

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ В ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Последовательность развития стилистических систем в искусстве Азербайджана до сих пор не являлась предметом специального исследования. Между тем только на протяжении конца XIX - начала XXI веков здесь наблюдается любопытная закономерность. Историко-художественный процесс на каждом этапе оказывается заключенным в рамки последовательно сменяющих друг друга бинарных оппозиций (двоичных противопоставлений) определенных стилистических систем. На рубеже XIX-XX вв. это модерн и национальный романтизм, в 1930-1980-е годы – модернизм и социалистический реализм, 30-40 лет постмодернизм и традиционализм. В каждой паре отмечается, с одной стороны – тяготение к западной системе художественных ценностей и семиотике изображения (в живописи), конструкции (в архитектуре), отрицанию традиции, а с другой – опора на традицию и знаковую систему национального искусства.

Первая рассматриваемая бинарная оппозиция в стилистической истории азербайджанского искусства - от традиционного искусства к модерну и национальному романтизму к XIX – началу XX вв.

Анализ художественного мышления живописцев проводился в контексте коммуникативной функции стиля.

Искусство Азербайджана конца XIX в. настраивается на принципиально новую модель видения мира, границы которой определялись европейской культурой.

Различные виды азербайджанского искусства повели себя в этих условиях по-разному. Наиболее полный спектр стилистических систем был освоен архитектурой. Но здесь не надо сбрасывать со счетов, по крайней мере, два обстоятельства: Баку XIX – начала XX века был площадкой строительного бума, а работали на ней преимущественно приезжие

архитекторы. Иное дело изобразительное искусство и театр, где выбор художественных и цивилизационных ориентиров оставался прерогативой национального эстетического сознания. Интересно, однако, что в отличие от архитектуры и театра, стилистическая направленность изобразительного искусства Азербайджана XIX – начала XX века так и не получила своей строгой дефиниции. Ключевую роль в определении стилистической ориентации азербайджанского изобразительного искусства этого периода, на наш взгляд, играет жанр портрета.

Портретный жанр занимает достойное место в творчестве таких мастеров этого периода, как Мирза Кадым Эривани, Мир Мохсум Навваб, Аббас Гусейн, Алибек Гусейнзаде, Абдул Касым Тебризи, Бехруз Кенгерли и др. Однако портретные работы названных художников неоднородные не только стилистически, но и функционально. В их творчестве переплетаются две линии развития портрета – парадный и психологический, но превосходно остается за психологическим лейтмотивом, и в этом смысле образ Аббаса Мирзы исполненный Мирзой Кадымом Эривани является одной из точек бифуркации для портретного жанра и шире – азербайджанской живописи и изобразительного искусства в целом. Пожалуй, именно от этой точки изобразительное искусство совершает поворот к национальному романтизму. В отличие от модерна, представляющего собой акт отрицания традиции, романтизм является очередной попыткой реабилитации ценностей традиционной культуры. В полной мере эта ситуация высвечивается в социокультурной атмосфере Азербайджана рубежа XIX-XX столетий.

Формирование национально-романтического стиля знаменует собой трансформацию отношений между искусством и жизнью. В XIX веке стилистический плюрализм становится нормой художественного процесса. Попытки возрождения больших стилей характеризуют художественную практику Азербайджана рубежа столетий.

Ш.Фатуллаев выделяет две тенденции развития последней: «национально-романтическое» и «европейские стилистические направления». Здесь важно отметить то, чему автор в своей работе не уделил достаточно внимания. Оба стилистических направления ориентированы на прошлое – в них проглядывает стремление возродить былое величие пришедших в упадок стилей. Часто национально-романтическое направление смыкается с европейским стилем «ориенталь», как, например, в здании дворца З.А.Тагиева, построенном И.Гославским.

На фоне эклектики совершенно особое явление в архитектуре Баку представляет собой модерн. Модерн индифферентен традиции, а иногда и враждебен ей. модерн по большей части космополитичен. Модерн, однако, нередко апеллирует к прошлому, но только к новоевропейской архитектуре, опираясь на ее самые общие принципы. И эта способность в полной мере проявляется в бакинском модерне. Жилище высокосемиотично и, будучи мощным сгустком культурной информации, цементирует любой «большой» и не очень большой стиль. Жилой дом в этом смысле выступает неизменным и несокрушимым фоном любой стилистической системы. Маска украшает (или укывает?) фасады большинства построек в стиле модерн. У маски с зияющими прорезами вместо глаз нет и не может быть выражения лица, поскольку нет взгляда – и вот кардинальное различие модерна и национального романтизма, сделавшего ставку на человеческий взгляд.

«Эклектику, модерн и национальный романтизм отличают прежде всего разные типы информационного метаболизма, иными словами – три разных способа восприятия, обработки и выдачи культурной информации» [1]. Эклектика, обращаясь к прошлому, главное значение придает эстетическому аспекту. Романтизм, явившись плодом роста национального самосознания, отказывается от приемов искусства второй половины XIX века, часто воспроизводит мотивы традиционного искусства и нередко использует архаичные формы без опоры на современность. Модерн, отрицая традицию и отвергая подражание историческим стилям, ищет вдохновение во всем, что оригинально и экзотично. Модерн создает новый образ целостности, строящийся на функциональной логике, где «визуальное взаимодействие геометризованной пространственной композиции с конструктивным (и пластическим – Р.А.) решением объема» [2] приводит к сложению новой художественно-семиотической системы.

Сравнительный анализ модерна и национально-романтического стиля позволяет выявить не только различия, но и черты общности двух стилистических систем. Общее заключается в том, что оба стиля стали пограничными, рубежными для азербайджанской культуры, обозначив ее приобщение к европейскому информационному пространству и его ценностям. Этого нельзя сказать об эклектике, которую на самом деле следует расценивать как угасание стиля.

Следующая бинарная стилистическая система – модернизм и социалистический реализм.

Модернизм и соцреализм – два полюса художественного отражения мира, две противоположные семиотические системы, рожденные, однако, одним жизнеустроительным проектом – стремлением переделать мир. Оба, казалось бы, одинаково отрицают традицию и нацелены на конструирование принципиально новой реальности – идейной и художественной. Но есть и кардинальное отличие: модернизм опирается на индивидуалистическое мировоззрение, соцреализм – на коллективистское. Кроме того, модернизм выдвигает программу интеграции искусств как попытку воссоединения утраченной целостности личности, а подобная же программа соцреализма нацелена на реставрацию соборности общества. Речь, конечно же, идет об инверсированной, опрокинутой соборности. Механизмом зримого воплощения идеи соборности в культуре – как подлинной, так и инверсированной – всегда служил синтез искусств. Синтез пластических искусств имеет богатую прочную традицию в визуальной культуре Азербайджана. Среди выдающихся произведений этой сферы художественного взаимодействия могут быть названы мавзолей Момине хатун зоджего Аджеми Нахичевани с удивительной вязью шрифтового и геометрического орнамента, рельефы фриза Баиловского замка в Бакинской бухте, известные как Баиловские камни, великолепные росписи Дворца Шекинских ханов и многие другие. Типологически круг этих памятников замыкается на сооружениях культового и дворцового характера. Однако эта имманентная азербайджанской культуре традиция пресекается к XIX столетию в связи с обращением отечественного искусства к семиотической системе западной архитектуры, живописи и скульптуры.

Перелом художественно-информационной системы азербайджанского искусства конца XIX – начала XX столетия обусловлен резонансным наложением трех факторов: 1 – разрыв типологических, морфологических и стилистических традиций художественной культуры на рубеже XIX-XX веков; 2 – отдельные виды, жанры и формы в азербайджанском искусстве либо претерпевают коренные преобразования, либо впервые обретают права гражданства в национальной культуре; 3 – переход от буржуазной к пролетарской идеологии и культуре.

Универсальным средством мифологизации предметно-пространственной среды в советской культуре становится синтез пластических искусств. Революционная тематика нередко находила решение в авангардных формально-композиционных и пластических средствах.

После 1920 года вплоть до начала 1960-х годов скульптура остается ведущим видом изобразительного искусства, вступающим в отношения взаимодействия или синтеза с архитектурой новых или реконструируемых сооружений. В этом виде искусства привлекала материальная осязаемость, ориентированность на вечность. Налицо нарождающаяся тенденция мифологизации архитектурной среды, понимаемой как средство снятия противоречий между должным и сущим. Поскольку столетия национальной истории отбрасываются, а история советская еще не «наработана», то заимствование сюжетов древнегреческой мифологии, ассоциирующейся с декларацией революционного героизма, представляется вполне логичным. Таким образом, уже один из первых примеров синтеза искусств идейно-эстетически во многом симптоматичен.

Анализируя общественное сознание того времени, Э.Баталов констатирует, что социалистическое сознание «представляет собой открытую, саморазвивающуюся, самокорректирующуюся систему» [3]. Это крайне важное положение для нашего исследования, т.к. во-первых, оно дает возможность рассматривать советскую культуру в качестве самоорганизующейся системы, а во-вторых, данное положение подтверждает верность предложенного нами сопоставления модернизма и соцреализма как только что выяснилось, в главной мере и соцреализм порождается «открытым» обществом, а, значит, подобно модернизму самоорганизующейся открытой системой. Пространство, социальное и художественное, становится полем конструирования новой информационной среды. Провозглашенный ведущим методом советского искусства, социалистический реализм являл собой грациозную грандиозную систему мифотворчества. Складывающийся «большой» или «сталинский» стиль охватил не только архитектуру и монументальное искусство, но и декоративно-прикладное искусство и станковые виды творчества.

А теперь восстановим вторую часть оппозиции «соцреализм – модернизм» и на основе анализа ряда художественных явлений XX века показать, что на фоне официальной культуры советского периода парадоксальным образом выкристаллизовывается вторая линия художественного процесса – модернизм, рожденный местными, органичными азербайджанскому искусству факторами и эстетическими установками.

Прежде всего, необходимо избавиться от заблуждения, будто бы идеи модернизма и модернизации были не свойственны азербайджанской фи-

лософской и эстетической мысли, что они привносились извне. Модернизация тесно связывалась с идеями национализма и развитием истории в оптике прогресса. Крайне интересно, что в понимании многих общественных деятелей того времени, начиная с Мирзы Фатали Ахундова и кончая Ахмед беком Агаоглы модернизация должна была затронуть прежде всего внешние формы социальной действительности. По этому поводу Алибей Гусейнзаде говорил, что мы должны быть в исламской вере, с тюркской кровью и в европейском одеянии.

Если первое поколение художников выполнило историческую задачу институциализации станковой живописи в отечественной художественной культуре, сделав живопись масляными красками привычным фактом художественной жизни, привычным явлением в пространстве культуры и социума, то второе послереволюционное, сделав социальную жизнь главной темой искусства, стремилось как обогатить пролеткультовскими авангардистскими инновациями язык живописи, так и развить реалистическую тенденцию своих предшественников, опираясь на мировой художественный опыт и классическое наследие. В то же время, надо сказать, что представителям этой художественной генерации подчас недоставало профессионализма.

Третье, послевоенное поколение вошло в историю азербайджанского искусства прежде как сообщество профессионалов, чья деятельность привела к сложению национальной школы живописи. Четвертая по счету генерация «шестидесятников» и «семидесятников», развивая эту национальную школу живописи, во многом изменила направление ее развития. Многие представители этого поколения живописцев восстали против советского идеологического реализма, обратившись к национальному художественному наследию и к опыту западного и русского авангарда. Другие расширяли жанровый и тематический диапазон национальной школы живописи. Несмотря на идеологический диктат, в творчестве третьего поколения азербайджанских живописцев, в станковой живописи 1950-1960-х годов прослеживаются лишь элементы соцреализма, тогда как творчество таких мастеров как Микаил Абдуллаев, Беюк-Ага Мирзаде, Октай Садыхзаде, Т.Салахов выходит за рамки социалистического реализма. Временамим это просто настоящее реалистическое искусство без приставки «соц...». В конце 1950-х годов продолжались творческие искания азербайджанских живописцев. В этот

период наиболее значимым для отечественного искусства явилось творчество выдающегося живописца Т.Салахова. О его живописи написано очень много, отметим лишь то, что мастер кисти, будучи реалистом, настолько обогатил азербайджанскую живопись новыми методами, новыми средствами выразительности, что подготовил почву для тех изменений, которые произошли в 60-е годы, и в которых сам Салахов принимал активное участие.

Шестидесятые и семидесятые знаменательны тем, что в эти годы в полный голос заявляет о себе модернистская тенденция, только обозначившаяся и насильственно прерванная в начале тридцатых. Парадокс национального модернизма в азербайджанской живописи заключается в том, что, это «другое искусство» было ориентировано в противоположных направлениях пространственно-временного континуума. С одной стороны, в будущем брезжил образ нового искусства, новой культуры; с другой стороны – в прошлом ждали второй жизни образцы классического восточного наследия, обратиться к которым можно было только отказавшись от методов европейского реализма, академизма, соцреализма. Поколение модернистов в нашем искусстве – это не только «шестидесятники», но и «семидесятники». В 60-е революционный эксперимент по изменении изобразительного языка живописи возглавили Джавад Мирдажадов, Муслим Абасов, Расим Бабаев, Горхмаз Эфендиев, Тофиг Джавадов, Ашраф Мурадоглы и др. – живописцы очень разные по судьбе, художественному темпераменту и эстетическим пристрастиям. В семидесятые к ним примкнули К.Ахмедов, Н.Рахманов, М.Зейналов, Ф.Халилов, Э.Курбанов. Художники этого поколения отбросили адекватность отражения внешних параметров натуры, повествовательность и «литературщину», линейную и воздушную перспективу. Они акцентировали внимание на эмоциональном настроении и на «морфологических единицах художественного произведения, вследствие чего в центре внимания оказались «молекулярные» (я бы сказала, семантические – Р.А.) основы – первоэлементы «новой реальности»: цвет, рисунок, фактура и т.д.» [4]. Следует отметить, что конструктором нового изобразительного языка азербайджанской живописи последней трети XX века является, конечно же, Джавад Мирдажадов. Используя огромный информационный багаж мирового искусства, он строит новую семиотическую структуру изображения – образы азербайджанского фольклора и традиционного

искусства увидены в оптике совершенно незнакомой азербайджанской традиции изобразительности – ни в XVI, ни в XX столетии. Выражаясь языком информации, Мирджавадов впервые в современном азербайджанском искусстве применяет метод «грубого квантования», который сводит «алфавит» живописи к минимальному числу знаков. Одним словом, в плане семиотического устройства перерабатывающего художественную информацию и на выходе осуществляющего модернизацию изобразительного языка Дж.Мирджавадова выполнил работу если не целого поколения, то большой группы художников.

В эти же годы в азербайджанской живописи творили и живописцы послевоенного поколения. Интересно, что в творчестве некоторых из них произошли серьезные изменения. Живописцы старшего поколения, оставаясь в рамках реалистического метода, уже не могли писать по-старому. У многих это выглядело как подражание западным художникам или своим же младшим современникам. Иначе все случилось в творчестве выдающегося мастера кисти Саттара Бахлулзаде. Его искусство, как и творчество, его младшего современника Т.Нариманбекова, не укладывается в строгие стилевые рамки. Это и не классический реализм, и не модернизм. Это индивидуальный стиль.

В середине восьмидесятых модернизм стал нормой художественного языка азербайджанской живописи, почти полностью вытеснив реалистический метод. Но триумф модернизма продолжался недолго. В конце восьмидесятых в искусство пришла новая генерация художников, художников-постмодернистов.

Это поколение живописцев принципиально отличается от предшествующих поколений. Лучшие живописцы этих поколений были творцами новой реальности. Причем это относится к соцреалистам в не меньшей степени, чем к модернистам. Они создали коммуникативное пространство живописи, обозначая тематику и рамки национальной школы изобразительного искусства.

Противопоставление художественно-стилистических систем соцреализма и модернизма, на наш взгляд, оказалось очень продуктивным. По новому интерпретированные факты истории отечественного искусства позволяют заявить о том, что периодизация художественного процесса прошедшего столетия носит искусственный характер и опирается на выборочные, с пристрастием подверстанные явления художественной

культуры. На самом деле объективным критерием периодизации следует считать не даты партийно-государственного календаря, а естественное зарождение, эволюцию и угасание художественного стиля. Переосмысление периодизации азербайджанского искусства на основе этапов эволюции его стилистических систем позволяет сделать вывод о том, что творческие искания отечественных мастеров кисти были гораздо более прочно интегрированы в контексте мировой художественной культуры XX века и направлялись объективной логикой развития художественных процессов этого времени.

В последней четверти XX в. и начала XXI в. происходит следующая сцена стилистической оппозиции - постмодернизм и традиционализм. Здесь нами анализируется инволюция художественно-стилистической системы, когда в рамках триады – признаков «индивидуальный – художественный – общекультурный», происходит поэтапная атомизация стилистических элементов (или элементов художественного стиля).

Если художественное мышление предыдущих поколений можно назвать парадигматическим, то мышление нынешнего поколения следует обозначить как стилистическое. Казалось бы, постмодерн - это утрата стиля. Но парадокс постмодернизма заключается, может быть, в том, что он ищет «бесстилевой стиль», в игровой форме смешивая разные «ставшие» стилистические системы. Живописцы — постмодернисты отказываются от величественной роли творцов – «демиургов», примеряя себе куда более скромную роль «дизайнеров», оформителей «ставшего» (в том смысле, какой вкладывал в понятие «ставшего» О. Шпенглер).

Общая панорама художественных процессов конца 1990-х начала 2000-х гг. пестрит множественностью эстетических программ, стилевых тенденций, индивидуальных и коллективных идейных установок. Культурный плюрализм этого периода, несомненно, отражает избранные демократические и светские ориентиры азербайджанского общества. Вместе с тем, рост религиозного сознания обусловил проникновение ценностей исламской культуры в ткань художественных произведений. Другим важным фактором обновления художественного мышления явилась почти повсеместная смена творческих поколений: это наблюдается и в архитектуре, и в изобразительном искусстве, и в кино, театре, музыке. Именно поэтому так остро обозначилась проблема преемственности национальных художественных школ и вопросы, связанные с развитием

художественного образования. Но все же определить полюсы, создающие внутреннее напряжение художественной жизни и обращающие современное искусство Азербайджана в некую культурную целостность, возможно. Это с одной стороны, все более широко распространяющаяся парадигма постмодерна, с другой - тяготение к ценностям традиционного общества. Особенно отчетливо полюсы тяготения стилистических тенденций различимы в сфере визуальной культуры, охватывающей круг явлений, находящийся, как говорится, у всех на виду. Принято различать ситуацию постмодерна и постмодернистский дискурс, т.е. собственно художественное мышление постмодернизма. Ярче всего постмодернистский дискурс обозначился и проявился в архитектуре, дизайне, живописи. Такое положение свойственно не только странам Запада, но и для Азербайджана.

С самого начала постмодернизм заслужил характеристику «химеры» - сочетания разнородного, несочетаемого. На самом деле противоречия не существует, поскольку исторический стиль всегда выражает известное содержание, а постмодернизм только оформляет его. В постмодернистской культуре стиль функционирует и рассматривается как совокупность инструментальных приемов. Постмодернистские стилистические приемы нашли отражение и в архитектуре, и в живописи, где фактором преемственности можно назвать только своеобразную, всегда узнаваемую яркую палитру, отличающую азербайджанскую национальную школу. В остальном трансформации были настолько велики, что сюжеты, образы, даже принципы формообразования, сам изобразительный язык могут быть рассмотрены либо как проявление привнесенного влияния, либо как воскрешение ранее табуированных пластов культуры.

Пульсация художественных ритмов азербайджанской живописи к концу XX – начала XXI веков многополярна. Эти полюсы образованы не средоточием признаков. И условной фигуративной изобразительности, как это было еще совсем недавно. Полярная противоположность возникает и не на основе стилистических предпочтений. Противоположную ориентацию художников нельзя объяснить также принадлежностью к разным поколениям. Водораздел между живописными полюсами определяют художественные картины мира, продуцируемые авторами.

Именно художественная картина мира образует систему координат для нового поколения азербайджанских художников, активная деятель-

ность которых приходится на конец 1990-х годов – начало XXI века. Именно в этот период в художественной культуре Азербайджана распространяется парадигма постмодерна. Но, как и всякая культурная парадигма, постмодернизм представляет собой определенную семиотическую систему, которая может восприниматься или отторгаться той или иной этнокультурной традицией и ее носителями. Пограничное состояние превращается в главный предмет размышлений и творчества художника. Сегодня в билингвистическую систему азербайджанского и русского языков активно интегрируется английский. Так складывается благоприятная почва для восприятия семиотических кодов искусства, принесенных постмодернистской парадигмой.

Постмодернизм плюралистичен. Число моделей, художественных картин мира становится равным числу пожелавших эти модели проявить, опубликовать, изобразить. Конфликт этих моделей в условиях культуры информационного общества становится конфликтом интерпретаций.

Ключевые слова: стилистические системы, культура, информация, семиотика, бинарные оппозиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Саламзаде Э.А. Дизайн в контексте информационной культуры. Исторические города и современное демократическое общество. Материалы Международной конференции, посвященной 75-летию Ш.Фатуллаева. – Баку, ААСУ, 2004, с. 230.
2. Крастиныш Я.А. Стиль модерн в архитектуре Риги. – М.: Стройиздат, 1998, с. 13.
3. Баталов Э. Культ личности и общественное сознание // Суровая драма народа: Ученые и публицисты о природе сталинизма. – М.: Политиздат, 1989, с. 20.
4. Мирза Г.А. Творческий процесс и индивидуальный стиль художника в азербайджанской живописи последней трети XX века. Автореферат кандидатской диссертации. – Баку, 2004, с. 8.

Rəna Abdullayeva (Azərbaycan)

XIX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəli Azərbaycan incəsənətində bədii üslubların dövrləşməsi

Bu məqalə bədii üslub sistemlərinin təhlili-involüsiyasına və onların Azərbaycanın XIX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəli Azərbaycan incəsənət tarixində ardıcılığına həsr olunmuşdur. Azərbaycan incəsənəti üslub tarixində hər tarixi mərhələ nəzərdən keçirilir, yəni: 1. “Ənənəvi incəsənətdən modernə və milli romantizmə” üslubun kommunikativ funksiyası kontekstində; 2. “Modern və sosialist realizmi” – dünyanın bədii inikasının iki qütübü, iki təzadlı semiotik sistem – dünyanı dəyişmək təşəbbüsü ilə; 3. “Postmodernizm və ənənəçilik”, burada üslub elementlərinin mərhələvi bölünməsi.

Açar sözlər: ikili təzad, üslub sistemləri, mədəniyyət, informasiya, semiotika.

Rana Abdullayeva (Azerbaijan)

Division into periods of artistic styles in Azerbaijan art at the end of the XIX – beginning of the XXI century.

This work is dedicated to the analysis-involution of artistic stylistic systems and their succession in the history of Azerbaijan art at the end of the XIX – beginning of the XXI cc. There is considered each historical stage in the stylistic history of Azerbaijan art, namely: 1. “From traditional art to modern and national romanticism” in the context of communication function of the style; 2. “Modern and socialist realism” as two poles of artistic reflection of the world, two opposite semiotic systems with one inspiration – to re-create the world; 3. “Post-modernism and traditionalism”, where there takes place the atomization of stylistic elements.

Key words: double opposition, stylistic systems, culture, information, semiotics.