть книги «Искусство и страх». Станные вопросы, они недостаточно загадочны для того, чтобы заинтересовать ученых, однако чересчур эфемерны, чтобы вызвать любопытство у психологов-самоучек. Наверное, это к лучшему. Ведь мы живем в том мире, где готовые наблюдения за искусством обычно никуда не годятся и частенько отдают фатализмом.

Вопрос: Сумеет ли кто-нибудь когда-нибудь приблизиться к гению Моцарта?

Ответ: Нет.

Спасибо. А теперь можно мы продолжим свою работу?

Объективно, не существует специальной лексики, чтобы описать то, как художники становятся художниками, и нет готового решения для того, чтобы художники могли понять, кем они являются (разве только они ничего не могут поделать с тем, кем они являются). Наша языковая система позволяет рассказать, как мы учимся живописи, но не как мы учимся *своей* живописи. Как бы вы охарактеризовали... [впишите нужные слова], изменяющ(ее)ся в тот момент, когда ремесло становится искусством?

Все художники знают наверняка, что когда все будет сказано и сделано, они вернутся в свои студии и станут заниматься только своим искусством. Точка. Возможно, эта простая истина и роднит всех нас. В послании, содержащемся в нарисованном бизоне или вырезанной из кости фигурке, говорится не о различиях между их создателями и нами, а о сходстве. Сегодня это сходство заслонено урбанистическими ширмами — публикой, критиками, экономикой, мелочами жизни — и хранится в осо-

бом мирке. Только в минуты абсолютной поглощенности своей работой мы вновь обретаем фундаментальную связь, которая объединяет всех художников. Все остальное, быть может, и необходимо, но это уже не искусство. Ваша задача — провести линию от своей жизни к своему творчеству, прямую и четкую линию.

КОНСТАНТЫ

В какой-то степени внешний мир состоит из переменных, а внутренний — из констант. Константы, что характерно, *постоянны*: упаси бог, психическое расстройство или редкая тропическая лихорадка, а так и завтра, и через месяц, и в следующем году вас будут занимать те же заботы, что и сегодня. Мы исследуем жизнь, будучи художниками, точно так же, как исследуем ее в любой другой роли — мы просто *существуем*, ведем наблюдение с некой воображаемой обзорной точки внутри нас, ну а то, за чем мы наблюдаем, изменяется непрерывно.

Это внутреннее ощущение стабильности соответствует следующей примечательной истине: по большому счету, постоянство свойственно траектории любой жизни. Чем мы интересуемся, тем мы будем интересоваться и в дальнейшем. То, как мы воспринимаем ту или иную ситуацию, вероятнее всего, так и останется нашей отличительной чертой. Всех нас, как океанским течением, увлекают силы, которые настолько неуловимы и вездесущи, что мы считаем их чем-то само собой разумеющимся. Невозможно представить, что это «море», в котором мы плещемся, вдруг куда-то денется. Это так же невозможно, как и обнаружить, что действующие лица комедий Мольера говорят прозой, что на самом деле они *всегда* говорили прозой.

Доказательства внутреннего постоянства в искусстве? Они повсюду. Например в том, что большинство художников снова и снова обращаются к двум-трем определенным сюжетам. Доказательства в палитре Ван Гога, в персонажах Хемингуэя, в оркестровках ва-

шего любимого композитора. Мы рассказываем истории, которые должны рассказать, они о том, чем мы увлечены, — так что с каждого из нас вполне довольно небольшой пригоршни историй. Да и разве их должно быть больше? Единственное, чем в самом деле следует заниматься, единственное, что вы *можете* убедительно исполнить, — это работа, сосредоточенная вокруг того, к чему вы равнодушны. Игнорировать это правило — значит не признавать константы своей жизни.

VOX HUMANA¹

Создавать искусство — все равно что петь. Для этого вы прежде всего должны понять, что единственный голос, который вам необходим, — тот, которым вы уже владеете. Работа у художника самая обыкновенная,

¹ *Vox humana* (лат.) — «человеческий голос»; термин используется для обозначения одного из регистров органа, другой регистр носит название *vox angelica*, «ангельский голос».

но она требует особенных смелости (чтобы постичь эту работу) и мудрости (чтобы не оказаться зажатым между искусством и страхом). Чтобы увидеть, чего стоят ваши труды, может понадобится пройти по краю пропасти, возможно, придется исследовать глубины. Но вы должны понять, что не вся вселенная аморфна и непроглядна, что где-то ей просто недостает сияния вашего разума. Что не чудесным образом из мрака появляется ваше искусство, что, наоборот, оно изо дня в день растет под ярким светом.

Опытные художники знают: все они занимаются по-настоящему любимым делом. Опытные художники знают, как поладить со своей работой. Проще говоря, или ты учишься продолжать, или не продолжаешь *вовсе*. Способ, который открывает для себя каждый художник, индивидуален, он подходит только своему обладателю, он не может быть передан, он не принесет пользы другим. Вам не поможет точный список всего того, что обрел и что потерял Ван Гог, пре-

жде чем стать великим художником. Для вас действительно *имеет* смысл только то, что и Ван Гог приходилось обретать и терять, что его творчество не было более или менее стабильным, чем ваше, и что доверять он — как и вы — мог только себе.

О КНИГЕ

Судя по тому, что вы читаете эти строки, мы действительно написали книгу, хотя рассказать в деталях, как именно мы ее писали, — задача не из легких. Самым точным ответом будет, пожалуй, *медленно*, учитывая, что данные слова обозначают завершение семилетней более или менее непрерывной работы над рукописью. Но мы уверены, это была самая естественная скорость. То, что мы друзья вот уже целую кучу лет, привнесло в нашу совместную работу истинное наслаждение. Это было приятно еще и потому, что письменная форма стала средством прояснить вопросы, из-за которых мы много раз перехлестывались во время дружеских разговоров.

Порой (когда дела шли и вправду медленно) мы пытались придать рукописи ускорение и шли путем, каким, по нашему

разумению, ходят соавторы. Мы согласовывали план, выбирали предметы рассуждения, иногда, встречаясь лично, включали диктофон, чтобы не растерять рождающиеся во время длительной беседы мимолетные идеи. Как и множество других прекрасных теорий, эта тоже себя не оправдала. В конце концов, все делалось так, как обычно делаются подобные вещи — каждый выкраивал время для проекта и корпел над той же фразой, над той же идеей.

Как и большинство проектов, этот позволил нам пережить (и довольно убедительно) знакомые муки творчества. Несмотря на старинное приятельство, несмотря на непрерывные обсуждения тем, изложенных в книге, сильные стороны каждого из нас скорее дополняли друг друга, чем имели под собой что-то общее. Как следствие, за нами закрепились роли, которые уже нельзя было переопределить (на самом деле мы даже никогда не пытались это сделать). После небольшого топтания на месте мы пришли к правильной модели сотрудничества — просто позволи-

ли работе идти своим чередом. Старались побольше действовать в параллели, а не в тандеме, чтобы у каждого из нас была возможность проникнуться волнующими нас вопросами. Поскольку художники редко говорят на данную тему, мы правда не знаем, есть ли что-то общее у этой мешанины из наших широких (и не всегда совпадающих) взглядов глупости и готовности отвлекаться с совместными усилиями других людей.

Пока велась работа над проектом, нам помогали многие наши друзья и «сочувствующие» — большинство из них, должно быть, даже не подозревают о своем вкладе. С самого начала компетентную помощь нам оказали: Спенсер Бейлс, Френсис Орланд, Стив Стерджис, Линда Джонс и Кейт Милмэн, за что мы им безмерно признательны. Особенно хотелось бы поблагодарить Дейва Бона, который последовательно оспаривал наше мнение, задавая меткие вопросы и затрагивая важные детали.

В заключение мы выражаем благодарность Ноэлю Янгу из издательства *Capra Press* за то,

что он любезно принял эту книгу к публикации, хотя *ни один* из нас не мог придумать, на какой полке в магазине ей потом стоять. А также его ассистенту Дэвиду Далю за его бесконечное терпение и готовность в дальнейшем откликнуться на множество наших вопросов и просьб. Только после того как в 2001 году *Capra Press* навсегда закрыло свои двери, мы стали издавать «Искусство и страх» под собственным логотипом *Image Continuum Press*.

Дэвид Бейлс

Тед Орланд

Дэвид Бейлс, Тед Орланд

**Искусство и страх. Гид по выживанию
для современного художника**

Перевели с английского Л. Родионова, Е. Карманова

Заведующий редакцией

Руководитель проекта

Ведущий редактор

Литературный редактор

Художественный редактор

Корректор

Верстка

А. Кривцов

А. Юрченко

Ю. Сергиенко

Е. Кривцова

А. Татарко

Н. Викторова

Л. Егорова

Подписано в печать 09.12.10. Формат 84х108/32. Усл. п. л. 11,76. Тираж 2500. Заказ 24746.

ООО «Лидер», 194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., 29а.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК 005-93,
том 2; 95 3005 — литература учебная.

Отпечатано по технологии СтР в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



050 661 885 23 860

Двадцать пять тиражей и более миллиона читателей по всему миру!

Что значит быть художником? Для чего нужно ваше творчество? Какие преграды стоят на творческом пути? Действительно ли необходим талант для создания шедевров?

Эти важные вопросы всплывают на каждом этапе творческого развития — они и легли в основу этой замечательной книги, которая на Западе давно приобрела статус культовой. Авторы исследуют, как создаются произведения искусства, рассматривают причины, по которым они часто не создаются, и анализируют природу сложностей, в силу которых многие творческие люди не доводят начатое до конца.

Эта книга о том, каково это — находиться в студии или в кабинете, за гончарным кругом или за клавиатурой, перед мольбертом или с фотокамерой в руках, пытаясь добиться необходимого тебе результата. Она о том, как взять свое будущее в свои руки, поставить свободу воли выше судьбы, а выбор — выше удачи. Она — о поиске своего творческого пути.



61093, Харьков-93, а/я 9130

тел.: (057) 758-41-45, 751-10-02, piter@kharkov.piter.com

www.piter.com — вся информация о книгах и веб-магазин

ISBN 978-5-4237-0098-0



9785423700980