

КУЛЬТУРА КАК ТЕКСТ И ПРОЕКТ В ПОСТСОВЕТСКОМ ДИСКУРСЕ (НА ПРИМЕРЕ КАЗАХСТАНА)

Г. Г. Гиздатов

Казахский университет международных отношений и мировых языков
имени Абылай хана, Алматы, Казахстан
gizdat@mail.ru

О. Д. Буренина-Петрова

Цюрихский университет, Швейцария
olga.burenina@access.uzh.ch

Б. А. Сопиева

Казахский университет международных отношений и мировых языков
имени Абылай хана, Алматы, Казахстан
bayan.sopieva@mail.ru

Представлен анализ семиотических аспектов значимых текстов и визуальных образцов в дискурсивной арт-практике постсоветского Казахстана. Литературоцентричность как универсальное свойство всей постсоветской визуальной культуры раскрывается на не изученном ранее материале, имеющем интермедialную и интертекстуальную специфику. Анализ арт-дискурса осуществляется как на тематическом, так и на риторическом уровне с использованием верифицируемых для данных уровней научных методов (контент-анализ, метод критического дискурс-анализа, метод деконструкции). В результате арт-объекты постсоветского Казахстана с включенными в них текстами или их заменяющие проанализированы в локальном историко-политическом контексте. Выявлены три проекта: евразийский, пантюрокский и либеральный, которые в качестве заданных интертекстов определили социальные и культурные границы и оценки казахстанских художников. Проекты имели свои исторические основы, они по-прежнему определяют реальную политику, а сами арт-идеи, возникшие в рамках этих проектов, находят медialное отражение. В работе впервые в научной литературе доказывается, что медialные эксперименты в практике казахстанского актуального искусства (тексты и перформансы Сергея Маслова, Зияхана Шайгельдинова (Шай-Зии), Ербола Мельдибекова) задокументировали процесс происходящего, отразили травматичность самой реальности. Они в первый и единственный раз в общественном пространстве страны средствами арт-практики критиковали квазиреальный мир казахстанского общественного и культурного пространства. В самом казахстанском актуальном искусстве всегда было много текста и подтекста, который нередко непосредственно включался в арт-объекты и / или же их создавал. В статье прослеживается, что это были такие текстовые образчики, которые рождали свой смысл вместе с визуальной идеей в заданной точке времени, что можно назвать созда-

нием дискурса. В работе также выявлено, что представители актуального казахстанского искусства использовали эстетику абсурда как механизм преобразования постсоветской обыденности в иную и новую реальность аналогично тому, как это происходило в литературе абсурда XX столетия. При этом визуальные образчики в казахстанской практике конца XX и начала XXI века стали реальными культурными агрегаторами, они заменили письменный текст и повлияли на его функционирование в культуре при переходе от слова к взгляду. В работе выявлено практически не изученное до сих пор использование эстетики телевизионной интермедальности в казахстанском contemporary art. Арт-проекты и манифесты казахстанских художников 90-х годов XX века и 2000-х годов представлены как уникальные общественно-политические дискурсивные тексты, спрогнозировавшие конкретные социально-политические реалии постсоветской страны.

Ключевые слова: арт-проект, дискурсивная практика, литературоцентричность, интермедальный, интертекстуальный, культурный текст, перфоманс, постсоветский, эстетика абсурда

CULTURE AS A TEXT AND A PROJECT IN THE POST-SOVIET DISCOURSE (BY THE EXAMPLE OF KAZAKHSTAN)

Gazinur G. Gizdatov

Kazakh Ablai Khan University of International Relations
and World Languages, Almaty, Kazakhstan
gizdat@mail.ru

Olga D. Burenina-Petrova

University of Zurich, Zurich, Switzerland
olga.burenina@access.uzh.ch

Bayan A. Sopieva

Kazakh Ablai Khan University of International Relations
and World Languages, Almaty, Kazakhstan
bayan.sopieva@mail.ru

The article presents an analysis of the semiotic aspects of significant texts and visual samples in the discursive art practice of post-Soviet Kazakhstan from the 1990s to nowadays. Literary centrality as a universal property of the entire post-Soviet visual culture is revealed on the previously unstudied material, which has intermedial and intertextual specifics. Art discourse is analyzed on the thematic and rhetorical levels, using verifiable scientific methods for these levels (content analysis, critical discourse analysis, the deconstruction method). As a result, the art objects of post-Soviet Kazakhstan, with the texts

included in them, are analyzed in the article in the local historical and political context. Three projects were identified: Eurasian, Pan-Turkic, and liberal. As given intertexts, they determined the social and cultural boundaries and assessments of Kazakhstani artists. The projects, as written and proved in the article, had their historical foundations and still determine the real policy. The art ideas which appeared within the framework of these projects find a modern medial reflection. The work, for the first time in the scientific literature, proves that medial experiments in the practice of Kazakhstani contemporary art (texts and performances by Sergei Maslov, Ziyakhan Shageldinov (Shai-Ziya), Yerbol Meldibekov, Elena and Viktor Vorobyov, as well as modern actionists) documented the process of what is happening, reflected the traumatic nature of reality itself. For the first and only time in the public space of the country, as the article shows, by means of art practice, these experiments have criticized the quasi-real world of Kazakhstan's social and cultural space. In the Kazakh contemporary art itself, there have always been a lot of texts and subtexts, which are often directly included in art objects or have created them. The article traces that these were such text samples that generated their own meaning along with a visual idea at a given point in time, which can be called the creation of discourse. The work also reveals that representatives of contemporary Kazakh art used the aesthetics of the absurd as a mechanism for transforming post-Soviet everyday life into a different and new reality, similar to how it happened in absurdist fiction of the twentieth century. At the same time, visual samples in Kazakhstani practice of the late 20th and early 21st centuries became real cultural aggregators, they replaced the written text and influenced its functioning in culture. The article reveals the still practically unexplored usage of the aesthetics of television intermediality in Kazakhstani contemporary art. Art projects and manifestos of Kazakh artists of the 1990s and the 2000s are presented as unique socio-political discursive texts that predicted the specific socio-political realities of the post-Soviet country.

Keywords: art project, discursive practice, literary centrality, intermedial, intertextual, cultural text, performance, post-Soviet, aesthetics of absurd

DOI 10.23951/2312-7899-2023-1-30-47

Образчики актуального искусства и сосуществующие и / или вплетенные в них тексты являются репрезентативными для понимания культуры позднесоветского времени и постсоветского пространства. В особенности для того, что называется в исследованиях по культурной памяти «идеологической сферой». М. Дэвид-Фокс по отношению к своему материалу исследования выделил в качестве объекта научной рефлексии символический, лингвистический и дискурсивный аспекты советской идеологии [Дэвид-Фокс 2020, 167]. Данным подходом и этими же аспектами научной рефлексии

определен наш анализ проявления идеологии на уровне репрезентаций в арт-практике Казахстана. В современном казахстанском социокультурном пространстве идеология, начиная с 90-х годов прошлого века до нашего времени, стала дискурсом в ряде образцов contemporary art. Вслед за Рут Водак полагаем, что в этом случае анализ возможен в виде как анализа «на входе», сконцентрированного на тематическом аспекте медиальных образчиков, так и «анализа в глубину», направленного на тщательный и детальный анализ их риторичности [Водак 2018, 112]. Именно такой подход позволяет увидеть модели ситуаций, которые стоят за медиальным дискурсом и шире – культурным пространством: «При операции деконструкции вскрываются культурные клише, культурные штампы, культурные конструкции, стоящие за привычным набором понятий» [Марков 2018, 47].

В свою очередь, предварительно отметим: в казахстанском официальном дискурсе, в том числе в его казахскоязычном и русскоязычном проявлениях, наиболее очевидны культурные коды, сохранившиеся от советского прошлого. Этот локальный историко-политический контекст определяет тенденции и образчики официального, в определенной мере художественного и целиком массового дискурса – от сохранившихся советских штампов до форм создания национальной идентичности. В нашем случае все это не только было в совсем недавнем прошлом, но и есть в реальном настоящем времени. Сложившийся симбиоз постсоветской и постколониальной идентичностей – это то, что отличает общественный дискурс постсоветского Казахстана. Застывший общественный дискурс обуславливает неизменное в своем визуальном проявлении пространство, в том числе эстетические, а также этические и языковые стереотипы дискурса страны.

Для дальнейшего осмысления темы необходимо обозначить, что в социокультурном пространстве страны вычленимы три проекта: евразийский, пантюркский и либеральный. Эти проекты имеют свои исторические основы, определяют одновременно реальную политику и арт-идеи и, соответственно, находят свое медиальное отражение. Вкратце обозначим суть каждого из них. Все они возникли и продолжают существовать в виде не только документов, но и иных текстов, дискурсов, визуальных образцов. Евразийский проект полностью состоялся в официальном русскоязычном дискурсе, но не нашел вне политического дискурса власти внятного отражения. Пантюркский политико-идеологический проект близок, а иногда и равен национал-патриотическому, популярен в собственно

казахском дискурсе, особенно в современной арт-практике. Либеральный проект фрагментарно присутствует в околополитическом дискурсе экспертов, больше отмечен в новых медиа- и арт-дискурсе. Все три проекта – это постоянные рамки, за пределы которых медийные носители этих дискурсов предпочитают не выходить. По сути, сейчас, после и вместо этих сумбурно осмысленных политических проектов, мы наблюдаем в казахстанской социальной сфере неловкий возврат к соцреализму, даже с повторением его базовой задачи – производства действительности через переработку реальности в идеологически значимый продукт, в нашем случае – государственный информационный заказ. События января 2022 года в стране в их медиальном и визуальном освещении стали только дополнительным подтверждением состоявшейся установки: «Соцреализм не есть нарратив; он есть дискурс, производящий – при посредстве нарратива – реальность» [Добренко 2008, 86].

Заметим, что в значительной мере визуальные и текстовые практики, выработанные в рамках этих проектов, помогают не только понять прошедшее, но и предвосхитить будущее: «Ментальные, материальные и медиальные образы выполняют важную функцию, когда сообщество хочет выработать некое представление о самом себе. Конечно, в этом участвуют не только визуальные образы, но и нарративы, места, мемориалы и ритуальные практики [Ассман 2014, 28]. Но и официальная пропаганда, и протест против нее тоже осуществляются через текст и квазитекст (государственные и политические документы и заявления), однако только образчики актуального искусства сумели визуальные объекты превратить в дискурсивные высказывания. Заметим, что именно они смогли попутно утилизировать советский канон. На смену доступному многим в советские годы литературному тексту пришли визуальный текст и визуальные образы, которые универсальны и не зависят от конкретного языка.

Все обозначенное подтверждается также экспериментальным языковым материалом. В массовом сознании, как свидетельствуют психолингвистические исследования [Gizdatov, Sopiaeva 2018, 33–35], уже давно зафиксирован разворот к ценностям советского прошлого. Сама социальная природа казахстанского общества оказалась предрасположенной к такому повороту: социально-политическая архаика не могла не отразиться в языке и медиальном пространстве. Для казахстанского и / или казахского официального и массмедийного дискурса существует только собственный мир, замкнутый и спроецированный на самого себя, являющийся национальным

нарративом. Такая однозначность подводит к упрощению дискурса. Сохранение советской эстетики, сочетающейся с попыткой возродить придуманное здесь и сейчас национальное, очень точно характеризует, в свою очередь, образчики официального и массового общественного арт-дискурса. Данные концепты легко поддаются визуальной верификации. Стереотипное и стандартное структурирование политической и духовной жизни наглядно отразилось в казахстанском монументальном искусстве начиная с 1990-х годов. Современный ретростиль, который только декларирует оригинальность и ценность казахстанского опыта, оказался созвучным пустотности советского языка. Этот код сохраняется в новых монументальных работах, в которых все строго ранжировано, так же как и в социалистическом каноне, – позы, поведение, выражение лиц. Именно эти черты сохранили и казахстанские художественные выставки последнего десятилетия, получившие государственную поддержку. Одной из таковых была Республиканская выставка «... сегодня завтра...», которая нехотя даже в названии отразила желание ее организаторов продлить перманентное состояние застоя [Выставка 2009]. Инвентаризация образцов культуры в этом случае зафиксировала только инерционность культурных процессов.

В официальном казахстанском искусстве советская эстетика логично соединяется с созданием нового мифа – к настоящему времени артикулированной идеи о глубоких и древних исторических корнях. Национальный миф стал конструктом одновременно художников и новой политической власти. Но приемы, при помощи которых рассказывается об истории страны и ее личностях, примитивны по своей эстетике, архаично литературоцентричны и непонятны современному потребителю (советская графика, рисунки и зарисовки Тараса Шевченко). Из этого же ряда проникновение мифологических стереотипов восприятия исторической действительности в учебно-образовательный процесс – тематическая направленность текстов в современных казахстанских учебниках по истории, литературе, казахскому и русскому языкам, ориентированных на имитационную модель самоидентификации. С полным, как это было и в позднесоветских идеологических языке и культуре, освобождением от смысла. Попутно происходит процесс, названный А. Юрчаком «гипернормализацией»: «Под гипернормализацией мы понимаем процесс, в результате которого в языке не просто возникает большое количество стандартных фраз и оборотов, но и происходит постепенное усложнение этих стандартных фраз и оборотов» [Юрчак 2020, 116]. В свою очередь, использование

советских гипернормализированных эстетических систем нередко приводит только к элементарному плагиату, а интертекстуальность, по сути, оказывается разрушенной.

Что можно противопоставить советскому варианту существования культуры? То, что не было сказано в слове / тексте, в Казахстане выявлялось посредством визуализации идеи, но с сохранением литературоцентричного механизма создания образа. Новое казахстанское искусство – конец 1980-х – середина 2000-х годов – это особый период в культурной и политической жизни страны, роль и значение которого в научной литературе до сих пор не определены. Необходимо уточнить, что до определенного времени в СССР в значительной степени только литература, в том числе советского Казахстана, воспринималась как культурный дистиллят времени. О литературоцентричности советского мира в свое время высказались и антропологи, и литературоведы [Гудков, Дубин 2020; Дэвид-Фокс 2020; Юрчак 2020]. Но на смену литературе в постсоветский период, в том числе и в Казахстане, пришел визуальный текст. Визуальные образы стали реальными культурными агрегаторами, они заменили письменный текст. Западный славист Эндрю Вахтель указывает: «...визуальное искусство является великолепным инструментом для понимания того, что такое современный Казахстан» [Вахтель 2019].

Наиболее очевидны следующие две идеологические линии его развития. Первая определена тем, что в значительной мере его предыстория сформировалась в начале 1980-х годов, когда в казахской творческой среде обозначилось своеобразное русло инакомыслия – возрождение «вспоминающей» и «фантазирующей» функции этнической памяти. Отсюда тогда же проявившаяся популярность жанров исторической и научно-фантастической литературы, интерес всех форм гуманитарного знания к прошлому, всему, связанному с «возрождением тела этноса» [Ауэзов 2016, 351]. В этот же период начинают появляться визуальные тексты, составившие определенную часть казахстанского варианта актуального искусства, эксплуатирующие номадическую идею: «Созданный шестидесятниками, в скандалах с ЦК и министерством культуры утверждавшими оригинальность молодой казахстанской школы, очень быстро адаптировали эпитоны» [Ибраева 2014, 29]. Однако на сегодняшний день последнее все же больше воспринимается как эксперимент с содержанием и больше вписано в процесс мифотворчества: «Это выразилось в откровенной тяге к архаическим доисторическим знакам-первоэлементам: свету, огню, земле, кам-

ням, телу человека и животного, жесту, действию в их подлинном несимуляционном виде» [Art Discourse-97, 1998, 13]. Собственно, стиль «номадического» реализма ныне доведен до китча.

Второе направление, которое тоже рождалось вне конкретного языка, было созвучно с не состоявшимся в общественном дискурсе либеральным проектом и отличалось изначально заданным критическим характером. Это искусство оказалось тем единственным «посредником», который идеально подошел для передачи идей, возникающих в стране, оно же верно подмечало квазиреальный мир казахстанского общественного и культурного пространства. В ситуации, когда отсутствовали критические дискурс-исследования, внятные экспертные заключения ученых, актуальное и радикальное искусство обозначило существующие проблемы общества, подчеркивало изношенность и лживость существовавшего слова. При этом осталось практически не изученным и даже не отмеченным в казахстанском contemporary art использование эстетики телевизионной интермедialности. Именно эта линия развития современного искусства не только привела к символической документации происходящего, но и позволила передать травматичность происходящей реальности.

Интермедialные эксперименты представителей contemporary art не только приводили к новым художественным концепциям: они стали единственными критическими арт-проектами, в силу разных причин не получившими внятного описания и осмысления. Конечно, они целиком вписаны в эстетику постмодернизма, но последнее именно у казахстанских авторов-художников не является декоративной чертой, как у создателей казахстанского же национального мифа. В самом казахстанском актуальном искусстве всегда было много текста и подтекста, который нередко непосредственно включался в арт-объект. Тексты, создаваемые в рамках актуального искусства, были хронологически разными: возможными до, во время и после создания визуального образа. Но были такие, которые рождали свой смысл вместе с визуальной идеей в заданной точке времени, они были тем, что можно назвать созданием дискурса. Именно о таком существовании текста пойдет далее речь на примере арт-практики Сергея Маслова (1952–2002), Зияхана Шайгельдинова – Шай-Зия (1956–2000), Ербола Мельдибекова и акционистов нашего времени.

Формы взаимодействия вербального, сценического и иконического приводили в казахстанском варианте актуального искусства к созданию критически преобразующего действительность

дискурса. Больше всего напрямую с текстом, сопровождавшим, дополнявшим, преобразующим художественные акции и перформансы, экспериментировал Сергей Маслов. Одна из его персональных выставок так и называлась: «Маслов рядом с искусством, около литературы» [Маслов 2022, 92]. Ему удалось уловить и передать посредством текста, который он вплетал в сюжет своих дискурсивных акций, главное в деталях постсоветского существования и быта и трансформировать это в эстетику абсурда. Так, представленная в 1997 году на выставке «Инструкция по выживанию для граждан бывшего СССР» включалась в цепочку действий: юноша на возвышении в окружении гламурно одетых людей в кичливом интерьере пел итальянские арии, потом доставал пачку листовок и швырял ее вниз. Под продолжающуюся мелодию люди ловили и читали эти листовки. Восемь положений «Инструкции» были нарочито бытовыми, но сатирически описывали абсурд жизни: «Часто на дне находимых бутылок собирается жидкость, содержащая в своем составе алкоголь. С ее помощью можно устроить праздник для души, стоит только методично начать сливать все в одну посуду. Если коктейль покажется вам невкусным, можно ввести его в организм через задний проход. Для инъекции можно использовать пластиковую бутылку из-под Фанты или Кока-колы. Эти же бутылки с удовольствием обменивают на деньги торговцы разливным растительным маслом. Одна бутылка – одна тенге, десять бутылок – десять тенге» [Neon Paradise / Artbook 2019, 28]. Как замечает исследовательница абсурда, «...пародия, карикатура и пробел – жанры, в художественном смысле значительно повышающие абсурдность символистских текстов путем нарушения законов логики и эксплицирующие в метафизическом смысле абсурд как особый модус бытия – негативную реакцию на синтетическую завершенность бытия» [Буренина 2015, 143]. Именно это и происходит при восприятии текстов данного художника. Абсурд – игровое поле для него, которое и есть его жизненное пространство и время, ставшие искусством в его реальности. Мелкие детали постсоветского быта трансформированы в глобальный абсурд. Но при этом бытийный абсурд в эстетике С. Маслова становился тем самым трансформационным механизмом преобразования и перехода из обыденной сферы в сферу новую и неожиданную, из привычной формы и смысла – в иные, непривычные и данные со всеми присущими С. Маслову иронией и простодушием. Самое главное: провокативные жесты-перформансы этого автора-художника позволяли преодолевать (или создавали такое впечатление для зрителей) физическое и символическое давление Власти.

Интермедиальность уже не только как форма, но и как эстетический принцип в арт-практике Казахстана получила свое воплощение в начале 1990-х годов также в видеодокументалистике Шай-Зии и чуть позже в видеоинсталляциях Ербола Мельдибекова. Изначально подчеркнем, в экспертной среде Шай-Зия всегда декларативно признавался ярким представителем «контркультуры», нонконформистом, революционером в предметном искусстве. Но его актуальное и радикальное искусство, вскрывающее проблемы общества, на сегодняшний день не получило даже формального описания. Каковы были материальные и медийные образы, посредством которых Шай-Зия документировал эпоху и запечатлел настроения одновременно меняющегося и застывшего на тридцать лет общества? 28 октября 1988 года Вадим Ганжа (соавтор многих проектов, композитор, автор опытов с электронной музыкой) и Шай-Зия открыли частную галерею Поп Арта и Электроабсурда в Алма-Ате. На открытии своей выставки, раздвигая медийные границы, они предлагали посетителям оставлять рядом с экспонатами письменные комментарии: «Вы становитесь соавтором любого экспоната» [Experimental electronic music by Vadim Ganzha 1990]. Инсталляции, соединенные с текстом-комментарием зрителей, в свою очередь, сами становились новым арт-объектом, продолжая дискурсивный ряд арт-высказывания. Далее последовал литературно-политический манифест, тогда воспринятый казахстанским социумом большей частью лишь как курьезный случай. В 1998 году Шай-Зия вместе с Вадимом Ганжой выступили с новым художественным жестом – заявлением о создании политической партии пофигизма (ППП). Пофигизм стал искренним ответом потерянного постсоветского человека тому симулякру, который стал называться независимым государством. Источниками пофигизма признались эгоизм, здравый смысл и профессионализм. В нем совершенно точно была предугадана идеология Казахстана на последующие тридцать лет: «Государство не отвечает перед обществом и не отчитывается за свои действия, обладает правом неприкосновенности» [Neon Paradise / Artbook 2019, 49]. Манифест отражал мир постсоветского человека, стал ответом потерянного человека наступающему хаосу: «Это и есть ответ развитой личности на давление сложившихся обстоятельств. Это жизнеутверждающее и образное утверждение вливает силы в наших сторонников! Пофигист ставит свою личность в центре модели мироздания и строит свои отношения с окружающим миром с этой точки зрения» [Neon Paradise / Artbook 2019, 51].

В свою очередь, при оценке и анализе двух сохранившихся видеоопытов Шай-Зии («Burocrat» 1990; «Анти-Бутя» 1994) необходимо помнить, что художник работал на ТВ оператором, и это, конечно, отличало данного автора от других. В 1990 году был создан видеосюжет «Burocrat», фоном к нему шла электронная музыка Вадима Ганжи [Burocrat 1998]. Ролик создан средствами мультипликации, идет полторы минуты. Сначала на рисованном фоне фигуры сталеваара, явно отсылающего к фигуре первого президента страны, некогда начинавшего таковым, из пластмассовых прямоугольников коричневого, желтого и синего цветов, напоминающих сюжет детского мультфильма «Пластилиновая ворона», складывается и скручивается пока еще бесформенная фигура (ил. 1), потом из общей массы выталкиваются ноги, далее – руки, зримого лица долго нет, наконец появляется отталкивающее своими гримасами лицо-маска. Теперь фоном резко меняющегося лица под музыку являются рисунки плачущей американской Свободы, в завершение этот гомункулус вновь преобразуется в некий бесформенный кусок, в котором все размыто и все переплетено. Мультипликационный ролик Шай-Зии как реплика на предсказанные им же политические константы страны так и остался единственным художественным высказыванием, но можно предположить его актуализацию в коммуникативной памяти общества нашего времени, так как в него уместилась вся история последних тридцати лет: от наивных надежд на преобразование до понимания реалий наступившего дня. Образ внешнего мира передан посредством мультипликационной изобразительности, и только такой язык подходит для передачи иронии, и на наших глазах создается игровой текст.



Ил. 1. Кадр фильма «Burocrat» [Burocrat 1998]

Критицизм в визуальном тексте казахстанских художников принимает форму документального видеофакта. Канадский теоретик указывал: «Телевидение – это такое средство коммуникации, которое отвергает резко очерченную личность и отдает предпочтение представлению процессов, а не продуктов» [Маклюэн 2017, 351]. Все это можно проследить в фильме Шай-Зии 1994 года «Анти-Бутя» [Анти-Бутя 1994], в котором мирно сосуществует эстетика кино и телевидения (ил. 2). Фильм с высоты нынешнего времени воспринимается как сообщение-предостережение.

Название символично: Анти-Бутя – по имени известного в те годы бизнесмена Булата Абилова, воспринимавшегося многими возможным преобразователем социального климата в стране. Камера скользит по залу: общая сцена благотворительной раздачи, сами подарки, все буднично, наконец мальчик, которого видит камера, и он ее видит, он ей улыбается как доброму знакомому. Наплыв камеры: все дети с родителями с бумажками-талончиками, а у мальчика ее нет. Он заглядывает в чужие руки и глаза раздающих, но его никто не видит, затем появляется типично советская начальница, которая его выталкивает. Как указывает семиотик В. Руднев, «...участники коммуникации – отправитель, адресат, канал информации – должны быть погружены в семиотическое пространство, то есть иметь предшествующий семиотический культурный опыт» [Руднев 2017, 558–559]. К чему он сводится в этом случае? Простой документальный сюжет о попытке мальчика получить подарок от фирмы на бесплатной акции местного олигарха воспринимается как нарратив о судьбе самой страны и всего постсоветского пространства. Здесь нет монтажа, нет игры со скрытыми смыслами,



Ил. 2. Кадр из фильма «Анти-Бутя» [Анти-Бутя 1994]

идет только документальная хроника. Повествование же возникает за счет движения камеры: это те слова, которыми оперирует художник. В восприятии зрителя сюжет становится многослойным: от кафкианского ужаса маленького человека до неизживаемой советской обыденности-конвейера. Маленький человек и его глаза напоминают что-то очень знакомое из многих итальянских фильмов 60-х годов XX века, но совсем не обязательно предполагать, что могло послужить в этом случае реминисценцией: «Извлекая текст из фильма, мы фактически указываем на ту зону фильмического, которая не может быть воспроизведена, которая воскрешается лишь благодаря нашей памяти о фильме, если мы его видели раньше, или остается полной загадкой в обратном случае» [Аронсон 2007, 147]. В своих видеосюжетах Шай-Зия больше выступает как телевизионный повествователь, у которого тщательно продуманы и представлены, так же как и в текстовом нарративе, последовательные этапы происходящего. Безусловно, данный автор общался с миром через окуляр своей камеры исключительно как с телезрителем, обращаясь к нему на «ты», а мы при просмотре его видеосюжетов полностью в процессе сочувствия и сопереживания. У Шай-Зии образы-персонажи постоянно движутся, но они случайны, он посредством мозаичного образа дает много работы своему зрителю.

Далее, после 1990-х годов, в арт-жизни Казахстана произошел семантический и эстетический провал. Символичной была инсталляция Елены и Виктора Воробьевых «Художник спит» [Воробьева, Воробьев 2018, 54]. Критический возврат к интермедиальности (значимое использование фоторяда, эстетики радио и телевидения) в казахстанском арт-пространстве после долгого периода самоповторения и ухода в спекулятивную этнонарративность произошел только в последние три-четыре года (2017–2022). Многие из того, что когда-то выявлялось С. Масловым и Шай-Зией, получило определенное расширение в разные годы в творчестве казахстанского художника-перформаниста Ербола Мельдибекова. Так, вновь актуализировался его давний фотопроект из 1990-х «Семейный альбом», в нем, уже включенном в наше время, точными средствами обозначены новые общественно-социальные реалии [Meldibekov 2016, 136–139]. Идея проста и уже использовалась в современном фото-арте, но интересна местным колоритом. Давние фотографии советских лет дополнены современными снимками. Люди взрослеют, специально для снимка счастливые или, наоборот, напряженные лица, но неизменен постамент. Там, где был памятник «всесоюзному старосте» Михаилу Калинину, теперь на постаменте герой

современной истории Абылай хан. Самое главное – персонажи альбома живут в своей хронологии, не пересекаясь и не обращая внимания на то, что «сверху». На персональной выставке Ербола Мельдибекова осенью 2018 года многосмысловая аудиоинсталляция «24 часа в сутки» заняла особое место [Дурные шутки 2020, 179]. Художник находится в диалоге с современностью, но взаимодействует с ней критически, игровым способом, в трансмодерной парадигме. Биографические фильмы о жизни первого президента страны пересказаны безымянным рассказчиком своими словами. Пересказ представлен в формате радиопередачи. Все пересказано просто, последовательно, без каких-либо оценочных дополнений. Голос доносится из репродуктора. По сути, нам предложили воочию увидеть и услышать создание мифа. Подобное же мы видим в самой политической реальности, когда на наших глазах сотворяются современные мифы и стереотипы. Машиной по производству смысла вновь стало устное слово – радио. Действительно, симулякр, но данный уже с иронией художника.

Наконец, особое место в современном арт-дискурсе, по всей видимости, будет занимать выставка десяти художников «50 оттенков голубого» (2019), очень точно объединенная одной идеей и практически составившая большую часть альбома «Дурные шутки» [Дурные шутки 2020]. Объединяющую идею актуального искусства 1990-х годов и современного художественного акционизма можно обозначить так: арт-объекты, выполненные в разных техниках и мультимедийных проявлениях, зафиксировали некое движение в казахстанской социальной жизни. Именно по этой причине для передачи основной идеи такой медиажанр, как фотография, на выставке кажется самым актуальным, так как он впервые зафиксировал художественный акционизм в казахстанской практике: будь то ироничная фотография «Пророчество» Елены и Виктора Воробьевых, фотохронография событий 2018 года Тамины Оспановой алматинской акции на марафоне «От правды не убежишь», «Городской пейзаж» Светланы Глушковой – документальное фото дома, сплошь заклеенного изображениями первого президента. Жесты, безусловно, как и их фиксаторы, оказались современными и талантливыми.

Безусловно, особое место в дискурсе художников занял 2019 год, который предложил нам воспринимать фиксацию уличного активизма как художественные тексты. Конечно, все это воспринимается несколько прямолинейно, особенно в сравнении с творчеством С. Маслова и Шай-Зии. Но во всех своих проявлениях идеология

становится объектом и субъектом искусства. От скрытого критицизма актуальное искусство переходит к открытым высказываниям, о чем свидетельствуют выставки 2017–2020 годов. Однако сегодня реальное в казахстанском пространстве кажется условным и выступает как художественное высказывание. Современный арт-коллаж с включенным в него текстом также фиксирует и прогнозирует интермедийными средствами нынешнее состояние и вызревание нового и другого. Это актуальное искусство в застывшем 'арт' пробуждает мысль, а не предъявляет набор мыслей, как это уже произошло со многими другими официальными эрзац-образами культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Анти-Бутя 1994 – Анти-Бутя / experimental electronic music by Vadim Ganzha Ehrlich POP ART. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=830GlbNmPJc&t=1s> (дата обращения: 10.04.2022).
- Аронсон 2007 – Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Ассман 2014 – Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- Ауэзов 2016 – Ауэзов М. М. Времен связующая нить. Алматы: Жибек Жолы, 2016.
- Буренина 2015 – Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре. СПб.: Алетейя, 2015.
- Вахтель 2019 – Вахтель Э. Современный Казахстан: от слов к изображению // Neon Paradise / Artbook / Культура потребления и повседневности в работах современных казахстанских художников с 1981 по 2019 г. Алматы: Magnum, 2019. С. 171–175.
- Водак 2018 – Водак Р. Политика страха. Что значит дискурс правых популистов? Харьков: Гуманитарный центр, 2018.
- Воробьева, Воробьев 2015 – Воробьева Е., Воробьев В. Художник спит: каталог. Алматы: Aspan Gallery, 2015.
- Выставка 2009 – Выставка «...сегодня завтра...» в рамках форума СХ РК «Искусство против кризиса. Инвентаризация»: каталог. Алматы: Елнур, 2009.
- Гудков, Дубин 2020 – Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт: сборник работ. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- Добренко 2007 – Добренко Е. А. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

- Дурные шутки 2020 – Дурные шутки: каталог выставок галереи Artmeken, посвященных правам человека в Казахстане. 2017, 2018–2019, 2020. Алматы: Галерея Artmeken, 2020.
- Дэвид-Фокс 2020 – Дэвид-Фокс М. Пересекая границы: модернизм, идеология и культура в России и Советском Союзе. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- Ибраева 2014 – Ибраева В. Искусство Казахстана: постсоветский период. Алматы: Тонкая грань, 2014.
- Маклюэн 2017 – Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2017.
- Марков 2018 – Марков А. В. Постмодерн культуры и культура постмодерна: лекции по теории культуры. М.: РИПОЛ классик, 2018.
- Маслов 2022 – Маслов С. Ловец снов. Каталог выставки. Алматы: Aspan Gallery, 2022.
- Руднев 2017 – Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2017.
- Юрчак 2020 – Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- Art Discourse 1998 – Art Discourse – 97. Almaty: Asia Art, 1998.
- Burocrat 1998 – Burocrat/experimentalelectronicmusicby Vadim Ganzha Burocrat. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g0JRLDCVm9I> (accessed: 10.04.2022).
- Experimental electronic music by Vadim Ganzha 1990 – Experimental electronic music by Vadim Ganzha Ehrlich POP ART. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=830GlbNmPJc&t=1s> (accessed: 10.04.2022).
- Gizdatov, Sopieva 2018 – Gizdatov G., Sopieva B. Discourse and Identity in the Medial Space of Kazakhstan // Media Education (Mediaobrazovanie). 2018. № 4. P. 29–38.
- Meldibekov 2016 – Meldibekov Y. E. Eternal Return: catalogue. Almaty: Aspan Gallery, 2016. 212 p.
- Neon Paradise / Artbook 2019 – Neon Paradise / Artbook / Культура потребления и повседневности в работах современных казахстанских художников с 1981 по 2019 г. Алматы: Magnum, 2019. 196 с.

REFERENCES

- Aronson, O. (2007). *Kommunikativnyy obraz (Kino. Literatura. Filosofiya)* [Communicative image (Cinema. Literature. Philosophy)]. Novoe literaturnoe obozrenie.

- Artmeken Gallery. (2020). *Durnye shutki: Katalog vystavok galerei Art meken, posvyashchennykh pravam cheloveka v Kazakhstane. 2017, 2018–2019, 2020* [Bad Jokes: Catalog of Artmeken Gallery exhibitions dedicated to human rights in Kazakhstan. 2017, 2018–2019, 2020]. Artmeken Gallery.
- Asia Art. (1998). *Art Discourse* – 97. Asia Art.
- Assmann, A. (2014). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Auezov, M. M. (2016). *Vremennyye svyazuyushchaya nit'* [The connecting thread of time]. ID "Zhibek Zholy".
- Burenina, O. D. (2015). *Simvolistskiy absurd i ego traditsii v russkoy literature i kul'ture* [Symbolist absurdity and its traditions in Russian literature and culture]. Alateya.
- David-Fox, M. (2020). *Crossing Borders, Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union*. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Dobrenko, E. A. (2007). *Politekonomiya sotsrealizma* [Political economy of socialist realism]. Novoe literaturnoe obozrenie.
- Elnur. (2009). *Vystavka "...segodnya zavtra..." v ramkakh foruma SKh RK "Iskusstvo protiv krizisa. Inventarizatsiya"*. Katalog [Exhibition "... today tomorrow ..." within the framework of the forum of the Union of Artists of the Republic of Kazakhstan "Art against the crisis. Inventory"]. Catalog]. Elnur.
- Gizdatov, G., & Sopieva, B. (2018). Discourse and Identity in the Medial Space of Kazakhstan. *Mediaobrazovanie – Media Education*, 4, 29–38.
- Gudkov, L., & Dubin, B. (2020). *Literatura kak sotsial'nyy institut: Sbornik rabot* [Literature as a social institution: Collection of works]. Novoe literaturnoe obozrenie.
- Ibrayeva, V. (2014). *Iskusstvo Kazakhstana: Postsovetskiy period* [Art of Kazakhstan: Post-Soviet period]. Tonkaya gran'.
- Magnum. (2019). *Neon Paradise. Artbook. Kul'tura potrebleniya i povsednevnosti v rabotakh sovremennykh kazakhstanskikh khudozhnikov s 1981 po 2019 g.* [The culture of consumption and everyday life in the works of contemporary Kazakhstani artists from 1981 to 2019]. Magnum.
- Markov, A. V. (2018). *Postmodern kul'tury i kul'tura postmodernna. Lektsii po teorii kul'tury* [Postmodernism of culture and postmodern culture. Lectures on the theory of culture]. RIPOL klassik.
- Maslov, S. (2022). *Dream Catcher. Exhibition catalog*. Almaty. (In Russian).
- McLuhan, G. M. (2017). *Understanding media: The extensions of man*. Kuchkovo pole. (In Russian).
- Meldibekov, Y. E. (2016). *Eternal Return: catalogue*. Aspan Gallery.

- Rudnev, V. P. (2017). *Entsiklopedicheskiy slovar' kul'tury XX veka* [Encyclopedic Dictionary of Culture of the 20th Century]. Azbuka, Azbuka-Attikus.
- Vakhtel', E. (2019). *Sovremennyy Kazakhstan: ot slov k izobrazheniyu* [Modern Kazakhstan: from words to images]. In *Neon Paradise. Art-book. Kul'tura potrebleniya i povsednevnosti v rabotakh sovremennykh kazakhstanskikh khudozhnikov s 1981 po 2019 g.* [The culture of consumption and everyday life in the works of contemporary Kazakhstani artists from 1981 to 2019] (pp. 171–175). Magnum.
- Vorobyeva, E., Vorobyov, V. (2015). *The artist sleeps: catalogue*. Almaty, 2015. (In Russian).
- Wodak, R. (2018). *The politics of fear: What right-wing populist discourses mean*. Izd-vo "Gumanitarnyy tsentr". (In Russian).
- You Tube. (2022, April 10). *Anti-Butya. Experimental electronic music by Vadim Ganzha Ehrlich "POP ART"*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=830GlbNmPJc&t=1s>
- YouTube. (2022, April 10). *Burocrat – Burocrat*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=g0JRLDCVm9I>
- YouTube. (2022, April 10). *Experimental electronic music by Vadim Ganzha Ehrlich "POP ART"*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=830GlbNmPJc&t=1s>
- Yurchak, A. (2020). *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'*. *Poslednee sovetskoe pokolenie* [It was forever until it ended. The last Soviet generation]. Novoe literaturnoe obozrenie.

Материал поступил в редакцию 06.05.2022

Материал поступил в редакцию после рецензирования 28.11.2022