

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.038.53:791.43+7.038.55
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-51-55

Андрей Николаевич Фоменко
Andrey Nikolaevich Fomenko

доктор искусствоведения, гл. научный сотрудник кафедры кино и современного искусства,
Dr. Habil, Senior Researcher, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
st802682@spbu.ru

ROAD ART: ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИИ ГУЛЬНАРЫ КАСМАЛИЕВОЙ И МУРАТБЕКА ДЖУМАЛИЕВА ROAD ART: THE VIDEO INSTALLATIONS OF GULNARA KASMALIEVA AND MURATBEK DZHUMALIYEV

Работы современных художников из Кыргызстана Гульнары Касмалиевой и Муратбека Джумалиева рассматриваются автором в контексте актуальных процессов в постсоветском искусстве, включая запрос на фактографию, а также «ориенталистскую» эстетизацию собственной национальной и культурной идентичности. Внешне строго документальные и «антиромантические», видеоинсталляции Касмалиевой и Джумалиева в действительности далеко не столь однозначны по своим установкам и могут интерпретироваться как реанимация романтических ценностей на новом уровне рефлексии.

Ключевые слова: современное искусство, искусство Средней Азии, видеоарт, ориентализм, романтическая ирония

Для цитирования: Фоменко А.Н. Road art: видеоинсталляции Гульнары Касмалиевой и Муратбека Джумалиева // Артикульт. 2022. №3(47). С. 51-55. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-51-55

The works of Gulnara Kasmalieva and Muratbek Dzhumaliyev, contemporary artists from Kyrgyzstan, are considered by Andrey Fomenko in the context of current processes in post-Soviet art, including the request for factography, as well as “orientalist” aestheticization of national and cultural identity of an artist. The video installations of Kasmaliyeva and Dzhumaliyev, outwardly strictly documentary and “anti-romantic”, are in fact far from being so unambiguous in their implications and can be interpreted as a resuscitation of romantic values at a new level of reflection.

Keywords: contemporary art, art of Central Asia, video art, orientalism, romantic irony

For citation: Fomenko A.N. “Road Art: the Video Installations of Gulnara Kasmalieva and Muratbek Dzhumaliyev.” *Articult.* 2022, no. 3(47), pp. 51-55. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-51-55

В 2004 году киргизские художники Гульнара Касмалиева и Муратбек Джумалиев впервые показали свою работу «Транссибирские амазонки»¹, созданную по впечатлениям от совершенной художниками незадолго до этого поездки в Южную Сибирь. Представленная годом позже в павильоне стран Центральной Азии на 51-й Венецианской биеннале, эта инсталляция принесла известность своим авторам, выдвинув их в число ведущих художников среднеазиатского региона. До сих пор она остается визитной карточкой дуэта.

Работа представляет собой простую конструкцию, построенную из прислоненных к стенам больших полипропиленовых сумок, которые к тому времени уже приобрели статус эмблемы первого постсоветского десятилетия: как известно, такие сумки – прочные, легкие и вместительные – использовались мелкими предпринимателями, так называемыми «челноками», для перевозки дешевых товаров, в частности из Китая. Сегодня их обычно так и называют: «сумки челноков», или «челночные баулы». Забавным нюансом было то, что и своей формой (прямоугольной), и клетчатым орнаментом эти сумки отсылали к автореферентным структурам модернизма – прежде всего к минимализму, выполняя примерно ту же функцию, что и силикатные кирпичи у Карла Андре или монотонные модульные конструкции Сола Левитта, и одновременно дополняя эту внутривидовую, формальную отсылку внешней, бытовой референцией. Для интернационального искусства 1990–2000-х годов такая игра со стратегиями неоавангарда,

© Фоменко А.Н., 2022

¹ На групповой выставке «... и Другие», прошедшей в Бишкеке (кураторы Улан Джапаров, Виктор Воробьев, Елена Воробьева).

А.Н. Фоменко *Road art: видеoinсталляции*
Гульнары Касмалиевой и Муратбека Джумалиева

которые спускались с эстетических небес на землю и использовались для тематизации самого разного «человеческого, слишком человеческого» опыта, вообще очень характерна². Универсальная, институционально канонизированная постминималистская форма оказывается здесь вместилищем некоторого локального содержания, на что, возможно, намекает само использование такой вещи, как сумка.

Но этим дело не ограничивалось. В конструкцию были встроены мониторы, демонстрирующие видеозапись, сделанную художниками во время их путешествия: немолодая женщина в вагоне поезда под стук колес поет песню «Без меня» из репертуара Аллы Пугачевой. Звучание голоса безымянной исполнительницы, будто вобравшего в себя всю скверну мира, которая, однако, лишь оттеняет его неискоренимую невинность, существенно для восприятия работы, а ситуация в целом знакома каждому, кому доводилось в ту пору ездить плацкартным вагоном. В контексте инсталляции эта героиня воспринималась как представительница армии челночниц – тех, что возят товары в сумках наподобие представленных в работе, – тем более что и художники, и кураторы в своих комментариях неизменно поддерживали такое впечатление (эта версия изложена и в каталоге выставки «Актуальный архив» в павильоне стран Центральной Азии на Венецианской биеннале [Искусство Центральной Азии, 2005, с. 44]).

Между тем впечатление это, строго говоря, ошибочно: как сообщают авторы, поющая женщина в действительности – проводница в поезде, которым они возвращались в Киргизию. Эта небольшая, но значимая подмена, заставляющая лишний раз задуматься о шаткости понятия документального применительно к искусству, вполне объяснима, ведь она соответствует выдвинутому в конце 1990-х годов запросу на искусство как документальное исследование, на отображение явлений, важных с общественно-политической точки зрения, – новую «литературу факта»³. Разумеется, соблазн привести эти факты в соответствии с генеральной линией проекта, посвященного одному из таких явлений, был слишком силен, чтобы устоять перед ним. В результате проводница превратилась в челночницу – персонажа истории о поломанных судьбах переходного периода.

Но значит ли это, что раскрытие правды отчасти обесценивает работу? На мой взгляд, нет. И не только потому, что создаваемый ею образ в какой-то степени самодостаточен, но и потому, что реальность в форме действительной профессии «трансибирской амазонки» не менее, а даже более символична: она привносит в инсталляцию другое измерение, выходящее за рамки «социально ориентированной фактографии» [Дёготь, 2014]. Ведь эта профессия вызывает неизбежные ассоциации с фигурами культовых и мифологических «проводников», чья функция состояла в том, чтобы сопровождать человеческую душу в ее странствиях между мирами («Ты покинул берег свой родной, а к другому так и не пристал», – поет героиня, и эти слова наводят на мысль об опасностях, подстерегающих на переходах с одного уровня бытия на другой) – сопровождать, если угодно, саму жизнь в ее неравномерном течении. Бытописательный характер работы составляет необходимый контраст к этим ассоциациям (в качестве параллели можно привести классический фильм Фрэнка Капры «Эта прекрасная жизнь» 1946 года, где ангел-хранитель, явившийся, чтобы предотвратить самоубийство главного героя, представлен в образе усталого пенсионера). И едва ли не первыми в этом ряду провожатых в голову приходят имена легендарных поэтов – Орфея и Вергилия.

Другими словами, проводница в вагоне служит живой аллегорией самого искусства – вернее, занимает промежуточное положение между реальностью и художественным вымыслом, между действием и созерцанием⁴. На некоторое время она отрешается от своей повседневности,

² В контексте современного искусства Казахстана и Средней Азии яркие примеры такой игры можно найти, например, в работах Ербосына Мельдибекова [Фоменко, 2017].

³ Понятие «литература факта» было выдвинуто в 1920-е годы представителями так называемого «производственного искусства» в контексте борьбы со «станковизмом», то есть автономными формами искусства, как альтернатива «литературе вымысла» [Литература факта, 2000]. Аналогичную функцию в области визуальных практик выполняли фото- и кинорепортаж. О фактографической установке в постсоветском искусстве см. также мою статью «Занимательный модернизм», посвященную работам Елены и Виктора Воробьевых [Фоменко, 2020].

⁴ Как известно, понятие аллегории приобрело новую актуальность в начале 1980-х годов, когда стало активно использоваться для описания практик современного искусства – например, в таких классических текстах, как «Аллегорический импульс» Крейга Оуэнса [Owens, 1980, 1980a] и «Аллегорические процедуры: апроприация и монтаж в современном искусстве» Бенджамин Бухло [Buchloh, 2006 (1982)].

от выполнения прямых служебных обязанностей и занимает эстетическую метапозицию. (В другой работе дуэта, «Он/а» 2010 года, своего рода приложении к «Транссибирским амазонкам», та же героиня поет «Миллион алых роз» – песню о художнике, содержанием которой является, так сказать, невозможность непосредственного участия искусства в жизни, отказ от обладания и созерцание красоты на расстоянии.) В пространстве инсталляции экран с поющей женщиной, вмонтированный в плотную кладку из баулов челноков – реальных агентов жизни, присвоения и обмена, курсирующих между мирами, а также вовлеченных в коллективный переход из социализма в капитализм (покидающих «берег родной» с риском заплутать по дороге), – функционирует не как дополнительная иллюстрация, а как контрапункт – просвет в имманентной реальности жизненной практики, выход на трансцендентный, поэтический уровень.

Похожий мотив эстетического самодистанцирования, перехода от действия к созерцанию, воплощенный в фигуре странствующего сказителя, рапсода, поющего свою песню где-то между пунктами А и Б, появляется и в другой работе Касмалиевой/Джумалиева, многоканальной видеоинсталляции «Новый Шелковый путь: алгоритм выживания и надежды» (2007). Ее буквальной темой являются грузоперевозки между Киргизией и Китаем: в один конец переправляются тонны металлолома, в другой – тонны ширпотреба. Работа выглядит как антиромантическая зарисовка на тему участия бывших республик СССР в глобальной экономике, вполне в духе упомянутой ранее фактографической программы⁵.

Здесь стоит сделать небольшое отступление: чтобы в полной мере оценить скептический и демистифицирующий тон «Нового Шелкового пути» (равно как и других работ дуэта), нужно воспринимать его в контексте современной культуры Средней Азии и Казахстана, как официальной, так и ориентированной на международную арт-сцену. Речь идет о мифологизации исторического прошлого народов этого региона, частью которой является идеализированный образ «кочевой культуры» – своего рода «кочевой ориентализм». Его официальная версия проста и сводится к каноническому набору штампов, сложившемуся уже в советские годы, что же касается неофициальной – а именно она интересует нас в первую очередь, – то здесь происходит усложнение ориентальной иконографии с учетом идей мультикультурализма, постколониализма, гендерной теории и феминизма, а точнее – эквивалентных им эстетик. В качестве примеров можно привести работы двух казахстанских художников – Саида Атабекова, в работах которого присутствуют мультикультуралистские и геополитические аллюзии, и Алмагуль Менлибаевой, которая еще более откровенно скрещивает «ориентализм» с «феминизмом»⁶. Разумеется, эти отсылки к разным версиям критической теории выполняют аффирмативную функцию: они позволяют реанимировать образ романтического, экзотического Другого в современном контексте. Не стоит воспринимать эту оценку как однозначно негативную. Ведь даже попытки подвергнуть этот образ критической переработке могут быть описаны как более изощренная версия того же самого образа – как, например, в ранних работах Ербосына Мельдибекова, где Другой приобретал бестиальные или монструозные черты [Фоменко, 2017]. В конце концов, демонизация есть разновидность романтизации. Проблема в том, что в искусстве однозначная критика вообще едва ли возможна: что бы там ни говорили адепты критицизма, искусство действительно имеет что-то общее с рекламой или, если кому-то по душе более возвышенные аналогии, с хвалебной одой. А антиреклама, как известно, это тоже реклама, подчас вдвойне эффективная, особенно когда речь идет о верхних регистрах потребительской культуры (что хорошо понимали итальянские и русские футуристы).

И все же, учитывая общий контекст, а также откровенно приземленный характер работ Касмалиевой/Джумалиева, следует отнести их к антиориенталистскому и антиромантическому направлению в современном среднеазиатском искусстве. Более того, размежевание с «кочевым ориентализмом» и его экзотическими саморепрезентациями лежит в основе практики дуэта.

⁵ Несколько иной взгляд на эту работу дуэта предлагает Оксана Шаталова, усматривающая в ней черты «высокого стиля» и «эпическую тональность» [Шаталова, 2007].

⁶ Краткий очерк творчества Менлибаевой в контексте проблематики постколониализма предлагает Алексей Улько [Улько, 2015].

А.Н. Фоменко *Road art: видеоинсталляции*
Гульнары Касмалиевой и Муратбека Джумалиева

Это размежевание было инсценировано Гульнарой Касмалиевой в перформансе «Прощальная песня» (2001). В нем художница, одетая в традиционный халат, играла на традиционном смычковом инструменте кыл-кыяк, после чего отстригала косы, которые все это время плела ее ассистентка – иначе говоря, обрывала все связи со своей якобы «традиционной», а на деле тщательно выстраиваемой идентичностью, привязывающей ее к определенному месту. Все, что оставалось после этого – пуститься в бесконечные странствия, одно из которых и показывает «Новый Шелковый путь». Взамен фантазий на тему экзотического Другого, близкого к сакральным силам и источникам бытия, хотя бы и использующего в своих ритуалах реликты советского коммунизма или фетиши глобального потребительского капитализма в духе своеобразного «карго-культы», киргизский дуэт показывает совершенно будничную картину современного «кочевья», лишенную всякой эстетической привлекательности и ориенталистского флера. Если Атабеков и Менлибаева (ре)конструируют мифические идентичности – пусть и прибегая для этого к технике бриколажа (как в тематически близкой «Новому Шелковому пути» фотосерии Атабекова «Дорога в Рим», представляющей собой коллекцию мигрирующих символов разных культур), то Касмалиева/Джумалиев скорее демонстрируют их полный распад: металлолом, собранный в Кыргызстане, отправляется куда-то на переплавку, а вовсе не оказывается эффектной декорацией для дефиле на тему феминизма и витальности, как на фотографиях Менлибаевой.

Но стоит вспомнить, что романтизм имеет разные обличья. Примерно в середине фильма на экране возникает певец, судя по всему – один из водителей-дальнобойщиков, во время остановки поющих и аккомпанирующий себе на аккордеоне. Этим простым приемом достигается переключение с одного смыслового и эмоционального регистра (документального) на другой (поэтический) – или, если угодно, переход от «выживания» к «надежде». Другим способом такого переключения является прием, который можно назвать дефункционализацией или деконтекстуализацией. Примером служит работа «Кое-что о современном кочевничестве» (2006): в ней показана рутинная процедура предполетного досмотра пассажиров в аэропорту. При этом в центре внимания оказываются руки сотрудников службы безопасности, облаченные в белые перчатки. Вскоре их движения начинают напоминать какой-то странный ритуал, далекий от утилитарных целей и скорее наводящий на мысль о магическом посвящении отлетающих.

В сущности, весь проект Касмалиевой/Джумалиева пронизан ностальгией по традиционным эстетическим ценностям – ценностям красоты, гармонии, единства с природой – и стремлением их реанимировать, но одновременно пониманием того, что в современных условиях такая реанимация неуместна. Характерным образцом этой противоречивости служит видеоработа «Весна» (2009), где камерный ансамбль исполняет одноименную часть «Времен года» Вивальди посреди дымящейся городской свалки – пародии на величественный горный пейзаж, то есть романтизм в его исходном, «наивном» понимании. Здесь снова музыка выступает в своем романтическом качестве идеала для всех искусств. Что при этом важнее: критическое снижение, демонстрация несостоятельности эстетической утопии в мире грязи, нищеты и надвигающейся экологической катастрофы – или же нищета и разрушение служат необходимым контекстом для реализации утопического порыва? Однозначный ответ на этот вопрос едва ли возможен.

Думается, что пристрастие дуэта к мотиву дороги отчасти объясняется сознанием бесприютности самого искусства с его утопическими устремлениями. В этом смысле проявлением своеобразной авторефлексивности служат герои видеоинсталляции «Бруклинский мост» (2012) – люди, эмигрировавшие из республик Средней Азии в США, которые, как комментируют авторы, «живут в постоянном сомнении, возвращаться ли им домой или нет»: символом этой неопределенности существования «между берегами» на сей раз служит Бруклинский мост, снятый из вагона поезда. В другой, более ранней работе Касмалиевой/Джумалиева, «В будущее» (2005), перед глазами зрителя проходят два визуально рифмующихся видеоряда: в одном сменяют друг друга «постапокалиптические» виды недостроенного завода с прилегающей замусоренной территорией и дымящей вдали трубой, другой демонстрирует группу людей на берегу Байкала

A.N. Fomenko *Road Art: the Video Installations
of Gulnara Kasmalieva and Muratbek Dzhumaliyev*

в ожидании паромы – нового Ноева ковчега, который должен переправить немногих выживших в другой, лучший мир. В финале фильма судно, похожее на ретрофутуристический космический корабль, отходит от пристани, двигаясь в сторону далекого, тающего в синей дымке острова. Однако у зрителя остаются сомнения: не демонстрирует ли первый ряд реальность, ожидающую беглецов на другом берегу, – реальность, которая откроется их взору, когда дымка рассеется? Не предсказание ли это неизбежного краха утопических мечтаний?

Перед нами пример романтической иронии почти в духе Фридриха Шлегеля: «С внутренней стороны – это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным» [Шлегель, 1983, с. 283]. Сама невозможность воплощения Идеала, его локализации, обретения им оседлости служит манифестацией возвышенной природы этого Идеала – то есть человеческого духа, который не в состоянии идентифицировать себя ни с чем конечным и определенным. Но эта невозможность одновременно выводит Идеал за конвенциональные, институциональные рамки, давая возможность ощутить его присутствие в самой неприглядной обстановке вроде замусоренной городской окраины и в самых низовых проявлениях эстетического чувства вроде песни проводницы в вагоне поезда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дёготь Е. Список поражений. Речь на вручении премии Игоря Забела // Colta (2014). – <http://www.colta.ru/articles/art/5339> (дата обращения: 08.08.2022).
2. Искусство Центральной Азии: актуальный архив [Каталог выставки в павильоне Центральной Азии, 51-я Венецианская биеннале]. – Бишкек, 2005.
3. Литература факта: первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф. Чужака [1929]. – Москва: Захаров, 2000.
4. Улько А. Ребенок на песке // Художественный журнал. 2015. № 96. <https://moscowartmagazine.com/issue/18/article/269> (дата обращения: 08.08.2022).
5. Фоменко А. Неидиллические пасторали // Художественный журнал. 2017. № 3 (102). С. 70-83.
6. Фоменко А. Занимательный модернизм // Художественный журнал. 2020. № 114. С. 110-123.
7. Шаталова О. Время после надежд // Художественный журнал. 2007. №65/66. <https://moscowartmagazine.com/issue/26/article/446> (дата обращения: 08.08.2022).
8. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1 / Пер. с нем. Ю. Попова. – Москва: Искусство, 1983.
9. Buchloh B.H.D. Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art [1982] // *Art after Conceptual Art* / Ed. A. Alberro and S. Buchmann. – Cambridge (Mass), London: MIT Press, 2006. – P. 27-51.
10. Owens C. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism // *October*, 1980, Vol. 12 (Spring), pp. 67-86.
11. Owens C. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2 // *October*, 1980, Vol. 13 (Summer), pp. 58-80. (a)

REFERENCES

1. Buchloh B.H.D. “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art [1982]”. *Art after Conceptual Art*. Ed. A. Alberro and S. Buchmann. Cambridge (Mass), London, MIT Press, 2006. Pp. 27-51.
2. D’ogot’ E. “Spisok porazheniy. Rech ya vruchenii premii Igor’a Zabela” [The list of defeats. Speech at the Igor Zabel Award ceremony]. *Colta* (2014). <http://www.colta.ru/articles/art/5339> (in Russ.)
3. Fomenko A. “Neidillicheskije pastoralj” [Non-idyllic pastorals]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 2017, no. 3 (102), pp. 70-83. (in Russ.)
4. Fomenko A. “Zanimatelnyi modernizm” [An amusing modernism]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 2020, no. 114, pp. 110-123. (in Russ.)
5. *Iskusstvo Central’noj Azii: aktual’nyj arhiv* [Art from Central Asia: a Contemporary Archive]. Catalogue. Bishkek, 2005. (in Russ.)
6. *Literatura fakta: pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa* [Literature of fact: the first collection of materials from LEF workers] [1929]. Chuzhak N. (Ed.). Moscow, Zacharov, 2000. (in Russ.)
7. Owens C. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 1”. *October*, 1980, vol. 12 (Spring), pp. 67–86.
8. Owens C. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2”. *October*, 1980, vol. 13 (Summer), pp. 58–80. (a)
9. Schlegel F. *Estetika. Filosofija. Kritika* [Aesthetics. Philosophy. Critics]. V 2-kh tomakh. T. 1. Moscow, Iskusstvo, 1983. (in Russ.)
10. Shatalova O. “Vrem’a posle nadezhd” [The time after hopes]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 2007, no. 65/66. <https://moscowartmagazine.com/issue/26/article/446> (Revised: 08.10.2022). (in Russ.)
11. Ulko A. “Reb’onok na peske” [Child on the sand]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 2015, no. 96. <https://moscowartmagazine.com/issue/18/article/269> (Revised: 08.10.2022). (in Russ.)