

КОЧЕВНИК В ГОРОДЕ

МАРИНА ТКАЧЕВА

Даши Намдаков

«Весь ход труда остается погруженным в событие ландшафта»
М.Хайдеггер

Omnia mea mecum porto

Статью о художнике Даши Намдакове можно уже не начинать с похвалы и славословия. Практически все публикации о его выставках и отдельных работах удостоиваются вполне заслуженного восхищения уникальностью дарования Даши, изобретательностью фантазии, изощренностью техники и требовательностью к завершающему этапу создания скульптуры. Намдаков появился очень вовремя: на волне чрезвычайной популярности разговоров об архетипах, легенд о проникновении в потустороннее, шаманских предсказаний и предназначений появляется истинный гений. А ведь сущность гения так «ложится» на все темы, которые тревожат сознание нашего современника: самородок, которому, к счастью, удалось сохранить оригинальность; шаман-художник, принадлежащий современности и прошлому одновременно; человек мира, безгранично преданный родовым корням, семье, своей земле и традициям. Гений невыразим, но может выражать все, а его образы укоренены везде, легко поддаваясь интерпретации воспринимающего.

Большинство авторов публикаций обязательно упоминает, что Намдаков родился в маленьком поселке Забайкалья. Фантастическая траектория его успеха, начавшаяся с персональной выставки в Иркутске, в глазах рядового зрителя обозначает ценность мнения столичных сообществ, экспертные мнения которых закрепили, а отчасти создали имя и репутацию Даши. Возможно, это

3

и так. Но для самого скульптора жизнь в культурных и административных столицах – расширение возможностей, увеличивающих его творческий диапазон, позволяющих свободнее фантазировать и точнее осуществлять замысел. Значение «случая Даши», помимо неоспоримости утверждения его творческой индивидуальности, заключается в кардинальном изменении акцентов понимания соотношения столичности и провинциальности. Традиционный контекст опровергается, традиционные отношения столицы и провинции переворачиваются: теперь, во многом благодаря активности Намдакова, становится очевидно, что провинция – особый мир, оригинальный и первичный по отношению к любым снобистским мнениям и экспертным оценкам. Популярность темы кочевников и Чингис-хана также подпитываются культурными инициативами художников, подобных Намдакову, и им самим.

Среди множества тем, касающихся творчества Даши и интересных для описания и анализа, есть одна, оказавшаяся конфликтной и проблемной в исследовательском отношении – тема уличной и монументальной скульптуры, которая за последние полтора-два десятилетия приобрела популярность в мире и России.

В памятниках императорам, политическим деятелям, выдающимся военачальникам и деятелям культуры утверждается государственническая идеология, наиболее привычная и для скульпторов, и для горожан. Она подпитывается продолжающими стоять на площадях и в скверах монументами, уже имеющими солидную историю. Высоко поднятые головы, размашистые многозначительные жесты, возвращающие зрителя к поэтике классицистского театра и его условности, эполеты, шинели, шпаги, ряды орденов или орденские планки безошибочно распознаются как предметные символы власти, а высокие по-

4

стаменты и значительные размеры героев формируют феномен «дистанцированной созерцательности».

Проблема эстетического качества монументальной скульптуры стерта отчасти из-за солидного возраста самих памятников, утверждающего их «как бы» художественные достоинства, отчасти из-за внехудожественной значительности прототипов или обстоятельств возникновения этих изображений. Образцовой моделью возникновения подобного рода объектов можно считать сравнительно недавно описанную Г.Данелия историю «памятника» герою фильма «Тридцать три» Ивану Травкину. После съемок уже ненужный бюст из папье-маше оставили на привокзальной площади небольшого среднерусского городка. Спустя два месяца вокруг бюста уже был разбит газон, и пожилой рабочий красил ограду. Местное начальство выделило из бюджета средства на его благоустройство, решив, что московским властям виднее: раз поставили памятник, торжественно открыли его, и говорить речь приехала сама Нонна Мордюкова, значит – так надо. Этот пример доводит до абсурда решение старой дилеммы о том, что важнее: качество самого художественного предмета или те ожидания, которые энергия зрителя направляет в его сторону, так сказать, его конструкционистская функция.

Монументы и памятники в городах соседствуют с изображениями, рассчитанными на принципиально иной способ взаимодействия со зрителями: их обнимают,жимают им руки, надевают шарфики и шапочки, тянут за одежду... Скульптура представляется сценой, точнее, декорацией, которая подсказывает способ представления, его способ и логику. Она не требует много времени для представления; действия людей похожи на клипы: они происходят

5

быстро и – повторяются с другими участниками и в другое время. Зачастую то, что «нужно делать», «запрограммировано» самими художниками (шемякинский Петр I с гротескно длинными пальцами и лысиной; томский Чехов с длинным носом, пенсне и зонтиком; иркутское яйцо). На скульптурное изображение предмета переносится привычный образ действия человека с самим предметом. Именно для этого размеры статуи находятся в прямом соответствии с ее действенностью: если скульптура монументальная программирует созерцательность, скульптура без постамента создает атмосферу для общения с нею и по ее поводу. Город как «зона согласия», где люди разыгрывают роли, не зная публики (К. Линч), приобретает новые «точки напряжения» публичной жизни в открытом пространстве. Происходит коммуникация по поводу видимого, которая зачастую не превращается в диалог или взаимодействие субъектов. Как правило, вокруг скульптур создается среда, позволяющая им фокусировать социальные смыслы в объемных предметах, подчас имеющих весьма отдаленное сходство с традиционными монументальными изображениями. Скульптура стационарна, поэтому коммуникация может бесконечно повторяться. И точно так же, как в случае с памятниками, эстетическое качество скульптуры оказывается второстепенным (или даже совсем не имеющим значения) для того действия или провокации, которые она вызывает.

Что же происходит, когда скульптуру создает такой скульптор, как Намдаков? Нет ничего необычного, что спроектированные им монументы имеют значительные размеры. Например, Жер-ана в Астане (изображение прародительницы казахов сакской царицы Тамарис) – длиной 12м, высотой 10м, размах рогов быка 8,5м. Во время интервью Намдаков рассказал, что вокруг этого монумента постоянно бывают люди, а дети пытаются вскарабкаться на него –

6

кто на хвост, кто на рога быка.

«Четверо дружных (Туншээ)» в Агинске – 3,5м скульптура плюс 1м постамент; учитывая небольшие масштабы Агинска – это довольно внушительная высота. Там горожане делают вокруг скульптуры «гороо» (обряд, при котором священное место обходят нечетное число раз по движению солнца, молясь о благополучии), порываются хотя бы потрогать клыки, хвост слона, пощупать его мускулы, хотя это и затруднительно, учитывая высоту постамента и препятствия в виде ограды-барьера вокруг скульптуры. Но, по всем признакам, площадь и скульптура приобретают значение священного места.

Девушка на коне из Усть-Орды, изящная и странноватая, и расположена не совсем удачно, и доступ к ней также затруднен. Но, как говорят жители, она «прижилась», стала городской достопримечательностью.

Скульптор много раз увлеченно рассказывал, что создавать фигуры, отталкивающие от себя, отчуждающие и не вызывающие желания сблизиться с ними, «пообщаться», почувствовать родство, попытаться прочесть послание автора – это не его цель. Например, о скульптуре бабра, мысль об установке которой давно будоражит умы иркутских властей и общественности, Намдаков высказался так: «Какого рода жизнь должна предполагаться вокруг памятника? Конечно, не официальная, с милиционерами и запретительными надписями. Хочется, чтобы там было место встречи, и фонтан бы не помешал... Хорошо, что рядом творческая организация (предполагаемое место установки «Бабра» – около Союза художников и музея Иркутска). И скверик живой. Тот проект, который раньше предлагали иркутские власти, был очень резкий и

7

жесткий, он-то предполагал холодно-официальное отчуждение. Сейчас Сергей Элоян по периметру постамента высек узнаваемые иркутские архитектурные достопримечательности, которые издали кажутся скалами и горами. И вот летит над городом хозяин-бабр с символом могущества и богатства нашего края – соболем – в зубах... Это красиво».

Итак, скульптура в открытом пространстве притягивает жизнь и рождает ее вокруг себя. Но это требование, которое можно отнести к любому объекту в пространстве города. Что же отличает существование скульптур Намдакова? Когда-то давно моя учительница, преподававшая историю искусства, произнесла фразу: «Наиболее совершенно то, что при слайдировании кажется крупным». Действительно, даже очень маленькая статуэтка в репродукции может казаться большой. В отношении Намдакова верно не только это, но и обратное: его любую, даже самую небольшую, статуэтку можно без усилий представить бóльшего размера и поместить в открытое пространство. Она приобретает новые смыслы, взаимодействуя с окружающим ландшафтом и людьми, находящимися около нее, но не утратит своей мощи, законченности и отточенности. У меня сложилось убеждение, что Даши – художник редкостного дарования, особого склада мышления еще и потому, что он может создавать универсальные по своему предназначению статуи, подсознательно или осознанно конструируя их возможное существование в двух масштабах – камерном (настольном или напольном) – и монументальном. При этом они нисколько не утрачивают своих достоинств. В этом случае особый смысл приобретает отмеченная многими авторами требовательность художника к себе, его стремление добиться своего, пусть даже и ценой значительно больших затрат, чем если бы использовались менее дорогие материалы и более простые техно-

8

логии изготовления проектов. Качество сегодняшней работы, кроме всего прочего, – для него вопрос долговечности сделанной работы. Не есть ли это бережливость кочевника к затрачиваемым усилиям: создавай раз и навсегда, не надейся на исправления, ибо сделать их не будет возможности...

А теперь вернемся к монументальной скульптуре. Для того, чтобы выполнить свою задачу по организации пространства, осуществлению идеологического предназначения, она вовсе не должна быть особенно законченной или эстетически безупречной. Тогда и возникает первый парадокс Намдакова: установить его произведение – это престижно, притягательно, но, в сущности, это значит обесценить (полностью или частично) другие памятники, находящиеся в городе. Соседство с гением трудно перенести...

Парадокс второй: никакой дистанции между скульптурами Намдакова и окружающими их людьми нет. А как же привычное расстояние, на которое рассчитана официальная скульптура? В подсознании заказчика установка на такое расстояние закрепилась более чем прочно. Преодолеть ее непросто; скульптор, в свою очередь, идет на компромисс только до определенной границы: достоинство и нежелание тратить время попусту побуждают его идти дальше, отказываясь от реализации замыслов, казалось бы, уже близких к воплощению. Я вижу и в этом черту истинного кочевника: бережливость не только по отношению к вещам, но и к своим собственным силам, самому драгоценному и скоропреходящему достоянию.

Для сохранения жизнеспособности монументальной скульптуре уже недостаточно быть закреплением идеологических импульсов и напоминанием

об исторических событиях. В полном соответствии с духом времени она впитывает мифологические токи, взбаламучивая коллективное бессознательное, синкретически отзывающееся на разломы времени и пространства. Даши не занимается идеологией в привычном смысле, никакой истории не пишет. Совсем иначе выстраиваются его отношения с мифологией, с современным способом закреплять архетипические смыслы. На первый взгляд его возвращение к прошлому эклектично: мотивы разных эпох и культур встречаются в едином поле его фантазии; он свободно оперирует иранскими, китайскими, египетскими, бурятскими, монгольскими сюжетами и символами, впрямую, однако, ничего не заимствуя. Это, безусловно, примета современности, для которой индивидуальность – наивысшая ценность. Эта же индивидуальность скрепляет, восстанавливает единство из культурных «обломков и мотивов»: в его исполнении полузабытые смыслы символов оживают, со всей серьезностью и неистовостью пробуждая родовую память человека, подчеркивая ее общие для всех народов корни. В астанинской скульптуре огромный бык, по словам самого художника, должен восприниматься «как символ Казахстана: мощный, стабильный, как дубовый стол, как казахстанская земля, неsgiбаемый, стоящий на прочных ногах. Ковер, который натянут на его спину, выполнен в «зверином» стиле: там и смена сезонов, и орнамент из летящих коней – все в центрально-азиатских традициях. Вместо ножек трона с 4 сторон – архары. Два барса, стоящих на троне – государственный символ Казахстана, святые животные; они держат меч. У самой царицы не должно быть никакого оружия. Пусть меч будет, но как средство защиты, как завещание жить в мире. Я горд, что мне удалось реализовать этот замысел. Эта скульптура, хоть и монументальная – она совсем другая, чем нас учили. Но я думаю, что она войдет в анналы. Замечательно, что Нурсултан Назарбаев отозвался на мое условие – не ме-

10

шать во время работы; я считаю, что только так и может получиться что-то значительное. А по-другому и работать и смысла не имеет» (из интервью с Д. Намдаковым).

Аверинцев писал когда-то: «Есть «Троица» Рублева – значит, есть Бог». Иными словами, убедительность художественного образа есть основа для убежденности о правде истории или мифа. Это и есть дорога Даши: есть Тамарис в Астане – значит, она была в реальности. Его художественный метод можно назвать «конкретной обобщенностью». «Конкретная» – потому что видимая, осязаемая; «обобщенность» – потому что нет ничего портретного в его скульптуре (и степная, и африканская Нефертити, и царица Тамарис похожи, но и отличаются друг от друга).

Обобщенность, заложенная в самом корне творчества «степного Дали», ощущается не только в трактовке образов, но и в смешении разных мифологических традиций. Мифы не зря называют образным воплощением коллективного бессознательного: они «перетекают» друг в друга, являясь универсальным языком культуры древности. Сам он чаще называет основой своего творчества не мифологией, а философией. Вот «Четверо дружных». У слона уши – крыло дракона; клыки растут из пасти дракона, а не слоновьей пасти. По боку слона гравирована ленточка, которая на самом деле дракон – символ Вселенной. Мышцы одновременно – облака, внизу, на поверхности земли баранчики пасутся. На ногах слона вроде когти (тоже драконы), а поближе подойдешь – там кони просматриваются. В общем, как говорит сам автор, «здесь воплощается очень древняя философия: каждый по отдельности не достал бы ничего, только общими усилиями можно успешно завершить дело. Так слон, обезья-

на, заяц и птица добывают плод и делятся друг с другом. Это очень близко самому духу Аги: объединение – благо. Я долго придумывал что-то, а после разговора с ламами все стало ясно. Ничего не надо выдумывать, надо воспользоваться уже сложившимися образами. Слон, как и дракон – это наша Вселенная, наша земля. Мышцы превращаются в облака, в космос. Изображение открывается как книга, и прочесть ее дано внимательному читателю. Это книга, где пишется твоя история».

Конкретность связана еще с одним обязательным качеством: Даши в высшей степени ориентирован на визуальный облик мира. Но «вылизанность» его скульптур (об этом можно прочесть в любой публикации о Намдакове; см. также мою статью «Прекрасный и яростный мир», ПБ №14) – это не только индивидуальная требовательность, перфекционизм художника. Утонченность отделки указывает на связь скульптуры со сферой перцептивно-тактильного; отсюда идет почти непреодолимое стремление трогать, гладить, ощупывать скульптуру. У скульптур Даши есть миссия: с их помощью окультуриваются, художественно обрабатываются и воспитываются наши тактильные ощущения, прибавляя к наслаждению от прекрасной формы и наслаждение от соприкосновения – действительного или желаемого – с поверхностью предмета. В сегодняшнем виртуально-созерцательном мире его статуи утверждают ценность плотной, материальной поверхности, без восприятия которой невозможно проникнуть в суть формы. Даши объясняется с миром не с помощью слов, но с помощью предметов, из которых выстраивается иерархия значений. В этой иерархии то, что сохраняется, не изменяя формы, имеет наивысшую ценность, ибо прошло экспертизу на устойчивость во времени, доказало универсальность использования в жизни, следовательно, достойно сохране-

ния, выживет и в будущем.

Универсальное не должно быть и не бывает огромным; напротив, оно компактно. Поэтому его можно украсить тем, что может содействовать длению предмета. Дление – это пульсация предмета и его применения; мы используем предмет не только в меру его утилитарности, но и потому, что он красив. Эстетическое продлевает время бытия. А поскольку предмет жив, пока он находится в контакте с действиями, то и в сугубо «созерцательной» форме статуи образ побуждает к действию. Возможно предположить, что это своеобразная рефлексия самосознания себя и своей национальной культуры: от тактильного – к зрительному; от зрительного – к конкретно-духовному, активно-действенному поведению в культуре... Хорошо, когда образ воспринимается как message национального духа, пробуждающий память. Иная по исторической траектории культура должна найти в этих образах свои ходы и зацепки. А для бессильных мира сего остается одно: оставить себе «на память» кусочек плоти от фантазии скульптора, как это порой случается то здесь, то там.

Как современная, так и классическая мифология никак не предполагают пассивности: они обязательно настраивают либо на наше собственное действие в качестве участников, либо на личное присутствие при действии. Присутствие обязательно предполагает сопричастие, партиципацию: «Я смотрю, ощупываю, переживаю и – тем самым – участвую, так как «завожу» участников-зрителей». Сопричастие двойственно: оно как позитивно, так и провокативно, возбуждает агрессию, беспокойство, провоцирует тревогу, причиной которых является «подвижная конфигурация городских пространств, ситуаций и практик». Среди смыслов города, большая часть которых никогда не возникла бы в тради-

ционных устойчивых сообществах, обнаруживаются «вкрапления страха в повседневную жизнь» (Бауман). В таких случаях особый смысл приобретает то качество скульптур Намдакова, которое критики с восхищением называют «покоем», «остановившимся мгновением, которое может длиться вечно». Яркий пример – скульптура, которую предполагается поставить в Улан-Удэ, «Полет». Конь устремился вверх, а на его спине прижался к шее и обхватил ее руками щуплый мальчишка. Он ведь и упасть может. Но потому и захватывает эта, казалось бы, простая по идее вещь, что в ней неустойчивый баланс силы и слабости, надежда на хорошее будущее. Так скульптура являет собою место умиротворяющего диалога сообществ, доминанту равновесия социальных сил, соединение пространства-существования и времени-прохождения, в высокой степени присущих кочевым культурам.

Закончить этот текст я хочу закончить словами самого Даши. «Когда попал в Европу, я удивился, как непохожа их скульптура – любая – на нашу. Чтобы понять Генри Мура, понадобилось много времени, он совершил во мне просто революцию... Мне кажется, что любая скульптура должна приносить эстетическое удовольствие. Хочется, чтобы скульптуры «вжились» в пространство. Я не знаю, получится ли это, но ведь это и интересно. Если бы знать точно, тогда бы я потерял интерес. А когда нет интереса, для меня уже работа не имеет смысла. И, конечно, это особая ответственность, когда ставишь вещь в среде. Приходится учиться каждый раз заново».

Каким бы пафосным ни показался итог этого текста, но – обращаю внимание – умение и стремление учиться у мира, собирать его опыт есть также черта истинного кочевника.

