

Диляра Марина

кандидат искусствоведения,
зав. отделом изобразительного искусства
Института литературы и искусства
им. М. О. Ауэзова



ОТ ПАМЯТНИКА К ПАБЛИК-АРТУ

Современная скульптура Казахстана

Сегодня в отечественной монументальной скульптуре мы наблюдаем важный и интересный процесс. Памятник начинает мыслиться не в контексте вечности, а в ракурсе сиюминутной ситуации налаживания особых отношений с городской средой и со зрителем. Этот процесс может быть связан с изменением статуса классического памятника или с обращением к новым материалам, с ориентацией на конкретное место или освоение немuseumных пространств. Задача нашей статьи – рассмотреть бытие скульптуры в публичном пространстве, когда она трансформируется из монумента в объект публичного искусства – «общественного искусства».

Наиболее четко это ощущение нацеленности на осознанное восприятие зрителем скульптурной композиции складывается в привычных формах монументального творчества, посвященных сохранению памяти о прошлом, коммеморации. Сама коммеморация – сооружение музеев, организация праздников, установка памятников – является важнейшим элементом государственной политики и инструментом национального единства.

Мемориальный комплекс «Алия» памяти Героя Советского Союза А. Молдагуловой появился в Актобе в 2005 году (скульпторы Б. Абишев, Е. Сергебаев, архитекторы В. Кацев, Ж. Айнабеков). Точную копию мемориала актюбинцы подарили Астане в июле 2008 года в честь юбилея столицы.

Скульптор Б. Абишев не стремился к портретному сходству, для него важен был тип девушки-воина, тип победителя с воинскими атрибутами у подножия постамента. Предназначение его – защищать свою страну от врага. Тема женского подвига решается с помощью классических приемов увековечивания героя. Уравновешенность композиции, гармоничное соотношение масштабности и человечности, сила духа во взгляде, устремленном вверх зрителей в бесконечность, – все эти приемы в своем синтезе создают общее впечатление о девятнадцатилетней казахской девушке, принесшей себя в жертву ради будущих поколений.

В 2017 и 2019 годах появились новые памятники героиням Великой Отечественной войны. Скульптурная композиция «Славные дочери казахского народа» в Уральске (скульптор Н. Далбай, архитектор Р. Сатыбалдиев) посвящена М. Маметовой, А. Молдагуловой и Х. Доспановой. Второй монумент – памятник А. Молдагуловой, открытый в Санкт-Петербурге на улице, носящей ее имя.



Памятник «Славные дочери казахского народа» в Уральске неразрывно объединяет три фигуры легендарных женщин-воинов Казахстана. По сравнению с другими монументами он более камерный и выполнен в 2,3 натуре в отличие от обычного масштаба в 3 натуре. Причиной уменьшения стала наметившаяся сегодня тенденция к приближению монументов к человеку, к более активному взаимодействию скульптуры с городом.

Самым сложным было образное решение памятника, построенное на тонких смысловых нюансах главной темы, – неразрывной связи ушедших навсегда и оставшихся жить. Фигуры М. Маметовой и А. Молдагуловой обладают большей, по контрасту с лаконично решенной фигурой третьей героини, пластической насыщенностью. Историческая достоверность воинских одеяний М. Маметовой и А. Молдагуловой – шинели и маскхалата – создают дополнительный пространственно-ритмический эффект благодаря сложным и богатым драпировкам, игре глубоких складок. Тем самым они образуют глубину и свободное дышащее пространство для летчицы Х. Доспановой, прожившей долгую жизнь. Две погибшие на войне молодые девушки показаны монументально, как доблестные воины, соединившиеся с вечностью. Их подвиг стал фундаментом, оградительной нишей для выдвинутой вперед к жизни легкой хрупкой фигурки Х. Доспановой.

Низкий постамент придает трем девушкам не приниженность, а новое состояние. Автор может работать над тем, что при большом монументе не так уж важно. Можно назвать его лепку в данном случае чувствительной. Для каждой героини Н. Далбай находит свои оттенки женственности, деликатности, одухотворенности. Особенно это касается фигуры Хиуаз Доспановой, показанной в момент мимолетного движения, которое передается через легкий поворот головы, плеч, и главное, через взгляд, живой и пронизательный, который выхватывает тебя из толпы.

В противовес монументам, в которых даны общие типажи, приблизительная военная форма, а главный акцент делается на размере и пафосе, автор был нацелен на точность в деталях, вплоть до фасона брюк летчицы. Тем сильнее впечатление от скульптурной композиции, когда эта нежность и хрупкость соединяются с единой волей всех трех героинь. Алия и Маншук уже выполнили свой долг, обретая состояние величественного спокойствия. Другая, выжившая Хиуаз, – в движении к зрителю, к жизни, к женственности и материнству.

Е. Рахмадиев, автор памятника А. Молдагуловой в Санкт-Петербурге, иконографически опирался на одну из немногочисленных и наиболее сохранившихся прижизненных фотографий А. Молдагуловой.

При боевой выправке, внутренней сосредоточенности героини всё же запоминаются ее трогательная грация, нежность, ощущение тихого скольжения форм. Композицию отличают закругленные линии – круглый постамент из розового гранита, мелодический рисунок мягких складок, дуги прически. Складки тяжелого плаща, взметнувшись, спадают, успокаиваясь, к ее ногам. Юная и величественная Алия скользит, идет сквозь время. Она пристально смотрит на зрителя, – ему решать, достоин ли он этой жертвы. Подспудно здесь возникает еще одна пронзительная тема – нарушение извечного закона человеческого бытия, предназначения женщины, которая не сможет дать новую жизнь и сама несет смерть.

Мы можем обнаружить в описанных двух монументальных композициях другой тип коммеморации. Война в культурной памяти воспроизводится не только как переживание славы и подвига. Сегодня в искусстве мы наблюдаем подчеркнутое внимание

к героям как к личностям, у которых были родители, друзья, особенные семейные даты, т. е. те частности, благодаря которым возникает портрет в его полноте.

Программа памятников А. Молдагуловой в Актобе и Нур-Султане связана с памятью, обращенной к историческим временам, отражающей неизменное, подобное Вечному огню, который горит как символ бесконечности. Они говорят зрителю о неких итогах, о том, что уже было сделано и предвосхитило сегодняшний день. Это отношение к монументам идет от советской традиции. Совсем другой принцип можно обнаружить в памятниках Н. Далбай и Е. Рахмадиева. Авторы не останавливаются на указании на вечность. Они говорят о прошлом живым, открытым и эмоциональным языком, благодаря чему память о героинях войны направлена на сегодняшний день. Олицетворение великих подвигов прошлого сопряжено с желанием достичь соучастия, понимания выбора пути. Поэтому перед нами – тонкие психологические портреты победителей, людей с огромной волей, самообладанием и целеустремленностью, которые могут служить не вымышленным, а реальным примером для современной жизни.

Эти памятники также объединяет отсутствие «рамы». В скульптуре «рама» – это высокий постамент, который отделяет изображение от его окружения, фокусируя внимание зрителя на композиции, чтобы придать ей сущность возвышенного памятника искусства. На место рамы приходит стирание границ между монументом и горожанином, активный диалог. Композиционный строй, достоверность облика и деталей, жест, поза, поворот тела мотивированы общей идеей и осмыслены, поэтому они столь же осознанно воспринимаются зрителем. Такие скульптурные композиции не только указывают на значимые ценности, а действительно заставляют чувствовать большие вещи, связанные с единством, сплоченностью перед общей бедой, когда личные интересы и мечты ушли на задний план, когда судьба подвигла героинь сделать свой выбор и шагнуть навстречу неминуемой гибели, став подлинным оплотом нации.

В памятниках людям, лица которых знаем по фотографиям, фильмам, с которыми были знакомы лично, мы обязательно ищем сходства «внешнего». Замечательным примером того, как точно уловленная иконография героя позволила обогатить образный строй скульптуры, стал памятник актеру и кинорежиссеру Шакену Айманову в историческом центре города, перед гостиницей «Алматы». Бизнесмен Нурлан Смагулов, заказчик проекта, настаивал именно на этом месте, в бытность «Бродвее», ведь самое важное, интересное в молодежной алма-атинской жизни происходило на этой территории. За этим образом встает облик целой эпохи, когда деревья были большими, люди беспечными, самые красивые девушки фланировали по улицам, а режиссер Ш. Айманов в гуще городской жизни снимал свою комедию «Ангел в тибетейке».

Именно здесь, в небольшом проходе между фонтанами, беспорядочно снующими людьми примостился на скамейке гениальный лицедей прошлого, чтобы заморозить своим смехом и обаянием современных жителей города. Образ сидящего на скамейке актера, сошедшего с фотографий 1960-х годов, обыгран «вкусно», со знанием того, как Ш. Айманов сидел, говорил, носил пиджак. Скульптор Н. Далбай долго работал над памятником, занимаясь исследованием пути режиссера и актера, его привычек, поведения во время съемки и т. п.

На открытии поэт Олжас Сулейменов обмолвился, что был поражен до глубины души, когда спало полотно, укутывающее памятник. Он ждал очередного бюста,

вытянутой в струнку неподвижной фигуры, но только не этого живого, беззаботно сидящего на скамейке Шагена.

Зритель оказывается в ситуации близкого знакомства с актером, который, устроившись на краю скамейки, доброжелательно приглашает любого присесть с ним рядом и поговорить по душам. Айманов, с «играющим» лицом, с привычной гармошкой складок, вызывает абсолютное доверие. Выражение «живая история» обретает здесь реальную плоть памятника.

Аудиторией памятника Ш. Айманову может стать любой прохожий. В этом отношении он отходит от привычной жанровой характеристики городской скульптуры и становится близким паблик-арту. Паблик-арт определяется взаимосвязью искусства с конкретным местом. Что наиболее важно для раскрытия нашей темы, он нацелен на взаимодействие художника и публики. Главной становится перцепция, восприятие искусства горожанами. Как отмечает М. Вейц, «одна из задач паблик-арт состоит в том, что, представляя свои работы вне стен привычных галерейных и музейных пространств, их авторы хотят расширить территорию современного искусства и сделать его доступным для большого числа зрителей» [1].

Неожиданная подача, бесхитростная история о знакомом тысячам человеке соединяются с эмоциональной глубиной. Многочисленные складки оживили лицо бесконечной игрой света и тени, наполнив его свечением, отражая свет внутренний. Насыщенная многообразная пластика, продемонстрированная здесь скульптором, позволила ему нащупать правильную легкую и свободную интонацию, с которой он «говорит» о своем герое без фальши, чуть отстраненно и вместе с тем с огромным уважением.

Конечно, памятник Ш. Айманову выполнен в традиционной манере, однако сочетание классической формы с концепцией активного диалога с публикой делает его примером плодотворного поиска новых возможностей современной скульптуры Казахстана. Сегодня, когда старая Алма-Ата уходит в прошлое, сносятся или уродуются многие исторические здания, памятник Ш. Айманову обрел статус и символическую ценность особого места, связанного с историей и поддерживающего внутреннюю связь с ней. Нарушение привычных стереотипов в рамках реалистической скульптуры придают скульптуре новое дыхание. Не случайно тотчас после появления этого памятника, словно грибы после дождя, стали появляться скульптуры конкретных исторических лиц на скамейках. В этом не стоит видеть только тиражирование пластической идеи. Самым важным становится пусть и косвенное признание того, что нашей скульптуре нужны новые концепции и проекты.

Активное освоение скульпторами городского пространства осуществляется и в рамках экспериментов с новыми материалами, технологиями, средствами выразительности.

Скульптуры «Царица степей» (2017), «Кобланды батыр» (2018), «Бык» (2018) З. Кожамкулова, оставаясь в рамках классического языка скульптуры, сделаны из использованных автомобильных деталей.

Самое важное в данной ситуации работы в общественном пространстве для современных скульпторов – это предвидение в абстрактной форме или, как в нашем случае, в гудах металлолома определенных прообразов, к которым нужно прислушаться и сделать их доступными для всех. В этих поисках они продолжают стезю традиционного искусства, народных ремёсел, воссоздающих творчество архаических эпох, т. е. занимаются бриколажем.

Бриколаж подразумевает синтез находящихся под рукой материалов, которые комбинируются в новом порядке: бриколер – «это тот, кто творит сам, самостоятельно, используя подручные средства», при создании нового он «должен вновь обратиться к уже образованной совокупности инструментов и материалов, провести или переделать ее инвентаризацию» [2; 126, 128].

Предвестниками композиций З. Кожамкулова являются ассамбляжи, различные практики комбинации объектов в 1960–1970-х годах. Француз Арман также из «сора» обыденности, из одинаковых бытовых предметов создавал свои абстрактные композиции, называя их «аккумуляции». Это были формы, составленные из часов, музыкальных инструментов, кофеварок, гаек, фотоаппаратов и т. д.

З. Кожамкулов идет по этому пути, только оставаясь верным фигуративности. Тем не менее, впечатление от анималистической формы и всадников Кожамкулова совпадает с эффектом от работ Армана, в которых соединение множества объектов абсолютно переиначивает их суть и эмоциональный заряд. Действия Кобланды батыра, к примеру, строятся по законам эпоса на сюжете сохранения неприкосновенным мира, в котором он живет: защищая его от захватчиков, он не допускает распространение в него сил хаоса. В этом и заключается миссия героя. Скульптор также организует из хаоса отдельных использованных ранее элементов единый скульптурный объем, буквально показывая этот процесс преодоления и организации хаотического, делая это с пониманием происходящего как игры с восприятием классической конной скульптуры, ее задач и символики. Происходит деконструкция конного памятника как интеллектуального бриколажа, новая сборка из случайных элементов и привнесения образов для создания арт-объекта с другим, новым смыслом.

Ассамбляж из автомобильных запчастей складывается у З. Кожамкулова в реалистический образ, навеянный казахской историей. Скульптор отмечает, что ему было важно отдать дань памяти батырам, которые защищали нашу землю. Для молодого же зрителя эти образы из металлолома больше напоминают субкультуру стимпанка, то есть выводят скульптуры воинов в сторону уже другой образности, в которой следование исторической правде и тому, насколько верно изображен сакский всадник, не имеет значения. Главное – увлечение техникой, механизмами, работа с промышленным металлоломом и создание благодаря этому параллельной истории, схожей с теми фэнтези, которые они читают и видят в кино. Таким образом, приближаясь к модным течениям сегодняшнего дня, З. Кожамкулов осовременивает казахский эпос и создает общественную скульптуру для массового зрителя.

Главной кураторской концепцией парка скульптур в Государственном музее искусств РК им. А. Кастеева (2014) стало создание особой художественной среды, в которой объекты и скульптура самых неожиданных форм и материалов соединялись бы в одно органичное целое благодаря единому ландшафтному принципу. Постмодернистский принцип собирания разнотипных и разнохарактерных произведений позволил «взорвать» монотонность музейного пространства, оставаясь в рамках развития традиций.

Парк объединяет свыше двадцати пяти монументально-декоративных композиций, созданных В. Рахмановым, П. Шороховым, Э. Казаряном, Ш. Толеш, экспериментальные арт-объекты Р. Аканаева, Н. Бубэ, М. Нарымбетова, Г. Трякина-Бухарова. Парк скульптуры позиционировался как площадка, которая в дальнейшем будет расширяться и станет профессиональной платформой для проведения фестивалей и экспериментальных семинаров. Сегодня этот проект важен как

плодотворный синтез экспозиционного пространства музея (пусть и за его стенами) с современной скульптурой.

В целом создание скульптурных парков является принципиальным шагом благоустройства городской среды. В парках скульптуры осуществляется «выход» станковых изваяний в общественное пространство и демонстрация пластического и стилистического многообразия современной пластики.

В 2015 году в новом здании ТРЦ MEGA Park в Алматы была установлена скульптура-мобиль Э. Казаряна «Три стихии», отсылающая к древнейшему образу мирового дерева. Высота мобиля 32 метров, он тянется на стальных тросах от низа до крыши здания. Корнями древо уходит в бассейн, украшенный ярким керамическим панно «Океан» с изображением китов и рыб.

В мобиле Э. Казаряна привлекает не только его декоративность, звучность цвета, тонкость и поэтичность движущихся элементов. Для автора всегда значим человеческий фактор. Человеческое измерение, как и человеческие образы, продолжают главенствовать в подвижной скульптуре, приводимой в движение водой и дуновением ветра. Мобиль не включает в себя абстракций, в металлических пластинках отчетливо считываются молящиеся женские фигуры, изображения животных, птиц, древних петроглифов. Авторские фантазийные образы ненавязчиво входят в общий драгоценный узор колышущейся прозрачной металлической конструкции.

Э. Казарян создает особую пространственную среду, где соединение динамичных пластических деталей, их невесомости и легкого парения коррелирует с такими же подвижными ассоциациями и воспоминаниями из истории искусства. В результате происходит преобразование общественного места в пространство культурной игры. Что очень важно, эту композицию невозможно охватить сразу одним взглядом, для этого нужно подниматься вверх, буквально возвыситься над земным низом. Приближение к небу подобно и мираджу пророка Мухаммада, и повторяет лестницу Иакова от земли до неба, отражающую путь к божественному откровению. Устанавливая художественный объект посередине огромного атриума торгового центра, приближая его к обычному посетителю, обнажая остов и механику кинетической композиции, Э. Казарян дает возможность ощутить скульптуру в новом измерении.

Автор остается верен принципу витализма, который главенствует у него с самых ранних произведений. Поиск живой формы, перекликающейся с природной в своем неустанном движении, создание биоморфных форм, – эти вещи продолжают волновать мастера на протяжении всего его творческого пути. В этой скульптуре Казаряна интересуют и новые формальные приемы. Это контраст мощи и хрупкости, спокойного парения пластин и тугой натянутости тончайших нитей-тросов. Оборвать эти тоненькие нити – значит оборвать жизнь, остановить поток человеческого бытия. Напряжение форм, ощущаемое зрителем на чисто физическом уровне, передает, смыкаясь с духовным напряжением достижения небесного, общие символические послылы, которые сформулировал и осмыслил автор.

Скульптурная группа 2017 года в ТРЦ MEGA Silk Way в Нур-Султане также стала новым экспериментом в освоении скульптурой общественного пространства.

«Мы пошли от идеи воссоздания Великого Шелкового пути, но решили не привязываться к ней буквально. Верблюды, караваны, дорога – это то, что лежит на поверхности, – рассказывает скульптор Н. Далбай, – в нашей интерпретации Шелковый путь – это не путь как самоцель, но просто бредущий караван, а движение, которое объединяет разные точки пространства, разные города, распространяет идеи. В них

микшируются культуры и рождается что-то новое. Так как наш объект располагается в торгово-развлекательном центре, то мы стремились воссоздать особое место, ярмарку, базар, куда валит народ, чтобы увидеть что-то совершенно удивительное и необычное. Современная MEGA Silk Way и становится таким пространством, в котором человек уходит от обыденности. Как мне кажется, мы отразили философию Меги как особой среды, в которой люди обретают праздник и получают помимо прочего духовно-эстетические впечатления» [3]. Скульптуры «Эквилибристы», «Воздушные гимнасты», «Канатоходец», «Велосипедист» и «Дама на велосипеде» воспроизводят аромат эпохи караванных путей, краткого мига отдыха после долгого пути, долгожданного праздника. Но это совсем не грубое карнавальное искусство, а именно изысканное пространство, наполненное светом и полетом. Детальность, выверенность «до пальца», абсолютная сделанность и нелюбовь к случайным огрехам определили действия создателей этого паблик-арта.

Главная из скульптур – пять тулпаров с крыльями отражают идею полета, воздух степи. Пластические формы интерьера продиктованы поэтикой кочевничества, рождающей определенный колорит. Авторам важны атмосфера, ощущение парения, изысканные очертания и общее темпо-ритмическое настроение.

Подводя некоторые итоги, отметим, что паблик-арт отражает глобальный процесс концептуального понимания среды человека и поиска новых форм авторского высказывания. Такие памятники рассчитаны на диалог со зрителем, официальная обстановка огромной площади в них сменяется камерным характером сквера. Психологическая окраска или фактура здесь задействованы в полной мере: нам важно, кто изображен, что он думает, чем может поделиться со зрителем. Именно подобное пространство трансформирует ничем не примечательную городскую застройку в музейную сакральную среду.

Значимым становятся «мифологии» избранных мест, те «места памяти» (Пьер Нора), окруженные символической аурой, призванные удерживать в сознании представления общества о самом себе и своей истории.

Для того чтобы активизировать диалог пространства и скульптуры, авторы стремятся достичь зрелищности, ассоциативной насыщенности, прибегают к использованию новых материалов, созданию новых знаков и символов, делая их масштабными, поражающими воображение. Инновационные формы художественного освоения города способствуют формированию абсолютно иной пространственной среды мегаполисов, уходу от провинциальности и обыденности, при этом сохраняя все классические возможности воздействия – форму, объем, силуэт, национальные элементы и символику, – транслирующего идею национальной идентичности.

В аспекте организации городского пространства формируется индивидуальный облик места, способствующий решению сложных художественных задач современного города.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Леви-Строс К. Мифологии: Сырое и приготовленное. М.: Флюид, 2006. 339 с.
2. Вейс М. Проекты паблик-арт как диалог между художниками и горожанами (на примере проекта «Критическая масса» // <https://cyberleninka.ru/article/n/proekty-pablik-art-kak-dialog-mezhdu-hudozhnikami-i-gorozhanami-na-primere-proekta-kriticheskaya-massa>
3. Кукаева А. Из чего сделаны тулпары // MEGAZine. 2017. № 4.

