

Д.С. Шарипова¹ , С.Ж. Кобжанова^{2*} 

¹Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова, Казахстан, г. Алматы

²Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева, Казахстан, г. Алматы

*e-mail: svetlanakobzhanova@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА

В данной статье рассматривается процесс воздействия кино на современное изобразительное искусство Казахстана. Раскрыто влияние кинематографических методов на выбор формальных приемов и мотивов живописного полотна. Современными мастерами широко задействованы принципы монтажа, обращение к разнообразным ракурсам. Характерным было то, что монтажные принципы всегда востребованы в исторические периоды отказа от старых приемов и поисков иных путей отражения времени и пространства. Так и сегодня монтажные приемы на новом этапе позволяют выйти за привычные рамки жанровой живописи и показать современность в неординарном, динамичном ключе. Композиционное объединение разных фрагментов полотна подчиняется, как в кино, только авторскому замыслу. Важным концептом в исторической живописи становится феномен ностальгии, столь же значимый в кинематографе начала XXI века. Трансформация мифа в фантазийный мир, приближение его к запросам зрителя, усиление зрелищности изображенных явлений привели к активному использованию отечественными художниками поэтики фильмов фэнтези. В современной ситуации, в период активных поисков нового визуального языка в связи с разнообразием и сложностью отображаемых явлений окружающей действительности живопись Казахстана вновь обращается к достижениям кино для показа усложненной, символически насыщенной картины мира.

Ключевые слова: живопись, кино, монтаж, ракурс, наследие, ностальгия, фэнтези.

D.S. Sharipova¹, S.Zh. Kobzhanova^{2*}

¹Institute of literature and art named after M. O. Auezov, Kazakhstan, Almaty

²A. Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Kazakhstan, Almaty

*e-mail: svetlanakobzhanova@mail.ru

Features of the modern art history of Kazakhstan. Interaction of painting and cinema

This article examines the process of the impact of cinema on the modern visual art of Kazakhstan. The influence of cinematic methods on the choice of formal techniques and motifs of the painting is revealed. Modern masters are widely involved in the principles of montage, appeal to a variety of foreshortening. Characteristically, montage principles are always in demand during historical periods of rejection of old techniques and the search for other ways of reflecting time and space. So today, too, at a new stage, montage techniques allow us to go beyond the usual framework of genre painting and show modernity in an unconventional, dynamic way. The compositional combination of different fragments of the canvas is, like in cinema, subject only to the author's idea. An important concept in historical painting is the phenomenon of nostalgia, which is equally significant in the cinema of the beginning of the XXI century. The transformation of the myth into a fantasy world, its approximation to the needs of the viewer, and the enhancement of the entertainment of the depicted phenomena led to the active use of the poetics of fantasy films by domestic artists. In the current situation, in the period of active search for a new visual language, in connection with the variety and complexity of the displayed phenomena of the surrounding reality, the painting of Kazakhstan once again turns to the achievements of cinema to show a complicated, symbolically rich picture of the world.

Key words: painting, film, montage, foreshortening, heritage, nostalgia, fantasy.

Д.С. Шарипова¹, С.Ж. Кобжанова^{2*}

¹ М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты, Қазақстан, Алматы қ.

² Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі, Қазақстан, Алматы қ.

*e-mail: svetlanakobzhanova@mail.ru

Қазақстанның заманауи өнері тарихының ерекшеліктері. Кескіндеме мен киноның өзара әрекеттесуі

Бұл мақалада Қазақстанның заманауи бейнелеу өнеріне киноның әсер ету үдерісінің қалыптасу тарихы қарастырылған. Кинематографиялық әдістердің көркем кенептің формалды тәсілі мен сарындарын таңдаудағы әр тарихи жылдардағы әсері ашылды. Мақала өнертану тарихымен байланысты. Заманауи шеберлер монтаж қағидалары, әр түрлі ракурстарына жүгінумен кеңінен айналысады. Монтаждау қағидалары уақыт пен кеңістікті көрсетудің басқа жолдарының ескі тәсілдері мен ізденістерінен бас тартатын тарихи кезеңдерде әрдайым сұраныста болуымен сипатталады. Сонымен, бүгінгі таңда жаңа кезеңдегі монтаждау әдістері жанрлық кескіндеменің әдеттегі шеңберінен шығып, қазіргі заманды ерекше, динамикалық түрде көрсетуге мүмкіндік береді. Кенептің әртүрлі фрагменттерінің композициялық бірлестігі кинодағыдай, тек автордың ойына бағынады. Тарихи тақырыптарға жазылған кескіндеменің маңызды тұжырымдамасы – ХХІ ғасырдың басындағы кинематографта соншама мәнге ие аңсау феномені. Мифтің қиял әлеміне айналуы, бейнеленген құбылыстардың ойын-сауық жағынан күшеюі отандық суретшілердің фэнтези фильмдер поэтикасын белсенді қолдануына әкелді. Қазіргі жағдайда, жаңа көрнекі тілді белсенді іздеу кезеңінде, қоршаған шындықтың бейнеленетін құбылыстарының әртүрлілігі мен күрделілігіне байланысты Қазақстан кескіндемесі әлемнің күрделенген, символдық маңызды көрінісін көрсету үшін қайтадан кино жетістіктеріне жүгінді.

Түйін сөздер: кескіндеме, кино, монтаж, ракурс, мұра, аңсау, фэнтези.

Введение

Одним из фундаментальных вопросов истории и теории культуры является вопрос взаимосвязи различных видов искусства. Непрерывный их диалог способствует тому, что каждое из искусств получает новые импульсы для своего развития, рождая в многообразном синтезе идей, образов, стилистик новаторские достижения.

В период независимости Казахстана, во время бурных политических, социально-экономических и культурно-идеологических сдвигов, происходивших с нашей страной и общественным сознанием, кино как самое экспансионистское и массовое средство начало постулировать главные идеи и темы. Новые смыслы, ломание шаблонов, иное восприятие себя в мире – вот только малый перечень кардинальных изменений в позиции современного художника. Обретение им собственной манеры – это долгий путь среди разнообразных влияний и визуальных «соблазнов» эпохи.

Современное живописное полотно исторического жанра становится олицетворением современных проблем и чаяний., специфической интерпретации прошлого с позиции настоящего. В своем исследовании кинематографа философ Жиль Делёз пишет об огромном потенциале кино изменить наш образ мышления. Для Ж. Делёза преобразующая сила кинематографа

заключается не столько в том, что он является влиятельным средством, способным передавать определенные политические, этические или философские послания, сколько в том, как кинофильмы технически играют со временем и движением (Делёз, 2019: 62).

Для того чтобы отобразить великие сдвиги и перемены, происходящие в нашей стране, усилить динамику происходящего в рамках картины действия, современные художники вновь обратились к достижениям кинематографа.

Материалы и методы

В качестве методологической основы исследования взаимосвязи живописи и кино была использована теория монтажа, разработанная в 1920-30-х годах С. Эйзенштейном с опорой на многочисленные примеры композиций средневековой живописи и современных ему кубизма и экспрессионизма (Эйзенштейн, 2000). С. Эйзенштейн в большой мере идентифицировал себя художником. Н. Клейман в своем исследовании приходит к выводу, что «кинематограф был для Эйзенштейна скорее продолжением изобразительного искусства, «легализацией» его чересчур смелых пластических образов, чем наоборот» (Клейман, 2017: 67).

Теорию монтажа в искусствоведении начал разрабатывать А.Каменский, для которого

монтажная техника означала «отступление от классического единства времени и места действия в сторону монтажа с его устремлением увидеть мир в целом, панорамно, в самых различных физических и духовных измерениях» был основным новшеством эпохи 1920-х годов (Каменский, 1989:131). По мнению исследователя, ключевой особенностью поэтики знаменитой группы художников «Общество художников-станковистов» (ОСТ), одного из наиболее важных явлений в советском искусстве 1920-х годов, стал монтажный принцип. Произведения этой группы активно переосмысливаются сегодня современными казахскими живописцами.

Исследование формально-стилистических особенностей современной живописи позволило выявить основные принципы формообразования, специфику построения пространства картин бытового жанра.

Культурологический подход в изучении современного искусства позволяет видеть в монтаже своего рода катализатора инновационных процессов, осознать его значения для развития модернистского искусства и в достижении специфического образного мышления (Кукулин, 2015: 59).

Одной из важных черт современной культуры стало широкое использование мифологической образности, получившее свое проявление в жанре фэнтези. Сегодня академические исследователи переосмысливают этот жанр как серьезную художественную форму, подчеркивая связь с литературным наследием и его ориентированность на мифотворчество. Как отмечается исследователями, модернистский поворот к примитиву приводит к новым отношениям с мифом, который становится точкой отсчета для последующих литературных экспериментов, ориентированных на мифические конструкции реальности (Partridge, Johnson, Prickett, 2018: 4). Понимание мифологической сущности фэнтези позволяет выявить особенности исторической картины современных отечественных художников в диалоге с фильмами этого жанра (Attebery, 2013: 98).

Для понимания путей взаимодействия исторической живописи и кинематографа важна концепция исторического опыта голландского философа Франклина Рудольфа Анкерсмита. В философии истории Анкерсмита как смыслообразующий выделен феномен ностальгии. Голландский философ, говоря о познании прошлого, пишет о том, что исторический (ностальгический) опыт относится не к прошлому, а к осознанию различия, дистанции между прошлым и

настоящим: «ностальгический опыт прошлого последовательно защищает недостижимость прошлого, уважает расстояние или различие, являющееся необходимым для возможности исторического опыта» (Анкерсмит, 2003:375).

Исследование ностальгии смыкается у Анкерсмита с изучением феномена памяти (Ankersmit, 2002). Наряду с перспективным концептом коллективной памяти, разработанным М. Хальбваксом (Halbwachs, 1980), и циклом книг, посвященных «местам памяти» П. Нора (Нора, 1999), работы Ф.Р. Анкерсмита стали методологической основой для дальнейших исследований трансляции культурной памяти и использования Memory Studies в изучении исторической живописи.

Результаты и обсуждения

Концепцию монтажа как принципа обновления живописи активно используют сегодня художники Казахстана, ориентируясь на наследие мастеров этого объединения. Жизненные ситуации благодаря такому монтажу воспринимаются зрителем в другой оптике, за малым здесь всегда проглядывает единство всего человеческого отражения жизни.

Изображения природы являются только лишь внешней оболочкой ассоциативного отражения жизни. Авторский взгляд преобразует изображаемый мир. Обрезанные композиции, словно выхваченные объективом, в картинах молодого и уже хорошо известного в стране и за рубежом Н. Нурахмета указывают на стремление к точности передачи мгновения, приближенной к кинематографической фиксации реальности.

Н. Нурахмет показывает фигуры сверху, общим планом, в сложных позициях и поворотах («Ас бөлме», «Курак корпе», «Түс», 2012-2013 гг.). У каждого героя имеется свое пространство. К примеру, в картине «Курак корпе» любому из изображенных отводится отдельная цветовая зона. Таким образом, персонажи не связаны друг с другом единым действием. В картине нет сюжета, их объединяет только общий ритм и перекличка цвета, общее чувство переживания мига бытия. Все же этот спокойный круговорот разрушается обрезанными ногами в верхней части и параллельным им треугольником пёстрого куска корпе со спящим мальчиком, что вносит в плавную композицию чувство острого нетривиального переживания будничных событий.

Кинематографичность сразу же выделяет композиции Н. Нурахмета, в особенности, если

сравнить их со статичными картинами других современных художников. Она придает им динамичность, свободу, напряженность. Срезанные фигуры или словно летящие в узком пространстве персонажи стали отличительной чертой его творчества. Обыденные сюжеты поэтизируются художником через монтаж, так как между героями возникают более сложные связи, чем участие в обычном событии, – сон, трапеза, наблюдение за мастерицей. Здесь каждый фрагмент будто заснят замедленной съемкой: мы можем внимательно наблюдать за каждым героем и постепенно осознавать невидимые духовные связи между ними, увидеть за сценами быта тайные глубины взаимоотношений.

Монтажная структура как принцип композиционного построения полотен. Н.Нурахмета позволяет живописцу сознательно нарушать последовательность ряда событий, переводя, таким образом, происходящее в поэтический строй, раскрывающий более общую тематику: размышление о духовном мире народа Казахстана, о национальных ценностях и характере.

Иногда в современных произведениях, посвященных дому, могут отсутствовать собственно изображения юрты или здания. Например, Осербай Шуранов, в работе 2002 года «Вечер» показывает вдали пастушка, возвращающегося с животными с пастбища. А на первом плане – всевозможные яркие ковры, которые вывешены на перекладине. Художник неожиданно, даже, как может показаться на первый взгляд, нелогично монтирует крупный первый план, «снятый» с низкой точки, с т.н. лягушачьей перспективы, и дальний, не оставляя никаких переходов, пространственных зон. Отсюда возникает особый эффект монументализации обыденной вещи. Курак корпе видятся теперь огромными полотнищами, парусами, занимающими почти все пространство холста. Условность расстояний между ближним и дальним планом заставляет зрителя видеть их висящими на исполинской высоте, обогнавшей все земные вертикали – холмы и линии электропередач. Художник подчёркивает эту границу между территорией дома и вселенной. Домашние корпе становясь невесомой, но прочной символической крепостной стеной, оберегают дом от беды и разлада.

Творчество Алмаса Нургожаева вбирает в себя множество различных скрытых и явных цитат. Резкая трансформация от художника декоративных сценок из казахской жизни к монументальной подаче образа своего современника

основана на активном поиске, на апробировании разных манер, разных стилевых приемов и опоре на достижения в других областях мировой визуальной культуры. Его последние работы отличаются условным фоном, в котором даже символика цвета не отвлекает от персонажа. Молодой мастер намеренно подчеркивает монументальность, масштабность происходящего на полотне, характерную, к примеру, для мексиканских муралей Давида Сикейроса. Неслучайно, что у казахского художника появляются изображения огромных рук, ступней, а также возникает эффект экорше – показа мышц без кожи, ставший излюбленным мотивом изобразительного лексикона латиноамериканского мастера.

Однако же самым важным в обновлении индивидуального стиля А. Нургожаева стало внедрение кинематографических приемов в композиционное пространство холста. Он выбирает сложные ракурсы, крупный план, максимальное приближение к зрителю, создает динамический эффект, словно отображая то, что фиксирует камера в руках оператора, стремящегося поспеть за опаздывающими на занятия студентами («Путь художника», 2019). Согласно Ю. М. Лотману, «сила воздействия кино – в разнообразии построенной, сложно организованной и предельно сконцентрированной информации как совокупность разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие – от заполнения ячеек его памяти до перестройки структуры его личности» (Лотман, 1973: 39). Молодой автор стремится добиться в живописи подобной «предельно сконцентрированной информации».

Главными принципами изображения, таким образом, становятся кадрирование, которое нацеливает зрителя на ясное понимание того, что в произведении является самым значимым, и изменение перспективы, направленное на повышение ощущения движения, пронизанности изображения энергией. Фигура словно «разрывает» холст, стремясь вырваться из плоскости картины.

Еще одним источником для усиления эмоциональной эффектности картин у этого художника, на наш взгляд, служит ориентация на мангу и аниме, их особую систему средств изображения переживаний и выделения главных героев. В частности, можно вспомнить творчество мангаку Хирохико Араки и его «JoJo's Bizarre Adventure, Phantom Blood». Необходимо отметить, что сегодня эти явления становятся достоянием гло-

бального художественного мира, как и раньше японское классическое искусство было востребовано в мировом и отечественной искусстве. В этому нужно добавить, что сами художники манги и аниме, как показывают современные исследования, постоянно заимствуют традиционные формы и принципы композиционного, линейного и колористического построений японской гравюры (Vartanian, Wada, 2011: 5).

Манга и аниме определяются самими создателями как карикатура, усиление определённых эмоциональных эффектов, которые в системе этих жанров выглядят абсолютно естественными. Так и у Нургожаева столь же органично воспринимается портрет музыканта с кобызом и наушниками («Новая мелодия», 2018). Главным элементом становятся выступающие на зрителя ноги с открытыми мышцами, которые обычно изображаются в учебных рисунках экорше. «Правильный» современный герой с национальным инструментом и одновременно – крупный план, экспрессия ракурса, странная конвульсия пространственного сдвига и «сдирание» кожи с тела. Через акцентирование биологического, природного начала визуальный образ обретает свою завершенность, монументальность и необычность. Художник стремится к знаковой подаче реальной фигуры, которая расширяет рамки смыслов традиционной живописи. Благодаря использованию специальных приёмов кино и аниме становится понятным, что изображенный молодой человек отличается от других, он изображен в ипостаси творца, кюйши, что делает его особым персонажем, которого описывают, как любого из героев мифа, обладающим сакральными качествами. Благодаря этому, за простым повествованием следует еще один, мифологический слой рассказа о студенте-музыканте. Размашистая живописная манера, динамичность формообразования, свободное пространство фона, активность персонажа даже в моменты медитативной подготовки к творчеству усиливают активность взгляда самого зрителя, побуждают его к внутреннему выбору значимых событий, в целом ведут к обновлению восприятия фигуративной живописи.

Характерно, что монтажные принципы всегда востребованы в периоды слома старых приемов и поисков новых путей отражения времени и пространства. Так и сегодня монтажные приемы вновь позволяют выйти за привычные рамки современной жанровой живописи и показать современность в динамичном ключе. Поэтому художников, которые к нему обращаются, от-

личает острота художественного зрения, ярко выраженное личное начало. Композиционное объединение, структурно-логическое сцепление разных фрагментов полотна происходит, как и в кино, преимущественно через общую, определяющую ход разворачивания событий авторскую идею.

Наряду с монтажной структурой общим направлением в кинематографе и живописи Казахстана стало появление произведений, воплощающих ностальгию по старому быту. Ностальгические чувства в них вплетаются в воспоминания об особой атмосфере, состоянии детства и позволяют связать историю с переживаниями отдельного человека, с его личной памятью.

Феномен ностальгии рассматривался уже нами в 2010 году (Клейман, 2017). Именно на этой концепции строится общность стратегий мастеров традиционной живописи и актуального искусства. Что касается режиссеров, то ностальгическое направление связано, как отмечает Н. Самутина, с европейским кино 1990–2000-х гг., которое получило условное название *heritage cinema* (Самутина, 2003: 8). Европейское *heritage cinema* сыграло в середине 1990-х важную роль в становлении общеевропейского кино и «в производстве идеологически востребованных образов европейского прошлого: ландшафтов, вещей, форм культурного поведения, стилистических и антропологических образцов» (Самутина, 2003: 12). Для этого жанра характерны эстетика наследия, некоего идеального прошлого, скрупулезное внимание к деталям изображаемого времени: костюмам, великолепным пейзажам, интерьерам, архитектурным видам и пр. с обязательным педалированием ностальгии по этому утраченному отчасти миру.

В казахском кинематографе 2000-х годов это направление прекрасно отражено в фильме К. Салыкова «Балкон», в котором воскрешена атмосфера Алма-Аты 50-ых годов прошлого века. Вечный страх человека, принадлежащего к тоталитарной системе, преодолевается детской оптикой восприятия мира как счастливого и уютного островка добра.

Для режиссеров *heritage cinema* важно формальное совершенство зрительного ряда: «одной из основных стилистических характеристик этого европейского образа становится «красота» – и как намеренная «красивость» самого типа изображения, и как классическая правильность попадающих в кадр объектов» (Самутина, 2003:12).

Красота композиционного построения, тонкие цветовые сочетания, игра бликов света, сложная работа оператора, заставляющая зрителя любоваться каждым кадром, усиливает переживание прошлого как прекрасной истории. Неторопливый ритм движения камеры, построение глубинной мизансцены с использованием контрастного освещения, длинных планов дают возможность подробно разглядеть каждый кадр.

В этих фильмах, по наблюдению Н. Самутиной, в первую очередь воспеваются европейский дом, носитель памяти нескольких поколений (Самутина, 2003: 14). В живописи Казахстана таким аналогом киноностальгии стали пейзажи старой Алма-Аты, аульские сцены и интерьеры юрты. В советской живописи эти сцены чаще всего вплетались в советский быт чабанов, агитаторов. У современных мастеров они отходят от любой связи с будничным существованием, превращаясь в манифестацию «великой красоты» казахского уклада.

В живописи Казахстана такой ностальгический подход к национальной истории демонстрируют К. Ажибекулы, Т. Тлеужанов, М. Нургожин, А. Касымов, А. Баяндин, Б. Бурдесбеков, Р. Кульбатыров.

Происходящие в картинах Казбек Ажибекулы события лишены громогласности исторических картин. Это, прежде всего, – тихая живопись и отображение личной жизни героев далекого прошлого. Фигуры в национальных костюмах никогда не показываются в момент движения, в стремительном порыве. Он помещает персонажей в пустынные интерьеры и пейзажи, лишь намекая на место действия, и заливают его потоками мягкого золотого света, чередуя яркие созвучия чистых красок с многочисленными рефlekсами. Простые композиции картин «Айжарык» (1998), «Тігіншілер» (1998), «Қазақ елі» (1999) благодаря такой сложной живописи преобразуются в пленительные видения, в идиллический казахский мир, в которых царит мир и покой.

Замедленность действия, созерцательность, тонкое чувство цвета, отсутствие большого количества этнографических аксессуаров, спокойные статичные планы, желание отразить морально-этические нормы, – все это позволяет причислить живопись Ажибекулы к особому, историко-бытовому жанру ностальгических картин-размышлений.

Из такого мира вычёркивается все негативное, все невзгоды кочевнического быта, вся сложность борьбы с природными стихиями. Так

и в heritage cinema мир прошлого Европы дан без страшных травм 20 века. Таким образом, «позитивная специфика ностальгического опыта» (Ф. Анкерсмит) трансформирует прошлое в идиллическую сцену абсолютной красоты, покоя и довольствия.

Увлеченность красотой казахского космоса вещей, показом предметов как раритетных, сделанных с удивительным умением, хранящих традиции ремесла, не связана с этнографией, а демонстрируют воплощенное в повседневности идеальное состояние. Идеалом здесь становится не борьба за выживание, полная тяжких трудовых забот, а сами ценности, обычаи, которые выступают за этими вещами. Если в английском фильме сочная зелень лугов, ухоженный сад и усадьба отсылают к строгому и размеренному быту аристократических гнезд, находящих вечную опору в своем нравственном кодексе, то в нашем случае – та же чистая и ясная жизнь находит свое воплощение в тихих сценах около очага, в обязательной череде ритуалов, древность и сакральность которых связаны уже с простыми аульскими буднями.

Если в современных казахских костюмированных фильмах подчас силен привкус дешевой бутафории, создается ощущение торопливости, которая получает свое отражение в неудобных, сшитых «на коленке» костюмах и таких же эклектичных интерьеров, то в живописи часто чрезмерное увлечение предметами, некий вещный гиперреализм воспринимаются живой и свежей струей нашего искусства

Еще одной важной особенностью использования поэтики кино современными художниками Казахстана стало соединение вымышленного мира и реальных исторических артефактов как итог особого креативного обращения с национальным фольклором и мифологией, фантастической перелицовки старых сюжетов и персонажей с целью приблизить их к современным реалиям и массовой культуре. Фильмы-фэнтези, частые экранизации литературных источников, являются важной приметой времени. Популярность жанра фэнтези, достижения мирового кинематографа в этой области породили целое направление в изобразительном искусстве, интерес к легендарным персонажам, способность воссоздать вымышленный мир, завораживающий своей реальностью.

Особенностью авторов, которые стремятся развивать историческую живопись современного Казахстана, стало не простое погружение в наследие эпох, а умение перевести зыбкие

легендарные сюжеты в наполненные современными эмоциями образы без натурализма, убивающего воссозданный фантазийный мир. Как отмечают исследователи, «характерную черту произведений фэнтези представляют опыты с категориями пространства и времени, позволяющие исследовать вечные вопросы взросления и становления, этики и морали, души и тела, жизни и смерти с иных (нетрадиционных и непривычных) позиций» (Павлухина, 2014: 19). Так, в картинах Есимгали Жуманова «Едил мен Рим Каншык каскыры», «Иасауидын жарыгы – Алтын гасыр», «Умай ана» (2011-2012) в сюрреалистическом коллаже совершенно разные, далекие друг от друга образы и временные отрезки соединяются с общей атмосферой чудесного и мистического.

Цель такого синтеза реального и ирреально-миров – показать путь к истине, к духовному просветлению. Временные рамки раздвигаются и перед зрителем предстает не один момент, как в классическом полотне, а развертывание времени, его движение. Техника картин акцентирует такое разворачивание временных слоев. Традиционная построенность полотна становится невозможной. Пространство картины размыкается, становится более глубоким и ёмким, композиция – более свободной, включающей неожиданные ассоциативно-метафорические части, однако при этом фигуры и группы сцепляются, «наплывают» одна на другую, «стыки» между ними не подчёркиваются, а стираются. Как пишут исследователи синтеза разных видов искусства, его воздействие приводит к тому, что результатом становится «не просто многозначность, но семантическая многоплановость полифонически равнодействующих, самостоятельных его компонентов, каждый из которых является носителем своих смыслов, темпа и логики развертывания, что, как правило, исключает нарратив как единственно возможный тип подачи информации» (Крылова, 2020: 247). Этой стратегии, к примеру, придерживается Нурлан Килибаев, у которого образы исторических героев тоже получают осовременивание в духе поэтики фэнтези.

Характеристики положительных женских персонажей у него, как и в сказке, совершенно формульные. Правительница обязана быть необыкновенно красивой, мудрой и храброй. Такой предстает в картине легендарная повелительница Бопай («Бопай», 2017). Действие больше напоминает мизансцену фильма с прекрасными богатыми костюмами, средневековым антуражем, разнообразными артефактами, эф-

фектной ночной подцветкой. Произведения художника, таким образом, нацелены на зрелищность, стилизацию, музейность. Исторические же реалии мало волнуют автора. По его словам, он стремился воссоздать атмосферу, окружение героини, чтобы сделать лицо из хроник прошлого реальным и выпуклым персонажем. Поэтому Н. Килибаев, как и последователи фэнтези, создает собственный мир, где история претерпевает изменения и становится аттракционом, новым мифом.

Многие мастера искусств Казахстана сегодня также сочиняют современную средневековую эпопею, опираясь на искусство древних, но обладающую всеми достоинствами поп-культуры – динамичностью, экспрессивностью, таинственностью и завлекательностью. Выделенные выше задачи решает в своем творчестве художник К. Аскараров. Живописец больше склонен, основываясь на визуальных образах фэнтези в кино и мультипликации, передать мифологическую стихию, пронизывающую казахское народное искусство. У баксы кобыз был средством для путешествий по мирам тюркского космоса. Эту символику К. Аскараров развивает в картине «Полнолуние» (2008). Великолепный степной пейзаж, множество юрт и скота, жизнь аула, складывающаяся из повседневных хлопот, которые так любят изображать сегодня салонные художники, становятся объектом неусыпного внимания автора. Он с любовью показывает каждый момент, каждую деталь аульского быта. В это пространство, наполненное ежедневными трудами и заботами, художник вводит гигантский кобыз, представляющий собой волшебный воздушный корабль. В качестве его парусов служат сырмаки и шии. Вокруг летательного аппарата кипит суматоха. Видимо, скоро кобыз отправят в полет. Перед нами – пример понимания живописного полотна как кинематографического действия, в котором происходит освоение фольклорной традиции, которая отличала весь путь отечественной киноиндустрии (Ногербек 2008: 9). Соединение фантастики и реального мира проведено К. Аскараровым с тонким знанием жанра фэнтези в кино, в котором главный акцент сделан на том, что самое фантастическое, вымышленное явление истории сосуществует на тех же правах, что и реальный факт. Подобное усложнение простого реалистического воспроизведения действительности, включение в одно полотно параллельных рядов настоящего и прошлого позволяет наделять произведение художников зрелищностью и мифологическим звуча-

нием. Считываемый зрителем знак оказывается более сложным, чем простое описание: родная земля, окутанная солнцем и ветром – маркер жизни, радости и благодати; степь как символ свободы; запуск «корабля» – как гармония и преобразование природы. Вместе с тем зритель полностью погружается в эмоциональную струю этого действия, сценка становится одним из «мест памяти», которые хранят сами по себе живую память нации о себе, о моментах славы и трагедии, «места-убежища, святилища спонтанной преданности и безмолвных паломничеств», на которых и строится национальная идентичность (Нора, 1999:27).

Заключение

Подводя итоги исследования произведений мастеров Казахстана в межвидовом контексте, мы пришли к следующим выводам. Искания мирового кино оказали существенное влияние на развитие и нахождение новых модусов существования современного исторического и бытового жанров.

Плоды синтеза живописи и кино мы можем непосредственно наблюдать в современных композициях, где активно используются усложненные ракурсы, «наплывы», крупный план и др. методы. Для большего соответствия современному чувству жизни, острому ощущению времени перемен живописцы вновь обращаются к возможностям кинематографического монтажа, чтобы преодолеть ограничения одномоментно-

го действия в бытовом и историческом жанрах, прийти к широким обобщениям о времени, усилить философскую и метафорическую наполненность образного строя.

В качестве основных мотивов, которые наиболее ярко отобразили взаимосвязь живописи и кино в смысловом поле произведений, были выбраны такие формы бытия истории в кинематографе, как ностальгия.

Отметим, что сегодня ориентация на мифологические универсалии выражает стремление восстановить воспитательные функции мифа, а также при помощи вечных ценностей, закрепленных в мифологии, повлиять на нравственное развитие социума. Трансформация мифа в фэнтези, приближение его к запросам современного зрителя, усиление зрелищности изображенных явлений привели к активному использованию поэтики фильмов фэнтези отечественными художниками.

Сделан вывод о том, что в современной ситуации живопись Казахстана вновь обращается к языку кино для показа усложненной, символически насыщенной картины истории.

Искусство Казахстана, решая масштабные задачи, стоящие перед всем обществом, использует весь богатейший арсенал культуры. Современные казахские мастера тщательно выбирают инновационные визуальные практики для решения сложных социально-культурных вызовов эпохи независимости, перерабатывая, трансформируя их, создают самобытные яркие произведения изобразительного искусства.

Литература

- Анкерсмит Ф.-Р. (2003). История и тропология: взлет и падение метафоры. Москва: Прогресс-Традиция. 375 с.
- Делёз Ж. (2019). Кино. Москва: Ад Маргинем. 560 с.
- Каменский А.А. (1989). Романтический монтаж. Москва: Советский художник. 336 с.
- Клейман Н. (2017). Эйзенштейн на бумаге. Москва: Гараж, Ad Marginem. 320 с.
- Крылова А.В. (2020). О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре. Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Scopus. CiteScore – 0.1. Санкт-Петербург. Т.10. №2. С. 230-247.
- Кукулин И.В. (2015). Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. Москва: Новое литературное обозрение. 548 с.
- Лотман Ю.М. (1973). Семиотика кино и проблематика киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат. 92 с.
- Ногербек Б.Р. (2008). Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. Алматы: RUAN. 376 с.
- Нора П. (1999). Франция-память. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ. 328 с.
- Павлухина О.В. (2014). Мифическое и магическое в современной британской детской литературе: автореф. дис... канд. фил. наук: 09.00.14. Санкт-Петербург. 27 с.
- Самутина Н.В. (2003). Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»). Москва: ГУ ВШЭ. 28 с.
- Эйзенштейн С.М. (2000). Монтаж. Москва: Музей кино. 592 с.
- Ankersmit F.R. (2002). Political Representation (Cultural Memory in the Present). Stanford University Press. 280 p.
- Attebery V. (2013). Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth. Oxford University Press. 247 p.
- Partridge M., Johnson K.J., Prickett S. (2018). Informing the Inklings: George MacDonald and the Victorian Roots of Modern Fantasy. Winged Lion Press. 272 p.

Halbwachs M. *The Collective Memory*. N.Y.: Harper & Row Colophon Books, 1980.
Vartanian I., Wada K. (2011). *See/ Saw: Connections Between Japanese Art Then and Now*. San Francisco: Chronicle Books. 176 p.

References

- Ankersmit F.-R. (2003). *Īstoriya i tropologiya: vzlet i padenie metafory* [History and tropology: the rise and fall of metaphor]. Moskva: Progress-Traditsiya. 375 s.
- Deleuz J. (2019). *Kino* [Cinema]. Moskva: Ad Marginem. 560 s.
- Kamenskii A.A. (1989). *Romanticheskii montazh* [Romantic montage]. Moskva: Sovetskiy khudozhnik. 336 s.
- Kleiman N. (2017). *Eizenshtein na bumage* [Eisenstein on paper]. Moskva: Garazh, Ad Marginem. 320 s.
- Krylova A.V. (2020). *O novykh formakh sinteza iskusstv v sovremennom muzykalnom teatre* [About new forms of art synthesis in modern musical theater]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Īskusstvovedeniye*. Scopus. CiteScore. 0.1. Sankt-Peterburg. T.10. №2. S. 230-247.
- Kukulin Ī.V. (2015). *Mashiny zashumevshego vremeni: kak sovetskii montazh stal metodom neofitsialnoy kultury* [Machines of noisy time: how Soviet editing became a method of unofficial culture]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 548 s.
- Lotman. M. (1973). *Semiotika kino i problematika kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Tallin: Eesti Raamat, 92 s.
- Nogerbek B.R. (2008). *Ekranno-folklornye traditsii v kazakhskom igrovom kino* [Screen-folk traditions in the Kazakh feature film]. Almaty: RUAN. 376 s.
- Nora P. (1999). *Frantsiya-pamyat* [France-Memory]. Sankt-Peterburg: Īzd-vo SPbGU. 328 s.
- Pavlukhina O.V. (2014). *Mificheskoe i magicheskoe v sovremennoy britanskoy detskoy literature* [Mythical and Magical in Modern British Children's Literature]: avtoref. dis...kand. fil. nauk: 09.00.14. Sankt-Peterburg. 27 s.
- Samutina N.V. (2003). *Sovremennoe evropeiskoe kino i ideya kultury («proshlogo»)* [Modern European cinema and the idea of culture («past»)]. Moskva: GU VĖE. 28 s.
- Eisenstein S.M. (2000). *Montazh* [Montage]. Moskva: Muzei kino. 592 s.
- Ankersmit F. R. (2002). *Political Representation (Cultural Memory in the Present)*. Stanford University Press. 280 p.
- Attebery B. (2013). *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford University Press. 247 p.
- Partridge M., Johnson K.J., Prickett S. (2018). *Informing the Inklings: George MacDonald and the Victorian Roots of Modern Fantasy*. Winged Lion Press. 272 p.
- Halbwachs M. The Collective Memory*. N.Y.: Harper & Row Colophon Books, 1980.
- Vartanian I., Wada K. (2011). *See/ Saw: Connections Between Japanese Art Then and Now*. San Francisco: Chronicle Books. 176 p.