

Х.Х. ТРУСПЕКОВА

ФОВИЗМ И ПРИМИТИВ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА КОНЦА ШЕСТИДЕСЯТЫХ, СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ ХХ ВЕКА

В формировании казахской школы изобразительного искусства сложно не признать роль примитивизма как очередного этапа в освоении *иного*, вестернизация продолжала свое развитие и на очереди - течения модернизма начала двадцатого века. Движение от импрессионизма, постимпрессионизма к примитиву, а точнее к примитивизму было, конечно, вполне предсказуем.

Примитив как явление в культурном развитии человека – закономерный этап. Он фактически «родной» для всех людей на земле, но новый виток его развития, конечно, надо было оправдать в глазах «цивилизованной» Европы в свое время, где, казалось, давно ушли «вперед» к высотам элитарного искусства, начало которому было положено в эпоху Возрождения. Именно тогда народное и светское аристократическое искусство начинают разделяться, как непреодолимые параллели.

В казахской кочевой среде подобное деление выражалось только в качестве и количестве имущества. Кардинального противоречия, что имело место в западных культурах, здесь не было.

Отсюда народное творчество в Казахстане (но не примитив в полном смысле), как один из традиционных способов «естественного» художественного освоения мира, все еще доминировал, а точнее - еще не утратил своего значения. Поэтому на тот момент истории не было необходимости восстанавливать то, что и без того присутствует в окружении - можно лишь синтезировать его с европейскими принципами осмыслиения.

Примитив в форме наивного искусства и примитив в форме канонической системы знакового выражения в народном творчестве, конечно, серьезно отличаются.

К примеру, традиционный казахский орнамент или изображения каменных изваяний (балбалы), сакский звериный стиль невозможно соотнести с наивным искусством начала XX века. К примитиву они не имеют никакого отношения: это особый образ выражения мысли человека, в которой нет места наивному мировосприятию. Глубокая философия, заложенная в казахском народном искусстве, равно как и в искусстве ранних кочевников, никак не позволяет подразумевать неопытность, а тем более незрелость художественных возможностей авторов.

В данной связи, утверждая о примитиве, как о ступени освоения *иной* культуры, следует обратить внимание на ее «европейское истолкование» и европейские «корни» в искусстве конца XIX-начала XX века. При этом примитив продолжал присутствовать в искусстве СССР в первые годы Советской власти. В отдельные периоды в творчестве А. Кастеева его наличие было продиктовано спецификой становления и мастерства и наивным мироощущением художника, свято верившего в идеалы соцреализма. Совершенно иное выражение примитив принимается и используется мастерами последней четверти двадцатого века.

В искусстве мирового авангарда он строился и на опыте примитивных культур, и на наивном народном, а также детском творчестве. И если кубисты увлекались африканской традицией, а П. Гоген обращался к примитивному обществу, то фовисты развиваются тему «свободы» мысли в наивном искусстве и примитивной культуре.

Казахские мастера конца шестидесятых и особенно в семидесятые годы двадцатого века активно изучают именно этот опыт. И лишь в конце семидесятых и начале восьмидесятых годов прошлого века собственное историческое наследие получит новое осмысление, но она рассматривается уже с позиций утраты традиционной культуры и особенно *истории* нации.

Параллельно с символизмом (явление в художественном пространстве Казахстана, имевший место в искусстве в форме канонов соцреализма, в дальнейшем вновь пробивает себе дорогу в семидесятые годы XX века), фовизм – еще одна из ступеней, оставившая наиболее яркий след в истории отечественного искусства, строится на наивной вере.

Напомним, что фовизм – одно из художественных течений модернизма, выделяющийся тем, что именно он опирается на искусство примитива, на детское творчество. И из представителей фовизма творчество А. Матисса оказалось наибольшее влияние на художников того времени.

Особенностью творческой кухни казахских мастеров можно считать синтез, что наблюдается в переплетении фовизма и символизма. В чистом виде фовистические черты существуют (Т. Тогусбаев, А. Сыдыханов), но очень часто наблюдается «пересечения» двух очень серьезных ху-

дожественных направлений искусства мирового авангарда.

В творчестве молодых советских мастеров семидесятых годов XX века впервые ироничное отношение к жизни выражается и в форме примитива. Сам примитив в данном случае не исторический, то есть имеющий отношение к сакральному искусству первобытного периода, а непосредственно опирается на так называемое наивное искусство. Источником наивного искусства выступает народное творчество, вновь надо оговорить, что наивное творчество уже однажды было на вооружении в искусстве русского модерна. Творчество К. Малевича, М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой (объединения «Бубновый валет») и других мастеров русского авангарда начала XX века обращалось к народному лубку как источнику «простонародного» взгляда на мир.

В начале семидесятых годов «наивным» искусством отмечено творчество молодых советских художников: «Увлечение так называемым «наивным» искусством, получило широкое распространение среди художников-«семидесятников», – говорится в статье В. Лебедевой «Некоторые тенденции в живописи 70-х годов (московские художники).»*

В той или иной форме ему отдали дань почти все молодые мастера этого десятилетия: «К числу наиболее интересных (помимо названной уже) относятся Т. Назаренко, Н. Нестерова, Е. Струлев, А. Ишин, А. Петров, Т. Насипова, М. Талашенко, Л. Решетникова, К. Нечитайло и другие. Художников привлекают в примитивизме многие черты – соединение фантазии и иронии, метафорическая недосказанность пластического языка, близость к народному искусству, возможность изучать и понять отношение самого народа к жизни, к природе, к вещам».**

«Среди образцов, к которым художники обращаются наиболее охотно, важное место принадлежит древнерусскому и народному искусству».***

Если интерес к иконе, в какой-то степени был спровоцирован «центром» развития советского искусства, в некоторой степени «культивирован» всем процессом художественного образования в стране Советов, то интерес к народному наивному искусству возник в искусстве молодых «семидесятников» спонтанно.

Об этом красноречиво свидетельствует само творчество молодых тогда мастеров. Ведь все молодое советское поколение этого периода находилось в состоянии статичности, они были «свободны» от тягот памяти военных лет и жизнь воспринимали такой, какой она им представлялась, но не являлась на самом деле. Критический

взгляд на действительность начинает прорываться в их сознании, находя отклик в творчестве. Ирония, что будет присутствовать в их полотнах – это уже преддверие будущего постмодернистского взгляда на мир, когда серьезное отношение к реальности уже не помогает в оценке происходящих в жизни событий.

Особенно интересно в этом отношении творчество московской художницы Татьяны Назаренко, о которой стали говорить с самых первых ее выставок. В полотне «Новогоднее гулянье» 1972 года персонажи больше похожи на средневековых ряженых, хотя для карнавального наряда использованы в основном маски, что действительно соответствует реалиям того времени. В Советском Союзе «карнавальная ночь» могла быть только в кино, в реальности – костюмированных праздников не было. В полотне художницы народные гулянья, напоминающие традиции из глубин языческого прошлого, их к тому моменту «вытравил» советский быт и в особенности советская идеология.

Персонажи на полотне лубочны и трогательны. Т. Назаренко, словно народный мастер, или ребенок «рассказывает» о важном событии правильно и точно, но предельно просто и *наивно*. Не только народный лубок «проглядывает» в таком полотне, есть и нечто от искусства мастеров Северного Возрождения, за одним исключением: не видно моралите.

В дальнейшем ирония в творчестве Т. Назаренко будет представлять с почти жесткой критикой, в восьмидесятие-девяностые годы двадцатого века она, естественно, впишется в поле постмодернизма.

Но произведения молодых мастеров семидесятых годов XX века будут влиять на общее настроение всей советской молодежи. Однако с общностью интересов в среде художников разных регионов страны Советов будут и серьезные различия.

К примеру, на Востоке страны молодые мастера, воспитанные комсомольцами, все меньше верят ее идеалам. Фактически всем понятно, что лидерами комсомола зачастую являются карьеристы, а советская пропаганда стремится воспитать молодежь духовно «чистую» от подобных «меркантильных» интересов. Образ интеллектуала, возникший в шестидесятые годы, окрасился в романтические черты к началу семидесятых, поэтому молодые в большинстве своем идентифицируют себя с образами «высоких», целеустремленных личностей, способных справляться с любыми трудностями. Главное видеть мир таким, каким он «рисуется» в будущем, а не тем, что есть на деле.

Известно, что эти стандарты не могли не тревожить мысль молодых художников. Разница в восприятии мира художниками из регионов и культурных центров, каковым являлись Москва и Ленинград (ныне Санкт-Петербург) в те времена, была столь же глубокой, как и в современном мире. Более простодушный и более наивный человек из регионов, можно сказать, неискушенный, оказываясь перед вопросом о собственной жизни, мог либо продолжать верить и быть послушной марионеткой в руках идеологии государства, или начинал бунтовать, с присущей провинциалу наивной (архетипической) верой в справедливость.

В вопросах о развитии искусства Казахстана, именно эта наивная вера, а не наивное искусство доминируют в творчестве мастеров семидесятых годов XX века.

Как мы помним, примитив имеет разные грани своего проявления, вот такой гранью является и фовизм. Привлекательность этого стилевого направления сложно переоценить, когда речь заходит о художественной культуре регионов Средней Азии.

Причиной тому - ясность выражения в фовистичном полотне с одной стороны, с другой - в «потоке» детского сознания нет места откровенной лжи, есть место фантазии, есть место эмоциям, нерасчлененности логики и чувств. Детская непосредственность, открытость миру и пространству – не могли не оказать влияние на мастеров, все еще осваивавших европейскую школу.

Бесхитростность матиссовского нарратива, кажется доступна всем, ведь детское творчество – часто повесть, рассказ о чем-либо. Воспринимать его гораздо проще, чем головоломки абстрактного письма, технически исполняемые быстро, но непонятные для осмыслиения даже просвещенному художнику. Логика матиссовского стиля для казахских художников оказалась доступней и ближе именно из-за ясной непрятательности сюжета на первый взгляд.

К тому же матиссовский лаконизм, плоскость цветового пятна оченьозвучны природе национальной культуры, орнаментальному искусству, не зря же в свое время А. Матисс увлекался орнаментальным искусством в своем творчестве.

То есть декоративность цвета, характерная творчеству диких (фовистов), конечно, известна национальной культуре казахов. Локальный цвет, выразительность которого строится на контрастном чередовании, гармонизируемых линий, также знакомый прием в национальной художественной культуре.

Цвет и линия – способы построения композиции в фовизме и кубизме. Декоративность этих течений модернизма, как известно, получили дальнейшее развитие в дизайне, тем самым доказывая родство с традиционным декоративным искусством, несмотря на всю глубину философии этих явлений в художественной культуре XX века.

Разница между кубистическими и фовистскими методами противоположны: кубизм идет, визуально разрушая предметную форму, разрушение связано с пересечением разных точек зрения на предмет, а фовизм больше опирается на подсознательный импульс, сродни детскому мировоззрению. В этой связи именно фовизм в лице искусства А. Матисса становится примером для творческого подражания и повторения.

Творчество А. Матисса покоряет по-детски непосредственным и точным выражением мысли, притом, что в ней вроде бы отсутствует школа изобразительного искусства, – как представитель модерна, художник не признает в ней эталона высокого искусства. Драма, трагедия в полотнах художника трактуются по-детски открыто и беззащитно, глубоко переживаются, от того гораздо глубже и сильнее его воздействие на зрителя, это состояние, которое чувствуется, а не осознается на уровне разума.

Конечно, казахской творческой интеллигенции данного периода невозможно было не ощущать близость духа творческого метода фовиста А. Матисса и своего классического народного художественного опыта.

А. Матисс был признан не только казахскими мастерами живописи. В искусстве Среднеазиатского региона он имел немало последователей, его творчество было известно в стране Советов. Благодаря Эрмитажу, где были выставлены произведения мастера, приобретенные некогда С. Морозовым, творчество мастера получило не просто известность, но все больше начинает интересовать всех художников бывшего СССР, в особенности в отдаленных регионах.

К примеру, туркменский живописец Ш. Орадов также из числа поклонников творчества А. Матисса, хотя и В. Кандинский со своей философией о цвете и линии – не исключение в данном случае. Столь же активно он будет изучать творчество В. Кандинского, когда представится возможность (в восьмидесятые годы). Ш. Орадов также из поколения мастеров, чье творчество приходится на период шестидесятых - семидесятых годов прошлого века, поздние его произведения говорят о той ностальгии по Родине, что

свойственно человеку, живущему вдали от своей земли. След, оставленный А. Матиссом в сознании художников Среднеазиатского региона, можно исследовать отдельно, так же как и русский символизм начала XX века.

В казахском искусстве второй половины XX века фовистический взгляд на мир проявился в творчестве Т. Тогусбаева, О. Нуржумаев иногда обращается к его стилевому принципу, А. Сыдыханов, и многие другие. Наиболее показательно в данном случае творчество мастера почти полностью копировавшего матиссовские приемы композиции.

Это Токболат Толепбаевич Тогысбаев - один из представителей поколения шестидесятых-семидесятых годов XX века, окончивший Алматинское художественное училище имени Н. В. Гоголя в середине шестидесятых годов прошлого века, но в качестве зрелого мастера в полной мере состоявшегося в семидесятые годы.

Обладая даром живописца, прошедшего путь профессиональной подготовки под руководством представителя русской школы реалистического и импрессионистического направления М. С. Кенбаева, художник в своей творческой карьере избирает иное направление. Постимпрессионизм и фовизм интересуют мастера больше.

Ему явно импонирует колористическая система Ван Гога и А. Матисса. Композиционные приемы искусства известных европейских мастеров используются мастером для трактовки мифологического мира прошлого казахской кочевой степи, кочевого быта.

Он фактически повторяет матиссовскую композицию «Красная комната», серию его натюрмортов в красно-синих тонах в своем полотне «Кухня» (1968), «Натюрморт с арбузами» (1974), в «Портете Хаджи Мукана» (1971): насыщенный цвет, обратная перспектива, детали орнаментального декора как самостоятельные элементы в интерьере жилища.

Форма изображения, использованная художником, не столь уж и нова для казахов в данном случае. В прошлом в казахской юрте, в жилище казаха на стенах, как правило, развешивались предметы обихода из мягких и твердых материалов и серебра. Эти атрибуты быта носили двойственную функцию: как чисто утилитарную предметную, так и художественно-эстетическую, в чем собственно и проявляется символическое восприятие всего предметного окружения кочевниками.

Плоскостность декора предметного мира казахов совпадала с системой изображения фовистов, в какой-то степени кубофутуристов – лос-

кнутые одеяла, к примеру, - за исключением экспрессии. Цветовая и в целом колористическая экспрессия была также свойственна интерьеру казахской юрты, но экспрессия не драматического характера, а уравновешивающая и оживляющая пространство своей насыщенностью, яркой пестротой. Поэтому для художника, изображающего среду, жизненное пространство кочевого интерьера, нет более подходящего варианта решения композиционных задач, как не через систему видения мира фовистами и постимпрессионистами.

Как и все художники этого времени, Т. Тогусбаев пробует себя в разных жанрах, и, конечно же, в жанре натюрморта в том числе. В его натюрмортах, наряду с фовизмом, отмечается влияние кубизма и абстракционизма XX века. Характер композиции и особенно цветовая гамма во многом совпадают со всеми прежними произведениями автора поры становления, а основное наполнение соответствуют «генеральному» направлению советского искусства.

Излюбленная глубина и всполохи мерцающего цвета, таинственность происходящего в пространстве – весьма частые приемы композиционных построений в живописи художника.

В поздних работах будет иное состояние и иное ощущение времени. Так же как и творчество всех советских художников, творчество Т. Тогусбаева будет эволюционировать в соответствии с теми переменами, что привели в последствие к крушению империи. Но он, как и многие, не мог на тот момент полностью осознать степень грядущего поворота событий. А физистичные полотна мастера столь притягательны чистотой и ясностью образного выражения, что не оставляют и тени сомнений в том, что автор пользуется чужим опытом, но не чуждым языком.

Фовизм в творчестве многих казахских мастеров не будет так явно демонстративен и нагляден, как у Т. Тогусбаева и А. Сыдыханова. Примером может служить творчество Ш. Сариева, А. Жусупова, К. Тыныбеков. Творчество же А. Сыдыханова – это примета времени в целом.

Таким образом, в советском искусстве семидесятых годов двадцатого века получает развитие новая форма выражения примитива.

В отличие от искусства выше перечисленных молодых в семидесятые годы художников из Москвы, как Т. Назаренко, казахские художники проявляют другое отношение. В их творчестве нет места той иронии, тому игривому сарказму, что можно было встретить в искусстве некоторых московских художников.

Они даже в образах собственных мадонн («Девятый микрорайон» А. Сыдыханова), ищут признаки более возвышенные, чем только насмешливое, ироничное отношение. Самоирония, критический взгляд на действительность при всем сканном, уже проявляются и в искусстве казахских мастеров. К примеру, тот же «Девятый микрорайон» А. Сыдыханова, в которой есть нечто от легкой иронии в том, как возлежит его мадонна.

В творчестве А. Жусупова наряду с символическим текстом можно отметить и интерес к фовизму в ряде случаев, хотя в большей степени полотна строятся скорее на основе постимпрессионистического опыта.

Он так же, как и его поколение, использует художественный язык русско-советской школы живописи, обращается к искусству двадцатых годов XX века, особенно в жанровых полотнах («Братья», «Обручальное кольцо»), пишет на темы городской жизни, естественно, традиционный казахский аул.

В полотнах мастера находят отражение реалии советских времен: на первый взгляд все очень спокойно и ритмично, время течет сегодня и сейчас, даже если полотно посвящено традиционному быту. Мы не видим здесь людей, на челе которых печать только прошлого или состояние маргинала, это люди, полностью вписавшиеся в современный им миропорядок. Но ментальные характеристики очень остро переданы, особенно в серии портретных работ.

Теплота человеческих отношений сквозит во многих живописных работах мастера, он всячески стремится к утверждению ценностей так называемого социалистического бытия, когда «человек человеку друг и брат».

Жанровые полотна, такие как «Братья» или «Обручальное кольцо» – это рефлексии в сторону модернистских направлений искусства в России начала двадцатого века. В них много заимствованного как в приемах композиционного построения, так и в пластике цветовых отношений, декоративность.

Так и картина под названием «Братья» (1960), апеллирующая к искусству начала ХХ века по многим параметрам, строится на гармонии цветовых пятен. Однако странное композиционное сочетание фигур отдыхающих молодых людей в военных формах: цвет, несмотря на плоскость, выбирающий от тени к свету, должен создавать иллюзию пространства; пространство есть, но фигуры в ней не оставляют сомнений в марионеточности их конструкций.

Да и деления цвета по насыщенности, по глубине темных и светлых пятен, фон, на котором

расположились фигуры, – все несет чем-то искусственным, в лицах же состояние относительного покоя. Ощущение, что гармония отношений между «старшим» и «младшим» братьями, хотя бы в армейских рядах к этому времени, уже несет чем-то искусственным.

И нет ничего искусственного в полотнах, где художник использует те же свето-теневые эффекты отношения цветовых пятен в произведениях на этнические мотивы. Поэт-мыслитель изображен возлежащим на мягкой подушке, с закрытыми глазами, но не спящий, а ушедший глубоко в свои мысли, в чем-то напоминая мыслителя Родена. Сама поза человека очень характерна для казахского быта, именно так чаще всего располагалась фигура хозяина дома между периодами дневной активности. Горизонталь полотна занимает фигура человека, находящегося в глубокой тени юрты, на фоне которого треугольник светлой полосы выхватывает фрагмент жизни за пределами интерьера юрты. Поза отдыхающего, а точнее погруженного в себя человека, строится на контрастах света и тени объемной трактовки фигуры.

Почти тот же прием, что и в произведении «Братья», но смысл совершенно иной, здесь глубина философского осмыслиения жизни, ее связи с прошлым.

В обоих случаях художник воспользовался системой постимпрессионистического и фовистического стилевого решения композиций. Чистые цвета, или плоскость покрытия поверхности форм и предметов, контраст, ясность силуэта, особенно в выведении фигур людей – за всем использован опыт примитива искусства начала ХХ века.

Наивное искусство конца шестидесятых – начала семидесятых годов двадцатого века в творчестве молодых в те времена казахских советских мастеров явилось в большей степени серьезным увлечением, с помощью которого стремились навести мосты между прошлым, настоящим и будущим культурным пространством.

Иронии в казахском искусстве семидесятых годов еще не наблюдалось, напротив, глубокое серьезное отношение к реальности, что хорошо видно из творчества отмеченных Ш Сариева, Т. Тогысбаева, А. Сыдыханова, К. Тыныбекова и других. Вся глубина творческих перипетий в искусстве казахских мастеров данного поколения в наибольшей полноте и остроте выразилась в произведениях А. Сыдыханова. Его резкие переходы из одного стилевого направления в другое – это ни что иное, как желание найти в самом воздухе действительности то новое, что уже мечется, но никак не осознается.



Т. Тогусбаев. «Кухня»



А. Сыдыханов. «Девятый микрорайон»

Примечания

* В. Лебедева «Некоторые тенденции в живописи 70-х годов (московские художники)» в книге: «Советское изобразительное искусство и архитектура. Живопись, скульптура, архитектура 60-70 годов». М., 1979 г., стр. 70-71.

** Там же

*** Там же

ЛИТЕРАТУРА

1. «Советское изобразительное искусство и архитектура. Живопись, скульптура, архитектура 60-70 годов». М., 1979.

2. Лебедева В. Некоторые тенденции в живописи 70-х годов (московские художники) // Советское изобразительное искусство и архитектура. Живопись, скульптура, архитектура 60-70 годов. М., 1979.

3. Полевой В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М., 1989.

Резюме

Посвящена проблеме примитива в казахском изобразительном искусстве как факторе очередного этапа изучения достижений мирового авангарда. В частности, мatisсовский фовизм, наивное искусство московских советских художников рассматриваются в качестве контекста времени в период очередного освоения иной (европейской) языковой системы казахстанскими мастерами семидесятых годов XX века.

Резюме

Қазақ бейнелеу өнеріндегі әлемдік авангард жетістіктерін игерудің кезекті кезең факторларының қарадүрсін мәселелеріне арналған. Соның ішінде, мatissovский фовизм, мәскеулік кенес суретшілерінің аңырыт өнері XX ғасырдың жетпісінші жылдарындағы қазақстандық шеберлердің кезекті өзге тілдік жүйені игеру кезеңіндегі уакыт мәнмәтіні тұрғысынан карастырылады.