

СОВРЕМЕННАЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ СКВОЗЬ ПРИЗМУ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ

С древних времен поэты, художники, драматурги, музыканты, скульпторы черпали вдохновение в бессознательном, создавая величественные образы архетипической природы. Основатель аналитической психологии, выдающийся швейцарский психолог и культуролог Карл Густав Юнг считал архетипы врожденными психическими структурами, находящимися в глубинах «коллективного бессознательного» и составляющими основу общечеловеческой символики. Конечно, Юнг был не одинок в своем научном интересе к бессознательному, он часто ссылался на кантову концепцию априорных форм опыта; также подготовили фрейдистский и юнгианский подход к изучению бессознательного такие личности, как Вильгельм Вундт, Карл Карус, Эдуард фон Гартман, Шеллинг, Циглер. Еще в 1765 году Лейбниц в «Новых опытах о человеческом разуме» писал: «В нашем уме нет ничего, что уже не дремало бы в виде представления в темной душе». А сам Юнг пишет в «Психологии и поэтическом творчестве»: «Художник творит исходя из первопереживания, темное естество которого нуждается в мифологически образах, дабы выразить себя через них» [5]. В статье «Психология и литература» Юнг называет такой вид творчества «провидческим» («визионерским»), указывая на его бессознательные источники: «Опыт, легший в основу художественного выражения, более не узнаваем. Есть нечто странное во всем этом, берущем начало на задворках человеческой мысли, происходящем, кажется, из глубин доисторической эпохи или из сверхчеловеческого мира, где противопоставлены свет и тьма. Это первичный опыт, который не поддается человеческому пониманию... Концентрированный, полный значения и леденящий кровь своей чужеродностью, он поднимается из глубин безвременья, захватывающий, демонический и гротескный, он подрывает человеческие ценности и эстетические нормы...» [5, с.9]. Юнг дает углубленную характеристику провидческого

типа творчества в статье «Об отношении аналитической психологии к поэзии» [5,с.37]. Этот тип характеризуется прежде всего тем, что не художник управляет творческим процессом, а сам творческий процесс движет им. То есть, сознание слабо контролирует творческий процесс.

«В то время как сознательное мышление стоит в стороне..., - пишет Юнг, - автора захлестывает поток мыслей и образов, ... которые по его доброй воле никогда бы не смогли обрести существование. Он только может подчиниться этому... внутреннему импульсу и следовать туда, куда он ведет, ощущая, что его произведение больше его самого и обладает силой, ему не принадлежащей и неподвластной» [5, с.366].

Здесь важен один момент, о котором, как и о художественной форме, не говорится у Юнга: чем выше уровень мастерства художника, чем основательнее академическая выучка и свободнее владение средствами выразительности, тем выше степень психического автоматизма. Настоящий мастер, владеющий ремеслом, уже не задумывается о технических моментах, а автоматически воплощает замысел. Как говорил Бурдель, «художник должен владеть всеми техническими средствами своего искусства, быть «хорошим мастером». Без этого ничего не получится, так, при всех своих замечательных свойствах он останется бесплоден... это называется ремеслом. Овладев им, художник может синтезировать» [2, с. 355-356]. Синтезировать что? Ответим с точки зрения аналитической психологии творчества: технические средства искусства и профессиональные приемы, усвоенные путем сознательной выучки, с внутренним содержанием бессознательного. Блистательные примеры такого синтеза дает творчество Пикассо, по мнению Юнга во многом обусловленное подсознательным фактором [6], но «завязанное» на высочайшем профессионализме. Широко известны работы Пикассо, мастерски исполненные в стиле академизма. При всем своем профессионализме и академической выучке, Пикассо был яростным противником рассудочности в искусстве. Он говорил: «Если знаешь точно, что ты делаешь, тогда зачем это делать? Раз знаешь, делать уже неинтересно» [6, с.312]. Этот девиз Пикассо, провозглашающий примат импровизации над сознательным моментом в творчестве, и само искусство этого большого мастера доказывают, что высокий профессионализм и рациональные познания в области «ремесла» не препятствуют психическому автоматизму и бессознательному творчеству. Вспоминаются слова Поля Валери: «Если бы

птица знала определенно, - о чем она поет, зачем поет и что в ней поет, она бы не пела». Одилон Редон как-то сказал: «Вот маленький банальный афоризм: «Одним желанием ничего не делается в искусстве». Все создается покорным подчинением приходу бессознательного. Аналитический ум должен быть готовым его воспринять...» [2, с.187].

Существуют и более радикальные течения в искусстве, сводящие роль разума в художественном творчестве к минимуму на практике, а в теории и вовсе отрицающие его роль в творчестве. Так, бельгийский художник Джеймс Энсор утверждал: «Разум – враг искусства. Разум подавляет художника, его чувства и силу инстинкта, его воображение скудеет, порывы сердца слабеют... Правила и каноны искусства все дышат смертью...» [2, с.392]. Поль Гоген считал живопись более совершенным видом искусства, чем литература, поскольку «писатель вынужден обращаться к уму, прежде чем поразить сердце, и одному Богу известно, как мало действительно впечатление, пропущенное через разум» [2, с.162]. А Андре де Сегонзак полагал, что деформация в искусстве «не должна быть систематической и надуманной, она должна оставаться бессознательной» [2, с.322].

Наряду с «провидческим» бессознательным или полубессознательным типом творчества существует рассудочный или сознательный тип. Законы перспективы, каноны пропорций, наука цветоведения – все это составляет рациональный аспект творчества в изящных искусствах. Если художник концентрирует свое внимание на этих математических построениях и соотношениях, сдерживая порывы бессознательного ему не удастся избежать рассудочности.

Характеризуя сознательное творчество, Юнг пишет: «Здесь поэт сам выступает как творческий процесс, и творит он в соответствии со своей свободной волей, не будучи подвержен никаким импульсам. Он может быть абсолютно уверен в свободе своих действий и откажется признать, что его труд может являться чем-то иным, кроме выражения его собственной воли и способностей» [6, с.367].

Элемент рассудочности содержится в европейском классическом методе. Но здесь рациональное начало все же выступает в союзе с эмоционально-чувственной сферой. Чистый и холодный рационализм наблюдается в истории искусств только в классицизме и академизме, а в XX веке в т.н. социалистическом реализме. В последнем художник как

некий кибернетический механизм рассудочно воплощает первоначальный замысел, под которым понимается не творческая художественная идея, а политически грамотная сюжетная фабула. Такой тип творчества не получил широкого распространения в азербайджанском искусстве. Примеры такого творчества в азербайджанской живописи можно найти только в сталинский период. Но уже в конце 1950-х годов они вытесняются подлинным реализмом. Поэтому мы не будем подробно останавливаться на этом типе творчества, т.к. он не типичен для современной азербайджанской живописи.

В нашем искусстве «провидческий» тип творчества наиболее полно представлен в живописи Расима Бабаева. Живописец сам признается в бессознательной природе своего искусства: «Не случайно же замечено, что поэты не сами говорят, а кто-то другой говорит их устами. Я думаю, что и кистью художника порой водит кто-то другой. В этом я полностью разделяю убеждение Сократа» [1, с.26]. С данных позиций и следует рассматривать творчество этого большого художника.

Содержание искусства в «провидческом» типе творчества составляют архетипические образы. Так, в картине Расима Бабаева «Адам и Ева» (1986) получили выражение архетипы «анимуса» (духовного разума), «анимы» (женственной души) и «тени» (темного начала). Архетип «анимы» получил выражение и в картинах «Дом моей бабушки» (1980) и «Кеджава» (1995) в образах бабушки и матери художника.

К середине 1990-х г. художник одерживает победу над чудовищами – темными силами подсознания. Это полная победа над психическим злом выражена в картине «Кеджава». На картине изображена мать художника, совершающая паломничество в Мекку. Но в психологическом смысле мать-душа самого художника, «анима», очищенная в лучах божественного света. Эта наполненная светом картина-свидетельство духовного преображения художника, обретения душевного покоя в вере, исламе. Возможно одна из высших целей духовного развития-это обретение самости (не путать с индивидуальностью). Расим Бабаев должен был прийти к достижению этой цели, поскольку уже в достаточно раннем произведении, которое следует считать программным для этого мастера, в полотне «Памяти брата» (1964), ему удалось неосознанно нащупать наиболее адекватную форму выражения архетипа самости - форму кубического тесаного камня. Этот образ алхимического «философ-

ского камня», который, по Юнгу, представляет собой архетип Самости. Не было ли это сознательной задумкой художника? Конечно, нет. Как уже говорилось, не все в искусстве совершается сознательно.

Надо обязательно сказать еще об одном азербайджанском художнике-Джаваде Мираджавадове. Он один из основоположников азербайджанского авангарда, шестидесятник. Так зовут людей поколения, едва ли не впервые в условиях тоталитаризма ощутившего себя как некая социальная общность, чья заинтересованность в либерализации и свободе дала толчок мощным геологическим сдвигам в недрах советского материка. Отсюда понимание истории своего поколения, родины (он считал, что живописи надо учиться на Апшероне), но это так сказать, малый круг времени – личный, индивидуальный. Однако художник Мирджавадов по сути подчинялся иному церемониалу протекания времени, в его глобальном временном режиме теряется, размывается значение поколенческой и вообще групповой психологии и истории. В дневнике его записано: «Темы моих картин: катаклизмы доисторических времен... Гибель галактики... Судьба... Дух, пронизывающий Вселенную...»

Специфика визуальных искусств такова, что фундаментальные категории бытия и сознания в них овеществляются, «овнешняются», по выражению Бахтина. Соответственно «овнешняется» у Мирджавада и категория времени. Она выступает в неразрывной связи с двумя другими базисными для его мироощущения категориями – энергией и пространством. Собственно, все три категории неразрывны и не могут пластически реализовываться в отрыве друг от друга. Мирджавад реализовывал это триединство в творческом акте своей жизни.

Типологически творчество Мирджавадова примыкает к тому типу, который Юнг называл «провидческим». По Юнгу, художник-провидец является своего рода орудием коллективного бессознательного - трансперсональных слоев нашего подсознания. В то же время Джавад был мыслящим, рефлексирующим живописцем. Содержание бессознательного в его творчестве подвергалось анализу, рефлексии, рациональному оформлению и уже в таком виде представало перед зрителем. Возникает вопрос: в какой степени архетипы мировой мифологии вместе с идеями Фрейда и Юнга, с одной стороны, а в какой степени личный опыт переживания трансперсональных областей бессознательного, с другой, определили характер мифопоэтической картины мира у Джавада Мирджа-

вадова. А ответ на него сравнительно прост: никакой заимствованный архетипический образ не нашел бы отклика в душе художника, если бы не был укоренен в трансперсональных слоях его сознания.

Надо сказать, что далеко не каждому дано проникнуть в глубины собственной психики. Люди склонны себя идеализировать, в результате чего личность сводится к «персоне», а архетипическое содержание «коллективного бессознательного» оказывается как бы подводной частью «айсберга». И только таким исключительным талантам, как Мирджавадов, свыше дается дар: познать себя, раскрыть себя целиком и выразить в творчестве.

Еще более сложная задача: увидеть собственную «Тень» – вытесненные в бессознательное аспекты личности. И Мирджавадову это удалось – архетип «Тени» занимает одно из важнейших мест в творчестве этого художника. Другие архетипические образы группируются вокруг этого основного архетипа, столь же важного, как архетип самости, возглавляющий другую группу архетипов. «Самость» – высшее «Я» и «Тень» – низшее «я» – это два полюса психики, между которыми мечется «неприкаянное» эго. Таким был Мирджавадов и такими были его картины.

Еще раз подчеркну: обыватель склонен «вытеснять» (в психоаналитическом смысле) «Тень», гений же художника склонен, напротив, извлекать из глубин подсознания «теневые» составляющие личности и выставлять их на всеобщее обозрение. Шокирующее обывателя содержание картин Мирджавадова было облечено в не менее шокирующую форму.

Аналитическая психология и психология зависимости – основная тема “Artbrut” молодого азербайджанского художника Нияза Наджафова. Воистину каждый из нас несет свой крест, независимо от вероисповедания. Зависимость от алкоголя, наркотиков и т.п. приводит людей в лечебницы. Но на самом деле, современная психология зависимости рассматривает как зависимость и беспорядочную сексуальность, и зависимость от социума, и зависимость от труда и развлечений, «хлеба и зрелищ», и, наконец, зависимость от жизни и смерти. И помогает в этих случаях арт-терапия (как ни странно!). Искусство поднимает человека, даже упавшего, с колен.

Анализируя путем какого-то собственного авторского психоанализа и своей философии жизни свой жизненный путь и опыт «большого скач-

ка», Нияз Наджафов как будто типизирует и типологизирует все жизненные ситуации несвободы и патологии – индивидуальной, культурной, социальной...

Кен Уилбер, известный мистик и психоаналитик, заметил, что дать алкоголику бутылку виски потому, что «я хочу быть сегодня «добрым» – это не сострадание, это «идиотское сострадание» [3]. И напротив, посмотрев картины Нияза Наджафова, мы не только смакуем неоавангардную живопись, мы со-страдаем, переживаем подлинный катарсис (хотя бы взять его картину «Дети» или «Охоту на крыс»). А катарсис ведь очищает, пусть ненадолго. Чтож, «Esse Homo»!

Итак, в искусстве XX и XXI в. принцип мимезиса заменяется на принцип создания новой эстетической реальности. Само бытие говорит через художника и его полотна, и ему уже нет нужды копировать природу, особенно, если это могут сделать фотоаппарат и кинокамера. Художник XX и XXI века обращается внутрь себя, и оттуда черпает и вдохновение, и содержание, и форму. И как показали исследования Юнга и постъюнгианский психоанализ, в частности трансперсональная психология, это содержание далеко не всегда субъективно. Напротив, в трансперсональных слоях сознания обнаруживается коллективная культурная память человечества, содержащая «архетипы» и «перинатальные матрицы», принимающие то форму архаических божеств, то форму олицетворений космических сил природы, то символы циклических мистерий «смерти-возрождения».

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов Г. Художественный мир Расима Бабаева // “Искусство”, №8, 1988, с.21-26.
2. Мастера искусства об искусстве. Т.5.кн.1. – М.: Искусство, 1969.
3. Уилбер К. Один Вкус. – М.: Ин-т трансперсональной психологии, 2004.
4. Юнг К.-Г. Архетип и символ. – М., 1991.
5. Юнг К.-Г. Избранное. – Мн.: ООО “Попурри”, 1998.
6. Юнг К.-Г. Психологические типы. – Мн.: ООО “Попурри”, 1998.

Ключевые слова: К.Г.Юнг, аналитическая психология, архетипы, Расим Бабаев, Джавад Мирджавадов.

Gülrəna Mirzə (Azərbaycan)**Müasir Azərbaycan rəngkarlığı analitik psixologiyası prizmasından**

Məqalədə İsveçrə alimi Karl Qustav Yunqun analitik psixologiya nəzəriyyəsi baxımından Rasim Babayev, Cavad Mircavadov və Niyaz Nəcəfov kimi Azərbaycan rəngkarlarının “bəsirətli” yaradıcılıq növündə incəsənətin məzmununu təşkil edən arxetipik obrazlar təhlil edilir.

Açar sözlər: K.Q.Yunq, analitik psixologiya, arxetiplər, Rasim Babayev, Cavad Mircavadov.

Gulrana Mirza (Azerbaijan)**Modern Azerbaijan painting by prism of analytical psychology**

Archetypical characters forming art content are analysed in the type of «prudent» creativity of Azerbaijani painters as Rasim Babayev, Javad Mirjavadov and Niyaz Najafov in terms of Swiss scientist Karl Gustav Yug's theory of analytic psychology in the article.

Keywords: K.G.Yung, analytic psychology, archetypes, Rasim Babayev, Javad Mirjavadov.