

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ МИРОВОСПРИЯТИЯ В КАЗАХСКОМ ИСКУССТВЕ В ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РУСТАМА ХАЛЬФИНА

Провозглашение независимости республики в 1991 году обусловило вступление Казахстана в новый исторический этап развития. Это событие окрылило художников, некоторые из них стали проявлять себя в contemporary art. Чувство свободы от тоталитарного государства и его идеологических оков привело к появлению большого количества разных стилистик и манер.

Центральноазиатские художники актуального искусства, contemporary art в своем творчестве разным образом представили свое видение герменевтики фактичности Иного, так или иначе синтезируя проблему самоидентичности и Иного. С целью проиллюстрировать особенность развития различных постмодернистских стратегий в их эстетическом выражении у нас в центральноазиатском регионе рассмотрим наиболее яркую персону Рустама Хальфина (1949 - 2008).

Творчество Р. Хальфина проливает свет на причастность русского авангарда к становлению казахской школы живописи. Р. Хальфин, являясь учеником В. Стерлигова, одного из последних авангардистов, не только использовал его пластическую систему, но и во многих творческих аспектах ее модернизировал.

Наиболее активный творческий период Р. Хальфина приходится на 1990-е годы. Любимые темы этого времени – «осколки», «прозрачность», «пулота» и вариации на темы великих мастеров: Веласкеса, Сезанна, Матисса. На творческую стратегию в живописи Хальфина в большой мере повлияли такие теоретики и практики искусства как К. Малевич и В. Стерлигов. Они оказали огромное влияние на становление Р. Хальфина как художника.

Концепция «беспредметного искусства» К. Малевича была подхвачена и развита его учеником В. Стерлиговым, пожалуй, самого заметного

представителя ленинградского независимого искусства. В начале 1960-х годов вокруг В. Стерлигова сложилась группа художников, в которую входили С. Спицын, Е. Александрова, Г. Зубков, А. Кожин, А. Носов, а после 1985 года к ним примкнул и Р. Хальфин. В сентябре-октябре 2008 года в Алматы был осуществлен интереснейший международный проект «В. Стерлигов и его последователи. Санкт-Петербург – Алматы», в программе которого открылась выставка работ В. Стерлигова, Т. Глебовой, Р. Хальфина, Г. Зубкова и А. Ророкина в ГМИ им. А. Кастеева.

Стерлигов продолжал развивать принципы «живописно-пластического реализма» под руководством Малевича, а в 1960 году создал свою «чашно-купольную» систему, которую нельзя обойти вниманием, поскольку она лежит в основе живописного языка Хальфина. С нашей точки зрения, наиболее последовательным и творчески развившим «чашно-купольную» концепцию учеником В. Стерлигова был Рустам Хальфин. Прямая линия, которая у К. Малевича выступает в качестве основного формообразующего элемента, по убеждению В. Стерлигова «разъединяет мир», сферическое же пространство – соединяет. Кривая линия представляет собой, согласно терминологии В. Стерлигова, «новый прибавочный элемент». Касание двух окружностей «образует чашу», чаша же превращается в купол и выворачивает пространство наизнанку. Так возникает «чашно-купольное пространство», которое есть нечто Иное по отношению к земной логике и силам гравитации.

На наш взгляд, Хальфинские прочтения великих мастеров: Веласкеса, Сезанна, Матисса – это совершенно особый раздел его творчества, требующий внимательного рассмотрения, здесь он мировоззренчески отходит от чашно-купольного пространства и обращается к таким выдающимся представителям западноевропейской философии XX век, как М. Хайдеггер, М. Фуко, Х. Ортега-и-Гассет и др. Именно глубокий интерес Хальфина к западноевропейской философии подвиг его к художественным штудиям великих мастеров.

Остановимся картинах-вариациях на тему «Менин», которые названы Р. Хальфиным «В честь Веласкеса» и написаны они в 1992 году. Влияние Веласкеса испытали на себе многие художники, Хальфин также попал под влияние этого шедевра, при этом, как нам кажется, ему не важна суть происходящего действия в картине, как не важна и передача взглядов и жестов персонажей «Менин». Хальфин вместо зримых обра-

зов представляет их эфемерное присутствие, которое лишь намекает на веласкесовские образы. В картине происходит полная дематериализация персонажей, они превращены в призраки, реальность разрушена.

На наш взгляд, художник хотел довести идею Веласкеса до ее предельного воплощения, а именно превратить персонажи в цветовые соотношения – перцепции. В связи с этим читаем у Хосе Ортеги-и-Гассета:

«У Веласкеса живопись полностью отрешается от тяготения к скульптуре и постепенно будет отходить от объемной характеристики[...]. Таким образом, живопись у Веласкеса сосредотачивается на самой себе и становится живописью по преимуществу... Импрессионизм 1870-х годов доводит открытие Веласкеса до предела, расщепляя объект на цветовые частицы»... То, что мы называем реальными объектами и в общении с чем состоит наша жизнь, есть результат двойного восприятия – зрительного и тактильного. Свести объект только к зримому – один из способов разрушения его реальности. Это-то и делает Веласкес» [1, с. 500].

Пожалуй, только воздух в картине Р. Хальфина реален и зрим, пространство пустоты также реально. Возможно, именно это и было главной целью Хальфина в его интерпретации Веласкеса. Отметим, что такого рода интерпретация согласуется с выводами Х. Ортега-и-Гассета:

«Точка зрения отступила, удалилась от предмета, и мы перешли от ближнего к дальнему видению, причем поистине ближним является именно последнее. Между зрчком и телами возникает посредник – пустота, воздух. Воспарив, подобно многоцветным газовым облакам, трепещущим полотнам, мимолетным отблескам, предметы утратили плотность и четкость очертаний.... Ближнее видение разъединяет, анализирует – оно феодально. Дальнее видение синтезирует, сплавляет, смешивает – оно демократично. Точка зрения превращается в синопсис, в основу для единственного всеобъемлющего взгляда. Живопись заполненных объемов пустого пространства» (курсив мой, – А.Г.). Х. Ортега-и-Гассет продолжает далее: «Фон веласкесовской пустоты выходит на первый план, причем последнее обозначение теряет смысл из-за отсутствия заднего плана. Живопись стремится стать плоской, как само живописное полотно. Любые отголоски былой телесности и осязаемости бесследно исчезают [...]. Ибо ощущения – это отнюдь не вещи, а субъективные состояния, через которые или посредством которых эти вещи нам явлены» [2, с. 197].

Хальфин в 90-х годах вновь и вновь возвращается к теме «Менин», каждый раз открывая для себя что-то новое. На наш взгляд, в этих работах Хальфин поставил перед собой следующий задачи: во-первых, показать принцип организации Веласкесом пустоты, предельно высвечивая её; во-вторых, дематериализовать персонажи с тем намерением, чтобы превратить их в чистые перцепции; в-третьих, передать «особый шик Веласкеса – его отсутствие в картине. Шик, состоящий в том, чтобы «не присутствовать, не вмешиваться» [1, с. 511-512]. Здесь следует обратить особое внимание на то, что Р. Хальфин, штудирова Веласкеса, художественными средствами стремится освоить и воплотить в своих работах такой концепт, как пустота. На его полотнах, посвященных «Менинам», возникают пустоты и прозрачности, которые потом будут возникать как феномены предметных свойств и в других работах художника.

Перейдем к рассмотрению другого полотна Р. Хальфина «Pars-Pro-Toto» (1992), что в переводе с латыни означает «Часть вместо целого». Мы снова имеем дело с фрагментом, который дает понятие о целостной композиции. При внимательном рассмотрении картины можно обнаружить несколько сюжетов. Вероятно, художник сознательно использовал визуальный прием, при котором картина «Pas-Pro-Toto» прочитывается по-разному, в зависимости от точки зрения, ракурса, протяженности временного рассматривания и т.д. По композиции, особому настроению полотна, ощущению снега, проталин, хижины можно предположить, что это фрагмент брейгелевских «Охотников на снегу».

Вся композиция «Pars-Pro-Toto» построена на контрастах, объединенных белым фоном. Темные пятна контрастируют со светлыми, что создает внутренний конфликт между целым и раздробленным. Художник играет формами, выдвигая вперед одну плоскость и заслоняя предыдущую. В этой игре форм и цветовых решений рождается своеобразная мелодия и ритм в классической тональности. Явственны два направленных движения в картине: по горизонтали и по вертикали. Горизонтальное движение поддерживают большие светлые плоскости, а вертикальное – черные полосы крыши, труб и неких черных элементов. Плоскости отделяются друг от друга сегментами: черными, желтыми и красными вкраплениями. Эти яркие пятна оживляют общий колорит картины, внося нотки экспрессии и оживления.

Остановимся на палитре Р. Хальфина, которая сродни палитре П. Брейгеля, с той разницей, что в брейгелевском фрагменте еще большее преоб-

ладание белого цвета. Фонв «Pars-Pro-Toto» написан цинковыми белилами с добавлением желтой охры и жжёной умбры. Для более темных тонов художник применяет сочетание черной краски, жжёной умбры и светлой охры. Самые темные участки написаны черной краской. Мелкие детали прописываются яркой краской: желтым и красным кадмием. Но, заметим, что открытый цвет отсутствует, все цвета сложно составленные. И они вместе приносят в полотно гармонию классического искусства старых мастеров. Центральная светлая полоска снега – самое светлое пятно картины, она однотонна. Тогда как внутреннее пространство форм Р. Хальфин пишет множеством цветов близких по оттенкам, его мазок мягкий и прозрачный, что роднит его с брейгелевской манерой письма, отражающей гармонию с окружающим миром.

В картине «Pars-Pro-Toto» отсутствует линейная графичность линий, цветовые пятна разделяются вибрирующими цветовыми вхождениями друг в друга, и поэтому все элементы холста перестают быть четко разграниченными, они сводятся к абстрактным формам, накладывающимся друг на друга на светлом фоне. Однако картина предстает цельной и взвешенной за счет единства цвета и формы. Композиция раскрывается не только через плоскость, но и вглубь холста, уводя зрителя в «другой мир» – мир интрасубъективности. Художник не выстраивает планы при помощи перспективы. Они прихотливо возникают, перетекая один в другой, меняясь местами. Динамичный эффект достигается за счет накладывания плоскостей одну на другую, а также за счет игры светотени. Белый цвет имеет определяющее значение в живописи Р. Хальфина. Эта традиция, идущая из супрематических опытов поиска безграничного пространства К. Малевича и понимания белого цвета в «чашно-купольной» системе В. Стерлигова. У Р. Хальфина интерпретация белого цвета имеет множество нюансов. Но в «Pars-Pro-Toto» белый цвет особый, он несет отпечаток старого мира, мира покоя и классической гармонии Брейгеля.

Хальфин пишет пространство объемов, этого не было ни у Малевича (его выражением пространства был белый фон), ни у Стерлигова (его подход был аппликационным), ни у Зубкова (его интересует форма не как объем, а как контур: он играет переплетением линий). Хальфин гораздо сложнее, у него в картинах наблюдается как игра планов, так и разноплановая «перспектива». Хальфинская форма – это объем, «сим-

волы перспективы» и различные ракурсы, как бы присутствующие на одной плоскости («Фрагмент из Матисса», 1991).

Отношение к цвету в творчестве Рустама Хальфина продиктовано его знакомством с метафизическими устремлениями русского авангарда XX века, в котором произошел поворот к абстракции, к концепции чистой (беспредметной) живописи. Идеи Малевича, Матюшина и Стерлигова были близко восприняты художником и вплетены в ткань его образов. Хальфин пытался передать в живописи такое неуловимое явление, как прозрачность («Прозрачность»). Здесь он, с одной стороны – преданный и скромный ученик мастеров прошлого, с другой – смелый интерпретатор, сводящий их обширные тексты к простой фразе из нескольких цветовых пятен. В живописи Хальфина полнота мира сводится к цвету, а пространство его бытия – к свету. В местах сопряжения цветовых полей образуется энергетическая зона – мерцающая и пульсирующая полоска «сцепляющего цвета» (Матюшин). Это полоска обычно самое светлое пятно картины, она однотонна, причем внутреннее пространство форм Р. Хальфин пишет множеством цветов близких по оттенкам («Pas pro toto»).

Считаем, что Р. Хальфин блистательно справился со штудией великих мастеров Веласкеса и Брейгеля. В случае с Веласкесом он решил две основные художественные задачи – организацию пустоты и дематериализацию персонажей, при штудировании Брейгеля у него состоялась, как нам кажется, попытка войти в другой мир – мир интрасубъективности путем применения цветовых соотношений и особой графики, при которой цветовые пятна разделяются вибрирующими вхождениями друг в друга. Живопись Хальфина мягкая по способам воплощения и в пределах одной формы имеет множество оттенков цвета. У него присутствует «вибрирование» контуров предметов снаружи и «вибрирование» оттенков цвета внутри «предмета». Художник в данном случае выступает как создатель своей собственной живописной системы.

Согласно эстетике Хальфина, благодаря освоению визуального и тактильного пространства мы радикальным образом можем изменить наши представления о реальном мире, который находится гораздо ближе, чем нам кажется. Эта идея легла в основу двух составляющих художественного проекта «Евразийская утопия»: «Потенциал гипертрофированно разросшейся периферии мирового искусства с новейшими технологиями и номадический комплекс, включающий в себя автохтонную мифо-

логию, утраченные технологии пластического искусства, уникальность топоса, т.е. присутствия человека в обжитом им пространстве» [3]. О сопряженности и оппозиционности визуальной и тактильной стихий феноменологически точно пишет арт-критик Ж. Баймухаметов в статье, посвященной памяти Хальфина [3].

Р. Хальфин, продолжая исследование представленного В. Стерлиговым «чашно-купольного» пространственно-пластического художественного дискурса, изобретает новый концепт – «пулоту», отражающую особенность взаимодействия пластического объекта с «чашно-купольным» пространством. Форма возникает в момент контакта руки с глиной, запечатлевающей форму ладони или слепок прообраза седла, когда человек впервые сел на кусок глины. «Пулота» – это и некий субъективный объект, образованный в результате сжимания глины в кулаке, и символизирует собой «кут» – благодать, жизненную силу, дух, состояние истинного бытия. Он олицетворяет собой и нулевой уровень пластики, утвердившийся в европейском искусстве в конце 1950-х – начале 1960-х годов благодаря деятельности таких художников, как Бурри, Фонтана, Клейн, Бойс. Таким образом, окружающие нас вещи становятся продолжением нас самих, а точнее, манифестацией топологических событий.

Одним из художественных событий такого рода стали художественные проекты Хальфина, выполненные в жанре contemporary-art. Р. Хальфин, выступая за новые формы искусства с его гипертрофированно разросшейся периферией, все же в качестве основы обращался к традиционным пластическим ценностям. В рамках проекта «Евразийская утопия» с конца 1990-х гг. им были проведены перформансы («Шкура художника», «Осенние жесты гнева», «Глиняный проект», представлена масштабная по своему объему инсталляция «Большое стекло»). Согласно Р. Хальфину, художественный проект «Шкура художника» – это всё, что так или иначе, связано с чувственным тактильным опытом человека. Метафора «Шкура художника» позволяет ощутить физически картину как поверхность, причем как поверхность двустороннюю, в ее пограничном состоянии, впитывающую внешний и внутренний опыт.

В «Глиняном проекте» Хальфина, глина – это особый вид материала, отсылающего к концепту тактильности, способности рук художника-творца-демиурга осязать «перво-материю» чувственности. В XX веке искусство безгранично расширило свою территорию. И если оно

так далеко отодвинуло свои границы, то закономерен вопрос: что стало с его центром? Не превратился ли он в пустырь, оккупированный китчем? Вернуть центру его истинное значение, направить энергию с периферии искусства в этот центр и призван решить большой долговременный проект «Евразийская утопия». Под центром искусства мы понимаем все, что так или иначе связано с понятием «пластика». Мы обращаемся непосредственно к тактильному, пластическому опыту и эстетической памяти художника для того, чтобы «обновить глаз» и тем самым восстановить номадические традиции степного быта. Взгляд на с земли открывает нам действительность с неожиданной, парадоксальной стороны, где взгляд лежащего направлен к горизонту, с линией которого совпадает местонахождение наблюдателя.

«Ленивый проект» включает в себя реконструкцию способа восприятия и тактильного освоения человеком, сидящем на войлочном полу, ближайшего окружения, зонированного чашно-купольным пространством. Здесь топос номадического взгляда центрируется куполом парашюта, образующим своеобразную чашу, которая призвана вмещать в себя полноту бытия, осуществления связи земли и неба. Таким образом достигается эффект вхождения в номадическую «ауру» созерцательной жизни, первозданной тишины, отрешенности и покоя. Этот способ восприятия отличает не только кочевника, но и, собственно, жителя Востока от обитателя европейской урбанизированной среды, где пол в интерьере утратил всякое родство с основной-землей, а вместе с этим и способность ощущать родственную связь с вещами, создающей эффект полноты бытия-в-мире. В тактильно-топологической эстетике Хальфина тактильное измерение художественного жеста преисполнено медитативной сосредоточенностью, где тело произведения плавно перетекает в тело художника и обратно, становясь телом не столько оседлого жителя, сколько кочевника-номада.

Итак, игра тактильных и визуальных силовых полей, обнаруживаемая в перцептивной художественной стратегии Хальфина, утверждает тонкую границу между вещами посредством их пустых полостей, изломов и прозрачности, что предполагает не только их соположенность друг с другом, но и чуждость, инаковость, поскольку они являются тактильно-визуальными метафорами взаимодействия земли и неба, которые образуют «чашно-купольную» модель мира. Перцептивная художественная страте-

гия Хальфина не ограничивается, выяснением видимой структуры объекта, не сводится к задаче геометрической интерпретации. То, что он делает с художественными объектами, так это то, что он делает их живыми, т.е. такими, какими они были до того, как стали предметом эстетического созерцания, до человеческого присутствия, тем самым обнажая, вскрывая их тектонические силы с целью представить их повторное рождение. Хальфин, создавая свой художественный мир, исполненный динамики, пишет не фигуры или предметы, а силы, утверждая тем самым близость к силам «живой» материи, которые отчуждают от человека изображаемое, отстраняются от него, будучи совершенно Иной, Другой стихией по отношению к нему. Это Иное, заключенное в грозных силах «живой» материи и должны указывать человеку его место в природном целом.

Мы полагаем, что в художественных творениях Хальфина заключено послание относительно того, что люди находятся во власти Другого, Иностранного, Непостижимого, – природного ландшафта, который был до человека и будет существовать после него.

Казахскими художниками в годы независимости активно разрабатывались постмодернистские коммуникативные стратегии изобразительного искусства. В творчестве Р. Хальфина сошлись и в своем синкретическом взаимодействии образовали комплекс новых, оригинальных художественных идей и технических приемов многие направления и школы как авангардистского искусства, так и западноевропейской философии XX века – М. Хайдеггера, М. Фуко, Х. Ортега-и-Гассета. При этом Р. Хальфин, выступая за новые формы номадического дискурса искусства с его гипертрофированно разросшейся периферией, все же в качестве концептуальной основы своих художественных экспериментов по тактильно-топологической эстетике обращался к традиционным ценностям искусства и их воплощению в полотнах великих мастеров прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ортега-и-Гассет Х. Введение к Веласкесу// Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. – С. 492-512.
2. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Эстетика. Философия культуры. - М.: Искусство, 1991. – С. 191-117 .
3. Баймухаметов Ж. Памяти Рустама Хальфина, Художника и Человека // www.scca.kz

Asiya Qalimjanova (Qazaxıstan)

**Rüstəm Xalfinin yaradıcılığı nümunəsində müstəqillik illəri
qazax incəsənətində dünyagörüşünün konseptual modeli**

Məqalədə Rüstəm Xalfinin yaradıcılığı nümunəsində müstəqillik illəri qazax incəsənətində postmodernist kommunikativ strategiyaların aktiv surətdə işlənilib hazırlanmasından danışılır. Onun əsərləri həm avanqard incəsənəti, həm də XX əsr Qərbi Avropa fəlsəfi məktəblərinin istiqamətlərinə əsaslanan yeni, orijinal bədii ideyalar nümayiş etdirir.

Açar sözlər: müasir incəsənət, özüidentiklik, perseptiv bədii strategiya, taktillik, nomadik diskurs.

Asiya Galimzhanova (Kazakhstan)

**Conceptual model of outlook in Kazakh art during independence
years on the specimen of Rustam Khalfin's creation**

The article deals with active development of postmodernist communicative strategies in Kazakh art during independence years on the specimen of Rustam Khalfin's creation. His works show both vanguard art and new, original artistic ideas based on the directions of philosophical schools of the 20th century Western Europe.

Keywords: contemporary art, self-identity, perspective artistic strategy, tactility, nomadic discourse.