



**Эстетика телевидения.
Интермедialность в
современном искусстве
постсоветского
Казахстана**

*Aesthetics of Television:
Intermediality in Contemporary
Art of Post-Soviet Kazakhstan*

✉ **ГАЗИНУР ГИЗДАТОВ** › gizdat@mail.ru

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal

ISSN 1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)

VOLUME 30 (2023/I), pp. 206-230
DOI 10.13137/2283-5482/35832

В статье рассмотрены значимые интермедийные эксперименты представителей казахстанского современного искусства 1990-х гг., в том числе их опыты использования телевизионной эстетики. Определена культурная специфика образцов актуального искусства в процессах документации происходящего и передаче травматичности реальности. В работе доказывається, что именно это искусство стало тем медиопосредником, который отразил квази-реальный мир казахстанского общественного и культурного пространства. Особое место в статье занимает анализ влияния телевизионной эстетики на видеопроекты Зияхана Шайгельдинова (Шай-Зия), тексты и перформансы Сергея Маслова, проекты Ербола Мельдибекова. Показана трансформация этих арт-проектов в значимый общественно-политический «текст», предвосхитивший многие социально-политические реалии постсоветской действительности. Далее прослеживается эстетика документальной и телевизионной интермедийности в искусстве Казахстана 2010-х годов.

АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО,
АРТ-ПРАКТИКА, ВИДЕОЯЗЫК,
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ,
ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ,
ПОСТСОВЕТСКИЙ,
ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ЭСТЕТИКА

The following article deals with significant intermedial experiments of representatives of Kazakhstani contemporary art in the final decade of the 20th century including experiences using television aesthetics. The cultural peculiarity of these samples of contemporary art has been identified in the process of documentation of ongoing events and the transmission of reality's trauma. The work proves that exactly this kind of art has become a mediator, which reflects the quasi-real world of Kazakhstani social and cultural space. A special position in the article is taken by the analysis of the influence of televisual aesthetics on the video projects of Ziachan Shaigeldinov (Shai-Zia), texts and performances by Sergei Maslov, and Erbol Meldibekov's projects. The work also demonstrates the transformation of these art projects into a social-political "text", which anticipates a lot of social-political realities of the post-Soviet country. Furthermore, the article traces aesthetics of documentary and television intermediality in the art of Kazakhstan of the 2010s.

CONTEMPORARY ART, ART PRACTICE,
VIDEO SEQUENCE, INTERPRETATION,
INTERMEDIALITY, POST-SOVIET,
TELEVISION AESTHETICS

Анализ культурного кода постсоветского дискурса и арт-пространства предпочтителен в рамках семиотической теории, когда сфера интересов исследователя обращена не к процессам коммуникации, а направлена на процесс семантизации и порождения текстов и арт-продуктов. Целесообразно подчеркнуть: текстом является все - не только традиционные собственно печатные, литературные, телевизионные и изобразительные артефакты, но и театр, кино, перформанс, дискурс школьных учебников, репертуарная политика театров; ряд бесконечен и включает в себя в духе идей М. Маклюэна все возможные медиологические проявления культуры.

ТЕЛЕДОКУМЕНТАЦИЯ ПРОИСХОДЯЩЕГО

Современное казахстанское искусство конца 1980-х - начала 2000-х гг. занимает в социальной жизни и арт-практике Казахстана особое место. Использование в нем эстетики телевизионной и других форм интермедиальности в конечном результате привело не только к символической документации происходящего, но и позволило передать новыми средствами травматичность происходящего. В свою очередь телевидение перестройки и первых постперестроечных лет (конца 1980-х - начала 1990-х гг.) идеологически формировало повестку дня и создавало эстетику новой искренности, нашедшей отражение в художественных текстах этого времени. Любопытно, что на современное искусство Казахстана, подъем которого относится именно к этому времени, телевидение в значительной мере влияло как в эстетическом аспекте, так и в аспекте технологическом: телевизионные технологии легли в основу многих перформансов и видеоинсталляций. При этом тематическое осмысление телевидения как медиа в казахстанском



← Илл. 1
Галим Маданов.
Телевизор. Уголок
отдыха.

визуальном искусстве практически отсутствует. Единственным исключением являются работы Галима Маданова, в частности, его картина *Телевизор. Уголок отдыха* (1989–1990) с весьма прямой и плакатным оформлением. Правда, следует пояснить, что в наши дни трактовка этой картины приобретает новые акценты, очевидным становится тонко подмеченный автором агрессивный посыл телевидения. Для своего времени – это оригинальная визуализация эффекта присутствия телевидения с весьма неожиданным включением связи стихии огня с телевизионным медиумом (илл.1).

При этом заметим, что по крайней мере с 1930-х гг. (прежде всего, в творчестве казахского поэта Джамбула Джабаева) такие медиальные средства как радио, книга, газета тематически начинают активно эксплуатироваться в казахстанском искусстве

(Murašov 2021, 126–142). В 1990-е гг., при практически полном отсутствии в стране внятных политологических концепций, роль критика приняло на себя современное искусство. Оно стало тем медиопосредником, который идеально подходил для передачи идей, возникавших в стране, подмечало квази-реальный мир казахстанского общественного и культурного пространства. Интермедиаальные эксперименты Сергея Маслова (1952–2002), Ербола Мельдибекова (р.1964) и особенно Зияхана Шайгельдинова – Шай-Зия (1956–2000) привели не только к созданию новых художественных концепций: они стали единственными критическими общественно-политическими проектами, которые, однако в силу разных причин ни тогда, ни сейчас не получили внятного описания и осмысления. Локальный культурный контекст не в полной мере артикулированного в 1990-е гг. фактического запрета на инакомыслие привел к созданию художественной модели мира, в которой две коммерциализированные официальным искусством концепции общества – евразийская и пантюрокская – только на некоторое время уступили место критике советскости-постсоветскости как идеологическому и культурному принципу жизнеустройства (Gizdatov 2015; Gizdatov, Sopiaeva 2018). Либеральный проект, в рамках которого оказалось возможным признание и критика постсоветскости как политического и жизненного принципа, отмечен исключительно в арт-дискурсе названных художников. Возникла та самая ситуация, о которой писал Ю. М. Лотман: «Язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит к «содержанию» - несет информацию (Лотман:1970:26).

Следует подчеркнуть, что телевидение 1990-х гг. постсоветского пространства и времени - памятник ушедшей эпохи перестройки и гласности, было тем неподцензурным медиа, которое создавало смыслы, формировало социум. Телевидение этого периода соответствовало тому описанию, которое дал ему когда-то канадский исследователь Маршалл Маклюэн: «Телевидение – это такое средство коммуникации, которое отвергает резко очерченную личность и отдает предпочтение представлению процессов, а не продуктов» (Маклюэн: 353). Именно телевидение 1990-х зародило риторику прямого социального высказывания (ср. передачи *Взгляд*, *Тема*, *Куклы*), которая затем в современном искусстве проявилась как задокументированная в телевизионных форматах критика происходящего «здесь и сейчас». Следует пояснить, что именно в конце 1980-х – начале и середине 1990-х гг. телевидение включено в культуру высказывания, в том числе активно участвует в озвучивании либеральных установок и ценностей. В свою очередь, суть происходящего в арт- и медиадискурсе может быть объяснена в терминах, представленных в единственной книге по арт-истории постсоветского Казахстана (Ибраева: 13–107). К таковым отнесены следующие историко-культурные концепты: матрица социализма на земле кочевников; либерализация и национализм; суверенитет в бронзе; high-tech и феодализм; критицизм; этнофутуризм. Они доходчиво представляют и объясняют как недавнюю историю страны во всех ее проявлениях, так и ее нынешнее состояние. Данные в книге культурологические формулировки, такие как сохранение советской эстетики, попытка возродить придуманное здесь и сейчас национальное, реинкарнация забытого, наконец, отмечаемые общекультурные тенденции, связанные с критикой

модерна и этнопрогнозирования, очень точно характеризуют произведения официального и неофициального арт-дискурса. Данные концепты, представленные в историко-культурной последовательности, легко поддаются визуальной, в том числе телевизионной, верификации. Они же отражают множественный характер постсоветской казахстанской идентичности. Так, начиная с 1990-х гг. в монументальном искусстве нашло отражение стереотипное и стандартное структурирование политической и духовной жизни. Приемы, при помощи которых рассказывается об истории страны, просты, литературоцентричны, но понятны только зрителю, знакомому с советской действительностью и ее реалиями (советская графика 1960—80-х гг., работы украинского поэта и художника Тараса Шевченко). Современный ретростиль в казахстанском искусстве не только декларирует оригинальность и ценность казахстанского опыта, но и оказывается созвучным пустоте языка советского официоза.

ТЕЛЕЭСТЕТИКА АБСУРДА

Заметим, что визуальное искусство в нашем постсоветском пространстве изначально отличалось интермедийным характером. Из инсталляций того времени назовем значимый видеопроект Ербосына Мельдибекова *Шу-чу* (2007). На экране телевизора зритель видит смеющегося автора, указывающего на механическую игрушку, которая тоже смеется и катается по полу (илл. 2). Смеха человека мы не слышим, а только видим, что он смеется и вытирает слезы, в то время как слышен смех игрушки. По словам автора, надежда потеряна, а в наступившей реальности только смех имеет актуальность: «Да, я продуцирую тупой и глупых



← ИЛЛ. 2
 Ербол Мельдибеков.
 Видеоинсталляция
 Шу-Чу.

смех!» (Государственный музей искусств Казахстана имени А. Кастеева 2009: 70).

Эндрю Вахтель, предваряя альбом по актуальному искусству Казахстана, уточнял: «Визуальное искусство является великолепным инструментом для понимания того, что такое современный Казахстан» (Вахтель: 173). Действительно, визуальные образы как культурные агрегаторы пришли на смену литературоцентричности советского мира. Однако уже в самом казахстанском современном искусстве всегда было много текста (и подтекста), который нередко непосредственно включался в арт-объект.

Больше всего напрямую с текстом, сопровождавшим, дополнявшим, преобразовывавшим художественные акции и перформансы, экспериментировал Сергей Маслов, называвший себя последним авангардистом. Одна из его персональных выставок

так и называлась: *Маслов рядом с искусством, около литературы* (ГМИ им. Кастеева, Алматы, Казахстан, 1998). Художнику удалось уловить и передать посредством текста и телевизионной эстетики, которые он вплетал в сюжет своих дискурсивных акций, главное в деталях постсоветского существования и быта, придав этим смыслам абсурдистское звучание. Если *Случаи* Даниила Хармса явно отсылали к газетным репортажам, то у этого казахстанского автора очевидна пародия на язык государственных правовых документов. Так, представленная в 1997 году на выставке работа Сергея Маслова *Инструкция по выживанию для граждан бывшего СССР* доводила реальность того времени до чудовищного абсурда: «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 разлитым растительным маслом. Одна бутылка – одна тенге, десять бутылок – десять тенге» (Neon Paradise / Artbook: 28).

Черты литературно-медиадиалогического эксперимента обнаруживает и незавершенный роман Сергея Маслова *Звездные кочевники*, сопровождаемый рисунками автора (фрагментарно представлен в 2002 году, опубликован только в 2021 году). Роман, на наш взгляд, характеризуется телевизионностью в построении нарратива: текст Маслова подчинен композиционному монтажу, который выводит текст в социокультурную дискурсивную практику своего времени. То, что у Б. Д. Успенского было обозначено как способ выражения точки зрения

автора (Успенский: 13), по отношению к данному тексту получает форму телеромана, в котором автором в полифоническом многоголосии смонтировано повествование, формирующее роман как кино- и теледискурс. Текст незаконченного романа предваряется аннотацией самого Сергея Маслова, в которой он раскрывает сюжет будущего произведения. Роман провокативен в плане выбора персонажей: в нем в звездно-эротическое путешествие отправляются друзья-художники автора, многие из которых сами до сих пор являются представителями современного искусства. Тематически роман отсылает к 1990-м гг., в то время как, по утверждению самого автора, «типологически сюжеты романа будут восходить к комиксам, компьютерным играм и кинобоевикам» (Маслов: 23). Кроме того, текст строится по системе гиперссылок: «Внешне это выглядит как текст авантюрно-приключенческого фантастического романа с большим количеством дополнений и комментариев... В дополнениях к роману, которые будут занимать от половины до двух третей всего текста, предполагается дать разноуровневые характеристики художников. В одном случае это будет текст, напоминающий справки в каталогах. В другом случае это будет текст, напоминающий рассказы или описания случаев, которые происходили с художником. В третьем случае это будут пространственные интервью, которые раскроют эстетическую позицию художника, обоснуют метаморфозы творческого пути и сегодняшние устремления в искусстве» (Маслов: 23–24). Сам сюжет погружен в воображаемую жизнь при полете на звездолёте. Абсурд - игровое поле для этого автора, которое и есть его жизненное пространство и время, ставшие искусством в его творческой реальности.

ТЕЛЕДОКУМЕНТАЛИСТИКА ЗАСТЫВШЕГО ОБЩЕСТВА

Интермедиальность уже не только как форма, но и как эстетический принцип в арт-практике Казахстана получила воплощение в начале 1990-х гг. в видеодокументалистике Шай-Зии, и чуть позже в видеоинсталляциях Ербола Мельдибекова.

Изначально подчеркнем, в экспертной среде Шай-Зия всегда декларативно признавался ярким представителем контркультуры, нонкомформистом, революционером в предметном искусстве. Однако его актуальное и радикальное искусство, вскрывающее проблемы общества, на сегодняшний день не получило даже формального описания. Каковы были материальные и телевизионные 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) и Шай-Зия открыли частную галерею Поп-арта и Электроабсурда в Алматы. На открытии выставки, раздвигая медиальные границы, они предлагали зрителям оставлять рядом с экспонатами письменные комментарии: «Вы становитесь соавтором любого экспоната» (Ganzha 1989). Инсталляции, соединенные с текстом-комментарием зрителей, в свою очередь, сами становились новым арт-объектом. Далее в творческом дуэте этих художников последовал литературно-политический манифест, тогда воспринятый казахстанским социумом большей частью как курьёзный случай. В 1998 году Шай-Зия вместе с Вадимом Ганжой выступили с заявлением о создании политической партии пофигизма (ППП). Манифест PPP на сегодняшний день опубликован. (Neon Paradise/ Artbook) Источниками пофигизма признавались:

эгоизм, здравый смысл и профессионализм. В манифесте без всякого ерничества была «расписана» идеология Казахстана на последующие тридцать лет: «Государство не отвечает перед обществом и не отчитывается за свои действия, обладает правом неприкосновенности» (Neon Paradise/ Artbook: 49). Манифест отражал мир постсоветского человека, стал ответом потерянного человека хаосу, беззаконию, но с позиции нынешнего времени может восприниматься и как попытка уйти от решения проблем.

При оценке и анализе двух сохранившихся видео-опытов Шай-Зии (*Бюрократ* 1990, *Анти-Бутя* 1994) необходимо помнить о том, что художник работал на телевидении оператором, что, конечно, повлияло на его стиль, заметно отличающийся от приемов других авторов. 1990-м годом датирован видеосюжет *Бюрократ* (илл. 3), в котором использовалась электронная музыка Вадима Ганжи. Ролик создан средствами мультипликации, его продолжительность всего полторы минуты. Рисованным фоном первых кадров ролика выступает фигура сталевара (явно отсылающего к биографии первого президента страны Нурсултана Назарбаева, некогда начинавшего сталеваром), в то время как из пластилиновых прямоугольников коричневого, желтого и синего цвета складывается и скручивается пока еще бесформенный образ. На следующем шаге из общей массы формируются ноги, далее - руки, зримого лица долго нет, наконец, появляется отталкивающее своими гримасами лицо-маска. Теперь фоном резко меняющегося под музыку лица являются изображения плачущей американской статуи Свободы, в завершение этот гомункулус вновь преобразуется в некий бесформенный до неприличия кусок, в котором все размыто и все переплетено. Мультипликационный ролик Шай-Зии, напоминающий по своей эстетике советский

детский мультфильм *Пластилиновая ворона* (А. Татарский, 1981), многократно демонстрировавшийся по телевидению, может быть истолкован как реплика на предсказанные им же политические 'константы', незыблемость политических устоев страны. Эта работа так и осталась единственным художественным высказыванием автора о политической ситуации 1990-х гг. в Казахстане, но можно предположить его актуализацию в культурной памяти общества нашего времени. Ведь, в фильме уместилась вся история страны последних тридцати лет: от наивных надежд на преобразование до понимания реалий наступившего дня. Образ внешнего мира передан посредством мультипликационной изобразительности, создающей игровой текст. Именно такой художественный язык наилучшим образом подходит для передачи иронии: «Исходное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изображения». (Лотман 1998:673).

Это воочию можно проследить в фильме Шай-Зии 1994 года *Анти-Бутя*, в котором значимым образом сосуществуют эстетика кино и телевидения (илл. 4). Из перспективы нынешнего времени фильм воспринимается как сообщение-предостережение.

Название символично, оно отсылает к личности известного в те годы олигарха Булата Абилова (впоследствии примкнувшего к оппозиции, но затем и из нее тоже вышедшего), с именем которого связывались надежды на преобразование социального климата в стране. Камера скользит по залу: общая сцена благотворительной раздачи подарков по купонам (бумажкам, в представлении мальчика), 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



← Илл. 3
Шай-Зия. Кадр из
фильма Бюрократ.



← Илл. 4
Шай-Зия. Кадр из
фильма Анти-Буля.

с бумажками, а у мальчика ее нет. Он заглядывает в чужие руки и глаза раздающих, но его никто не видит, в итоге появляется типично советская «начальница», которая выталкивает его с этого праздника жизни. 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:558–559). К чему сводится культурный опыт в этом случае? Простой документальный сюжет о попытке получить подарок на благотворительной акции местного олигарха воспринимается как нарратив о судьбе самой страны и всего постсоветского пространства. В основе фильма – документальная хроника, отсутствует монтаж, нет игры со скрытыми смыслами. Повествование же возникает за счет движения камеры – это те слова, которыми оперирует художник, создавая многослойный сюжет, где сосуществуют кафкианский ужас маленького человека и неизживаемая советская обыденность-конвейер. Маленький человек и его глаза напоминают что-то очень знакомое из кино, и 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:147).

В видеосюжетах Шай-Зии всегда неявно присутствует образ телерепортера 1990-х, еще честного и еще открытого. Это своего рода телевизионный повествователь, оперирующий тщательно продуманными и последовательно представленными этапами происходящего. Безусловно, Шай-Зия общался с миром через окуляр

своей камеры, исключительно как с телезрителем, обращаясь к нему на «ты», а мы при просмотре его видеосюжетов оказываемся вовлечены в процесс активного сочувствия и сопереживания. У Шай-Зии образы-персонажи постоянно движутся, но они случайны, и зрителю предстоит достроить эти во многом мозаичные образы. Действительно, в телевидении, «со свойственной ему низкой степенью информирования об объектах» (Маклюэн: 82), «предполагается высокая степень зрительского соучастия, нацеленного на довершение того, что дано лишь намеком в мозаичном смещении точек» (82). При этом, по Маклюэну, воздействие телевидения переходит в сферу тактильной коммуникации, при которой доминирует не визуальная, а тактильно-слуховая рецепция, втягивающая «в глубокое взаимодействие все наши чувства» (Маклюэн: 173).

ИСКРЕННОСТЬ ПЕРФОРМАНСА

Далее, по завершении 1990-х гг., в арт-жизни Казахстана последовал семантический и эстетический провал. Символический и критический возврат к интермедиальности (фото, радио, ТВ) после долгого периода самоповторения и ухода в спекулятивную этнонарративность в казахстанском арт-пространстве произошел только в последние три-четыре года (2017–2021). Правда, многое из того, что когда-то выявлялось Масловым и Шай-Зией, получило дальнейшую разработку в творчестве казахстанского художника-перформансиста Ербола Мельдибекова. Так, вновь актуализировался его давний фотопроект из 1990-х *Семейный альбом* (2007–2009). На современном этапе в нем точно обозначены новые общественно-социальные реалии (Meldibekov). Идея проста и уже

использовалась в современном фото-арте, и интерес представляет именно местный колорит. Давние фотографии советских лет дополнены современными снимками. Люди взрослеют, специально для снимка они предстают со счастливыми или, наоборот, напряженными лицами, неизменным элементом фотографии оказывается постамент (илл. 5).

Там, где на вокзале был памятник «всесоюзному старосте» Михаилу Калинину, теперь на постаменте герой современной истории Абылай хан. Важно, что персонажи альбома живут в своей хронологии, не обращая внимания на то, что «сверху», не пересекаясь с этим «верхним» миром. На персональной выставке Ербола Мельдибекова осенью 2018 года аудиоинсталляция *24 часа в сутки* (Галерея Artmeken 2020) заняла особое место. Художник находится в диалоге с современностью, но взаимодействует с ней критически, игровым способом, в трансмодерной парадигме. Биографические фильмы о жизни президента 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. Нечто подобное наблюдается и в самой политической реальности, когда на наших глазах создаются 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, должна занять выставка десяти художников *Права человека: 50 оттенков голубого* (2020). Работы, объединенные одной идеей, составили большую часть выставочного альбома *Дурные*

шутки. В отличие от предыдущих экспозицией, где доминировали отдельные мастера, куратор выставки Валерия Ибраева обратилась к концепции единого арт-текста. Состав участников разнообразен: известные всему миру мастера соседствуют с чуть менее медийно раскрученными именами. Среди участников Мурат Дильманов, Зоя Фалькова, Роман Захаров, Елена и Виктор Воробьевы, Асель Кенжетаева, Евгений Танков, Тамина Оспанова, Светлана Глушкова и Айгуль Нурбулатова. Особенно актуальным оказывается представленный на выставке медиажанр фотографии, так как он впервые в казахстанской практике зафиксировал художественный акционизм.

Будь то ироничная фотография *Пророчество* (1998-2019) (Галерея Artmeken 2020: 125) Елены и Виктора Воробьевых, фотохронография событий алматинской акции на марафоне *От правды не убежишь* 2018 года Тамины Оспановой (илл.6); *Городской пейзаж* Светланы Глушковой - документальное фото дома, сплошь заклеенного изображениями первого президента. О фотографии *Пророчество*, сделанной авторами в 1998 году в Семипалатинске, стоит сказать отдельно, она действительно захватывает. На старой фотографии выцветший стенд с текстом «Граждане 2030 года уверены, что государство защитит их права и будет отстаивать их интересы».

Объединяющую идею современного искусства 1990-х гг. и современного художественного акционизма можно обозначить так: арт-объекты, выполненные в разных техниках и мультимедийных проявлениях. Это видео, керамика, живопись, фотография и скульптура, фиксирующие некое движение в казахстанской социальной жизни. Однако, это скорее вчерашнее сегодня, которое смотрит на завтра. Именно поэтому столь точно название

документального видео Зои Фальковой *Давным-давно, в параллельной вселенной, 2020*, представляющего суд над гражданской активисткой Асией Тулесовой; видео было продемонстрировано на выставке 2019 года. Обрывки показаний, мимика главных персонажей процесса, калейдоскоп судебной рутины, а в результате точный срез всего происходящего в стране. Конечно, особое место в творчестве художников занял 2019 год, этот год предложил нам воспринимать фиксацию уличного активизма как художественные тексты. Конечно, указанные работы отличаются некоторой прямолинейностью, особенно в сравнении с творчеством Шай-Зии или Сергея Маслова. Но объективно реальное в казахстанском пространстве кажется сейчас условным и выступает как художественное высказывание. Чего все же явно недостает и этой выставке, и другим образцам актуального казахстанского искусства? Тонкой пародии, развитой еще в восточноевропейском и советском неофициальном искусстве 1970-х–1980-х гг., в творчестве представителей казахстанского современного искусства 1990-х. ♡



← Илл. 5
Ербол Мельдибеков.
Фотография.



← Илл. 6
Оспанова Тамина.
Фотография.

Литература

- АРОНСОН, О., 2007: *Коммуникативный образ* (Кино. Литература. Философия). Москва: Новое литературное обозрение.
- ВАХТЕЛЬ, ЭНДРЮ, 2019: *Современный Казахстан: от слов к изображению. Neon Paradise/Artbook: Культура потребления и повседневности в работах современных казахстанских художников с 1981 по 2019 г.* Алматы. 171–175.
- ГАЛЕРЕЯ АРТМЕКЕН, 2020: *Дурные шутки: Каталог выставок галереи Artmeken, посвященных правам человека в Казахстане. 2017, 2018–2019, 2020.* Алматы.
- GANZHA, VADIM (1989), Ehrlich “POP ART”. Experimental electronic music. [<https://www.youtube.com/watch?v=83oG1bNmPjc&t=1s>].
- GANZHA, VADIM (1990), Burocrat. Experimental electronic music. [<https://www.youtube.com/watch?v=goJRLDCVm9I>].
- GIZDATOV, G., 2015: Soviet Identity in Discourse of Kazakhstan. *Anuari de Filologia-Llengues i Literaturas Modernas*, 5. 33–43.
- GIZDATOV, G., SOPIEVA, B., 2018: Discourse and Identity in the Medial Space of Kazakhstan. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, 4. 29–38. DOI: 10.13187/me.2018.4.29.
- ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ КАЗАХСТАНА ИМЕНИ А. КАСТЕЕВА, 2009: *Каталог Республиканской выставки «... сегодня, завтра...».* Алматы: Елнур.
- ИБРАЕВА, В., 2014: *Искусство Казахстана: Постсоветский период.* Алматы: Тонкая грань.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1970: *Структура художественного текста.* Москва: Искусство.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1998: О языке мультипликационных фильмов. *Об искусстве.* Санкт-Петербург: «Искусство – СПб». 671–674.

- МАКЛЮЭН, Г.М., 2017: *Понимание медиа: Внешние расширения человека*. Москва, Кучково поле.
- МАСЛОВ, С., 2021: *Звездные кочевники*. Алматы, Aspan Gallery.
- MELDIBEKOV, YE., 2016: *Eternal Return*. Catalogue. Almaty, Aspan Gallery.
- MURAŠOV, JURIJ 2021: *Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Kultur der 1920er und 30er Jahre*. Paderborn: Wilhelm Fink/Brill.
- РУДНЕВ, В., 2017: *Энциклопедический словарь культуры XX века*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.
- УСПЕНСКИЙ, Б.Д. 1995: *Поэтика композиции (структура художественного текста и типология композиционной формы)*. *Семиотика искусства*. Москва: Школа «Языки русской культуры».7-218.
- ШАЙ-ЗИЯ, 1990: Арт Клуб. [https://www.youtube.com/watch?v=2oTCr_q5Eq8&t=76s].
- ШАЙ-ЗИЯ, 1994: Anti-Butya. [<https://www.youtube.com/watch?v=Kak7uWPljDM>].

Список иллюстраций

1. Галим Маданов. Телевизор. Уголок отдыха. 1989–1990.
2. Ербол Мельдибеков. Видеоинсталляция SHU-CHU. 2007.
3. Шай-Зия. Фильм Vugocrat. 1990. 01:10:00.
4. Шай-Зия. Фильм Анти-Бутя. 1994. 01:16:00.
5. Ербол Мельдибеков. Фотография.
6. Тамина Оспанова. Фотография. 2018.

Summary

Analysis of the cultural code of post-Soviet discourse and art-space is presented here in the frame of a semantic theory, in which the investigator targets the process of semantisation and the generation of texts and art-products. The following article deals with significant intermedial experiments of representatives of Kazakhstani contemporary art in the final decade of the 20th century. The cultural peculiarity of these examples of contemporary art has been identified in the process of documentation of ongoing events and the communication of real-world trauma. The works prove that exactly this kind of art has become a mediator, reflecting the quasi-real world of Kazakhstani social and cultural space. The formal intermedial experiments of Sergei Maslov (1952-2002), Erbol Meldibekov (b. 1964) and Ziachan Shaigeldinov ('Shai-Zia', 1956-2000) led not only to new art concepts, but became the only critical social-political projects, which for various reasons have not received coherent outline and apprehension, neither at the time nor since. The local cultural context of Kazakhstan, with an unofficial ban on dissent, has led to the creation of an artistic model of the world. In this model there are two concepts of the society commercialized by official art; the Eurasian and the pan-Turkic. They temporarily gave way to criticism of Sovietism – post-Sovietism as an ideological and cultural principle of life. A special place in the article is held by analysis of the influence of televisual aesthetics on the video projects of Ziachan Shaigeldinov («Burocrat», «Anti-Butja»). It shows the conversion of his art-projects into important social-political projects, anticipating many social-political realia of the post-Soviet country. In his video projects, Shai-Zia acts as a televisual narrator, who carefully considers and presents consistent stages of ongoing events. Shai-Zia interacted with

the world through the eyepiece of his camera, like he was connecting with a viewer, whom he treated as “You” on familiar terms. While watching his videos, the viewer is compelled towards sympathy and empathy. The characters of Shai-Zia are always in action; however, they are sporadic. By means of a mosaic televisual image, the artist gives the viewer much to consider. The aesthetics of intermediality in Kazakhstan’s modern art are traced in this article, and in artistic materials from recent decades by artists such as Ebrosyn Meldibekov and Elena and Viktor Vorobiov, in whose works non-artistic artefacts are refracted through artistic expression. For this reason, the media genre of photography has become the most relevant in Kazakhstani contemporary art-discourse in relation to the transmission of new ideas, because it fixed artistic actionism in Kazakhstan’s practice. As a result, Kazakhstani artists in a “preserved” art-area of ex-nomadic space have drawn up new requirements for relevant art, including use of a medium’s inherent peculiarities.

Gazinur Gizdatov

Gazinur Gizdatov – Ph.D. in Philology, Professor of the Department of International Communications of the Kazakh University of International Relations and World Languages named after Abylai Khan (Kazakhstan, Almaty)