

Х. Х. ТРУСПЕКОВА

ОПЫТ СИМВОЛИЗМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА КОНЦА ШЕСТИДЕСЯТЫХ-СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ XX ВЕКА

На пути дальнейшего проникновения художественных идей модернизма в поле казахстанского профессионального изобразительного искусства второй половины прошлого века, наряду с фовизмом, все активней проявляются все другие его течения.

В поисках новых форм выражения в советском искусстве в целом наблюдается очередная рефлексия в прошлое, но рефлексия подконтрольная, поскольку художники не свободны от диктата соцреализма, продолжающего всячески управлять сферой художественной практики и гуманитарных знаний.

Так, изучению древнерусского искусства в СССР отводилось большое место в художественных школах, поэтому и творчество русских символистов начала XX века, опиравшихся на традиции иконописи, было дозволено для изучения, и, следовательно, национальные окраины империи имели возможность знакомства с ним.

Символизм же, как форма выражения в искусстве Европы конца XIX-XX вв., проявляется многогранно, ощущение необъяснимости происходящего в реальной действительности приводит многих к метафизическому толкованию мира.

В бывшем Советском Союзе символизм в специфической форме выражения фактически всегда присутствовал, как и в целом в художественном творчестве человечества, и в форме официоза в том числе.

Из всех измов мирового авангарда символизм и примитив последовательно проникают в казахское советское искусство. И если в примитиве наиболее действенным явился язык фовизма, то наряду с ним, в последней четверти XX века примитивизм искусства русского авангарда пришел в казахскую школу и через опыт символизма. Творчество К.С. Петрова-Водкина, В.Э. Борисова-Мусатова занимают в ней столь же важное место, как и творчество А. Матисса.

В начале XX века русский символизм оказал огромное влияние на творчество молодого

У. Тансыкбаева. Он один из немногих еще в юности был привержен к авангардным течениям времени, о чем уже говорилось нами ранее. Влияние искусства В.Э. Борисова – Мусатова на творчество С. Мамбеева отмечалось отечественными исследователями (1).

Символизм В.Э. Борисова – Мусатова особого рода: призрачность присутствия человека в данной реальности, глубокая погруженность во внутренний мир и таинственное растворение всего окружения, как *видения*. С. Мамбеев нашел свою систему интерпретации столь же ирреального *присутствия-отсутствия* образов в пространстве реалистического пейзажа: техника работы позволяет мастеру создать иллюзию таинственного мерцания формы.

Приверженность казахских мастеров конца 60-х – начала 70-х годов к примитиву объясняется, с одной стороны, все продолжающимся стремлением к переоценке арсенала технических средств выражения в искусстве, с другой – в советском искусстве данного времени отмечается общая тенденция поисков «корней» как истоков духовного начала в истории культуры этноса. О так называемых «почвенниках» будет много разговоров в последующие времена. Тема эта будет касаться фактически всех народов бывшего СССР, хотя история ее постановки насчитывала более столетия в русской культуре (она возникла еще в XIX веке, особенно обострилась к его концу).

Одним из таких посылов является пробуждение и все больший интерес к средневековой культуре в целом, а в изобразительном искусстве России – это икона. Уже однажды, еще в начале XX века в течениях русского модернизма он имел место, однако советский классицизм отверг его вместе с другими направлениями мирового авангарда, за исключением, возможно, творчества К.С. Петрова-Водкина. Знаменитое полотно мастера «Купание красного коня» воспринималось воспеванием идей революции.

В советское время, русское искусство, начиная с Древней Руси (и икона, в частности), изучается в стенах всех художественных заведений бывшего Советского Союза, но не изучается история искусства других народов СССР, за исключением пределов самих национальных республик (да и то не во всех.) Даже в границах собственной республики художники, как правило, самостоятельно изучают культуру и искусство своего ареала. К примеру, мало знаний в области средневековой миниатюрной живописи среднеазиатского региона, особый интерес к которому начинает пробуждаться в связи с общим стремлением молодого поколения к познанию и художественному осмыслению собственного этнического мира.

Контекст времени характеризует и другое, общее для страны обстоятельство. В советском искусстве 70-х годов прошлого века в целом, так же как и в обществе, есть еще глубоко уверенные в правоте господствующей идеологии и есть сомневающиеся, критически настроенные молодые художники, что уже никак не довольны сложившимися стереотипами советского образчика романтизма, столь усердно культивируемые госаппаратом от искусства.

В рамках данного романтизма продолжают создаваться канонические композиции о трудовых буднях советского человека, всегда трактуемых, как праздники, но с обязательной привязкой к конкретному времени и месту (стиль одежды, образ местности и т. д., то есть документальная фиксация примет эпохи). Поэтичность – одна из возможностей романтизации в таких произведениях, что используется многими мастерами (М. Калимов, Н. Нурмухамедов и др.).

В сознании молодых казахских мастеров того периода наблюдается такое же брожение и такое же расслоение. Если официальные требования продолжают исполняться, то есть мастера выступают с произведениями на заказные «исторические» сюжеты, то другая плеяда молодых художников проявляет интерес к иным темам и собственным поискам в искусстве.

В данной связи интерес к символизму пробужден и интересом к примитиву как первоисточникам культуры человека, и казахские художники пришли к состоянию, когда собственный праязык, собственное историческое наследие стремились разглядеть в ее истоках. Искусство

кочевников знаково, но знак этот в данном случае несет в себе символ, в котором сакральная функция важнее его прозаического функционирования в данной профанной реальности. В примитивном искусстве единство знака с символическим его смысловым текстом сохранено и, именно поэтому казахским художникам на уровне подсознания он наиболее близок.

Примитив и символизм в творчестве казахских мастеров по-разному используются в произведениях в зависимости от времени. В творчестве мастеров известных к концу 60-х годов XX века и творчестве молодых, только начинающих художников 70-х годов, будут серьезные различия в позициях.

В развитии казахского искусства примитив использован как средство символического выражения художественной мысли автора. Поэтому и иконописная система использована в творчестве С. Айтбаева как символическая форма трактовки собственной этнической культурной среды, так же как и у К.С. Петрова-Водкина («Петроградская мадонна»), символизирует о присутствии вечного в обыденном, точнее художник стремится видеть возвышенное в обыденном.

В творчестве казахских мастеров интерес к русскому символизму и иконописи сплелись в единое целое. Икона – символ божественного образа, в котором все сакрально, символизм начала XX века активно его использовал, но казахские мастера обратились к нему только в конце 60-х – начале 70-х годов.

Во времена, когда в творчестве молодых казахских, и всех советских художников в целом наблюдается очередное пробуждение интереса к иным языковым системам, и примитив явился одним из самых «ясных» языковых форм в искусстве XX века для казахских художников. Следует напомнить, вероятно, что в иконописи локальный цвет и линия – основные средства выразительности, где четкий контур линии по силе выразительности сопоставим с экспрессией цветового поля.

Однако не следует думать, что икона становится основой нового мировидения, ведь изображение в ней имело прямое отношение к христианскому религиозному мышлению, поэтому при всей атеистичности советского искусства, среднеазиатский художник не мог в полной мере воспользоваться ее формой. Но вот использовать ее

интерпретацию, что присутствовало в искусстве русских символистов, как у М.А. Врубеля, К.С. Петрова-Водкина, П. Нестерова, это вполне приемлемо для мастеров, что продолжали идентифицировать себя с народами Востока, у которых свои религиозные традиции, даже если и утрачиваемые к тому моменту.

Если в творчестве других советских художников наивное искусство, примитив – очередной возврат к истокам цельности человеческой природы, то фактически то же самое можно сказать и о казахских мастерах. Они стремятся вернуться ко временам, когда не было такого деления между материей и духом в собственном традиционном культурном прошлом. Что столь красноречиво проглядывает в творчестве С. Айтбаева и в его полотне «Гость приехал», и в произведении «Молодые казахи».

Символизм в искусстве других мастеров – это столь же особенная интерпретация, существующего в мире искусства многообразия выражения симбиоза чувственно-логического и таинственного.

Творчество С. Айтбаева демонстрирует прорыв к свободе «языка» в изобразительном искусстве казахских художников, для которых сама стихия цветовой пластики самодостаточна. Мы уже говорили о поисках формы за пластическими экспериментами с цветом (2). Но именно теперь он оказывается перед другими проблемами. Если логику этого изобразительного языка уже усвоили, то теперь на очереди – осознание ее внутреннего наполнения, смыслового начала. Как известно, за этим феноменом стоит символизм.

В творчестве многих мастеров можно было наблюдать интерес к линейности, предельному напряжению цвета в произведениях символического стилизованного решения. Фовизм в искусстве казахских художников так же носил символические оттенки, в отличие от первоисточника. Примером может служить то же полотно С. Айтбаева «Гость приехал». В стилизованном решении проглядывает и линейная графичность средневековой миниатюры и звонкая, контрастная графичность живописи икон (из жития святых), и фовистичная дикость в том же колорите.

Фовистично выглядят произведения на темы Хивы («Хива. Мавзолей», «Девочка у юрты» 1974 г., «Портрет колхозницы» 1975 г., «Отдых чабана» 1976 г. – х.м.), на этнические темы.

Если ранее мы отметили сезаннизм С. Айтбаева (2), то в 70-е годы он активно ищет более глубокие пласты языковой системы живописного произведения, в котором есть место духу этнической культуры, утрачиваемой к тому моменту. Свободная пластика цвета и свободное движение кисти нужны мастеру, чтобы выразить нечто иное, ведь он будучи продуктом своего советского бытия не мог не чувствовать «зова» собственных ген.

Эта плеяда мастеров, усвоив модернистский принцип отношения к миру, в котором есть только данная реальность, не мог не ощущать присутствия иных ощущений в глубинах своего подсознания, где всегда было место двум реальностям. Символизм был присущ национальной ментальности: всегда эта реальность соседствовала с иной реальностью.

Сложно переоценить в творчестве С. Айтбаева желание «посмотреть» на сам живописный язык без его привязки к прежнему академическому опыту, как к явлению самодостаточному, способному продуцировать собственное художественное поле. Это то же самое стадийное явление, по которому прошли все европейские мастера изобразительного искусства в свое время. С. Айтбаев один из первых освобождается от стереотипов сознания, что прочно сложились в языке визуального искусства, высвобождает ее собственную природу, способную создавать *иное* изобразительное поле. Но он же, как и старшее поколение, обращается к языку символа, что активно использовали С. Мамбеев, С. Романов и другие.

Наряду с признанным классиком казахского авангардного искусства С. Айтбаевым, конечно, надо говорить и о других мастерах, в чьем творчестве символизм нашел иные формы выражения, не всегда опирающиеся на русские традиции.

К примеру, символизм в творчестве Т. Тогусбаева, А. Жусупова, О.О. Нуржумаева, И. Исабаева, конечно, отличает собственный язык, их рефлексии в область мировой культуры будут отражаться в сторону большей романтизации композиций, что являлось велением времени. Так, А. Жусупов привержен официозу в своем полотне «Женщины моей Родины».

И вновь наиболее показательным в данном случае творчество Т. Тогусбаева. Во многих работах мастера яркая цветовая гамма, плоско-

стность изображения, сочетание холодного и теплого создают мир, полный жизненной энергии. В произведениях на традиционные темы труда, пафосность советского искусства превращается в символическое действо, где труд сравнивается с песней, где «Узоры песен степей» совершенно органичным путем «вплетаются» в нити полотна и создается симбиоз единства материально-духовного мира.

Тема степной песни сравнивается автором с темой труда, с темой пространства быта человека счастливого, человека, который, кажется, почти достиг духовного умиротворения и покоя, что, как правило, характерно только для рая. И по другим произведениям можно сказать, что рай земной для художника – это мир его ближайшего окружения: семья, мать и ребенок, это дружеская беседа, совместный ужин и, конечно, пространство родного очага и степи, играющего всеми мыслимыми цветами радуги.

Сравнение художником музыки и трудовой деятельности человека не ново в искусстве социалистического реализма, очень часто такая метафора присутствовала в искусстве советских художников, но подход Т. Тогуспаева отличается тем, что музыка сопровождает работу традиционного уклада жизни.

Вместе с тем в образной трактовке данного произведения – «Узоры песен степей» – художник ориентирован и сторону древнего мира, Востока. Колористическая гамма выполнена в «солнечных» тонах, а хрупкие фигуры женщин удивительным образом напоминают как египетские изображения, так и нотные знаки. Фантастический пейзаж-узор, сплетаемый мастерицами, напоминает полное глубины пространство, фигуры женщин расположены по горизонтали холста, трое из которых в одинаковых позах, чем и напоминают монументально-декоративные аккорды произведения, главные акценты.

Тема труда и этнические мотивы, столь будоражащие воображение художника, преисполнены веры в утопические идеи своего времени. В произведении «Песенные дни» земля и люди словно вплетены в единый узор цветущего края, где господствует уже иная цивилизация, но человек по-прежнему органичен в ее лоне. А знаки современной цивилизации прочитываются только в буйстве цветущих подсолнухов, высоких колосьев трав, что не характерно для открытого пространства степи, это результат земледелия.

При всей пафосности композиции есть в ее строе нечто отличное от простого восторга и тем более от праздничного возбуждения. Так, образ женщины в данном полотне весьма странный: она изображена с молитвенным движением рук, в странном головном уборе. Нечто таинственное создается и колористической гаммой: глубокие тона земли пробиваются яркими всполохами желтого, красного, напоминая Ван Гога. Здесь возможно, как и у многих коллег, мастера волнуют жизненные проблемы, проблемы бытия, и конечно, традиционное восприятие пространства: низкий горизонт, когда земля занимает все поле полотна художника, небо небольшой полосой уходит в глубину холста.

Многие живописцы Казахстана писали свои произведения на темы «вечерних» трапез, когда «Собрание бригады, обед на полевом стане» С. Айтбаева (или в «Мелодии» О. Нуржумаева), изображают нечто очень схожее с хрестоматийной «Тайной вечерей», хотя взято за основу совершенно иное событие. Смысловые части, как правило, связывают с идеями социалистического реализма, с утопическими идеалами эпохи, эпохи воспевания трудового класса, воспевания коллективного действия.

Коллектив – основная движущая сила в социализме, коммунизме, механизм и стержень того строя, что просуществовал чуть более семидесяти лет. Поэтому и в искусстве социалистического реализма требовалось изображать трудовую и будничную жизнь человека в коллективе, что многократно было реализовано в творчестве советских художников. Но казахские мастера преимущественно изображают этнические сюжеты на бытовые темы и темы труда.

Пафосность советского искусства, конечно, оказала влияние на полотно «Узоры песен степей», но все же в ней больше истинного восторга от гармоничного единства действий и чувства сопричастности к творимому миру. Темы совместных трапез также этнического (эпического) характера, словно нет за пределами интерьера юрты нового мира.

Произведения многих казахских мастеров данного отрезка советской истории Казахстана будут отражать символические оттенки, например, у А. Жусупова, несмотря на то, что технически форма в композиции строится на постимпрессионистических принципах.

Символизм мышления А. Жусупова проявляется тогда, когда он обращается к своей «почве». И, как и следует из биографии художника, выросшего в детском доме (а в период с начала и до середины XX века сиротство в СССР было явлением масштабным), его творчество – это в большей степени погруженность в себя, в мир собственных мыслей.

«Женщины моей Родины», пожалуй, самое известное произведение художника символично по всем признакам, хотя и полностью вписывается в каноны социалистического реализма советского искусства. И по эпическому и по монументальному размаху произведение – результат влияния идеалов эпохи, но в нем столько истинной веры, что продиктовано оно скорее не стремлением соответствовать требованиям государственной идеологии, а глубокая убежденность в правоте данного положения вещей.

Полотно «Женщины моей Родины», как и требует соцреализм, пафосный, героическая горделивая осанка в образах женщин трех поколений, олицетворяющих преемственность в жизни, олицетворяющих саму жизнь, эстафету в ней – все в картине очень знакомо и понятно для советских граждан. Такие монументальные композиции были традиционны в интерьерах общественных зданий, подобным образом осуществлялась так называемая ленинская монументальная пропаганда идеалов коммунизма.

Художник демонстрирует, что он согласен с эпохой, что для его мира образами хранительниц и носительниц вечных непреходящих ценностей остается женщина. Правда, и здесь есть пересечения с социалистическими мифами советского периода: женщина должна оставаться матерью, сестрой, хранительницей очага с одним только дополнением: она должна быть еще и работницей, труженицей. Полотно А. Жусупова в первую очередь о материнстве.

В произведении крепкие, чеканные, несколько суровые образы представительниц трех поколений, но по внешнему виду можно сказать, что разница в возрасте соответствует этнической традиции: между юной матерью и ее родительницей небольшая возрастная граница, чего не скажешь о бабушке (в полотне она выступает уже прабабушкой).

Оттенки розовых цветов и сияние белого на традиционном головном уборе, графичность в построении фигур, характерный для соцреализма

жест крепких открытых ладоней рук – все очень фундаментально и, кажется, прочно и вечно, как то пропагандировалось официальными кругами. Некая суровость образного решения согласуется с суровым стилем советского соцреалистического искусства. Тем не менее, тема материнства – это, вероятно, и собственные внутренние переживания автора. Он использует тональный и цветовой контраст, и если чистые светлые цвета одежды холодноваты, то сами лики и фигура младенца решены в цвете дерева, мощного дерева, прочно связанного с земным лоном.

Вообще для художника образы старцев – это эпические носители традиционного сознания и знания жизни, это проводники нравственно-эстетического опыта прошлого, а женщины его Родины выступают божественными и сильными хранительницами мира.

Младенец, что у ног этих трех великих представительниц рода, защищен этим монументальным «щитом», они как исполины, оберегающие его жизнь. И вместо теплых и ласковых рук, как правило, ассоциирующихся с женщиной-матерью, его оберегают сильные, властные и в то же время добрые и родные руки. Нет сентиментальности в выражении такой любви, но она прочно связывает все поколения, что мы видим на полотне.

Люди этого времени традиционно обожествляли женщину-мать и как защитницу и как хранительницу покоя на земле. Плакаты времен войны очень прочно вписались в сознание, чтобы не влиять на сложение подобных архетипов. Вот и художник следует канонам соцреалистического искусства, стремясь выразить любовь и веру в свои «корни».

Возвышая фигуры над низким горизонтом, автор возвеличивает роль материнства в жизни, ее природой определенное предназначение. И еще связь поколений, что всегда важна в сознании номада и, вероятно, связана с чувством внутренней незащищенности самого автора. Защита, высшее покровительство – это то, что художник интуитивно ищет, обращаясь к своим предкам, к мудрым старцам и женщинам, которые предстают и как хранители этнической культуры. Не случайно бабушка одета в традиционную национальную форму одежды, в те времена это уже почти утрачивалось.

В творчестве А. Жусупова очень интересное сравнение между женщинами и старцами. Старцы словно связаны с глубинным чревом зем-

ли, ее недрами, а женщины в этой монументальной картине, изображенные на фоне низкого горизонта, возвышаются над ней, фоном для них является скорее небо, чем земля. А чистота холодного колорита больше ассоциируются с божественным, космическим предназначением ее роли.

Частое присутствие образов стариков в творчестве художника объяснима с точки зрения национальной ментальности: без благословения почтенных членов общества человек лишался покровительства предков, нарушалась родовая связь, а казахи всегда стремились заручиться «космической поддержкой» своих предков.

Художник располагает образы старцев в замкнутом пространстве, локальные цветовые контрасты позволяют создать напряжение поля художественного полотна, несмотря отвлеченность и глубокую погруженность в себя персонажей. Такой же напряженной была работа мысли самого автора, хотя он творил в период относительной стабильности благодаря скорее замкнутости границ государства, чем действительной стабильности в мире.

В данной трактовке образов – архетипы бессознательного культуры: старцы ассоциируются с этническими глубинными корнями, в то время как женщина приводит человека в этот мир, она хранит его в этой реальной жизни.

Настоящий момент важен лишь по отношению к будущему – художник ищет ответ в прошлом, и это можно объяснить чувством его внутренней незащищенности. Защита, высшее покров-

ительство – это то, что художник интуитивно ищет, обращаясь к своим предкам, к мудрым старцам и женщинам, которые предстают как хранители этнической культуры. Многие пейзажи художника посвящены родным просторам гор и степей, где колористическая гамма в большей степени этюдна, академична. Пейзажи с этническими мотивами символические по звучанию и эпичны по характеру.

Таким образом, если символизм как устойчивое явление в казахской художественной культуре был сформирован синкретизмом народного миропонимания: все традиционное творчество номадов носит символично-знаковое выражение, то символизм в профессиональном изобразительном искусстве Казахстана XX века – это влияние тенденций развития модерна (или мирового авангарда в художественной культуре) в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ергалиева Р.А.* Секреты таинства живописного мира Сабура Мамбеева // Шахар-Культура. 2006. №3 (7). С. 63-69.
2. *Труснекова Х.Х.* Постимпрессионистический опыт в развитии казахского изобразительного искусства второй половины XX века // Евразия. 2009. № 4. С. 11-17.

Резюме

Мақала еуропалық ұстанымдар нақышына негізделген қазақ кәсіби бейнелеу өнерінің кезекті даму сатыларына арналған. Дәлірек айтқанда, XX ғасыр басындағы символизм өнерінің өткен ғасырдың 70-ші жылдарындағы қазақ шеберлерінің шығармашылығына әсер ету мәселелері қарастырылады.