

«Жүсіпбек Аймауытов және театр өнері» деген тарауында жазған.

Ж.Аймауытов режиссурасының алғашқы спектаклінен бастап-ақ ел-жұртты елең еткізуінің себебіне үнілетін болсақ, онда оның дүниежүзі елдері мен сол кездегі орыстың спектакль қою тәжірибесінен мол хабары болғандығын аңғарамыз. XX ғасырдың басында әртүрлі режиссерлік тәсілдерімен әлем назарын өздеріне аударған К.С.Станиславский мен Вл.Немирович-Данченко, Вс.Э.Мейерхольд, А.Я.Таиров т.б. орыс режиссерлерінің жұмыстарымен баспасөз арқылы танысып, оқыған-түйгендерін спектакль қойған кезде кәдесіне жарата алған.

1915-1929 жылдардың аралығында Ж.Аймауытов режиссурасымен жарық көрген спектакльдерде оның актерлермен тыңғылықты жұмыс жасағандығы, яғни репетициялар жүргізгендігі, сонымен қоса сахнаның әрекет орны екендігін терең ескеріп, спектакль уақытын тура анықтай білгендігі де байқалады. Еуропалық үлгідегі театрдың ірге тасын өз қолымен қалап, оның сахнасына алғашқылардың бірі болып пьеса жазуы театр өнерін ғана емес, қазақ әдебиетіндегі драматургия жанрының өрістеуіне де әсерін тигізді. Оның қаламынан туған пьесалар енді ғана жұмыс жасай бастаған театр үйірмелерінде және кейін ашылған кәсіби театр репертуарының негізін құрады.

Пьесаны идеялық жағынан талдау, жеке-леген кейіпкерлерге мінездемелер беру, сол спектакльде ойнайтын актерлерді таңдау,

жанрлық ерекшеліктерді анықтай алу, спектакль уақытын белгілеу (ырғақ пен екпін), кеңістікті пайдалану (мизансценалар), спектакльді безендіру тәрізді режиссерлік тұжырымдардың Ж.Аймауытовта болғандығына ол туралы жазылған зерттеулер мен естеліктерге сүйене отырып көз жеткіземіз. Ж.Аймауытов қазақ режиссерлік өнерінің негізін салушы әрі көшбасшысы деп нақты тұжырым жасаймыз. Ол өзімен қатар жүрген әріптестеріне мол тәлім берді. Кейін ұлттық театр ашылған кезде оның сахнасына спектакльдер қойғанын ескерсек, онда тура сол уақытта режиссурамен айналысуды бастаған С.Қожамқұлов, Қ.Жандарбеков, Ж.Шанин Ж.Аймауытовтың пьесамен, актерлермен қалай жұмыс жасағанын көздерімен көрген болып шығады. Бұдан оның соңынан ерген алғашқы буын режиссерлеріміз режиссураның әліпбиін Ж.Аймауытовтан үйренген деп батыл айта аламыз.

1.Құндақбайұлы Б. Қазақ театры // Әдебиет айдыны, 27.11.2008 ж.

2.Жарықбаев Қ. Қазақ психология ғылымының қарлығашы. "Бес арыс". - Алматы: Жалын, 1992.

3.Малдыбаев М. Қазақша бастапқы ойын // Айқап, 1915 ж.

4.Аймауытов Ж. Театр кітабы туралы // Қазақ тілі. 25.01. 1922ж.

5.Аймауытов Ж. Жас қазақ. - 1924 - № 7,8.

* * *

В статье анализируется вклад Ж.Аймауытова как основоположника казахского театра и режиссуры.

Х.Х. Труспекова

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Современное актуальное искусство Казахстана, или контемпарари-арт по-казахски, появилось вместе с обретением республикой независимости, хотя основы этого направления обозначились еще в конце восьмидесятых годов двадцатого века, в полной мере приобретают зримые черты к 1988-1995 годам.

Период так называемой перестройки советского общества восьмидесятых годов двадцатого века в корне изменил и географическую и культурно-политическую карту мира. Однако в тот момент никто не мог осознать степень глубины происходящего.

В бурные восьмидесятые-девяностые на первый план выдвигаются вопросы этнической истории. Жажда новых знаний и откровений в

области политического обустройства страны, казалось, полностью захватил всех и вся в бывшей стране Советов. Сбросить все идеологические клише социалистического реализма, господствовавшего на протяжении почти всего советского периода, стремились мастера фактически всех поколений.

Но на самом деле не менее интересным и по настоящему новым явилось другое направление искусства этого времени, никак не связанное как будто с историей или вообще с традиционным советским в искусстве.

Это творчество молодых в основном художников, освоивших на тот момент только одну установку: свободу творческого самовыражения. На первый взгляд и в искусстве

данного поколения наблюдается полное отсутствие идеологических клише советского искусства и в целом полное отсутствие идеологических конструкций. Это искусство своеобразного свободного парения, когда художник пишет не под диктовку разума, а по наитию, по тому, что ведет рукой подсознательно, даже опираясь на натуру, имея перед собой «отправную» точку.

Своеобразное «свободное парение» – результат отсутствия жестких рамок цензуры, появление неформальных объединений – творческих союзов, основанных на принципах тусовки, а не регламентированных официальными организациями, как это было принято в прежнем Союзе ССР.

Появление творческих объединений сопровождалось бурными спорами самих участников неформальных тусовок, выставками, бурными дебатами их творческих концепций, где немаловажную роль сыграли и галереи, искусствоведы-участники подобных действий. Художники из регионов Казахстана также начинают активизироваться и включаются в художественный процесс, происходящий в республике. Страна к тому моменту, можно сказать, плавно, но верно скатывалась к очередной пропасти экономического и политического кризиса, а художественная интеллигенция, словно на пиру во время чумы, окунулась в водоворот новых впечатлений от *состояния свободы*.

Именно состояние человека, вдруг оказавшегося на природе, на воле, свободе, после, хоть и зачастую теплого, но все же душного замкнутого пространства СССР, было определяющим во всем многообразии творческого разброса искусства переходного периода.

Если более солидные и зрелые мастера старшего поколения художников, продолжавших традиции стилевых направлений модернизма, пытались осмыслить мир своих предков, и их мироощущениям ближе всего были исторические темы, то объединения молодых, совсем юных художников представлял собой яркий пестрый ковер.

Творческие объединения того времени напоминали творческие союзы начала XX века в мировой художественной практике, но это повторение не было просто желанием кого-то копировать, следовать чьим-то примерам, это было желание активно действовать, участвовать в событиях современной истории, и ни в коем случае не плыть по течению. Само время требовало взаимобмена информацией, обоюдного «заряжения» творческой энергией, которая в очень скором времени сказала на появлении

групп: «Зеленый треугольник», «Арт», «Ночной трамвай», региональных объединений, как «Кызыл трактор» и т.д. Выставки, проводимые и в «главной» галерее республики, но чаще всего в выставочном зале Союза художников Казахстана, во вновь появляющихся частных галереях, становятся почти откровениями для многих неформальных художников, неформальных объединений и творческих союзов-тусовок.

Слово тусовка наиболее подходящий термин для выражения о проводимых с тех пор выставках, поскольку это не просто выставка, а некий момент общения на выставке между приглашенной публикой, художниками, искусствоведами. Причем это общение носит не прежний официальный характер, хотя официальная часть все же имеет место, но большинство публики в ожидании момента неформального общения. Возникает богемная часть художественной тусовки на казахстанский манер, видимо, это закономерный фактор развития профессиональных видов искусства, так как аскетизм, затворничество, творческая изоляция – не являются характерными чертами перестроечных процессов в истории развития искусства, казахского искусства в том числе.

Поиски новых форм в искусстве привели к возникновению постмодернистских направлений, появлению не только инсталляций, которые в принципе очень легко читаются, и не шокируют публику, а вот появление перформансов – это незнакомое для казахстанского искусства форма. Однако до перформансов существовал некий подготовительный период, когда художники активно осваивали новые для них направления западного и в целом мирового искусства. Этот период характеризуется в большей степени с прежней методикой, видами и жанрами, с прежними материалами в которых работали: масляная живопись, формы скульптуры, графика.

Радикальные изменения последовали лишь в начале и особенно в середине девяностых годов XX века. Можно говорить о том, что художники активно включились в процесс модернизации художественного пространства уже своей независимой республики новыми для нас видами и жанрами искусства. Появление хепенингов, перформансов свидетельствовало о влиянии постмодернистских течений, о появлении новых форм выражения в казахском искусстве.

Творчество группы «Зеленый треугольник», «Кызыл трактор» и другие вряд ли могли рассчитывать на какое-либо признание, если бы проходили строгий отбор на уровне партийного выставкома. Выставком существует, он все еще партийный, но ему дано указание свыше от

руководства партии о послаблении в своих оценках.

Следует напомнить, что уже в 1988 году процесс демократизации общества в СССР почти не управляем, следовательно, «если не можешь противостоять – возглавь это движение», что и стремились сделать коммунисты.

Период знаменателен тем, что художники самых разных направлений стремились к новым средствам выражения в своем творчестве, что объясняет система аванградного направления в искусстве. Тогда, в начале XX века каждый художник был одержим желанием открыть свой стиль, свой собственный язык выражения в искусстве, постоянно декларируя о своем пришествии в этот «умирающий» мир. В казахском искусстве лозунгов нет, хотя провозглашать о своем намерении изменить старое направление художественной жизни республики, определить новое русло для ее «очищенного» движения уже появились.

Смутное состояние от жажды обновления и жизни полной деятельности, а не прозябания, было свойственно всем; только отношение к реалиям современности у каждого свое, поскольку о надвигающемся параде суверенитетов еще никто не мог, - во всяком случае, вслух – помыслить. Поэтому одни радостно бросаются в сторону динамичной «раскрутки» казахских мастеров изобразительного искусства, активно включаются в международные связи, почти свято веря, что «заграница нам поможет» (святая простота – советская ментальность сработала здесь без перебоев: «совок» привык, если не получать, так ждать, что дадут все без оплаты).

Другие обращаются к прежним берегам, ждут, когда все вернется на круги своя, и можно будет получать довольствие по-прежнему, но при этом никакого возвращения назад в прошлое не хотят, кроме старшего поколения, разумеется – они потеряли все. Из событий недавнего прошлого мы знаем: «прежнего» не наступило, и этот период неустойчивости, казалось, воцарился надолго. В казахском искусстве данного времени отмечается стремление к осознанию происходящего, к новому миропониманию.

Как известно, искусство развивается вне зависимости от кризисов общественного развития, хотя политическая и экономическая стороны культуры влияют на ее направление, в казахском искусстве периода перестройки только обозначились тенденции выплеска творческой энергии, в последующее десятилетие оно разовьется в полной мере. А на выставках в выставочном зале произведения в

неоаванградном стиле, наконец, получившем в пространстве казахской художественной среды статус признанного всеми стилевого направления.

В данном виде можно было выражать свои мысли, не заботясь о своих промахах в области школы изобразительного искусства с одной стороны, с другой – это «круто», стоять в стороне от ненавистного академизма классической школы изобразительного искусства. Несмотря на полное присутствие всего набора стилевых направлений модернизма, для казахского искусства, конечно, было откровением впервые видеть скульптуры-инсталляции, коллажи с набором предметов в виде пуговиц и прочих «отходов» жизни, но такие произведения еще не освоены в творчестве художников старшего поколения.

Инсталляция – это термин, появившийся и связанный с искусством постмодернизма, несмотря на то, что его истоки опять же определяются началом XX века. В казахском искусстве были примеры неординарного использования и исполнения форм в скульптуре, но композиция с лопатами, заключенными колючей проволокой, олицетворявшая сталинский лагерь, не нуждалась ни в каких комментариях, она была понятна и без дополнительных объяснений со стороны самого художника.

Другие работы надо было пояснять, поскольку беспредметное искусство требует авторского пояснения, если название не является кодом к расшифровке и не дает каких-либо смысловых комментариев. Использовать набор предметов, чтобы выразить мысль без традиционного набора художественных средств и материалов, было известно казахскому зрителю по истории искусства, по журналам и документальным кино, посвященным отдельным страницам искусства, поездки в зарубежье позволили открыть эти варианты стилистики в изобразительном искусстве.

Тем не менее данные скульптуры-инсталляции были слишком ясными по своей смысловой трактовке, сталинизм в то время получил новую информационную окраску, с почти полным набором большего количества фактов и комментарием к ним. Сталинизм для казахстанского населения – не праздная тема, а живой материал, который оказал влияние и на географию страны и на национальный состав, а лагеря – это самые знаменитые места для всех депортированных народов бывшей страны Советов.

Поэтому инсталляция, арт объект, и как бы еще не называли ее, была понятна всем, мысль автора выраженная через предметный образ,

отражала очень глубокий и точный портрет эпохи, характеризуя емко и правдиво всю ее основу. Такую работу, которая опиралась на историю, известную всем, можно было не комментировать, публика даже не подготовленная поймет и без слов символику данной композиции. Однако другие работы требовали расшифровки, например, инсталляции с набором всякого хлама на картинной плоскости (Г. Трякина-Бухарова).

В творчестве мастеров этого времени, естественно, было больше символического, метафорического, в отличие от постмодернистского формотворчества без смысловой основы.

Антиосновность – один из постулатов постмодернизма еще не добралась до казахских горизонтов искусства. Искать основу всему старались все, даже молодые «зеленые треугольники».

Искусство данного отрезка времени можно назвать поисками нового духовного подъема, а не очередного разрушения, как это было на всем протяжении XX века. Дело в том, что «разрушение», как исторический факт, прошел по живой материальной плоти советских людей, поэтому граждане Казахстана, как и в других республиках, ищут гармонии и новой духовной пристани. Интересно, что беспредметное искусство и явилось отправной точкой в поисках этой новой духовности, хотя в своих истоках оно имеет совершенно иное намерение. Такое ощущение создается и в том случае, когда искусство вроде бы клеймит старое наследие, и в том случае, когда художник в поисках своих корней.

Если творчество молодых студентов-художников выглядели милой игрой в искусство, то совершенно другую форму имеет

степень развития искусства художников более старшего поколения, прежде всего, Р.Хальфина. Начиная как живописец, композиции которого вписывались в рамки абстрактного беспредметного искусства, Р.Хальфин вскоре изменил направление своих творческих поисков, а в конце восьмидесятых благополучно работал как живописец.

В отличие от искусства этнических казахов, представители других наций, были относительно «свободны» от терзаний по признаку национального ущемления, поэтому могли «свободно» парить в море современного неоавангардного направления в искусстве, воцарившегося теперь в художественной культуре всех советских пока еще стран.

Однако выйти из контекста того отрезка времени многим творческим личностям не удалось, в том числе и Р. Хальфину. Как художник он не стремился всем своим творчеством игнорировать создавшуюся политическую ситуацию, но он не мог не реагировать на раскол, почти осязаемый развал в социальном бытии. Возможно поэтому все его осколки – это все о том же: о рассыпающемся мире на глазах современников.

Постмодернистские тенденции, наиболее наглядно выраженные в форме актуального искусства, явились одним из средств по модернизации художественного пространства Казахстана в период глобальных перемен. В статье рассматриваются вопросы становления и пути его развития в контексте времени.

Postmodernist's tendencies, most visually expressed in the form of contemporary art, were one of means on modernization of Kazakhstan art life in the period of global changes. Questions of formation and the ways of its development in time context are considered in the article.

Н. Мұқышева

ДЕРЕКТІ КИНО КЕЙШКЕРІНІҢ ӘЛЕУМЕТТІК УАҚЫТ БЕЙНЕСІН ЭКРАНҒА «ТАСЫМАЛДАУШЫ» РЕТІНДЕ АТҚАРАТЫН РӨЛІ

Белгілі философ В.П.Яковлев «Социальное время» атты кітабында «Әлеуметтік уақыт адамзат баласының өмірі мен тыныс-тіршілігінің уақыты екендігі белгілі. Осы жерде өнерде, әдебиетте адам және уақыт бейнесі арасындағы тығыз байланыс туралы маңызды мәселелер туындайды. Тек әлеуметтік деңгейде ғана уақыт туралы түсінік өзінің барынша терең әрі толыққанды мазмұнына ие болатындығы сөзсіз. Сондықтан, тек әлеуметтік уақыт уақыт

туралы жалпы түсініктің философиялық мәселесін шешуінің бірден-бір кілті болып саналады» - деп жазады («Социальное время». М., 1980, 3-бет). Шын мәнінде, әлеуметтік уақыт үнемі адамдардың ықпалымен жүзеге асып отыратын, әлеуметтік оқиғалар және құбылыстармен тығыз байланыста болатындығын өмірдің өзі дәлелдеп келеді. Ал, әлеуметтік оқиғалар мен құбылыстар қоғамдық күштің қолдауына ие болуы немесе қарсы-