

ТЕМЫ И НАСТРОЕНИЯ КАЗАХСТАНСКОГО ВИДЕОАРТА

Видеоарт – новый, динамично развивающийся вид изобразительного искусства, исключительно демократичный, в отличие от всегда элитарного кинематографа. Данный фестиваль не первый в Казахстане. Его программа показывает стремительный рост художественного качества фильмов, выполненных в жанрах видеоарта.

Помимо творческой молодежи с большим вниманием к видеоарту относятся и зрелые, состоявшиеся художники – Алмагуль Менлибаева, художники группы «Кызыл трактор», Рустам Хальфин.

Алмагуль Менлибаева автор трех работ, появление которых имеет исключительно важное значение для становления казахстанского видеоарта. Это композиции «Степное барокко», «Джихад» и «Охота на овец».

Композиция «Степное барокко», на мой взгляд, представляет собой импрессионистическую зарисовку. Она построена на работе с различными, контрастирующими между собой фактурами. Это восточные ткани, степная трава и девичья кожа. Изображение строится на показе завернутых в полосы ткани девичьих тел, катящихся по траве. В процессе движения ткань разматывается, тела, не прекращая двигаться, обнажаются. Характер динамики этой работы отражает идею единения человека с космосом, в котором он обитает. По мнению автора - сливаться с природой прерогатива женщины. Обнаженный мужчина в этом контексте смотрелся бы нелепо.

Работа «Джихад» представляет собой этюд на гендерную тематику. Алмагуль в этой работе размышляет о месте женщины в мусульманском обществе. Делает это она исключительно лаконичными средствами. Показываются два типа кадров – первый - молящаяся в мечети пожилая женщина, второй – портреты самой Алматы, или накручивающей себе на голову большой кусок ткани восточного рисунка или прогуливающейся вокруг Мавзолея Ходжи-Ахмета Яссауи. Удивительная покорность судьбе, очень точно передаваемая в кадрах молящейся женщины, контрастирует с протестной нервозностью кадров, представляющих процесс «покрытия головы» Алматы. Эти кадры показываются обратным движением, из-за этого возникает ощущение искусственности и насильственного характера этого действия. Применяемое составление зеркальных половинок лица художницы неожиданно дает эффект обобщения, кажется, что это образ всех свободолюбивых женщин Востока, желающих ходить с открытой головой и не желающих уступать мужчинам первенство в чем бы то ни было. Однако в фильме есть замечательный кадр, попавший в него, как мне кажется, по какому-то наитию. В этом кадре томно фланирующая вдоль стен мавзолея Алма останавливается и пропускает вперед молодого восточного мужчину, случайно появившегося в кадре. Характер движения, походка этого парня и его «биоэнергетическое излучение» - все передает счастье от осознания им того факта, что в этом мире он родился мужчиной. Замершая в кадре Алма становится подобием чуткого прибора, улавливающего эти посылаемые всему миру флюиды мужского самодовольства.

Последняя из представленных работ Алмы Менлибаевой «Охота на овец» – эпическая сага в шести частях о судьбах традиционной культуры, уже пострадавшей в результате политических и экологических катаклизмов, и сейчас переживающей драматическое предчувствие поглощения в процессе неминуемой глобализации.

В работе присутствуют трое обнаженных персонажей – сама Алма, девушка-модель и художник Молдакул Наримбетов. Основной реквизит – порядка десяти отрезанных и обработанных бараньих голов. Место действия горящая степь под Алма-Атой. Нагота персонажей, так же как и отрезанные головы баранов шокируют только поначалу. Спустя пару минут и действующие лица и игровой реквизит – головы начинают восприниматься достаточно органично. Безусловно, этому способствует в первую очередь Молдакул Наримбетов. Он настолько естественно держится перед камерой, что на первый план выходит его человеческая сущность – мудреца и подвижника искусства. Что же касается бараньих голов, то они присутствуют как бы приготовленными для варки. То есть они не вызывают ужас, обычно сопровождающий словосочетание «отрезанная голова».

В композиции показывается последовательное наступление огня. В первых частях персонажи стоят на четвереньках в степи, за тем, как будто бы, под действием степного пожара они перемещаются на шоссе. Основное действие происходит на нем. Вначале они сидят, играют на домбре, лежат на асфальте, затем начинают бегать, как бы пытаясь убежать от огня, который с каждой частью все крепчает. В конечных эпизодах персонажи сдаются стихии и безвольно лежат на асфальте шоссе в то время как совсем рядом полыхает стена огня.

Художественное качество этой работы близко работам аналогичного класса, выполненных художниками, длительное время работающими в этом жанре. Как мне кажется, снижает достоинства этих работ любительская, как бы отстраненная камера – «слишком» уж документальная и не эмоциональная.

Работа чимкентского художника Саида Атабекова «Ноев ковчег» поражает своей странностью – она очень сновидческая и атмосферная. Несколько первых секунд изображение кажется «плохим видео», затем почти сразу становится очевидным, что это очень стильное и художественное по своей сути изображение.

Это притча, рассказываемая исключительно языком динамического изображения. Она говорит об важных вещах – о том, что наш мир по-прежнему чудесен, что люди странные и непонятные существа, представляющие большую загадку для самих себя, и, что искусство – по-прежнему одно из самых доступных средств постижения тайн бытия.

Фильм состоит из трех типов эпизодов, которые, чередуясь, образуют довольно четкую структуру картины. Первый тип – сидящий неподвижно мальчик. Камера отъезжает и наезжает на шапку мальчика. Поэтому все эпизоды, следующие за этим, при наезде на шапку кажутся видениями, проносящимися в голове мальчика. Второй тип кадров – постоянно движущаяся компания, ведущая дервиша. И третий тип – движение мальчика

в ландшафте. Второй и третий типы могут объединяться – начавшись серией кадров, показывающих одного мальчика, затем, с помощью ловкого и незаметного монтажного перехода появляется группа людей, ведущих дервиша.

Начинается фильм следующим кадром: казахский мальчик сидит на земле, на возвышенности. За мальчиком хорошо просматриваются одноэтажные жилые дома. Очевидно, что место, где находится мальчик – окраина поселка, расположенного где-то в предгорьях. У него висит на ремне за спиной сумка военного санитара с красным крестом на ней, в руках мальчик держит флажок типа сигнального, на котором на темном фоне присутствует светлый крест. На голове у него войлочная казахская шапка. Его лицо производит впечатление сильно набеленного, наподобие грима персонажей традиционного японского театра.

Странная компания из видения мальчика может идентифицироваться как возможная иллюстрация к психоаналитической модели человеческой психики – «древняя» её часть представлена в виде дервиша с длинной палкой-посохом в два-два с половиной человеческих роста, которую он несет, выставив в стороны, как канатоходец. Дервиш опутан веревками, может быть связан. Ему тяжело идти. Его ведут двое детей и молодая женщина. Причем один из детей – мальчик тянет его за собой на веревке, остальная компания поддерживает дервиша. Эти персонажи двигаются в особом замедленном ритме. Интересна специфика характера присутствия персонажей в кадре – все время нет возможности рассмотреть их лица – в том момент, когда кажется, что сейчас они будут видны, камера опускается вниз, пропускает идущих, двигается вслед за ними, вновь поднимается, показывая спины и затылки. Этот прием обезличиваемости персонажей делает их особенно сновидческими.

В память врезался кадр с подходом мальчика к вертолету: он подходит к нему на первом плане, старый вертолет хорошо виден на фоне, по нему жизнерадостно снуют дети. В этом плане старый, брошенный на окраине поселка летальный аппарат кажется умирающим монстром – он похож на вынесенного на берег «левиафана», которого терзают дети, по своему неведению причиняя беспомощному чудовищу лишние страдания.

В картине замечательно решен звук. Так, эпизоды с одиноким мальчиком подаются в полной тишине, эпизоды с дервишем идут под мощные звуки, похожие на шум прибоя. В сочетании с изображением они похожи на накатывающие приступы безумия.

Картина настолько неоднозначна, что беглый пересказ не дает возможности дать сколько-нибудь серьезную её интерпретацию. Присутствующие на просмотре знатоки кино сравнили этот фильм с известной картиной Л. Бунюэля и С. Дали «Андалузский пес».

Работы А. Менлибаевой и С. Атабекова показывают, что видеоарт прижился на местной почве, обрел национальные черты, стал способным выражать настроения и чаяния казахстанской интеллигенции, и безусловно имеет тенденции к дальнейшему развитию.

В казахстанском видеоарте складывающийся образ современного Алматы присутствует с еще большей отчетливостью, чем в кинематографе. Молодые художники, выбирающие темой своих произведений жизнь большого города, часто сознательно заостряют некоторые негативные черты современной городской жизни. В их произведениях город предстает измененным до неузнаваемости.

Зитта Султанбаева и Аблеким Акмулаев сняли видеофильм под названием «Азиатский маршрут», рассказывающий о городском автобусном маршруте, связывающем центр Алматы с вещевым рынком, в просторечье именуемом «барахолкой». Эта видеокomпозиция показывает Алматы с точки зрения «маленького человека», перемещающегося по городу в общественном транспорте. Город показывается здесь, как перемещающаяся в пространстве человеческая масса.

Фильм состоит из набора трех-четырёх типов кадров. Это посадка в автобус, салон автобуса, план крутящегося колеса и кадры игры на бубне. Такое сочетание кадров показывает жизнь в большом городе как движение по одному, однажды заданному маршруту. Композиции кадров – плотные. В них отсутствует собственно город – нет объектов архитектуры, фрагментов городской среды. В изображении присутствуют люди, как плотная масса, автобусы и немного «зеленки», существующей рядом с автобусными остановками. Подавляющее большинство лиц – азиатские. Ощущение ритма городской жизни дает чередование кадров и саунд трек, состоящий из городских шумов и наложенных на них записи игры на бубне. Знаковым персонажем является парень с одетой на голову клеткой для птиц. Это прямая и жесткая метафора, показывающая горожанина, алмаатинца, как существо, изолированное от природы, от естественного хода событий и от других, подобных ему существ.

Те же художники - Зитта Султанбаева и Аблеким Акмулаев сняли видеокomпозицию, показывающий два разных Алматы – его верхнюю часть, респектабельную и парадную, и «трудовую» нижнюю. Название композиции «Медиа айтыс» восходит к традиционной форме казахского устного народного творчества – состязания двух певцов-импровизаторов. В контексте идеи данного фильма название приобретает ироничный оттенок, поскольку это первое произведение, в котором со всей ясностью и очевидностью зафиксировано происходящее в настоящее время социальное расслоение казахстанского общества. Алматы в этой композиции предстает очевидно «капиталистическим городом» - «городом контрастов». Две неравные половинки города, показываемые в композиции, олицетворяются двумя персонажами – двумя парнями, один из них, с тонкими, изящными чертами лица в элегантном костюме едет в автомобиле по проспекту Аль Фараби, второй, в оранжевом жилете дорожного рабочего, толкает тележку, нагруженную мешками с цементом по проезжей части проспекта Рыскулова. Утонченный юноша с несколько отстраненным, «инопланетным» выражением лица представляет «верхний» Алматы – город ресторанов, банков, казино, дорогих автомобилей, в котором живут элегантно одетые люди. Показывается

долгая панорама центра Алматы – вполне современного респектабельного европейского города. На контрасте с неторопливым, размеренным и даже эйфорическим «верхним» городом, «нижний Алматы» показывается живущим лихорадочным, натужным ритмом. По его дорогам снуют тяжелые грузовики, суетятся люди. Олицетворением этой части города в фильме является парень, который, обливаясь потом, ведет свою тележку в потоке машин под палящим солнцем. Он с надрывом на разные лады пропевает фразу, которую поизносят кондукторы пассажирских автобусов, едущих на вещевого рынок: «Саяхат, зеленый базар, оптовка, барахолка».

Современная городская среда Алматы, увиденная глазами видеохудожников, социально дифференцирована и поэтому негармонична. По мнению авторов для большинства населения Алматы его среда дискомфорта, и, прежде всего, не сбалансированными транспортными потоками. Кроме того, автомобильная масса загрязняет воздушный бассейн города, «съедает» открытые места под парковку. Авторы не делают радикальных выводов из показанного ими. Однако очевидно, что Алматы, некогда «райский уголок», приобрел черты, сближающие его с азиатскими мегаполисами, задыхающимися от проблем, связанных с притоком сельского населения, резкой социальной стратификацией, транспортными проблемами и т.д.

Александр Баканов и Анна Петухова, художники, работающие в жанре видеоарта, создали композицию, в которой образ Алматы складывается из показа номеров домов. Кроме изображений этих номеров больше никакой другой информации нет. Оказывается, что, написанные от руки, напечатанные трафаретом, разработанные дизайнером и сделанные малограмотным человеком, номера домов могут много рассказать не только о человеке, живущем в этом доме, но и о самом городе. В композиции социальная стратификация вытесняется «цифровой». Номер дома выступает как своеобразный маркер, фиксирующий социальный и образовательный уровень жильцов, их отношение к «прекрасному в искусстве и жизни». В фильме Алматы представляется городом, населенным людьми достаточно демократичными, не чуждыми юмора, знающими цифры и умеющими ими пользоваться. Композиция показывает город глазами молодых людей, поэтому кажется, что у города есть будущее, есть потенциал для развития – ряды цифр, образующих ткань изображения, могут продолжаться до бесконечности.

Акция художников Елены и Виктора Воробьевых «Прощание народа с классикой» необычным образом отражает происходящую в настоящее время смену культурной парадигмы. Суть акции заключается в следующем: в разных людных местах города расставляются, а затем зажигаются большие свечи, отлитые в формах, воспроизводящих наиболее известные, «хрестоматийные» произведения греческой и римской скульптуры. Во время действия, тщательно зафиксированного на видео, прослеживается реакция горожан на «сгорание» «шедевров искусства». Эта акция в метафорическом плане отмечает наступление в Алматы «века китча» - так называемый «хороший вкус» вытесняется на задворки городской культуры, а то и полностью исчезает. На смену ему приходит так называемый китч, - доморощенное понимание

«прекрасного», заполонивший город, начиная от летних площадок кафе и заканчивая жилыми интерьерами, оформлением дорогих магазинов и ресторанов.

Студенты КазГАСА провели несколько зафиксированных на видео акций, посвященных очистке города от мусора. Одна из таких акций была проведена в зоне отдыха в верхней части города. Студенты представили уборку мусора как некий языческий ритуал, восстанавливающий гармонию мира.

Группа молодых карагандинских художников создали серию видеокomпозиций. Так, фильм «Тени боятся темноты» Айгирим Исабековой рассказывает странную историю о мальчике, который по вечерам собирает тени у людей, складывает их в холодильник, а по утрам достает их, оттаивает на солнце и снова отдает людям. Метафора отнятых и замороженных теней для казахстанского видеоарта довольно свежая. Это один из возможных образов завершенности – человек, обладающий тенью, в трактовке автора фильма, безусловно существо полноценное, обладающее всеми признаками реального существования.

Видеокomпозиция «Правда и ложь» Натальи Мошонкиной представляет собой пример формального поиска. Главными средствами выразительности выбраны световые отношения. Художественный конфликт построен на взаимоотношении дневного цвета и горящего в темном помещении огня. Автор стремилась работать с помощью простых и понятных метафор. Для неё язык видеоарта близок языку поэзии.

Работа «Это было так» Дины Салимбаевой и Марины Слободкиной показывает взгляд молодых людей на события семидесятилетней давности – чья-то рука сбрасывает с шахматной доски фигуры, оставляя одни пешки. Простая, но точная метафора сталинской эпохи.

Эти фильмы показывают жизнеспособность новых видов изобразительного искусства в Казахстане, их тесную взаимосвязь с новаторскими тенденциями развития европейской живописи, появление новых имен и новых территорий, на которых развивается новое искусство, а так же необходимость наличия энтузиастов и пропагандистов нового в искусстве и культуре.

Интересно, что эти успехи нового вида искусства поддерживаются успехами казахстанского кино, имеющими место на кинофестивалях. И кино и видеоарт имеют одну основу – динамическое изображение. Поэтому вполне уместно предположить, что кинематограф и видеоарт в Казахстане уже стали или еще становятся новыми национальными видами искусства.

Статья была написана в начале 2000-х, когда Сабитов Алим работал в правлении СЦСИ – Соросовского центра современного искусства