

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА В КОНТЕКСТЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

История профессионального изобразительного искусства в Казахстане началась более ста лет назад, когда сюда приехал Николай Гаврилович Хлудов (1850–1935) — первый учитель многих местных художников. Хлудов был участником этнографических экспедиций, он оставил большое количество рисунков и полотен с изображением здешней природы, жанровых сцен, в которых были запечатлены жизнь и быт казахов конца XIX и начала XX столетий. В то время казахи были еще кочевым народом с богатыми устоявшимися традициями, в том числе в области прикладного искусства, которое создавалось для нужд кочевого общества: каждая юрта представляла собой передвижной музей предметов материальной культуры.

В послереволюционный период образ жизни казахов, как и многих других народов бывшей Российской империи, изменился кардинально: кочевой уклад был отброшен как отсталый, насильственно вводилась оседлость, что имело порой трагические последствия. Традиции были основательно поколеблены, что не могло не стать потрясением для значительной части казахов.

В то же время открывались новые стороны жизни: у молодежи появилась возможность получать образование, пробовать свои силы в неведомых для себя областях, таких, например, как изобразительное искусство. С 1921 г. Николай Хлудов стал руководить первой художественной студией в Алма-Ате, у него учился первый казахский художник Абылхан Кастеев, приехавший в город в феврале 1929 г. Так под непосредственным влиянием российской культуры стала формироваться и развиваться национальная школа живописи.

В истории профессионального казахстанского искусства достаточно четко выделяются несколько этапов: 1920-40-е гг. — время, когда закладывались основы профессиональной школы, в 1950-е гг. сложился казахстанский советский академизм, в 1960-е гг. возник казахстанский вариант «сурового стиля», в 1970–80-е гг. сложилась «исполнительская школа». Единственным источником, питавшим Казахстан художественными идеями в советское время, была Россия.

Профессиональное искусство Казахстана на протяжении всего времени своего существования было ориентировано на европейскую школу при том, что вся информация, поступающая сюда,

пропускалась через фильтры советской цензуры, насаждавшей общую для всего Советского Союза схему бытования искусства.

Тем не менее проблема самоидентификации для Казахстана существовала всегда. Как нечто абсолютно новое, привнесенное извне, профессиональное искусство должно было пройти процесс адаптации к местным условиям. Вместе с тем ускоренный процесс усвоения был не просто механическим переносом мирового культурного наследия на новую почву. Это был трудный период постижения нового способа освоения мира.

В 1950-е гг. в Казахстан вернулись молодые национальные художники, получившие образование в вузах Москвы и Ленинграда. Ориентированные на советское культуртрегерство, они были призваны творить искусство «национальное по форме и социальстическое по содержанию». Но, на взгляд современного зрителя, их работы вовсе не соответствуют полученной установке, напротив, классическая композиционная схема использовалась для наполнения национальным содержанием.

Уже не римляне, а казахи давали торжественные клятвы, героически прощались, уходя на фронт, стойко держались на допросах.

Вместе с тем в тематической картине всегда чувствовалась ностальгическая нота по патриархальному быту, не тронутому цивилизацией, по утраченному «золотому веку».

Как ни странно, «национальную форму» стали искать художники следующего поколения — шестидесятники, вызвав гнев старших коллег, шокированных такими вольностями, противоречащими законам академической школы.

Как известно, в 1960-е гг. в железном занавесе образовалась небольшая щель, вымытая оттепелью, через которую стала проникать информация о большом мире. Правда, набор знаний был регламентирован: про Гуттузо знать можно было, а про итальянских футуристов — нет, о Рокуэлле Кенте — можно, об Уорхолле — нельзя, о Матиссе — можно, о Дюшане — нельзя. Фильтры, уже потрепанные, все еще работали. Вместе с информацией о зарубежных художественных идеях пришло понимание ценности и собственных культурных традиций.

Казахстанская версия советского «сурового стиля» отличалась явной несуровостью — ближе оказались не строгая схема иконы, а позитивно-негативная система казахского ковра, крупные пятна национального орнамента, пластика и фактура древнетюркской скульптуры. Появляются плоскостные, построенные на локальном пятне картины Айтбаева и Сариева, крупномодульная графика Сидоркина. Старшие коллеги, ориентированные на со-

здание казахстанской школы, «не узнали» Казахстан в этих работах, впервые не калькирующих, а иницирующих собственные, оригинальные, присущие только Казахстану художественные идеи.

1970-80-е годы, известные как годы застоя, имеют в принципе тот же источник информации — Россию, которая уже в меньшей степени, чем раньше, но все же посредник между миром и Казахстаном. С начала 1970-х искусство Казахстана проходит долгий тормозной путь, «пережевывая» открытия шестидесятников, под маской эстетизации формы укрывая свое нежелание реагировать на реалии жизни. Существует и определенная общая идея о том, каким должно быть искусство, собственно, развитие темы шестидесятников, настоявших на констатации отличия, инаковости, неповторимости искусства Казахстана. Но национальная идея, необходимая и оригинальная в контексте шестидесятых, стала почти анахронизмом уже к концу восьмидесятых. Изменилась политическая, экономическая, а следовательно, и культурная ситуации.

С середины 1980-х гг. с падением железного занавеса изобразительное искусство Казахстана начинает активно перерабатывать «запрещенные» идеи. Открывшаяся в Алма-Ате в 1988 г. первая выставка неформального искусства «Перекресток» продемонстрировала практически все направления искусства середины и второй половины XX в. в их локальной версии. Изголодавшиеся художники «пожирали» все, что могло служить сведениями о современном искусстве — плакаты, картинки в журналах, рекламные проспекты. С другой стороны, объем живой информации из Москвы сокращался: закрывались журналы, развалился Союз художников, искусству Казахстана грозила изоляция.

Постепенным изменениям в ситуации способствовали объявление суверенитета, взятый курс на демократические реформы и капитализацию страны. Появились иностранные фирмы, дипломатические представительства и посольства, а следовательно, и иностранные покупатели.

Небывалый поток посетителей хлынул в выставочные залы, одна за другой открывались галереи, бесперебойно приглашая народ на вернисажи. Создалась новая художественная ситуация, резко отличавшаяся от прежней принципами своей организации: не Союз художников и не Министерство культуры, а художественные галереи и объединения сами, по своей инициативе пытаются создать определенную среду, организовать культурные события, в которых каждый мог бы найти свою нишу.

В этих условиях в полный голос заявили о себе художники, сформировавшиеся в эпоху «перестройки». Они активно участвуют в выставках — не только у себя на родине, но и далеко за ее пределами, их работы хранятся в музеях и частных коллекциях в стране и за рубежом, что подтверждает очевидный факт: изобразительное искусство в Казахстане живо, оно развивается в контексте нового времени и открыто миру.

Стиль Сауле Сулейменовой глубоко индивидуален и узнаваем. Язык ее живописи отсылает к европейским традициям фовизма и экспрессионизма, в его родословную можно включить декоративность и плоскостность центрально-азиатской миниатюры, казахский орнамент, лаконизм великих мастеров Юго-Восточной Азии. Молодую художницу отличает талант и большая работа души и ума, особый склад психики, чувствительный и динамичный, остро и болезненно реагирующий на фальшь как в жизни, так и в творчестве, которые она не умеет разделять. Вот отчего жизнь свободно переливается в ее картины, делая неактуальной проблему поиска или придумывания новых тем и образов. Алматинские деревья и дворики, город через стекло автобуса, любовные пары в кафе, богемные посиделки, торговки на улице, свежие и увядающие цветы, постановка заезжего хореографа в местном театре, народные танцы на площади и — после недавней поездки в Америку — лос-анджелесский бамбуковый лес, витрины в Сан-Франциско, музей «De Young» — круг сюжетов определяется линией ее перемещения в пространстве.

В череде работ вырисовывается нечто документальное, художница становится косвенным свидетелем времени, которое проступает в приметах современного города, атрибутах новой эстетики, пересматривающей мифологию уносящейся в прошлое Алматы. Реалистический эффект здесь скорее побочен, Сулейменова не переступает автономных пределов искусства в поисках какой-либо опоры для своего творчества. Национальное сознание репрезентирует себя сегодня главным образом стилизаторски, в контексте нового мифотворчества.

В попытке приблизиться в этой теме к реальности, выйти на некий объективный универсальный язык Сауле Сулейменова обращается к фотографии, теле- и киноизображению. Цикл работ под названием «Казахская хроника» состоит из двух серий; первая создана художницей по впечатлениям от архивных фотографий казахского быта на рубеже XIX–XX вв., вторая — фотографий последних лет, снятых самой Сауле или ее друзьями.

В этих работах ощущается дыхание времени, художница пристально вглядывается в архаичный быт, лица людей, пытается

приблизиться к давно ушедшему времени, хоть на мгновение вернуть то, что уже не вернется. Это взгляд равнодушного к своим истокам человека, в нем выражено отношение к национальному прошлому и настоящему. В динамических многофигурных композициях с почти беспредметным фоном можно физически ощутить витальную коллективную общность людей. Фактически художница применяет прием стирания индивидуальной манеры, смиряет привычную для себя стихийность жеста, жертвует экспрессивным живым цветом ради монументального строя и «реалистической» подлинности в изображении сюжетов, как бы самопроявляющихся в охристых напластованиях возрастных слоев граттографии.

Обращение к методу раннего соцреализма для репрезентации национального, возможно, самый парадоксальный и смелый художественный ход в современном казахстанском искусстве.

Постоянные поиски самовыражения, индивидуальности позволяют новому поколению художников глубже познавать мир, себя. Важным моментом их поисков становится определение изначальности каждого явления и понимания своего отношения к нему.

Жанр, в котором работает Марат Бекеев, определить сложно — здесь и пейзаж, и многофигурные композиции, и бытовые сцены. Он сочетает реалистические способы письма с авангардистской условностью.

Сюжеты картин художник черпает из детских воспоминаний и фантазий: идиллические вечера в родном ауле («Тихий вечер»), громадная и таинственная ночь, затаившаяся за открытой дверью («В ночь»), воз сена, влекомый белым осликом («Облака»), — это все впечатления детства, реалистичные и трогательные. Стройный тополь на фоне серовато-белой стены и удлинённая человеческая фигура, словно натянутые струны, и все это перечеркнуто огромной тенью хищной птицы. Такая ритмическая организация полотна порождает ощущение звука («Шорох»). В иной манере, близкой кубизму, написан «Всадник»: фигуры коня и царственно восседающего наездника составлены из геометрических фигур контрастных цветов. Размытые контуры персонажа детских сказок Канбак-шала («Канбак») — это прямая аналогия с Агасфером, вечным скитальцем, неприкаянным и одиноким. Впечатление знойной пустыни усиливают шары перекати-поле.

Тема кочевника и странника постоянно присутствует в творчестве Марата Бекеева в качестве наблюдаемого и формулируемого явления.

Особое свойство картин Марата Бекеева — теплота, лирическая интонация, доверительность повествования. Хрупкий, трогательный мир детства, к которому неизменно обращается художник, — это нить Ариадны, ведущая человека по житейским лабиринтам. Острота мировосприятия, точность и выразительность в выборе живописных приемов — наиболее характерные черты творческой манеры Марата Бекеева. Самое замечательное качество художника — умение играть цветом. Каков бы ни был общий колорит любой его картины — построен ли он по принципу контраста, приглушены ли тона красок, все его полотна гармоничны, плотно скомпонованы и завершены.

Марат Бекеев разрабатывает собственную неповторимую визуальную трактовку образов. Выстраивая поступательность, системность восприятия, он как бы приглашает зрителя войти в это живое вибрирующее пространство. Кажущаяся хаотичность, лоскутность композиционных ритмов, объединяется аккумулирующим черным цветом, что придает его работам особый метафизический смысл.

Художнику всего лишь сорок лет, он еще молод и полон творческих идей. Но уже сейчас, в какие бы поиски и эксперименты он ни пускался, его манера узнаваема и неповторима — это всегда трепетное восприятие окружающего мира чистыми глазами ребенка.

За пятнадцать лет, что прошли после распада Советского Союза, в Казахстане произошли перемены во всех сферах жизни. Страна, избежав жестоких потрясений, обрела политическую и экономическую независимость. Правда, как следствие, на какой-то период ей пришлось пережить в некотором смысле культурную изоляцию, что в свою очередь способствовало переосмыслению мастерами искусств художественных процессов и поискам собственной идентичности.

На примере творчества С. Сулейменовой и М. Бекеева — двух молодых, но вполне состоявшихся художников — можно увидеть, что перемены в жизни страны дали новый импульс развитию изобразительного искусства в Казахстане; искусство казахстанских художников узнаваемо, имеет собственное лицо, и уже вполне вписывается в международное культурное пространство, не рискуя в нем затеряться.