

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНСКОГО АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

На примерах произведений казахстанского актуального искусства достаточно продуктивно можно рассмотреть художественные рефлексии пространственных представлений, имеющих место как традиционной казахской культуре, так и в современной урбанистической.

В повседневной жизни человек получает архитектурные впечатления чаще, чем ему представляется. Прежде всего это некие устойчивые пространственные впечатления, появление которых не зависит напрямую от того видит ли в этот момент человек какой-нибудь построенный объект или нет. Причем очевидно, что появление подобных впечатлений может стимулироваться чем угодно – линиями, прочерченными на земле, кучей камней, бумажными листами, развешанными в определенном порядке и даже литературным текстом – ощущениями, возникающими при чтении описаний пространства, а не только собственно зданиями и сооружениями. Такие пространственные впечатления при многократном возникновении формируют так называемые *пространственные* или *архитектурные представления*. Специфический набор таких пространственных представлений, характерных для той или иной культуры, близок понятию архетипа в трактовке М. Элиаде [8]. Сознательно сделанная подборка таких представлений, складывающаяся в пространственный образ и представляемая в виде искусственного сооружения, это, наверное, и есть собственно архитектура.

Интересно, что работа с пространством не является уделом только архитекторов - художественное отражение *пространственных представлений* – одна из ведущих тем в изобразительном искусстве. Помимо специальных задач, решаемых в том или ином произведении, пространственная организация среды произведения может оказывать сильнейшее воздействие и на развитие архитектуры. Примерами могут служить живописные работы П. Брейгеля, А. Маньяско, офорты Дж.-Б. Пиранези, ксилографии М. Эшера и др.

В данной статье предлагается ограничиться рассмотрением отражения пространственных представлений в произведениях актуального искусства (*contemporary art*), как наиболее близкого пространственной проблематике в архитектуре.

Интерес к этой теме со стороны этого нового вида изобразительного искусства, наследующем искусству андерграунда не случаен. И может быть в следствие того, что тема условно обозначаемая как «пространство и мы» скорее всего входит составной частью в большую тему, которую так же условно можно назвать «наша свобода». То есть понятия «пространственная свобода», «свобода перемещений» и просто «свобода» очевидно близки. В данном случае это реакция на сформировавшуюся в советские времена специфическую пространственную ситуацию.

Другим важным аспектом популярности этой темы может быть динамика взаимоотношений человека и пространства в современном быстро меняющемся мире.

Кроме того характер взаимоотношений человека и пространства является одним из важнейших составляющих этнокультурных кодов различных цивилизаций [7].

Вероятнее всего из-за этих причин актуальность этой темы и не была исчерпана с наступлением новых времен.

Для евразийского ареала базовыми пространственными представлениями являются понятия *беспредельности* и *безграничности*. В ровном бесконечном степном пространстве - преобладающем типе ландшафта Евразии, перестает работать классическая формулировка идеи формы в архитектуре как наличия «фиксированных границ, отделение одного от другого, придание части материального мира некой целостности путем её отграничивания»[1]. Для ситуации Казахстана пространственные представления, присутствующие в традиционной казахской культуре, фиксируются как пристрастие к необозримому пространству, стремление к пространственным перемещениям («тяга к перемене мест»), понимание пространственных контрастов как сочетания больших и малых пространств, понимание перетекания пространств и понимание возможностей расширения освоенного пространства, представление пространства как набора бесконечного количества концентрических невидимых сфер. В этом случае зыбкость пространственных границ становится еще одним ведущим пространственным представлением.

В определении специфики традиционной кочевой архитектуры через её вписанность в ландшафт, отсутствие ярких деталей и глубоко проработанного рельефа, текучести пространства и тенденции к «захвату пространства», его освоению, имеет место нетрадиционное (неклассическое) представление об архитектурной форме. Такое понимание границ может быть представлено как «открытая форма»[2]. То есть к существующему «организационному ядру» в этом случае могут постоянно добавляться различные дополняющие его элементы. Например, казахское мобильное жилище - юрта при традиционном образе жизни может рассматриваться и как собственно жилище и как жилая ячейка, составной элемент большого жилища, то есть количество юрт зависело от достатка семьи.

В народной оседлой архитектуре неопределенность границ присутствует в традиционной казахской усадьбе, а так же в характере расположения мемориальных сооружений в казахских некрополях [3]. В усадьбе это могут быть постоянно пристраиваемые хозяйственные помещения - сараи и загоны, как закрытые кровлей, так и открытые. В некрополях свидетельством размытости границ являются новые мавзолеи, возводимые на периферии.

Эти положения отвечают идее А. Габричевского о послойном освоении человеком пространства. Он пишет о том, что человек для обеспечения своей жизнедеятельности нуждается в организованном пространстве и последовательно отвоевывает у природного окружения слой за слоем фрагменты среды, которые, с одной стороны способствуют более комфортному протеканию процессов жизнедеятельности, с другой - образуют защитную оболочку, отделяющую его от «хаоса» природы [1].

Очевидно, что при таком подходе архитектура представляет собой способ структурирования пространства, причем не только при помощи строительных материалов. В истории искусства примером такого отношения к архитектуре может служить традиционное жилище народов, населяющих евразийский ареал. Интересной иллюстрацией подобной организации пространства представляется среда действия двух кинокартин П.П. Пазолини – «Медея» и «Эдип-царь». В них присутствуют архитектурные объекты там, где казалось бы нет никаких сооружений. Это причудливой формы скалы, круги раскрашенных камней, глинобитное ограждение, расположенное по кругу, в центре которого находится несколько пучков высокой травы и т.д.

В казахстанском актуальном искусстве подобную специфику пространственной организации разрабатывают шымкентские художники, объединившиеся в группу «Кызыл трактор» (В. Симаков, С. Баялиев, М. Нарымбетов, С. Атабеков). Они эстетизируют пространственную организацию и фактуры, характерные для традиционной казахской усадьбы и конкретно той части, которая называется *малкора* - помещений для скота. Автор этой статьи впервые встретился с подобными сооружениями в 1984 г. во время обследования сельских усадеб в Западном Казахстане. Тогда они поразили воображение своим архитектурно-пространственным разнообразием и своеобразной художественностью. Эффект от их воздействия оказался ошеломляющим - казалось, что это декорации для какого-то авангардного спектакля, разыгрываемого в пустыне[3].

Художники группы «Кызыл трактор» впервые в практике казахстанского искусства представили зрителям самостоятельную эстетическую ценность таких построек. Они лишают их функционального содержания и работают только с пространством и фактурами. Для создания своих пространственных композиций они используют узкие проходы, создаваемые оградами из тонких сухих ветвей, вертикальные доминанты, огороженные площадки. Фактуры – традиционные для казахского жилища – саманные стены, как естественные так и беленные, каркасные деревянные конструкции из тонких, изгибающихся бревен, тканевые полотнища, выполненные в традиционной для степной культуры технике «курак», представляющие собой композиции из лоскутов ткани, войлок, а так же различного рода зрительно проницаемые преграды из различных материалов – соломы, камыша, хвороста и т.п. [5].

Этнографическая достоверность пространственных композиций позволяет чувствовать в работах группы «Кызыл трактор» присутствие степной «протоархитектуры», видеть своеобразное очарование «открытой формы», о которой пишет Г. Ревзин [2].

С традиционными пространственными образами активно и плодотворно работал живописец и акционист Рустам Хальфин. Он архитектор и много лет занимался архитектурной практикой. Может быть поэтому и в его станковых работах и в *перформансах* и *инсталляциях* постоянно осмысливаются различные пространственные феномены. Особенно интересны с позиций работы с пространством его произведения, выполненные в жанрах актуального искусства.

В *инсталляции* «Летающий белый» (1998) созданной Р. Хальфиным в соавторстве со скульптором Г. Трякиным-Бухаровым и архитектором Л. Турганбаевой, представлена попытка создания легко считываемой пространственной модели представлений древнего кочевника о мироздании, и одновременно фиксирующую состояние сегодняшнего дня.

Пространственная композиция «Летающий белый» представляет собой черный прямоугольник размером 5х6 м на котором располагаются обломки различных предметов и механизмов, окрашенных в черный цвет и олицетворяющих собой хаос и подземный мир. Перед этим прямоугольником по его диагонали лежит дверь юрты, окрашенная в красный цвет, в самом дверном проеме располагается зеркало. Над черным прямоугольником возвышается опирающийся на одну точку, почти вертикально большой *шанырак* – навесные юрты. Он красного цвета. В данном контексте красный цвет - это цвет жизни, энергии, цвет крови жертвенного животного. *Шанырак* представляет собой символ мира людей - срединный мир. Прямо над *шаныраком* с гипнотическим однообразием в такт традиционной казахской мелодии, исполняемой на древнем народном инструменте – *шанкобызе*, летает импровизированная шапка шамана, персонифицирующая верхний, небесный мир.

Отражение реалий сегодняшнего дня образуют второй смысловой уровень композиции. Темный прямоугольник с разбросанными изломанными частями механизмов представляет метафору состояния стагнации казахстанского общества на момент создания работы – закрытие промышленных предприятий, разрыв экономических связей, обнищание большей части населения и над этим вечные ценности духа и традиций, способные, по мнению авторов, помочь преодолеть хаос сегодняшнего дня. Особую значимость такому пониманию работы придает то обстоятельство, что широкому казахстанскому зрителю работа была представлена в Караганде, в областном музее изобразительного искусства. Выставление работы вызвало широкий резонанс у общественности – Караганда, крупнейший в Казахстане промышленный центр, переживает в настоящее время не лучшие свои дни.

Следующая большая работа мастера - «Глиняный проект», осуществленный им в соавторстве с Г. Трякиным-Бухаровым (1999). Он представляет собой масштабную попытку осмысления феномена восточной цивилизации в широком философско-культурологическом аспекте, показать истоки традиционной культуры, связать древность и современность в единое неразрывное целое. В этом проекте художники с пристальным вниманием исследуют свойства глины как субстанции, являющейся главной материальной основой традиционных восточных культур.

В проекте представляются различные состояния этого материала: имитируется природный ландшафт (такыр); демонстрируются возможности глины как строительного материала (конструкции и различные виды фактур в выставочном пространстве).

Формальным приемом, сводящим элементы композиции воедино, является объединение всех заявленных состояний глины в виде большой фигуры

человека. Она представлена лежащей на спине и полностью занимающей двухуровневое экспозиционное пространство 2-х этажного здания: 6 комнат и коридор на первом этаже и 2 комнаты и коридор - на втором. Важным составляющим проекта является создание в его рамках видеофильма, предназначенного для демонстрации в экспозиции [4].

Этот глиняный гигант, по замыслу авторов, как бы оживающий, но пока лежащий неподвижно, имеет внутри своего тела локальный участок, уже «пробужденный к жизни». Это левая верхняя часть тела глиняного человека, там, где должно находиться сердце. Именно в этом месте экспозиции происходит демонстрация фильма. Видеоматериал, таким образом, должен восприниматься зрителем как жизненно важный элемент экспозиции, как её сердце.

Таким образом, традиционные пространственные представления, выступая как организационная структура произведений современного искусства, демонстрируют свою жизненность, эстетическую привлекательность и возможность обновления существующих композиционных схем пространственной организации архитектурных сооружений.

При переходе казахского населения к оседлому образу жизни в 1930-е гг. и последующее развитие городов привело к тому, что традиционное отношение к пространству вступило в противоречие с характером жилой среды, создаваемой в массовом порядке в этот период. Так, огромные масштабы строительства требовали всемерной индустриализации строительной промышленности. Советскими архитекторами создавалась массовая рациональная и экономичная архитектура. По этой причине в странах СССР, начиная с середины 1950-х гг., развитие художественных аспектов архитектуры было фактически заменено на развитие типового строительства. В этот период в советской архитектуре стал преобладать экономичный функциональный подход.

Достижения советской архитектуры оборачивались её же недостатками – массовость привела к обезличиванию, рациональность - к ложно понимаемой функциональности. Так например, в массовом типе жилых домов были сведены до минимума подсобные площади – коммуникации и кладовые. В период «массового строительства» роль архитектуры сводилась к тиражированию готовых решений. Главными характеристиками архитектурных сооружений того времени были типизированность и унифицированность, что приводило к обезличенности, монотонности и примитивности архитектурных решений. В условиях массового строительства с большим трудом поддавались учету природно-климатические и национальные особенности регионов. Кроме того, в условиях советского индустриального строительства усилия архитектора по обеспечению художественного качества находились в зависимости от его умения извлекать из типовых и стандартных элементов «архитектурный эффект».

Своеобразной формой «протеста» против однородной, монотонной городской среды стали пространственные композиции художников, работающих в жанрах актуального искусства. В своих работах они в том числе

пытались преодолевать психологическое давление среды, манифестируя художественность пространства как «пространство свободы».

Перформанс «К осознанию границ», проведенный Р. Хальфиным в 1997 г. в ГМИ им. А. Кастеева, дает современное прочтение фундаментальной категории архитектуры – понятия границы, как основы архитектурной формы. Метафора нашей изменяющейся действительности – «открытие границ», представлена художником как магический акт, реализуемый с помощью пространственных манипуляций в архитектурно организованной среде. В этом перформансе странно одетый субъект в темных очках совершает серию ритуальных действий, направленных на изменение пространственной ситуации – закрытое помещение не просто становится в результате его действий проницаемым для воздуха и света, но так же и само начинает отражать поступающий свет. Он последовательно снимает с окон закрывающие их большие фотографические изображения, затем переворачивает лежащие на полу тыльной стороной вверх множество зеркальных пластин, открывает окна настежь и снимает темные очки.

Близок этой акции *перформанс* «Распеленание», проведенный художниками З. Султанбаевой, С. Сулейменовой, А. Менлибаевой и А. Акмуллаевым на открытии Центра современного искусства Сорос-Алматы в 1998 г. В нем под звуки бубна и чтение стихов разворачивали завернутую в белое полотнище женщину. Затем женщина пускалась в пляс, а на растянутую ткань широкой кистью наносились пиктографические изображения. В данном случае ведущей была идея не простого раскрытия границ, а полного их исчезновения.

Творчество Галима Маданова так же можно рассматривать через призму работы с пространством. Свои размышления о проблемах современности художник облекает в пространственные образы. В этих работах Галима Маданова пространство – «пустота», заключенная в определенных художником рамках-границах, становится ведущим средством выразительности так, как это имеет место в архитектуре. Отличие же организованного пространства у Г. Маданова от архитектурного заключается в чистой его художественности – повышенной эмоциональности и нефункциональности. Это, в частности, представляют его пространственные модели – «Вавилонская башня», «Упакованный ветер», «Комната счастья», и в живописи – сложные виды проекции пространства на плоскость. Работа «Вавилонская башня» (1997) представляет собой новый для Казахстанского изобразительного искусства жанр – так называемый *инвайронмент* (environment). Это пример комплексного средового подхода в искусстве. Художник создает пространственную метафору образов и представлений, показывающую девальвацию духовных ценностей своего сверстника. Говоря шире, эта пространственная композиция представляет проекцию сознания советского человека в последний период существования Советского Союза. *Инсталляция* «Упакованный ветер» (1998) показывает важность самоидентификации художника здесь в Казахстане, а не вдалеке от Родины – в ближнем или дальнем зарубежье. *Инвайронмент* «Комната счастья» (2002) говорит о необходимости находить радости в будничном течении жизни.

Композиция «Мамырские сны» (1999-2003) - стена, обозначающая границу между сном и явью, внутренним, личным «интимным пространством» и внешней, часто враждебной средой.

С позиций архитектурной организации пространства работы Г. Маданова представляют богатейшие возможности придания пространству качества художественности. Не случайно Г. Маданов работает и как дизайнер. За последнее время он создал несколько интересных интерьеров офисов и экспозиционных пространств.

В советские времена альтернативное изобразительное искусство поощрялось в стенах архитектурного факультета Политехнического института. Преподаватели считали его вспомогательным средством при обучении архитектурному проектированию. Так, начиная с середины 1970-х гг. на архитектурном факультете проходили студенческие выставки беспредметного искусства. В настоящее время эта традиция поддерживается участием студентов в конкурсах, проводимых Центром современного искусства Сорос-Алматы.

Перформанс «Что у тебя внутри?», куратор Е. Буткеева, (1998), показанный студентами-дизайнерами говорит о проблемах контактов молодого человека с современным миром. Акция проходила в подготавливаемом для капитального ремонта промышленном помещении – двухсветном цехе с двигающейся кран-балкой. На возвышении были установлены три импровизированных барабана, на которых выстукивали сумасшедшую дробь три ударника. Под барабанную дробь в цех вносились сделанные из папьемаше и пенопласта человеческие манекены. Они поднимались на кран и затем имитировался прыжок манекена с высоты крана вниз. При падении манекены рассыпались на множество составляющих частей. Атмосфера этого мрачного действия напоминала настроения интерьеров, изображенных Дж.-Б. Пиранези в графической сюите «Тюрьмы». Среда акции представляла пространственную метафору разрушающегося старого мира, сам *перформанс* моделировал ситуацию, когда привычные ценности обесцениваются и разрушаются.

В 2000 г. группа студентов-дизайнеров провела обследование алматинских вещевых и продовольственных рынков, фасадов и интерьеров магазинов и вновь строящихся жилых домов, имевшее целью зафиксировать элементы новой культуры быта. По итогам проведенной работы была устроена выставка «Алматинский китч». Выставка представляла собой максимальную концентрацию китча, практически не встречающуюся в алматинской действительности. На выставке были представлены новые модели пространственной организации, появившиеся в городе в последнее время. Так, был представлен ряд объектов в жанре «инвайронмент»: «Комната девочки подростка», «Проход между контейнерами на вещевом рынке», «Интерьер коммерческого киоска», «Интерьер магазина» - творческое воспроизведение наиболее характерных проявлений китча в алматинской городской культуре.

«Фестиваль одноразовой одежды» (2001), так же проведенный студентами-дизайнерами, манифестировал творческий прорыв в молодежной субкультуре – попытку увидеть свое лицо в потоке унифицированной молодежной моды –

единой для всего мира. Акция представляла собой шоу с четко организованной последовательностью демонстрации костюмов. Зритель попадал в зал через гигантскую пластиковую трубу, сделанную из черного полиэтилена. Все костюмы показывались вместе с фрагментом среды, наиболее верно характеризующей молодежную группу, для которой они были предназначены. Основная идея этой акции, принижающая все её составляющие, - стремление к изменению окружающей искусственной среды в сторону её открытости современным веяниям, индивидуализации и возможностей практически мгновенного изменения.

Как следует из этого краткого обзора, очевидно, что в казахстанском современном искусстве накапливается потенциальная энергия, необходимая для пересмотра сложившегося в советское время отношения к архитектуре. Моделируемое художниками «идеальное пространство» дает широкий спектр пространственных построений на уровне композиционных схем, работы с материалами и фактурами, спецификой отражений эмоциональных состояний и т.д.

На доступном материале и доступными средствами художники пытаются увидеть если и не саму новую архитектуру, то некоторые её свойства и делятся своими находками со зрителями, в том числе и с архитекторами. Такими свойствами являются открытость, проницаемость архитектурной среды, перетекание одного пространства в другое, мощный контраст пространств, бесконечно расширяющееся пространство, его повышенная эмоциональность и значительно большая чем прежде индивидуализация.

В работах этих художников имеется тенденция к разрешению конфликта между существующей достаточно убогой пространственной организацией и имеющимися в системе этнокультурных кодов пространственными представлениями, опираясь на которые возможно увидеть черты новой архитектуры.

В работах, выполненных в жанрах актуального искусства, подчеркивается нефункциональная красота организуемого пространства. Используя в качестве основы своего творчества имеющееся материально-вещное окружение художники строят с его помощью интеллектуальное «метафизическое пространство свободы», так как они его понимают.

Библиография:

1. Габричевский А.. Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства// А.Г. Габричевский. Архитектурный канон. – Алматы, КазГАСА, 1999. – 18-47).
2. Ревзин Г. И. К вопросу о специфике русского национального чувства формы. 2. Бесформенность как тип формы//Ревзин Г. И. Очерки по философии архитектурной формы.- М.: ОГИ, 2002. – с. 38-46.
3. Сабитов А., Бахмутов Ю., Буткеева Е., Турганбаева Л. Мнимые архитектурные пространства. – Алматы: Комплекс, 2001. – 300 с.
4. Сабитов А. Пионеры казахстанского видеоарта//Художественная жизнь Казахстана. – Алматы: СЦСИ, 2001.- с. 37-45.

5. Самоидентификация. Футурологические прогнозы. Каталог первой годовой выставки современного искусства СЦСИ. – Алматы: СЦСИ, 1999. – 120 с.
6. Турганбаева Л. Формирование сакральной архитектуры древних тюрков. Автореферат дисс ...канд... арх... – Алматы, 2003. – 23 с.
7. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 603 с.
8. Элиаде М. Космос и история. Избранные работы. - М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
9. Boym С. Notes from the Underground //International Design. Magazin of International Design, May/June 1989.

Статья была опубликована в журнале «Евразия», Алматы, № 1. 2004, с. 81-89.