

UDC 7.01
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.203

Светлана Жумасултановна Кобжанова*

Кандидат искусствоведения, заместитель директора по науке Государственного музея искусств РК имени А. Кастеева, заслуженный деятель Казахстана (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-6691-8023

email: svetlanakobzhanova@mail.ru

Диляра Сафаргалиевна Шарипова

Кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор, заведующая отделом изобразительного искусства Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-8432-7339

email: dilyarazam@mail.ru

Статья

Для цитирования: Кобжанова, Светлана, и Диляра Шарипова. «Трансмедиаальные связи в визуальной культуре: фотография в живописи и проектах современного искусства Казахстана». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, с. 62–80.
DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.203.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Поступила в редакцию: 17.05.2024

Прошла рецензирование: 21.07.2024

Принята к публикации: 08.09.2024

Трансмедиаальные связи в визуальной культуре: фотография в живописи и проектах современного искусства Казахстана

* Корреспондирующий автор

email: svetlanakobzhanova@mail.ru



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Ключевые слова: фотография, живопись, культурная память, современные художественные практики, постколониальное, постпамять, идентичность.

Аннотация. Сегодня архивная фотография Казахстана XIX – начала XX века вызывает пристальное внимание специалистов и широкой общественности. История взаимоотношений живописи и фотографии, использование последней в создании шедевров изобразительного искусства Казахстана становятся значимыми проблемами современного отечественного искусствознания.

Целью статьи является осмысление фотографии как ресурса для мифологических коннотаций и актуализации культурной памяти в годы становления живописной школы Казахстана и в художественных практиках современных казахских мастеров. В связи с поставленной целью задачи статьи определяются как рассмотрение использования фотографии в изобразительном искусстве советского периода и ее роль в отражении трансформации быта и появления новых героев; исследование фотографии как инструмента современных художественных практик; выявление особенностей работы с фотографией в творчестве современных живописцев.

Основным методом исследования является искусствоведческий анализ избранных произведений. Для осмысления живописи сталинского периода и проявления в ней идеологического дискурса эпохи используется структурно-семиотический метод. Выявление особенностей апроприации архивной фотографии современными художниками как рефлексии коллективной травмы повлекло за собой обращение к постколониальным направлениям исторического знания. Роль фотографии осмысляется с позиции визуальных исследований и изучения памяти, позволяющих раскрыть использование этого медиа для репрезентации прошлого.

Выявлено, что взаимодействие фотографии и живописи является важной характеристикой образной системы визуальной культуры Казахстана, что позволяет рассматривать этот феномен на различных стадиях его воплощения в искусстве. Обращение к фотографии периода тоталитаризма дало возможность художникам установить связь с исчезающим обликом прошлого для визуализации архетипов национального мышления в работах соцреалистического бытового жанра.

Современная визуальная культура отражает процессы осознания травматического опыта советского периода. Постоянная работа постпамяти, основанная на апроприации архивных фотографий и произведений советской фотографической школы, стала одним из подходов к формированию публичной истории, не связанной с мифологизированием и идеологией, запустив процесс самоидентификации. «Возвращение» к фотографии путем формального сближения живописной картины и кадра и процесс живописной реконструкции исчезнувших городских видов с помощью старых снимков служат основой для актуализации культурной памяти и усиления идентификационных стратегий.

Вклад авторов

С. Ж. Кобжанова – работа с архивами, анализ материалов, написание основного текста статьи, перевод аннотации.

Д. С. Шарипова – разработка концепции статьи, написание аннотации, стилистическая редакция текста статьи, оформление списка использованных источников.

UDC 7.01
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.203

Светлана Жумасултановна Кобжанова*

Өнертану кандидаты, Ә. Қастеев атындағы ҚР мемлекеттік өнер музейі директорының ғылыми істер жөніндегі орынбасары, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-6691-8023

email: svetlanakobzhanova@mail.ru

Диляра Сафарғалиевна Шарипова

Өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор, М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының бейнелеу өнері бөлімінің меңгерушісі (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-8432-7339

email: dilyarazam@mail.ru

Мақала

Дәйексөз үшін: Кобжанова, Светлана, және Диляра Шарипова. «Қазақстанның визуалды мәдениетіндегі трансмедиялық байланыстар: кескіндеме және заманауи көркемдік жобалардағы фотосурет». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, 62–80 б. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.203. (Орысша)

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ деп мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 17.05.2024

Рецензиядан өтті: 21.07.2024

Басылымға қабылданды: 08.09.2024

* Жауапты автор

email: svetlanakobzhanova@mail.ru

Қазақстанның визуалды мәдениетіндегі трансмедиялық байланыстар: кескіндеме және заманауи көркемдік жобалардағы фотосурет

Тірек сөздер: фотосурет, кескіндеме, мәдени жады, заманауи көркемдік тәжірибелер, постколониялық, постжады, сәйкестілік.

Аңдатпа. Бүгінгі таңда мамандар мен қалың жұртшылық XIX ғасыр мен XX ғасыр басындағы Қазақстанның мұрағаттық фотосуретіне аса назар аударады. Кескіндеме мен фотосурет арасындағы қарым-қатынас тарихы, Қазақстанның бейнелеу өнерінің жауһарларын жасаудағы соңғысын пайдалану қазіргі заманғы отандық өнертанудың маңызды мәселелеріне айналууда.

Мақаланың мақсаты – фотосуретті мифологиялық коннотациялар үшін ресурс ретінде түсіну және Қазақстанның кескіндеме мектебінің қалыптасу жылдарында және қазіргі қазақ шеберлерінің көркемдік тәжірибелерінде мәдени жадыны өзектендіру. Қойылған мақсатқа байланысты мақаланың міндеттері кеңестік кезеңдегі бейнелеу өнерінде фотосуреттің қолданылуын және оның күнделікті өмірдегі өзгерістер мен жаңа кейіпкерлердің пайда болуын көрсетудегі рөлін қарастыру; фотосуретті заманауи көркемдік тәжірибенің құралы ретінде зерттеу; қазіргі суретшілердің шығармаларындағы фотосуретпен жұмыс істеу ерекшеліктерін анықтау.

Зерттеудің негізгі әдісі – таңдаулы шығармаларды өнертанулық талдау. Сталиндік кезеңнің кескіндемесін түсіну және онда дәуірдің идеологиялық дискурсын көрсету үшін құрылымдық-семиотикалық әдіс қолданылады. Қазіргі заманғы суретшілердің мұрағаттық фотосуреттерді иемдену ерекшеліктерін ұжымдық жарақат рефлексиясы ретінде анықтау тарихи білімнің постколониялық бағыттарына жүгінуге әкелді. Фотосуреттің рөлі визуалды зерттеу және жақты зерттеу тұрғысынан тұжырымдамаланған, бұл өткенді бейнелеу үшін осы медианы пайдалану идеясын ашуға мүмкіндік береді.

Фотосурет пен кескіндеменің өзара қатынасы Қазақстанның визуалды мәдениетінің бейнелі жүйесінің маңызды сипаттамасы болып табылатыны анықталды, бұл құбылысты өнерде бейнелеудің әртүрлі кезеңдерінде қарастыруға мүмкіндік береді. Тоталитаризм дәуіріндегі фотосуретке бет бұру суретшілерге әлеуметтік-реалистік тұрмыстық жанрдағы шығармаларда ұлттық ойлау архетиптерін елестету үшін өткеннің жоғалып бара жатқан бейнесімен байланыс орнатуға мүмкіндік берді.

Қазіргі визуалды мәдениет кеңестік кезеңдегі жарақаттық тәжірибені түсіну үдерістерін көрсетеді. Кеңестік фотографиялық мектептің мұрағаттық фотосуреттері мен шығармаларын иемденуге негізделген постжадтың тұрақты жұмысы өзін-өзі анықтау үдерісін бастай отырып, мифологияландыру және идеологиямен байланысты жоқ қоғамдық тарихты қалыптастырудың тәсілдерінің біріне айналды. Кескіндеме мен кадрды ресми түрде жақындастыру арқылы фотосуретке «оралу» және ескі кадрлар арқылы жойылып кеткен қала көріністерін кескіндемелік қайта құру үдерісі мәдени жақты жаңарту және сәйкестендіру стратегияларын күшейту үшін негіз болды.

Авторлардың қосқан үлесі

С. Ж. Кобжанова – мұрағатпен жұмыс жасау, материалдар талдау, мақаланың негізгі мәтінін жазу, аңдатпаны аудару.

Д. С. Шарипова – мақаланың концепциясын құрастыру, аңдатпаны жазу, мақала мәтінін стильдік өңдеу, пайдаланылған дереккөздердің тізімін дайындау.

UDC 7.01
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.203

Svetlana Kobzhanova*

PhD in Arts, Deputy Director for Science, Abilkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-6691-8023

email: svetlanakobzhanova@mail.ru

Dilyara Sharipova

PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Fine Arts Department, M. Auezov Institute of Literature and Arts (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-8432-7339

email: dilyarazam@mail.ru

Cite: Kobzhanova, Svetlana, and Dilyara Sharipova. "Transmedia Connections in Visual Culture: Photography in Painting and Contemporary Art Projects of Kazakhstan." *Saryn*, vol. 12, no. 4, 2024, pp. 62–80. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.203. (In Russian)

The authors' final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received by editorial: 17.05.2024

Passed the review: 21.07.2024

Accepted to publish: 08.09.2024

Article

Transmedia Connections in Visual Culture: Photography in Painting and Contemporary Art Projects of Kazakhstan

* Corresponding author
email: svetlanakobzhanova@mail.ru

Keywords: photography, painting, cultural memory, modern artistic practices, postcolonial, post-memory, self-identification.

Abstract. In the present day, archival photography of Kazakhstan from the 19th to the early 20th century attracts keen attention from experts and the general public. The history of the interaction between painting and photography, as well as the latter's use in creating visual art masterpieces of Kazakhstan, have become significant issues in contemporary domestic art studies.

The aim of this article is to comprehend photography as a resource for mythological connotations and the actualization of cultural memory during the formative years of the painting school of Kazakhstan and in the artistic practices of contemporary Kazakh masters. In order to achieve this goal, the objectives of this article are to: 1) consider the use of photography in the visual arts during the Soviet period and its role in reflecting transformations in everyday life and the emergence of new heroes; 2) study photography as a tool in modern artistic practices; 3) identify the features of using photography in the works of contemporary painters.

The primary method of the study lies in art and historical analysis of selected works. To understand the painting of the Stalinist period and the manifestation of the ideological discourse of the era within it, a structural-semiotic method is employed. The examination of the unique ways of the appropriation of archival photographs by contemporary artists into their work as a means of exploring collective trauma has prompted a shift towards postcolonial perspectives in historical knowledge. The significance of photography is explored through the lens of visual inquiry and the exploration of memory, providing insights into the utilization of this medium for capturing the essence of the past. It has been discovered that the interaction between photography and painting is a crucial aspect of the visual culture in Kazakhstan, enabling the examination of this phenomenon at different stages of its artistic development. During the period of totalitarianism, the use of photographs from previous years allowed to make a connection with the fading nature of the past, providing the necessary "tactics" for visualizing the archetypes of national thought in the socialist realist genre of everyday life.

Contemporary visual culture reflects the acknowledgement of the traumatic experience during the Soviet period. Ongoing work on post-memory, based on the appropriation of archival photographs and works of the Soviet photographic school, has become one of the approaches to shape public history not tied to mythologizing and ideology, and initiating a process of self-identification. The "return" to photography through the combination of a painted canvas and a photographic frame, as well as process of reconstructing lost cityscapes using old photographs, serves as a basis for preserving cultural memory and reinforcing identification strategies.

Contribution of the authors

Svetlana Kobzhanova – work with archives, analysis of the materials, writing the main text of the article, translation of the abstract.

Dilyara Sharipova – concept development of the article, writing the abstract, stylistic editing of the text, compiling the used references.

Введение

Тиражирование российской имперской фотографии XIX – начала XX века, запечатлевшей ландшафты, архитектурные памятники, повседневную жизнь разных этносов Центральной Азии, в социальных сетях, создание специальных сайтов, на которых она демонстрируется, вызвало неподдельный интерес и энтузиазм огромного количества пользователей. Искренняя радость от обретения конкретных ликов прошлого возводит сегодня историческую фотографию в ранг искусства, которое дарит сильные эмоции и хранит драгоценные крупницы национального наследия. Это подвигает и исследователей обратить самое пристальное внимание на процессы появления визуальных образов, на историю взаимоотношений живописи и фотографии, проследить использование последней в создании шедевров изобразительного искусства Казахстана.

Актуальность статьи связана и с необходимостью применения достижений визуальных исследований для понимания широкого социокультурного контекста живописи Казахстана XX века и современных визуальных практик.

Цель работы – сфокусировавшись на воздействии фотографии на другие медиа, попытаться осмыслить ее роль в отечественном визуальном искусстве, рассмотрев ее как ресурс для мифологических коннотаций и актуализации культурной памяти в годы становления живописной школы Казахстана и в художественных практиках современных отечественных мастеров.

Источниками для научной работы стали классические произведения живописной школы Казахстана из фондов Государственного музея искусств РК имени А. Кастеева, фотографии из фондов Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН и Центрального государственного архива РК, а также картины и проекты современных художников Казахстана, затрагивающие темы памяти и исторической травмы.

Данная статья является первым искусствоведческим исследованием, непосредственно затрагивающим проблематику роли фотографии в живописи Казахстана XX–XXI вв. К исследованию взаимосвязи различных визуальных практик мы уже обращались в статье, раскрывающей единые стратегии в современной живописи и кинематографе (Шарипова и Кобжанова). Важными для нашей работы стали результаты научно-исследовательского проекта МОН РК «Визуальная антропология и история образов казахстанской культуры XIX – начала XXI века: эволюция и обретение субъектности» (Абылхожин, и др.). В статье мы опирались на исторические труды, посвященные изучению становления и развития колониальной фотографии Центральной Азии, и исследования визуальных антропологов, рассматривающие этот материал, а также современные фотографические практики в контексте постколониального дискурса (Прищепова; Абашин; Ушакин). Значимыми для осмысления феномена фотографии и ее апроприации художниками стали исследования, связанные с изучением теории фотографии (Васильева). При интерпретации визуального блока были применены семиотические модели образа, разработанные Р. Бартом (Барт), и описание П. Бурдьё фотографического поведения с позиций социологии и антропологии как социальных практик (Bourdieu).

Изучение современной живописи и contemporary art основывалось на концепциях, разработанных теоретиками memory studies, которые позволили понять логику описания прошлого через современность, выявить проблематику утраты и проработки травматического опыта нашего народа в искусстве (Nora; Хирш).

Результаты и дискуссия

В творчестве народного художника Казахской ССР Абылхана Кастеева, первопроходца казахской живописи, мастера-самоучки, фотография сыграла большую роль. Как и другие самодеятельные художники – Анри Руссо или Нико Пиросмани, – он активно использовал фотографию. Примером такого способа работы является одно из самых известных произведений мастера, вошедших в число шедевров казахского искусства. Речь идет о картине «Доеение кобылиц» (1936).

Художник монтирует два вида: воспроизводит конкретную сценку доения кобылиц, а фоном делает грандиозную панораму, центром которой становится дом кочевника – юрта. Как выяснила одна из авторов этой статьи С. Кобжанова, существует конкретный визуальный источник этого полотна – фотография «Город Троицк. № 37. Из Киргизской степи. Доеение кобыл» (см. рис. 1), которую почти полностью повторил А. Кастеев. Единственное отличие – это небольшие



Рис. 1. «Город Троицк. № 37. Из Киргизской степи. Доеение кобыл». Фотография на почтовой открытке. Издание Ф. И. Загорского.



Рис. 2. А. Кастеев. «Доеение кобылиц». 1936. Холст, масло, 69x89. Государственный музей искусств РК имени А. Кастеева.

композиционные изменения с целью сделать акцент на длинной череде юрт, усиление этого образа благодаря переносу в другое медиа (см. рис. 2).

Живописец как будто смотрит на родной мир в двойном ракурсе. С одной стороны, как художник, создающий реалистическую живопись, он просто использует данную фотографию, воспроизводя приметы будней. С другой – показывает пространство, опираясь на совершенно иные традиции и корни, переиначивающие пейзаж в соответствии с национальной моделью мира.

Здесь, если воспользоваться методологией Мишеля де Серто (330), можно высказать предположение, что А. Кастеев прибегал к тактике «браконьерства», присваивая себе «метанарратив» в виде официальной фотографии. Необходимо отметить, что для художника, который сам писал в анкете Союза художников «самоучка», крайне важным становилось достичь в своих полотнах реалистического

отражения действительности в рамках задаваемой стратегии государственной пропаганды, но при этом он позволил себе создать новое поле, вкладывая в произведение собственные значимые идеи и индивидуальные переживания. Во многом это возможно отнести к тактике, которая применяется «слабыми» для создания свободного пространства личности во «враждебном» окружении, полностью сформированном институтами власти. С современных позиций мы рассматриваем его работу через описанный Р. Бартом *punctum* (46) как непредсказуемый сбой в восприятии, ведущий к сдвигу в смысловой основе.

А. Кастеев конструировал образ своей Родины, его пейзажи стали чем-то вроде «места памяти» – утраченного прошлого, которое может исчезнуть из коллективных воспоминаний (Nora 26). В его творчестве высвечивалась основная мифопоэтическая константа номадического типа мышления: образ «своего», защищенного пространства, извлеченного из хаоса волей художника. А. Кастеев проговаривал через живопись истины, никак не связанные с актуальными лозунгами ломки старого мира, он писал о неизменности природы и родного очага, о солидарности и братстве народа, внося в мир катаклизмов советской действительности порядок и смысл.

Народный художник Казахской ССР Абрам Маркович Черкасский писал заказной портрет великих Жамбыла Жабаева и Дины Нурпеисовой (1946), основываясь на фотографиях 1938 года (см. рис. 3, 4). Эта обычная практика работы не с натуры, а по фотографиям привела к созданию произведения, объединившего в себе основные жанры – портрет, пейзаж, натюрморт, выполненного на высоком профессиональном живописном уровне. Художник повторил композиционную схему одного из снимков с дастарханом, но убрал все бытовые детали и включил величественный горный пейзаж в качестве фона. Он преобразил картину, отчетливо выявив главное: мы видим не просто видных деятелей, вышедших из народа, – перед нами сидят титаны, провидцы, действия и произведения которых далеки от повседневной логики и мелкой суеты будничной жизни.



Рис. 3. Дина Нурпеисова и Жамбыл Жабаев. 1938. Центральный государственный архив РК.



Рис. 4. А. Черкасский. «Дина Нурпеисова и Жамбыл Жабаев». 1946. Холст, масло, 196,5x220. Государственный музей искусств РК имени А. Кастеева.

Герои полотна, не теряя индивидуальные черты, острую характерность, достигнутые с помощью использования фотографического материала, в то же время обретают монументальность, величие, становясь соразмерными грандиозному пейзажу, разворачивающемуся сразу за спиной Дины Нурпеисовой и Жамбыла. Подчеркивая величие человеческого и природного, отсутствие границы между ними, А. Черкасский умело использует категорию возвышенного, соответствующую канонам его времени, берущую свое начало из романтических традиций. Изображенные персонажи отсылают и к мифологеме рая, обретения бессмертия, и к архетипам Мудрого старца и Матери, к дарителям знания и мудрости молодым, помогающим им пройти инициацию и стать сознательными членами социалистического общества, воплощая основной мотив соцреалистического произведения (Clark). А. Черкасский, таким образом, визуализирует мифологические матрицы, на которые опирался советский дискурс для пропаганды и взращивания советских людей. Однако благодаря необыкновенной живописной свободе, сложной ритмике цвета и опоре на реальный документ – фотографию – эти матрицы преобразуются в убедительное и захватывающее повествование о любимых, почитаемых лидерах нации, выходя за рамки массовой продукции соцреализма.

Фотографии рубежа XIX–XX вв. из этнографических собраний, возникшие как результат продвижения колониальной политики царской России, оформляли доктрину, в которой Другой – туземец, житель голых степей – должен стать объектом обязательных манипуляций с помощью просветительской, модернизационной и т. п. программ для победоносной поступи империи.

Они активно цитируются сегодня художниками Казахстана, которые относятся к диаметрально противоположным художественным движениям. Эти фото становятся частью интертекстуальной игры, в которую играют и мастера салонной фигуративной живописи, рассчитанной на коммерческий успех у широкой публики, и представители актуального искусства. И те и другие в сравнении с источниками используют новые медиа. Например, живописец Казбек Ажибеков – масло и холст, а автор современных объектов Сауле Сулейменова – полиэтиленовые пакеты («Целлофановая живопись», 2014).

Говоря о своей картине, дублирующей фотографию трех молодых невест из коллекции 1875 года, С. Сулейменова подчеркнула, что «это и есть, по моему мнению, деколонизация – научиться нести себя миру с достоинством, не пытаюсь выглядеть как представители метрополии, не стараться быть лучше, чем есть, не пытаюсь сделать надрезы на глазах, чтобы сделать их похожими на европейские» (Рыскулова). Эмоциональное определение автора вызывает большое сомнение. Использование архивного документа в качестве «реди-мейда» для трансформации его воображением художника в современное произведение не делает последнее пост- или деколониальным искусством. Более того, рассматриваемые вещи вписываются в рамки стратегии современных художников Казахстана (например, работы востребованных и известных Ербосына Мельдибекова, Саида Атабекова), которые, включаясь в проекты, где повестка частично определяется западными институциями, действуют, на наш взгляд, в границах той же политики ориенталистской репрезентации, о которой писал Э. Саид (Саид). Никакой

«освободительной» акции, будь то инверсия, китчевое осмеяние и прочие распространенные способы современных западных художников, которые привели бы к дезэкзотизации своих героинь, С. Сулейменова не проводит. Дублированные с помощью целлофана девушки продолжают восприниматься как экзотические музейные реликвии. Культурная дистанция, заданная еще фотографиями «Туркестанского альбома» (1871–1873) и их продолжателями, определяющая суть колониального взгляда, по нашему убеждению, остается неизменной.

Значимость работы с фотографиями, которая ведется художницей с 2007 года и связана с ее стремлением обратиться к разным аспектам экзистенциального существования современного человека, на наш взгляд, лежит в другой области, близкой постколониальной. Огромным достижением С. Сулейменовой является то, что она сфокусировалась на долго скрываемых лицах «темного» прошлого нашей истории.

Апроприация архивных фотографий для создания собственных произведений на их основе, которую предпринимает С. Сулейменова, является важной, трудной и нужной сегодня работой постпамяти. Теория постпамяти разрабатывалась Марианной Хирш на основе травматического прошлого, исторических трагедий, по поводу которых пытаются рефлексировать поколения, отделенные от этих событий большим промежутком времени. М. Хирш определяет постпамять как «тип отношений, который "поколение после" выстраивает с личной, коллективной и культурной памятью тех, кто жил до них, с переживанием и опытом, что они "помнят" посредством историй, изображений и поступков, среди которых они выросли» (22).

По нашему мнению, живописец Серикбай Альжанов, работая в примитивистском направлении и не ставя перед собой задачи деколониальной критики, идет гораздо дальше представителей contemporary art в трансформации колониального образа и насыщения произведения новыми смыслами.

Примитивизм является сознательной, хорошо продуманной игрой профессионала в самодеятельного художника. С. Альжанов копирует незамутненное канонами и правилами мышление наивного художника, его любовь к красоте и значимости изделий прикладного искусства, активное стремление показать их, как на витрине, расположить удобно и в лучшем ракурсе.

Работая под самодеятельного художника, придерживаясь примитивистского направления, С. Альжанов, как и А. Кастеев, использует фотографию. В своей картине «Мелодия» (2002) он ориентируется на снимок «Семиреченская область. Киргиз-музыкант. Виртуоз» (см. [рис. 5](#)). Музыкант у Альжанова, вырванный из обстановки фотоателье и помещенный в интерьер юрты, предстает не как образчик туземца, а раскрывается как полноценный персонаж прошлого. Как отмечал С. Абашин, «имперская фотография служила средством своеобразного научного изыскания. С ее помощью, в частности, классифицировали местных жителей, выделяя и располагая в определенном порядке расовые, национальные, религиозные, социальные и профессиональные отличия. Образы людей вырывались из локального контекста, превращались в типажи народностей или каких-то других социальных групп. Такая классификация позволяла узнавать и осваивать окраину, что служило,

конечно, и задаче ее подчинения» (122). С. Альжанов усложняет образ фотографической фиксации. Типаж обретает характер, Дом и обрастает воображаемой историей, которую ему придумал автор. Учитывая, что в советское время о кобызе как сакральном инструменте баксы, о самих шаманах, которые были зачислены в разряд мелких мошенников, говорить, даже в рамках специальных исследований, не было принято, архивные фото позволяют нам сегодня получить много ценной информации о духовной культуре казахов, о шаманских практиках (Прищепова 68).



Рис. 5. «Семиреченская область. Киргиз-музыкант. Virtuoz». 1880-е гг. Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Фото Н. Ордэ.

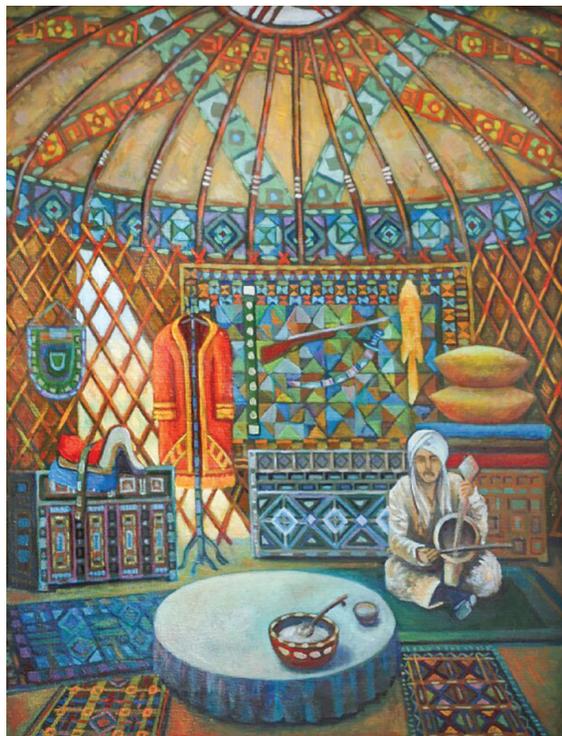


Рис. 6. С. Альжанов. «Мелодия». 2002. Холст, масло. Собственность художника.

В рассматриваемом полотне (см. рис. 6) цитата из фотоснимка как свидетельство реального события и фантастическое торжество взметнувшихся, словно синие струи фонтана, баскуров, сплетающихся с кипящим красным цветом, создают эффект слияния земного и небесного. Еще один источник С. Альжанова – «Мираж в степи» Павла Кузнецова, увлеченного в начале 1910-х годов новым «амплуа» художника-ориенталиста, на примере которого, кстати, можно рассуждать о колониальном взгляде, оглядываясь на то удивительное упорство, с каким великий русский живописец, воспевавший степь, называл юрту кошарой, да и полотно «Спящая в кошаре» до сих пор не переименовано, хотя в Русском музее хранится кузнецовская картина на тот же мотив с правильным названием «В степи (Лежащая в юрте)».

Несмотря на этнографическую описательность, формальные качества картины С. Альжанова – строгая фронтальность, симметрия, плавный ритм, чистое сияние цвета – настраивают зрителя на торжественный лад, на понимание значительности происходящего. Музыкант-виртуоз, как было указано в фотографии, преобразуется

в магическую фигуру. Пространство юрты приобретает сакральный характер, соответствующий музыке кобыза. Акцентирование вечности, рукотворности мира, в котором висящий шапан и юноша, играющий на кобызе, идентичны и входят в общий список перечисленных предметов, ведет к тому, что все нарядные вещи, заполнившие юрту, становятся полноправными участниками обряда, получения небесной благодати құт от священного инструмента.

Таким образом, у С. Сулейменовой и С. Альжанова через восстановление связи времен на смену экзотической привлекательности колониальных фото приходит эстетическая, происходит осознание великой красоты прошлого и при всей неприглядности быта, нищеты и бедности – понимание идеальной телесности изображенных героев, связанной с достоинством и внутренней силой запечатленных на них людей. Без любых признаков ностальгии, присущей современным живописным полотнам о казахском быте.

Сегодня архивные снимки вызывают сильную эмпатию не только на личном, но и на широком общественном уровне, способствуя социальной солидарности поколения, для которого отраженный в фотографии мир выходит за пределы недавних семейных воспоминаний. Поэтому эти снимки становятся значимым инструментом современных художников для создания собственных интерпретаций истории, выступая в качестве опорных точек воскрешения прошлого, а также триггеров, способных подтолкнуть к осознанию своей идентичности.

Множественную апроприацию – одновременное использование коллективных снимков советского периода и опыта их осмысления в перестроечной фотографии – для создания собственной концепции демонстрирует проект арт-дуэта ЗИТАБЛЬ (Зита Султанбаева и Абликим Акмуллаев) «Яйцеголовые» 2009 года (см. рис. 7, 8).

В проекте отыгрывается стирание памяти на снимках сталинского периода, когда из семейных фотографий или коллективных снимков вырезались лица репрессированных. Художники вместо белых пятен изображают яйца, намекая на принцип инкубатора в процессе воспитания «гомо советикуса». Отметим, что идея автора источника апроприации – знаменитого представителя Минской художественной школы Игоря Савченко – была более масштабной: он стремился



Рис. 7. И. Савченко. «На следующий день». Из цикла «Без лица». 1990. Фото предоставлено с официального сайта автора igor-savchenko.com.



Рис. 8. З. Султанбаева, А. Акмуллаев. Проект «Яйцеголовые». 2009. Фотоколлаж. Фото с сайта vlast.kz.

выявить человеческую сущность вообще, докопаться до нутра советской личности и, разъяв прошлое, дистанцироваться от него. В своих циклах И. Савченко, как отмечает визуальный антрополог С. Ушакин, собрал инструментарий приемов, делающих «"готовую" историю доступной для изменений и открытой для интервенций» (125).

Отметим, что решение авторов проекта «Яйцеголовые» близко интерпретации, предложенной одним из кураторов выставки И. Савченко, с которой сам автор категорически не был согласен, представляя серию как «напоминание о тех, кого стирали из советской истории», а также – о «потребности удалять из архивов любые свидетельства, включая и произведения искусства, которые могли бы подтвердить существование в прошлом тех, кого позже сделали "персоной нон грата"» (Ушакин 123). Проект-воспоминание, созданный художниками с педалированием одной ясной и легко считываемой идеи, занял свое место в общем движении раскрытия белых пятен истории Советского Казахстана и в поиске путей отражения и преодоления исторической травмы, вызванной сталинским террором.

Проблематика памяти и забвения получила свое воплощение в живописном проекте Евгения Фридлина «Ретропейзажи Алма-Аты» (2019). Здесь ставилась противоположная цель – приравнять живопись к документальному снимку, реконструировав с ее помощью старый город.

Схожими по задачам возвращения «воздуха времени» являются интернет-сообщества в Фейсбуке «Ностальгия по Алма-Ате» и «Алма-Ата – потерянный рай», в которых публикуются фотографии старой Алма-Аты, идет подписка против сноса памятников архитектуры, бурные общественные дискуссии против застройки скверов и т. д. Самыми популярными, судя по реакции, становятся фотографии зданий, которые, несмотря на протесты общественности, методично уничтожаются в городе.

На сегодняшний день такой подход к реконструкции истории стал одним из популярных трендов. Существует множество клубов реконструкторов, члены которых каждые выходные переодеваются в костюмы определенной эпохи, чаще всего воспроизводя крупные битвы.

Помимо любительских форм проведения досуга есть блестящие образцы работы с памятью в современных практиках, как например перформанс-резнактмент известного британского художника, лауреата премии Тёрнера Джереми Деллера, который реконструировал «Битву при Оргриве» – жестокое столкновение между шахтерами и полицейскими, которое произошло в Лондоне во время забастовок против политики Маргарет Тэтчер в 1984 году.

Проект Е. Фридлина является подобной формой сохранения прошлого. Две особенности, которые сразу же отличают работы, представленные в этом проекте, – это взгляд в «упор» и поэтизация советского классицизма.

Максимально сближая позицию наблюдателя с «портретируемым» зданием, он добивается мгновенного неосознанного погружения зрителя в прошлое. В отличие от бодрящей свежести и случайности кадра импрессионизма его прежних работ в новых произведениях художник экономно и скупно использует выразительность цвета и фактуры. Виды города становятся графически

выразительными. Это не инсценировка на тему старой Алма-Аты, а сдержанная работа с фотографией и документом. Такое письмо и такой ракурс настраивают на интенсивное переживание, ощущение личного соучастия в происходящем на холсте.

Что касается второй характеристики, то, конечно же, Алма-Ата и в 1930-е, и в последующие годы была столицей, в которой опора на классический порядок оставалась стилеобразующей тенденцией. Сегодня город теряет свои неповторимые черты. Естественной реакцией художника становится бессознательный или осознанный выбор неизменного, к примеру, архитектуры, в которой все гармонично и понятно, все ориентировано на человеческий модуль; искусства, олицетворяющего собой эпоху абсолютного покоя и уверенности в его непоколебимости. Классика дает эту спасительную опору.

Е. Фридлин сталкивается с особенной эстетикой мира прошлого, который исчезает на глазах, и разрабатывает эту тему именно как восстановление «мест памяти», предложенных П. Нора, с учетом того, что коммеморативная практика не является, по мнению французского исследователя, застывшим феноменом, а постоянно реактуализируется, вновь создается (Nora 20).

Проект Е. Фридлина – прекрасный пример актуализации культурной памяти о городе. Как и уже упомянутые сайты и проекты, он, во-первых, связывает разных людей в единые сообщества. Кроме того, огромное количество новых алматинцев, приехавших из разных городов страны, в том числе и сам Фридлин, работающий в культурной столице и живущий в Павлодаре, через эти живописные воспоминания, прикоснувшись к ним, воочию представив заложенную в городском пространстве опцию «место памяти», обретают бэкграунд столичных жителей, городское наследие, которое так ценят и любят родившиеся в Алма-Ате, достигая определенной преемственности через этот культурный опыт. В данном случае можно говорить об активном участии зрителя в постижении материала, осознании процесса коммеморации.

Если С. Сулейменова использует фотографию для высвечивания своей «казахскости», так и здесь мы вновь обнаруживаем логическую связь памяти и самоидентификации. Общая память о городе через ведуты, через изображение знаковых мест старой столицы, через избранную оптику, акцентирующую мотив присутствия зрителя в городском пейзаже, и самое главное – Алма-Ата как мироощущение, которое должно быть понято и принято другими поколениями, предоставляет ключ к восприятию себя членом единой общности, становится важным средством для формирования идентичности «алматинец», чувства солидарности с большой группой.

Еще одним примером взаимодействия разных медиа в современном искусстве является картина Вячеслава Цейтлина, выполненная для участия в конкурсе «Независимость, завещанная предками» (2016) (см. [рис. 9](#)). В этом случае живописец использует принципы фотографии, композиционно разместив образы героев по принципу «виньеток»: центральную часть пространства холста занимают портреты-лики деятелей Алаш Орды. Это произведение, на наш взгляд, спорно по своим художественно-выразительным качествам, однако может рассматриваться

как показательный пример стремления освоить приемы разных медиа для полноценного отражения исторической проблематики в современной живописи. Рассматривая основные исторические вехи страны, В. Цейтлин размещает их в нижней части холста, словно кадры киноленты. В пространстве работы причудливо сочетаются древние петроглифы, сакские артефакты, архитектурные памятники XX–XXI вв., духовные святыни Казахстана, запуск ракеты и т. д. Языком живописи художник повествует о прошлом и будущем страны. Над всем изображением парит шанырак как символ нашего общего дома.



Рис. 9. В. Цейтлин. «Алаш Орда. Прошлое народа». 2016.
Холст, масло. 150x200. Собственность художника.

Характерным является то, что если образ Первого президента Республики Казахстан на инаугурации не подвергся трансформации, то образы деятелей Алаш Орды были переосмыслены художником. Групповые и документальные черно-белые фотографии алашординцев стали основой осмысления деятельности каждого участника исторического движения. Неслучайно их портреты выполнены на фоне четко вычерченной карты Казахстана. Художник стремился в картине, сделанной по фотографическому шаблону виньетки, передать живые эмоции персонажей. Каждый лик наделен неповторимым характером, автор не идеализирует портретируемых, а изображает обычных людей, сплоченных единой великой целью. Решая задачу показать в небольшом по размеру живописном полотне масштабную историческую картину, обладающую и разъяснительным, и мобилизующим характером, В. Цейтлин прибегает к канонам коллективной фотографии, демонстрации объединенных в единую группу людей. Это не просто композиционный ход. Художник использует основную – социальную – функцию фотографии, прямолинейно и с редким простодушием показывая казахский народ как единое целое, как семью. Как отмечал П. Бурдьё, «фотографическая практика существует и поддерживается в большую часть времени благодаря ее семейной

функции или скорее функциям, дарованным ей семейной группой – празднованию и увековечиванию высших точек семейной жизни, укреплению семейной группы» (Bourdieu 19). В связи с этим семья фотографируется в главные моменты ее объединения – во время свадьбы и других обрядов повседневной жизни. Зритель перед картиной В. Цейтлина тоже становится участником ритуального объединения семьи как важнейшего жизненного обряда, включаясь в круг главных героев страны и вспоминая основные вехи ее истории. Фотографическая виньетка как отсылка к семье, как метафора нерушимого союза, понятная любому зрителю, оказывается эффективным способом для создания полотна на значимую тему.

Заключение

Подводя некоторые итоги, необходимо отметить, что обращение к визуальным исследованиям имеет важный методологический потенциал, так как дает возможность увидеть во взаимосвязи фотографии и картины не только простой акт подготовительной работы или реминисценции, а раскрыть в живописных полотнах или проектах contemporary art не сразу считываемые при рассмотрении смыслы и скорректировать представление о социально-культурном контексте создания этих работ.

Воздействие идеологического тоталитарного дискурса на творчество художников Казахстана раскрывается с помощью методов трансформации фотографий, на которых основаны их картины. Реальность факта преобразуется мастерами соцреализма в процессе воскрешения мифологической картины мира, трансляции извечных архетипов бессознательного.

Использование имперской фотографии как визуального свидетельства прошлого в современном искусстве связано с огромной и нужной работой памяти, преодолением травматического опыта утраты и забвения прошлого.

Процессы постпамяти, основанные на апроприации архивных фотографий и произведений советской фотографической школы, стали одним из подходов к формированию публичной истории, не связанной с мифологизированием и идеологией, запустив процесс самоидентификации.

«Возвращение» к фотографии путем формального сближения живописной картины и кадра и процесс живописной реконструкции исчезнувших городских видов с помощью старых снимков служат основой для актуализации культурной памяти и усиления идентификационных стратегий. Визуальные образы обретают свойства «мест памяти», способных транслировать ее следующим поколениям.

Список источников

Абашин, Сергей. «Власть и фотография: визуальная репрезентация в имперской рамке». *Неприкосновенный запас*, № 4 (84), 2012, с. 120–138.

Абылхожин, Жулдузбек, и др. *Визуальная антропология образов казахстанской культуры XX–XXI вв. Учебное пособие*. Алматы, ИД «Жибек Жолы», 2022, 172 с.

Барт, Ролан. *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. Перевод с французского Михаила Рыклина. Москва, Ad Marginem, 1997, 224 с.

Васильева, Екатерина. «Фотография: к проблеме вещи». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, т. 12, № 2, 2020, с. 275–294. DOI: 10.21638/spbu15.2022.204.

Прищепова, Валерия. *Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX – начала XX века в собраниях Кунсткамеры*. Санкт-Петербург, Наука, 2011, 452 с.

Рыскулова, Наргиза. «"Деколонизация мышления". Как новое поколение Казахстана борется за возрождение своей культуры». *BBC News*, 20 мая 2023, www.bbc.com/russian/features-65614334. Дата доступа 13 мая 2024.

Саид, Эдвард. *Ориентализм. Западные концепции Востока*. Перевод с английского Александра Говорунова. Санкт-Петербург, Русский Мир, 2006, 640 с.

Серто, Мишель де. *Изобретение повседневности. 1. Искусство делать*. Перевод с французского Дмитрия Калугина, Натальи Мовниной; научный редактор К. Ермошина. Санкт-Петербург, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013, 330 с.

Ушакин, Сергей. «Обличья обезличивания: портреты без лица и Минская школа постколониальной фотографии». *Антропологии*, № 1, 2022, с. 77–135. DOI: 10.33876/2782-3423/2022-1/77-135.

Хирш, Марианна. *Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста*. Перевод с английского Николая Эппле, под редакцией Л. Любавиной. Москва, Новое издательство, 2021, 428 с.

Шарипова, Диляра, и Светлана Кобжанова. «Особенности современной истории искусства Казахстана. Взаимодействие живописи и кинематографа». *Вестник КазНУ имени аль-Фараби. Серия историческая*, т. 102, № 3, 2021, с. 169–177. DOI: 10.26577/JH.2021.v102.i3.17.

Bourdieu, Pierre. *Photography: A Middle-brow Art*. Oxford, Polity Press, 1998.

Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. 3rd ed., Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2000.

References

- Abashin, Sergey. "Vlast' i fotografiya: vizual'naya reprezentatsiya v imperskoy ramke." ["Power and Photography: Visual Representation in an Imperial Frame."] *Neprikosnovenny zapas*, no. 4 (84), 2012, pp. 120–138. (In Russian)
- Abylkhozhin, Zhulduzbek, et al. *Vizual'naya antropologiya obrazov kazakhstanskoy kultury XX–XXI vv. Uchebnoe posobie [Visual Anthropology of Images of Kazakhstani Culture of XX–XXI Centuries. Textbook]*. Almaty, Zhibek Zholy PH, 2022. (In Russian)
- Barthes, Roland. *Camera lucida. Kommentariy k fotografii [Camera Lucida. Reflections on the Photography]*. Transl. from French by Mikhail Ryklin. Moscow, Ad Marginem, 1997. (In Russian)
- Bourdieu, Pierre. *Photography: A Middle-brow Art*. Oxford, Polity Press, 1998.
- Certeau, Michel de. *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat' [L'invention du quotidien. 1. Arts de faire]*. Transl. from French by Dmitry Kalugin and Natalya Movnina. St. Petersburg, PH of the St. Petersburg European University, 2013. (In Russian)
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. 3rd ed. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2000.
- Hirsch, Marianne. *Pokolenie postpamyati. Pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Kholokosta [The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust]*. Transl. from English by Nikolay Epplee. Moscow, Novoe izdatel'stvo. 2021. (In Russian)
- Prischepova, Valeriya. *Illustrativnye kollektsii po narodam Tsentralnoy Azii vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka v sobraniyakh Kunstkamery [Illustrative Collections on the Central Asian Peoples of the Second Half of the XIX – Early XX Centuries in the Collections of Kunstkamera]*. Saint Petersburg, Nauka, 2011. (In Russian)
- Ryskulova, Nargiza. "'Decolonizatsiya myshleniya.' Kak novoe pokolenie Kazakhstana boretsya za vrozozhdenie svoey kul'tury." ["'Decolonisation of Mind.' How Kazakhstan's New Generation is Struggling to Restore its Culture."] *BBC News*, 20 May 2023, www.bbc.com/russian/features-65614334. Accessed 13 May 2024. (In Russian)
- Said, Edward. *Orientalizm. Zapadnye kontseptsii Vostoka [Orientalism: Western Concepts of the Orient]*. Transl. from English by Aleksandr Govorunov. St. Petersburg, Russkiy Mir, 2006. (In Russian)
- Sharipova, Dilyara, and Svetlana Kobzhanova. "Osobennosti sovremennoy istorii iskusstva Kazakhstana. Vzaimodeistvie zhivopisii kinamatografa." ["Features of the Modern Art History of Kazakhstan. Interaction of painting and Cinema."] *Journal of History*, vol. 102, no. 3, 2021, pp. 169–77. DOI: 10.26577/JH.2021.v102.i3.17. (In Russian)
- Ushakin, Sergey. "Oblich'ya obezlichivaniya: portrety bez litsa i minskaya shkola postcolonial'noy fotografii." ["Figures of Depersonalization: Portraits without a Face and the Minsk School of Postcolonial Photography."] *Antropologies*, no. 1, 2021, pp. 77–135. DOI: 10.33876/2782-3423/2022-1/77-135. (In Russian)