

Екатерина Резникова

кандидат искусствоведения, член Союза
художников РК, ученый секретарь
ГМИ РК имени А. Кастеева



КОКПАР АВТОРСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮЖЕТА В ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

В искусстве Казахстана жизнь кочевого народа постоянно становится объектом художественного осмысления, а национальные корни определяют духовное и философское наполнение произведений. Архетипы жизниномада – колесница, лошади, дорога, всадник, юрта – неизменные символы кочевой жизни и, шире, вечного движения – подобны бесконечному ходу времени.

Батыр на коне – ключевой атрибут этнической ментальности, который становится неисчерпаемым источником вдохновения и основным образом-архетипом в культуре Казахстана. Для объединения в композиции множества конных всадников оптимальным является обращение к изображению казахских национальных игр: кокпар, байга, кыз куу, тартыс. Что касается известной национальной конной игры «кокпар», нередко можно слышать, что только самый ленивый не обращался к этому сюжету. Трудно с этим не согласиться. «Интерес художников к этой теме не случаен. Комплекс эмоциональных и психологических оттенков является наиболее притягательной и яркой стороной мотива “Кокпар”» [1; 193].

Тем не менее, при общем тематическом единстве эта известная национальная конная игра предстает в искусстве Казахстана в бесконечном многообразии воплощений в живописи, графике и контемпорари-арт. В рамках предлагаемой читателю статьи рассматриваются и сравниваются несколько оригинальных авторских интерпретаций этого популярного сюжета с целью выявления ключевых различий в его трактовке.

Сегодня наблюдается возрастание интереса к кокпару, в котором соединились скачки, борьба и игра. На протяжении столетий кокпар был неотъемлемой частью традиции казахов, киргизов и других народов Центральной Азии, и по сей день являясь неизменным атрибутом народных сельских праздников в Казахстане.

Традиционное название «көкпар» в казахском языке означает «туша козла», это символическая добыча азартного, но опасного и травматичного состязания. Правила игры выдвигают жесткие требования к участникам: помимо великолепного умения держаться в седле и управлять конем крайне важны личные качества, такие как смелость, ловкость, сила.

Именно этими качествами наделяет своих героев народный художник СССР Канафия Тельжанов в одноименном монументальном полотне 1960 года (холст,



масло, 150 × 325, коллекция ГМИ РК им. А. Кастеева). В обращении к этому сюжету он сумел создать картину, ставшую хрестоматийной. Здесь воплотились основные стилистические, художественные и идейные поиски поколения 50-х годов. Работа написана в характерной для автора манере соединения реалистического академического письма с импрессионистской свободой и динамикой колорита. В момент кульминации игры напряжение достигает своего апогея – выразительны позы и лица игроков, экспрессивны летящие кони, стремительна вылетевшая из руки камча. Для повышения выразительности использованы все возможные средства – технические, стилистические, колористические. Это и сознательное нарушение академического рисунка, выбор сложных ракурсов, построение композиции с эффектом «погружения зрителя» в эпицентр событий, превращения его из стороннего наблюдателя в непосредственного участника происходящего действия. Важнейшим элементом является свободный экспрессивный цвет – широкие, динамичные, почти хаотичные цветовые мазки становятся неотъемлемой частью всепоглощающего движения. Безусловно, обращение к сюжету не случайно для Тельжанова – летящие кони стали не только излюбленным мотивом, но и своего рода визитной карточкой Мастера. В своем «Кокпаре» Тельжанов поднимает уровень исполнительского мастерства популярного сюжета на почти недостижимую высоту.

Но все же первым автором, обратившимся к изображению известной игры, стал Ходжи-Ахмет Ходжиков, который создал акварельный лист этюдного характера в 1936 году. Диагональное построение композиции представляет множество вовлеченных в игру всадников, которые мчатся вслед за лидером, завладевшим желанной добычей. Оторвавшись от преследователей, он обернулся назад, кони под ним стремятся удержать равновесие в стремительном разгоне. Несмотря на условность изображения и отсутствие детальной проработки, в работе присутствует свобода движения, легкость и чувство парения конных всадников, словно слитых воедино со своими скакунами.

Абылхан Кастеев обращается к теме «Козлодранья» в том же 1936 году, написав акварельный лист открыточного формата (бумага, акварель, 10×15,5). Автор трактует этот сюжет с характерной для художника-примитивиста наивностью и простотой. Действие разворачивается на фоне условно намеченного пейзажа. В обобщенных фигурах сделана попытка передать движение, а напряжение главных героев передано через «говорящие» детали – зажатая зубами камча переднего всадника, изо всех сил стремящегося не выпустить вожака, клубы поднимаемой копытами серебристой пыли.

Классическим хрестоматийным образцом стал «Кокпар» талантливого казахстанского графика Евгения Сидоркина. Его характеризуют как создателя галереи уникальных образов героев казахского эпоса. Поиск национального кода в лаконичных универсальных выразительных образах побуждает его обращаться к национальным типажам или сюжетам. «Кокпар» Сидоркина выполнен в 1963 году в технике литографии. Замкнутая в круг композиция объединяет трех всадников, движение которых строится вокруг центра – туши ягненка, создавая иллюзию бесконечности. Открывая ракурс с высоты птичьего полета, автор подчиняет взгляд зрителя и ведет его по кругу. Мчащиеся кони стремительны, всадники подобраны. Стремясь ухватить желанную добычу, они во что бы то ни стало стараются удержаться в седле, не снижая скорости. Лаконичность и стилизация образов Сидоркина отсылает к строгости и соразмерности скифо-сакского стиля. Главным достижением

в творчестве Сидоркина стала подлинная эпичность образов, поиск универсалий, лаконичное и точное воплощение которых неразрывно связано с орнаментально-декоративным строем казахского традиционного искусства.

Таким образом, ранние трактовки сюжета «Кокпар» в казахстанском искусстве предстают в лирическом ключе, где романтизированная реальность выражает идею гармонии и единения человека и природы, где нет ощущения опасности или тревоги, а игра предстает как значимый элемент кочевой национальной традиции.

Настоящий прорыв в понимании сюжета произошел в 1980-е годы. С перерывом в три года, в 1985 и 1988 годах, заслуженный деятель искусств РК Ерболат Толепбай создает две картины с отсылкой к данному сюжету. Его трактовка шокирует, вызывает боль, страх и ужас в сердце. Игра превращается здесь в войну, в сражение не на жизнь, а на смерть. Зрителю открывается образ тотальной деконструкции. Ничто не в силах остановить участников этой безумной схватки, отчаянность их движений свидетельствует о нежелании и невозможности отступить в борьбе за главный приз – тушу «жертвенного козла, превращенного в символ раздираемого на части тела мира» [2; 58]. Потерявшая ездока белая лошадь, перекошенные от злобы и ненависти лица всадников, надвигающаяся из глубины конно-людская масса, которая с неизбежностью и угрожающими масштабами грозит поглотить всю землю – знаки приближения надвигающейся необратимости, трагической точки невозврата. Невозможно оставаться равнодушным, глядя на полотно, которое является предупреждением или, скорее, призывом художника остановить бессмысленные войны, несущие смерть и разрушения.

Вторая картина, написанная тремя годами позже, по-прежнему пронизана ощущением трагизма. Обобщенный силуэт с акцентом на всадниках первого плана, вцепившихся в раздираемую тушу. Толпа игроков сливается в общую массу-лаву, «горячие» оттенки которой, наполняя композицию изнутри, несут в себе невероятно мощную разрушительную силу, сигнала о скрытой опасности. Вновь возникает образ потерявшего всадника коня. Все действие разворачивается в нижней половине холста, верхнюю же занимает небо с вихревыми лоскутами облаков, усиливающими состояние безысходности. Второй «Кокпар», по сравнению с первым, строится более обобщенно и условно, хотя по напряженности и драматизму практически ему не уступает. Сюжет кокпара в живописном творчестве Ерболата Толепбая становится символическим пророчеством о неизбежности разрушения общества, где царит ненависть, война, уничтожение.

Кзыл-ординский художник Койшибек Мамаков в своей авторской интерпретации сюжета «Кокпар» (1992, холст, масло, 68×85) тяготеет к подчеркнутой монохромности, соединяя в композиции языки фигуративной и абстрактной живописи. В центре композиции возвышается объект с множеством острых элементов, символизирующих конфликтность и агрессивность современного общества. Драматизм композиции усиливается подчеркнутым тяготением к темным цветовым сочетаниям с преобладанием серого, коричневого, черного. Группа всадников плотной массой зависла в воздухе, словно утратив почву под ногами. Ситуация «мятежных» 90-х находит отражение в интуитивных творческих поисках драматизма выразительных образов.

В 2000-х годах мы наблюдаем новый всплеск волны интереса к данному сюжету. При этом трактовка и выбор изобразительных средств в творчестве современных художников значительно отличается от рассмотренных ранее.

Так в графике ярко проявляет себя Нурлан Бажиров, излюбленным образом которого является конь. Не удивительно, что различные игры и состязания с участием коней являются ключевой темой его произведений, и кокпар не стал исключением. Очевидна увлеченность стилем Сидоркина, но, в отличие от присущей ему обобщенной монументальности, работы Бажинова основаны на более акцентированном рисунке с погружением-вживанием в образ – отсюда и автопортретное сходство с персонажами. На охристом, цвета степной земли, фоне разворачиваются яростные баталии. Полуобнаженные всадники и кони сплетаются в затейливый клубок, где каждый персонаж предстает как сгусток концентрированной энергии. Сложные повороты и ракурсы, закрученные по спирали тела, искаженные гримасами лица, развивающиеся гривы и хвосты, вытаращенные глаза и распахнутые в ржании рты коней. В момент падения верх и низ меняются местами – кратковременный миг парения создает ощущение зависания в пространстве, быть может потому в композициях, как правило, нет линии горизонта. Единение человека и коня в момент схватки создает подобие мифологических кентавров, которым посвящена отдельная авторская серия.

В 2000-е годы интерес к номадическому доисламскому прошлому Казахстана с новой силой увлекает мастеров, которые активно осваивают новые изобразительные формы – перформансы, фото- и видеоарт, сосредотачиваясь на поиске собственной национальной самоидентичности, все более актуальной в эпоху глобализации. Особенное звучание обретает кокпар у Молдакула Нарымбетова. Впервые его «Кокпар» экспонировался на выставке «Айголек: реквием по мечте» в ГМИ РК им. А. Кастеева в декабре 2009 года. Уже тогда эта работа вселяла необъяснимую тревогу. Автор поднимает резиновую абстрактную громаду в воздух – подвешенные на цепях всадники с парящей между ними тушей создают ощущение драматизма, динамики и полета. Использование автомобильных покрышек – своеобразное ноу-хау Молдакула, который первым в Казахстане применил этот изначально нехудожественный материал в качестве основы для своих художественных произведений. Синтетический полимерный материал является неотъемлемой частью современного техногенного мира и в контексте сегодняшнего статуса Казахстана как нефтяной державы может рассматриваться как вполне конкретный символ. Автор размышляет о том, что свидетельства духовной и культурной традиции, как, например, национальная игра, сегодня все чаще становятся сувенирной продукцией, экзотическим «товаром на экспорт».

Сауле Сулейменова создает свой кокпар (графография, 70×100) в 2005 году в рамках серии «Казахская хроника», для чего выбирает более традиционную технику. Художница ломает уже привычные стереотипы в трактовке игры – она не показывает захватывающий момент игры. Напротив, композиция статична. Группа восседающих верхом неподвижно застывших джигитов позируют с белеющей в центре тушей. По законам постановочного снимка они гордо демонстрируют желанный трофей, словно после успешной охоты. Подчеркнутая монохромность, царапины на восковой поверхности усиливают ассоциацию со старой фотографией, способной представить зрителю исчезающие лица далекого прошлого. Три года спустя композиция практически полностью повторяется в серии 2008 года «Г'm Kazakh». Меняется техника – фотопечать на холсте фиксирует реальные пространства современного мегаполиса, на поверхности которых акрилом автор пишет лица с фотоснимков. Речь идет не только о «поиске национальной иден-

тификации, но и воскрешении родовых мифов» или даже о «создании личного, субъективного мифа» Сауле Сулейменовой [3; 4]. Так, уже знакомые нам всадники – фигуры прошедшего времени, потомки тюрков и скифов – изображены в тех же позах на фоне проржавевшей стены гаража – грубой реалии современности. Обостряется внутренний конфликт культуры современного мегаполиса, поглотившего столетиями формировавшуюся культурную традицию. Живопись и фотография, встречаясь в единой изобразительной плоскости, создают символический диалог настоящего и прошлого, который и становится предметом художественного осмысления художницы.

Но наиболее выразительная и впечатляющая интерпретация древней традиционной игры принадлежит Абилсаиду Атабекову, автору видеоарт-проекта «Битва за квадрат», который начал осуществляться в 2008 году. Заказ на документальные съемки игры в ее современном исполнении на юге Казахстана постепенно переродился в художественную идею, выраженную языком видеоарта. Способ подачи через круговую четырехэкрannую видеопроекцию создает эффект полного погружения в монохромное визуальное действие с мощным тревожным звуковым фоном. Закрепленная статично камера ограничивает пределами кадра происходящее действие – пресловутый квадрат. Взгляд фронтально сверху открывает зрителю новое восприятие, окуная в царящий хаос в толчее мечущейся толпы. Все направлено на движение, невозможное в тесном заполненном пространстве, – аллюзия «борьбы за выживание» в контексте современной ситуации с царящим в ней культом конкуренции. Одно из объяснений авторского названия «Битва за квадрат» обусловлено необходимостью бороться за квадратные метры жилья, столь желанного и одновременно недоступного для большинства. Квинтэссенция национальных кодов, растворяющихся в контексте современности, стала основой творческих поисков чимкентской группы «Кызыл трактор» и ее арт-персоналий, в числе которых и Саид Атабеков.

Рассмотренные примеры в полной мере демонстрируют характерные для искусства Казахстана особенности – тяготение к историзму, архаизация и мифологизация прошлого, сосредоточение на поиске национальной идеи, взаимовлиянии архаики и современности. Анализ множества авторских интерпретаций при всем разнообразии стилистических, технических и идейных трактовок приводит к пониманию, что образ конного всадника становится универсалией, ключевым символом выражения национальной идеи, знаковым архетипом казахской ментальности. Очевидно, что дальнейшее развитие темы кокпара и впредь будет будоражить умы и сердца, находя отклик в творчестве региональных художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акишева Г. Кокпар: народные традиции и их трансформация во времени и искусстве // *Shahar* Культура. № 2 (2). 2004.
2. Барманкулова Б. К. Архетипы в искусстве Казахстана // *Актуально об актуальном: Сборник статей о современном искусстве*. Алматы, 2000.
3. Ибрагимов К. Дефлорация казаховости // Сауле Сулейменова. *Казахская хроника: каталог*. Алматы, 2009.

