

«НЕОФИЦИАЛЬНОЕ» ИСКУССТВО АЛМА-АТЫ 1960 -80-е гг.

В казахстанской советской культуре присутствовала специфическая инфраструктура, обозначаемая нами как «неофициальная художественная жизнь». Одна из форм ее проявления - существование и трансформация идей советского и мирового авангардного искусства первой четверти XX в. на протяжении более чем полувека в Казахстане.

Этот большой и серьезный вопрос рассматривается нами на локальных примерах творчества отдельных художников и небольшой группы художников. Все высказываемые здесь идеи носят гипотетический характер и могут быть поводом для дискуссии.

В рассматриваемой ситуации можно говорить о двух типах художественной жизни - «официальной» и «неофициальной». «Официальная» художественная жизнь - может быть обозначена как система отношений художника, искусствоведа и зрителя с институциями искусства, которые складываются в рамках официального, поощряемого государством и отражающего идеологические установки государства, искусства. «Неофициальная» художественная жизнь - представляется системой отношений художника, арткритика и зрителя, которые обеспечивают удовлетворение потребности человека в новых методах художественного познания мира и имеют тенденции к самоорганизации и формированию специфических форм их внешнего проявления с последующей же их специфической репрезентацией.

«Неофициальная» художественная жизнь в каждом конкретном случае имеет свои формы существования, но, безусловно, у неё присутствуют и общие черты, которые можно отметить. Это, в первую очередь, стремление находиться в русле развития общемировых тенденций искусства, экспериментальный, авангардный и идеологически неангажированный характер творчества. Говоря о тематике произведений можно сказать, что основной круг тем - это внутренний мир человека.

Феномен естественно складывающейся «неофициальной» художественной жизни может быть проиллюстрирован двумя примерами, важными для казахстанской художественной жизни вообще и казахстанского изобразительного искусства, в частности. Первый - это творчество проживавших в Казахстане художников - выходцев из России, принадлежащих различным авангардным направлениям искусства первой половины XX в. Второй - творчество местных художников, представителей, так называемого, художественного адерграунда середины 1970-х гг. В настоящей статье предпринята попытка проследить связь между казахстанским «неофициальным» (андерграундным) искусством и некоторыми тенденциями русского авангарда начала века.

Ситуация, в которой начала складываться инфраструктура неофициальной художественной жизни Алма-Аты, весьма специфична. Долгое время Казахстан и Алма-Ата, в частности, были «идеальным» местом

ссылки интеллектуалов, неугодных различным политическим режимам. Здесь в свое время побывали Ф. Достоевский, Т. Шевченко, Б. Залесский, в советские времена - проф. А. Чижевский, Л. Гумилев, Г. Фогелер, из политических деятелей - Л. Троцкий, М. Маленков и многие другие.

Для художника попадание в Казахстан из одного из центров художественной жизни означало, что дела у него идут на редкость плохо. Поэтому в этом случае можно говорить о его выживании в ситуации заключения и ссылки, нежели о полноценной творческой деятельности.

Но все же сказать, и что в советской Алма-Ате совсем не знали авангардного искусства, было бы неправильно, в то же время говорить о том, что искусство авангарда играло в городе существенную роль, было бы неправомочно. Были отдельные личности, велись какие-то разговоры, может быть кто-то что-то рисовал или писал. Однако *цельного и очевидного* направления в изобразительном искусстве, подпадающего под определение «авангардный», не было. Исключение составляла архитектура. В Алма-Ате в сер.1920-х начале 30-х гг. возник ансамбль центра города, выполненный лидерами самого передового тогда направления в архитектуре – конструктивистского.

Из немногих представителей авангардного искусства начала 20 в., оказавших заметное влияние на развитие современного искусства в Казахстане, как прямо, так и опосредовано, можно назвать скульптора Исаака Иткинда, графика Павла Зальцмана и художника-живописца, писателя «странных» романов и театрального декоратора Сергея Калмыкова. Их роль в формировании неофициальной художественной жизни настолько значительна и неординарна, что имеет смысл подробнее остановиться на рассмотрении творческих судеб этих художников.

Павел Яковлевич Зальцман (1912-1986) родился в Кишиневе, детство провел в Одессе. Учился в Ленинграде. В 1930 г. знакомится с П.Н. Филоновым. В 1933 г. вышло издание текста карело-финского эпоса «Калевала», художественное оформление которого было выполнено учениками П.Н.Филонова. Под его руководством П.Я.Зальцман сделал несколько рисунков для этого издания [1]. В годы второй мировой войны П.Я.Зальцман находится в осажденном Ленинграде. После эвакуации из блокадного Ленинграда был направлен на работу в Алма-Ату на Центральную объединенную киностудию. С этого времени он постоянно живет в Алма-Ате. Долгое время был главным художником киностудии «Казахфильм».

Основной принцип композиционного построения графических листов П.Зальцмана сложился уже в 30-е гг. В основном это изображения человеческих лиц в различных ракурсах. Не находясь в прямой сюжетной связи между собой, эти изображения образуют тонкое художественное единство.

В творчестве П.Я.Зальцмана представлена линия развития “аналитического искусства” от момента его расцвета до “пламенеющего” рубежа. В ретроспективе его работы представляют следующие этапы этого авангардного направления: творческий эксперимент, сложение стиля и, затем,

своеобразный “автоманьеризм”. Поиск новых форм органично смыкается с гуманистическими тенденциями трактовки образа человека [2].

Исаак Яковлевич Иткинд (1871-1969) родился в Виленской губернии в семье еврейского учителя. Его талант к скульптуре проявился в юношеском возрасте и определил его дальнейшую жизнь. Он не получил систематического художественного образования, но все, кто так или иначе сталкивался с юношей, отмечали его необыкновенный талант. Первая персональная выставка прошла в 1914 г. В 1918 г. проходит вторая персональная выставка. Он один из скульпторов, привлеченных для работы в «ленинском плане монументальной пропаганды». В списке художников, участвующих в этой акции, его имя стоит третьим.

В последующие годы И. Иткинд плодотворно работает. В 1937 г. его подвергают аресту и после девятимесячного заключения отправляют в Казахстан в ссылку. В 1944 г., благодаря помощи друга он перебирается в Алма-Ату. Здесь он проводит четверть века.[3]

Для творчества И. Иткинда характерно пристальное внимание к эмоциональному миру человека. Практически все его работы представляют определенные эмоциональные состояния, подчеркивают особую духовность изображаемых им людей.

В постановке и решении проблемы передачи средствами скульптуры эмоциональной наполненности своих персонажей Иткинд близок пластическим поискам последней четверти XIX-нач. XX вв. Он развивает некоторые идеи позднейшего периода творчества О. Родена, у которого внешняя форма мыслится как фиксация подвижной, нервно пульсирующей оболочки, которая облекает некую энергетическую сущность, принимающую формы человеческого тела. В этом контексте ранние работы И. Иткинда также близки работам П. Трубецкого и С. Коненкова.

В поздних работах И. Иткинда сложился художественный образ человека, весьма далекий от регламентируемых официальным искусством образов советского человека - строителя коммунизма. Скульптор представляет реально живущих людей, им портретируемых, как жителей “золотого века” - идеальных людей. Его персонажи предстают добрыми, мудрыми, великодушными, талантливыми, отзывчивыми людьми, которым понятны сокровенные тайны бытия.

Сергей Калмыков (1898-1967) родился в Самарканде, учился в Петербурге и Москве. Одним из его учителей был К. Петров-Водкин. По легендарным сведениям молодой Калмыков позировал ему для этюда юноши к картине «Купание красного коня». После революции С.Калмыков жил и работал в Оренбурге. Затем перебрался в Алма-Ату. Здесь он был очень колоритной и популярной личностью. Обыватели его не любили, но знали хорошо - он был самым известным «городским сумашедшим».

Сергей Калмыков самый известный из тех художников, о которых здесь идет речь. Впервые о его творчестве, как о незаурядном явлении, заговорил писатель Ю.Домбровский. В его публикациях творчество этого художника и его жизнь были представлены как длящийся всю жизнь эксперимент, в

котором пограничные психические состояния служили неисчерпаемым источником тем и стимулирующим началом в поиске выразительных средств. Одна из самых престижных публикаций о нем вышла в начале перестройки в самом популярном в то время в СССР журнале о культуре «Наше наследие». Этот факт поставил его в один ряд с выдающимися представителями отечественной культуры советского периода, чье творчество замалчивалось официальной арткритикой. В настоящее время его имя настолько популярно, что Алма-Ату иногда называют «городом Калмыкова».

Сейчас сложно говорить о «механизме» буквального воздействия творчества этих художников на казахстанскую художественную жизнь. И поэтому, несмотря на то, что И. Иткинд работал очень активно и активно выставлялся, а П. Зальцман преподавал, все же трудно фиксировать влияния на казахстанское изобразительное искусство или на его отдельных представителей традиций «импрессионистической скульптуры» или аналитической школы П. Филонова, переданных через П. Зальцмана.

В этом смысле С. Калмыкову повезло больше. У него есть последователи. Среди них есть и прямые эпигоны, разрабатывающие его живописные находки и стилистические приемы, и последователи прямо ему не подражающие, но воспринявшие его стиль «жизни в искусстве». Сейчас жизнь С. Калмыкова мифологизируется его поклонниками и воспринимается как вызов художника окружающей серой действительности.

Хотя П. Зальцман, И. Иткинд и С. Калмыков очень разные люди и совсем непохожие друг на друга художники, у них имеется много общего, в том числе и особенности превратности судьбы, которые они пережили. Так, для всех них Казахстан стал домом. В результате активной творческой работы и продолжительности проживания в Казахстане они стали персонально много значить в художественной жизни Алма-Аты и Казахстана, в отличие от других выдающихся деятелей искусства так или иначе побывавших в Казахстане в это же время - кто в заключении, кто в ссылке, кто в эвакуации.

Все трое представляли культуру ушедшей эпохи, жили в чужеродной для них среде, общались с людьми «другого времени». Они были похожи на «варягов» - посланцев чужой культуры или случайно оставшихся в живых жителей погибшего континента - какой-нибудь Атлантиды. Такому восприятию их личностей способствовало хождение полумифических историй о каждом из них. В этих историях каждый из художников представал чудачком «не от мира сего». Так, С. Калмыков был «городским сумашедшим», П. Зальцман - «совершенным джентльменом», И. Иткинд - «чудаковатым патриархом».

Художники-«изгой» - П. Зальцман, И. Иткинд, С. Калмыков в последние годы своей жизни в определенном смысле могли пожинать плоды своего беззаветного служения искусству. Впервые в Алма-Ате, да и, пожалуй, в Казахстане начал складываться пусть локальный, но в то же время достаточно цельный и однородный фрагмент инфраструктуры художественной жизни.

На дворе стояли 70-е годы. К этому времени появилось новое «непуганное» еще поколение интеллектуалов, весьма скептически

относившееся к «ценностям» соцреализма, а часто даже просто их и не знавшее. Эти люди собирались по домам, разговаривали об искусстве и время от времени устраивали выставки. Самой распространенной формой таких выставок были выставки в квартирах.

Квартирные выставки 1970-х, - 80-х гг. в Алма-Ате были данью тенденциям художественного андерграунда центров «подпольного искусства» Советского Союза - Ленинграда и Москвы. Алматинские художники смотрели, что там происходит, и повторяли происходящее на свой лад. Но если в самом факте существования такой формы проявления искусства андерграунда не было ничего нового, то исключительно важно значение, которое имели эти выставки для атмосферы алматинской художественной жизни и исключительно важен характер самих выставляемых работ. Из наиболее известных художников «авангардистов», работавших в то время, можно назвать А.Махова, Э.Николаева, Ф.Камалова и др.

Сейчас ясно прослеживаются две основные тенденции - первая - «провинциальное» подражание существующим или существовавшим направлениям в «буржуазном» искусстве (например, сюрреализму), вторая - поиск собственного лица в искусстве, который так же не обходился без заимствований, имевших не столь открытую, как в первом случае, форму. Однако главное в работах этих художников заключалось в разработке тем, начисто выключенных из профессионального обихода «соцреалистов», - например, попытка дальнейшей структурализации действительности путем поиска гармоничных отношений пространства и объемов в нем заключенных, и достаточно неповерхностное погружение во внутренний мир человека.

Одна из самых первых выставок алматинского андерграунда проходила в здании архитектурного факультета. Это была довольно странная экспозиция: экспериментальные работы с копировальной техникой - коллажи из различных предметов, в том числе листьями деревьев и травы; беспредметная графика, близкая к архитектурному чертежу; маленькие цветные рисуночки, похожие на иллюстрации к книгам. Для Алма-Аты это была первая выставка «ни о чем»: немного о природе, немного о городе, и довольно подробно о том, какие трудно представляемые вещи присутствуют в головах молодых людей. Все это абсолютно не идеологизировано, и при всем при том не было похоже на работы в жанрах декоративно-прикладного искусства. Основными зрителями выставки были студенты, друзья и родственники участников. Для властей выставка прошла совершенно незаметно, - до неё никому из власть придержащих не было дела. Благодаря этому обстоятельству молодые люди, участники выставки, не получили психических и иных травм, и благополучно развивались творчески и дальше.

Конец 1960- нач.70-х гг. знаменуется появлением группы художников, условно обозначаемой как «Группа Хальфина».

Ссылных супрематистов в Алма-Ате не было, но говорить о том, что здесь жили без влияния идей главного направления в русском авангарде, не приходится. Традицию супрематизма представлял в Алма-Ате художник и

акционист Рустам Хальфин, архитектор по образованию, последователь идей В. Стерлигова, ученика К. Малевича.

Ядро группы составляли молодые люди, получившие архитектурное образование - Рустам Хальфин (1948-2008), Лидия Блинова (1947-1996), Аблай Карпыков (1944), Александр Рачков (1954), Борис Якуб (1954). Несколько отдельно, но в постоянной связи с ними работал Айвар Тазиев (1955), художник-сценограф по образованию, окончивший Алматинское художественное училище.

Здесь важно отметить роль и значение складывавшейся в то время алматинской архитектурной школы, поскольку большинство из художников, о которых здесь идет речь, в то время были либо студентами, либо выпускниками архитектурного факультета, либо имели прочные дружеские связи с архитектурной средой.

В сложившейся местной традиции архитектура считается искусством. Обучение архитектуре строилось на развитии у студентов художественных навыков. Будущие архитекторы получали серьезную художественную подготовку. В то же время идеологический контроль над архитекторами был намного слабее, чем над другими творческими работниками, - архитекторы традиционно лояльны любой власти. Применительно к нашему случаю этот ослабленный идеологический контроль имел форму бесконтрольности, - архитектурный факультет был значительно удален от основных зданий Политехнического института, партийная и комсомольские организации работали формально. Вследствие этого студенты и преподаватели архитектурного факультета имели редкую в те времена свободу творчества.

Двойственная ситуация была и с новейшей архитектурой. Так, Ле Корбюзье, кумир тогдашней архитектурной молодежи и «махровый» авангардист, пропагандировал идеи близкие «мнениям» советских функционеров от архитектуры по поводу «жилища как машины для жилья». Благодаря развитию этих идей в Советском Союзе возводились сотни миллионов квадратных метров благоустроенного жилья.

Популярны в те времена были и идеи советских конструктивистов. Вместе с живописцами и скульпторами они представляли единый фронт авангардного искусства начала века. Впоследствии эти идеи были преданы забвению и вновь оказались поднятыми на щит лишь во время хрущевской «оттепели», а затем получили широкую известность как раз во времена «расцветающего» застоя.

Глотком свежего воздуха были и международные конкурсы «Бумажной архитектуры», проводившиеся в 70-е гг. различными архитектурными журналами. Можно было, если и не участвовать в них, то заочно полемизировать с авторами опубликованных проектов, и, по сути, быть в курсе новейших тенденций мировой архитектуры того времени.

Большую роль в этой среде играли интеллектуальные лидеры - практикующие архитекторы и теоретики. Они были в некотором роде «локальными властителями локальных дум». Днем они занимались, в силу профессиональных обязанностей, «официальным» искусством, а вечерами, в

разговорах, по-любительски, искусством «неофициальным». Так, при полной невозможности внешнего открытого действия происходило обращение творческой энергии вовнутрь, - долгие беседы о живописи и архитектуре находили практический выход в станковых работах.

Специфика данной творческой ситуации привела к тому, что внутри откровенно конформистского отряда советской интеллигенции, каким были советские архитекторы, сложился иной тип специалиста, открытого миру значительно больше, чем его предшественники и более оппозиционного к существовавшему строю.

Наиболее яркий представитель архитектурно-художественного андерграунда в живописи того времени - А. Карпыков. Преимущественно работал в гуаши. Близок по манере позднему Дж. Браку. Основной мотив - экспрессивные фигурные композиции. На выставках его работы производили наиболее сильное впечатление. Он - сокурсник и близкий товарищ известного московского художника А. Скобелева. В настоящее время профессионально занимается живописью.

Л. Блинова училась скульптуре у И.Иткинда, работала как график, занималась ювелирным делом, оформлением книг. Была одним из интеллектуальных лидеров этого поколения художников.

Р. Хальфин в молодости общался В. Стерлиговым, известным представителем русского авангарда, учеником К. Малевича. На раннем этапе творчества испытал его влияние. Работы того времени небольшого формата, техника исполнения - преимущественно акварель. Работы внешне неброские, почти монохромные. Вместе с Л. Блиновой поддерживал дружеские отношения с П.Я. Зальцманом. Был одним из ведущих представителей казахстанского «contemporary art».

А. Рачков - мастер тонкого карандашного рисунка, слегка тронутого серебряной или золотой краской. Размер его работ очень маленький, это, практически, миниатюры. Основная тема - спонтанные мистические состояния человека. Часто вставлял в рисунки короткие религиозные тексты. В настоящее время работает как архитектор-дизайнер.

Б. Якуб - блестящий колорист, работал, в основном, в гуаши. Его композиции строились на красивых контрастных сочетаниях цветов. Работал как художник кино. В начале 90-х гг. эмигрировал в Израиль. В настоящее время живет в Чехии, занимается живописью.

Основная тема творчества А. Тазиева в те годы - инфантильные и подростковые реакции - непрекращающийся «кошмар» подростковых проблем - эдипов комплекс, проблемы латентной гомосексуальности и юношеская гиперсексуальность, необходимость самоутверждения в мире взрослых, - все это показывается посредством набора готовых, часто трафаретных форм и образов, заимствованных из арсенала классической сюрреалистической живописи. Работы А. Тазиева представляют своего рода ландшафт подростковой психики, наполненный особой гнетущей атмосферой. Ведущие техники - живопись, коллаж, декоративный рельеф. В настоящее

время активно работает на стыке живописи и компьютерной анимации, пробовал себя в салонной живописи, изготавливает уникальные арт-объекты.

Творчество и мировосприятие этих художников близко авангардному кинематографу и искусству андерграунда вообще - андерграундным течениям в популярной музыке, андерграундной поэзии того времени.

Отправными точками творчества для молодых людей были идеи, навеваемые заграничными альбомами и некачественными черно-белыми репродукциями картин западных художников, которые публиковались в советской печати, а также дизайн конвертов пластинок с записями музыки популярных рок-групп и т.п. Они показывали «иную жизнь», будоражили воображение. Молодые люди часто видели в них то, чего там никогда и не было. Создаваемые в результате усвоения этого «материала», произведения заполняли тематические лакуны, образовавшиеся в ходе огосударствления искусства.

То есть, можно сказать, что «неофициальная» художественная жизнь подготавливала восприятие иного искусства. Здесь можно говорить о том, что прерванная связь поколений в искусстве, таким образом, хотя и не полностью, но восстанавливалась деятельностью этой группы художников.

Здесь важно отметить непрямой - *индукционный* характер влияния творчества западных художников.. В данном случае под *индукцией* мы понимаем опосредованное воздействие (через время) того или иного произведения или направления в искусстве на некоего воспринимающего субъекта. Впервые этот термин применил Р. Арнхейм, описывая специфику восприятия элементов плоскостной композиции [4]. Примеров такого «индукционного воздействия» в истории искусства достаточно много, - это и прерафаэлиты, и Луис Салливан, с его любовью к романской архитектуре, это, отчасти, и микенское искусство в целом, как провинциальное отражение блестящей египетской культуры. Очевидно, что при таком раскладе, например, наши местные подражатели довоенной живописи С. Дали не кажутся такими уж жалкими и бездарными.

На излете 1970-х художники «Группы Хальфина» стали выставляться в помещении Союза архитекторов Казахстана практически официально. Это было свидетельством определенного признания. Для художников «Группы Хальфина» это был период своеобразной учебы - ими была реализована попытка существования в культурном поле. Множество составляющих такого поля и формировали цельность этой среды, обеспечивающей психологически благоприятные условия для работы и восприятия законченных произведений.

«Группа Хальфина» существовала затем еще некоторый период, потом самостоятельно изжила себя. Находясь в постоянном творческом движении, художники с течением времени меняли свое отношение к искусству на более современное и профессиональное.

Таким образом, работа этой группы художников показывает тесную взаимосвязь художественной атмосферы и творческой продуктивности. Появление цельного фрагмента новой культуры имело место параллельно существующим структурам «официальной» художественной жизни.

Существование значительной группы художников вне институций «официального» искусства показало жизнелюбие альтернативных форм художественной жизни и подготовило почву для появления иных видов и жанров изобразительного искусства, в том числе и «contemporary art». Благодаря деятельности этой группы творческий эксперимент прочно вошел в практику алматинских художников.

Таким образом, движение идей авангардного искусства нач. XX в. в Казахстане, проходившее через творчество и судьбы художников-«изгоев», приводило к тому, что вакуум художественной жизни заменялся специфическим информационным полем, пусть даже разряженным, в котором, однако, «индукционным путем» возникало новое «неофициальное» искусство, никоим образом не связанное «родственными узами» с официальным искусством. Это «неофициальное» искусство, в свою очередь, послужило основой для возникновения и последующего развития новых направлений в искусстве в последующий период, вплоть до 1990-х гг.

В заключение, говоря о художественной жизни, как составляющей культуры, важно отметить следующее. Рассмотрение такого локального составляющего культуры как «неофициальная художественная жизнь г. Алматы в 1960-70-е гг.», установило её саморазвивающийся и регенерирующий характер. Этот факт позволяет осторожно говорить о самодостаточном и независимом характере существования художественной культуры.

Библиография

1. Калевала /Пер. Л.П.Бельского/. - М.-Л.: ACADEMIA, 1933.
2. Павел Зальцман. /Альбом/ Автор текста и составитель В.С.Бучинская. - Алма-Ата: Онер, 1983. - с.
3. Прикосновение к вечности. Воспоминания и материалы об И.Я.Иткинде. - Алма-Ата: Онер, 1988
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.:Прогресс, 1974.

Статья была опубликована в сборнике «Актуально о актуальном», Алматы, АИК, 2000.