

АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ УЗБЕКИСТАНА



Диёра Разикова

DOI: <https://doi.org/10.37547/ssa-V5-04-22>

Аннотация: на примере абстрактной живописи, представленной на персональной выставке Д. Разикова «Механизмы», автор размышляет о природе абстрактного искусства и его состоянии на сегодняшний день в современном искусстве Узбекистана.

Ключевые слова: Диёр Разиков, современное искусство, абстрактная живопись, инсталляция, эстетический анализ, субъективное выражение, академическая школа, фигуративное искусство, искусство и общество, смысл формы.

Annotatsiya: Muallif D.Raziqovning “Mexanizmlar” shaxsiy ko’rgazmasida namoyish etilgan abstrakt rangtasvir namunasidan foydalanib, abstrakt san’atning tabiati va uning O’zbekiston zamonaviy san’atidagi bugungi holati haqida fikr yuritadi.

Kalit so’zlar: Diyor Raziqov, zamonaviy san’at, abstrakt rangtasvir, montaj, estetik tahlil, sub’ektiv ifoda, akademik maktab, tasviriy san’at, san’at va jamiyat, shakl ma’nosi.

Abstract: using the example of abstract painting presented at the personal exhibition of D. Razikov, the author reflects on the nature of abstract art and its current state in contemporary art in Uzbekistan.

Keywords: Diyor Razikov, contemporary art, abstract painting, installation, aesthetic analysis, subjective expression, academic school, figurative art, art and society, meaning of form.

Неродившееся произведение в душе художника — это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей природа.

Творческое живет и произрастает в человеке, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки. Нам поэтому неплохо было бы представлять себе процесс творческого созидания наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа.

К.Г.Юнг

Дело в том, что ранее я пытался для себя определить, чем отличается подлинное искусство от салонного и каково при этом значение абстрактной живописи. Тема оказалась очень непростой и требует сбора материала, изучения специальной литературы. Попутно она подняла и другие важные для меня вопросы: насколько противопоставление абстракции и фигуративного искусства оправданно, реально, актуально, правомерно. Выставка Диёра Разикова позволила мне снова вернуться к этой теме.

Диёр Разиков относится к той плеяде молодых авторов, чьё творчество раскрылось в период Независимости Республики. Поэтому для меня было немного удивительно увидеть на афише слово «ретроспектива». Работы Диёра Разикова, как индивидуальные, так и ранее представленные на групповых выставках в составе творческой группы «5+1», впервые в

таким количестве собраны в единое целое. Несмотря на относительно молодой возраст художника, экспозиция персональной выставки показала внушительное количество работ, в основном живопись, хотя зрителям он известен больше как автор инсталляций.

Для того чтобы создавать инсталляции нужно обладать пространственным мышлением, то есть, уметь свои концепции/идеи поместить в параметры заданного пространства. Диёр, много раз представлявший свои проекты



в рамках выставок современного искусства, демонстрировал это качество, и это отличает его от других художников, работающих в абстрактной живописи.

Живописные работы Диёра можно отнести к абстрактному направлению. И ретроспектива вполне убедительно показывает последовательность и цельность творческого пути художника.

Получив классическое академическое образование, выпускник института им. К. Бехзода, практически сразу отошёл от реалистической школы. Реализм изображения перешёл в реализм ощущения. Субъективное отношение к окружающим событиям, пропущенное через призму собственного мироощущения, вылилось в творческие проекты и породило субъективное отношение к понятию «реализм». «Реализмом» Диёр может назвать пятно облупившейся штукатурки, где смутно можно увидеть, скажем, водонапорную башню. Он не делает разницы между техникой и мастерством исполнения, допуская любые возможные толкования сюжета, как имеющие право на жизнь.

Абстрактное искусство, фиксирующее идею «Беспредметности», порожденное волной русского авангарда более ста лет назад, практически сразу поделилось на два больших течения- живопись геометрического характера, исследующего значение геометрического протоязыка (К.Малевич) и переосмысление и трансформация фигуративного/сюжетного искусства в поле абстракции (В.Кандинский).

Работы Диёра можно отнести ко второй группе. Как говорит сам автор, сказывается академическое обучение на отделении станковой живописи.

Абстрактная живопись – путь от изображённого к изображаемому. Представленные работы предлагают зрителю погрузиться в созерцание абстрактной живописи и через свой чувственный опыт попытаться определить свои личные границы восприятия.

Изображённое не есть изображаемое.

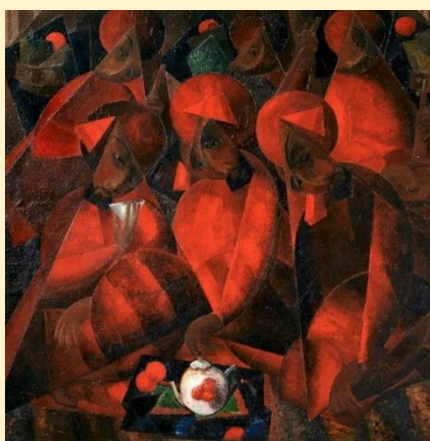
Те, кто считает, что абстрактная живопись ничего не выражает, или, ставит своей задачей изобразить «ничто», небытие, несколько не правы. Отсутствие «фигуратива» и других миметических форм, не говорит о пустоте настоящей абстрактной живописи.

Настоящее подлинное искусство выражает глубокую идею, через ту форму, которую автор посчитает наиболее адекватной для данного произведения. Глубокая тема, в произведении искусства никогда не показана «в лоб», она идёт «вторым дном». Собственно, невозможность считать её, идею, мгновенно, делает картину притягательной для зрителя и заставляет смотреть на неё снова и снова, чтобы пережить заново открытие этого «второго дна». Как пример всегда привожу «Возвращение Блудного сына» Рембрандта. Идея

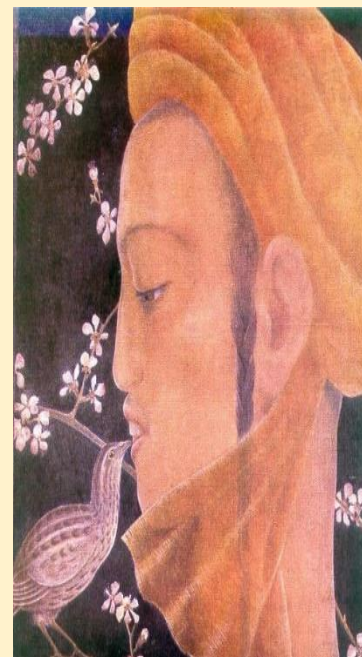
«Прощения», мощная, библейская, открывается не сразу. Буквально на подсознательном уровне мы её чувствуем, однако, повествовательный ряд, нарратив- встреча слепого от горя отца и нищего сына не дают сформулировать идею сразу.

Глубокие идеи приходят не сразу. Ими нужно «переболеть». Они «дорого стоят» своим создателям.

Солнце-лепёшка, гранаты, чайхона, водоносы в чапанах, кумганы, махалля с плоской крышей, томные, но абсолютно пустые образы красавцев и красавиц уже давно не дают такой глубины. «Гранатовая чайхона» и образы Усто Мумина, «Апофеоз войны», «Опиумеды» Верещагина (особо хочу отметить, что фамилии авторов европейские) за прошедшие сто лет остались Эверестом, на который никто так и не смог подняться.



ГРАНАТОВАЯ ЧАЙХАНА. АЛЕКСАНДР ВОЛКОВ. 1924 Г. Самая известная и самая таинственная картина Волкова А.Н. (1886-1957), кодами-символами которой выступают: священнодействие чаепития, гранат, мужское братство... Государственная Третьяковская галерея (Москва).



Здесь можно вспомнить Джавлона Умарбекова, как яркого и талантливого художника, наиболее полно отражающего характерные черты искусства Узбекистана в период Независимости.

Его работы, блестяще исполнены с точки зрения мастерства, где линии проведены фломастером по холсту, как гвоздём, не имеют второго дна, поверхностные по своему сюжету, вторичны по своей сути, это подражание русскому авангарду (А.Лентулов, Н. Гончарова, А. Волков, П.Филонов), как бы современные по духу и национальные по своему содержанию. Обращение к стилистике кубизма позволило ему уйти от хорошо просматривающейся стилистики соцреализма, но не позволило выйти на уровень полной абстракции, или выработки индивидуальной творческой концепции. Большинство его работ можно назвать «декоративное панно». В конце статьи я вернусь к теме дизайна в искусстве.

И от салонного искусства подлинное отличается именно тем, что не преследует коммерческие или репутационные цели. Парадокс- чем меньше покупают, тем больше шансов остаться в поле искусства. Чем больше покупают, тем больше соблазн поставить творчество на конвейер, что неизбежно ведёт к потере качества. Кто-то задумывался, как выглядели бы картины Ван Гога, если бы он был успешным и продаваемым автором???

Как-то последнее время я всё реже слышу среди художников разговоры о том, что творчество, это отчёт художника перед Богом за дар, который тот ему дал. Звания, награды, поездки, заказы, цены, институт, семья, здоровье... Художник, ушедший от всего этого, входит в совсем другое состояние.

Бурный XX век дал художникам множество форм выражения. Видеоарт уже давно не новая, а уходящая форма искусства, на смену которому приходит digital art.

Но, как прежде, Художник, работающий с абстрактными формами, стоит перед трудной задачей.

Стоя перед чистым холстом, убрав из сознания, из мышления весь нарратив, он, ощущая внутри себя «появление произведения как тотальной необходимости» (В.Усеинов) превращается в медиума, шамана, проводящего идеи из бессознательного в поле видимого и материального.

Но, как только художник-шаман переводит невербальные ощущения из сферы своего бессознательного, бесконечного в осязаемую, конечную форму, эти ощущения теряют свою ценность, актуальность и энергетическую наполненность.

Изображённое не есть изображаемое. Как говорили мудрецы Дзен: палец, указывающий на луну, и сама луна- не одно и тоже.

Смотря на подлинную абстрактную живопись, зритель может видеть только отблеск, эхо того состояния, в котором находился художник, подобно тому, как наблюдая за танцем шамана, мы не можем постичь всю глубину его внутреннего состояния, а можем созерцать только внешнее его выражение.

Красота в глазах смотрящего. Только человек, обладающий сильной эмпатией, врождённой способностью сопереживать чужие состояния почти как свои собственные, может получить при созерцании картин сильные эмоции. С одной стороны, в таком случае, мы не можем утверждать, что анализ работы и её толкование дадут нам правильное представление об внутренних импульсах, побуждающих автора к созданию произведения. С другой стороны, практически любая попытка понять эти импульсы делает наш мир шире, раздвигая наши границы восприятия.

Для самого автора процесс создания абстрактного произведения подобен входу в транс, где время и место теряют своё значение. Погружение в процесс важнее результата.

Диёр имеет чисто интуитивное восприятие мира.

Как я заметил, поводом для создания произведения для Диёра часто может служить незначительная деталь или понятие, мимо которого проходят все.

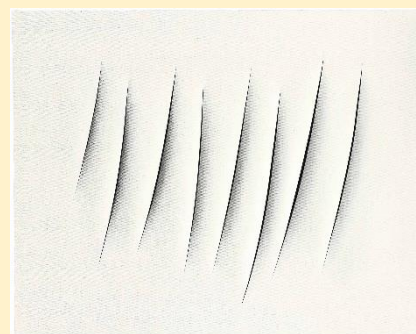
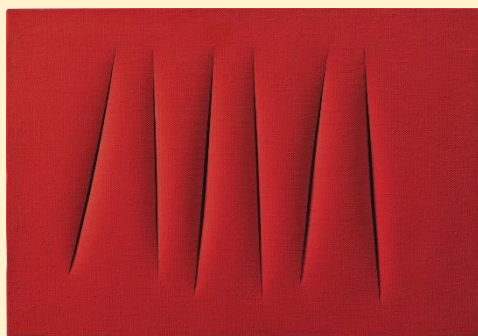
Складка на холсте, воспринимаемая другими как досадный дефект натяжки, может обрести самостоятельное значение и смысл.



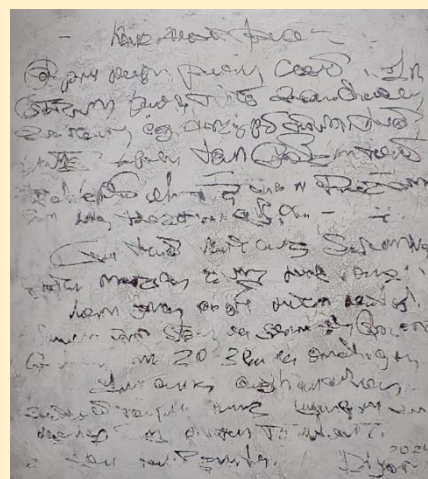
Проект «Рефлекс или тени»

Когда я вижу эти работы, острая тень складки неизменно ассоциативно отсылает меня работам Лучо Фонтана.

Лучо Фонтана



Лучо Фонтана (итал. Lucio Fontana; 19 февраля 1899, Росарио, Санта-Фе, Аргентина — 7 сентября, 1968, Ломбардия) — итальянский живописец, скульптор, теоретик, абстракционист и новатор. Самыми характерными для Фонтана произведениями стали картины с прорезами и разрывами, которые принесли ему широкую известность. Впервые со времен Малевича картина была преобразована таким радикальным способом. Материал из Википедии — свободной энциклопедии.



Разрез в холсте я считаю криком отчаяния, жестом ярости, физической попыткой прорваться за белую стену холста в глубину, в другое измерение. После того, как прорыв был признан критиками удачным, отчаяние поставили на поток.

В работах Диёра нет негатива, отчаяния, ярости и прочего. По словам автора Фонтана никак не влиял на него, не был примером или творческим ориентиром.

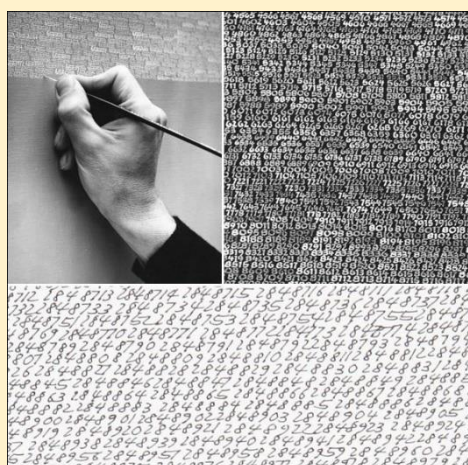
Очень большую роль в данном проекте сыграла пластичность холста. Дело в том, что далеко не каждый вид холста способен согнуться в изящную складку. Как только из продажи исчез подходящий холст, процесс создания прекратил приносить удовольствие и проект завершился сам собой.

Проект «2 Цвета»



Этот проект как раз может показать медитативное погружение в процесс.

Создание проекта было тесно связано с личными семейными обстоятельствами, потерей близкого родного человека. Раскрашивание в два цвета многочисленных круглых трубок приносило внутреннее спокойствие. И опять, что может быть интересного в том, что человек раскрасил трубу двумя цветами практически одинаковой толщины? В какой-то момент, однообразные повторяющиеся действия выключают ваше сознание, и, вы действуете «на автомате», происходит «автоматическое письмо».



Похожая ситуация сложилась с проектом «Манускрипт».

Проект «Манускрипт»

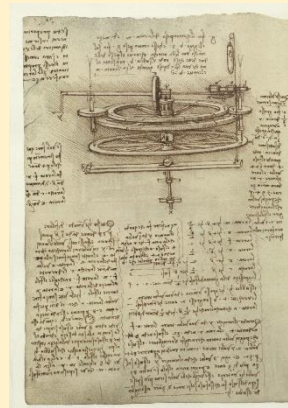
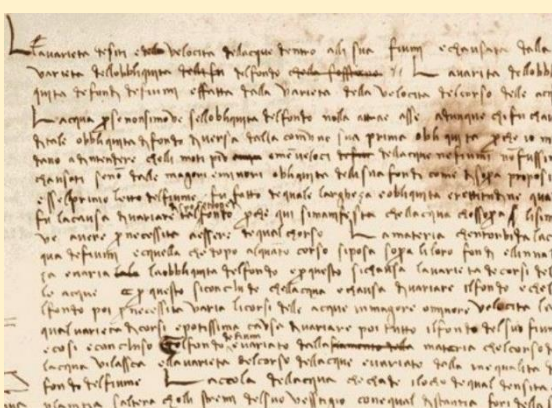
Большие площади чёрного цвета покрыты иероглифами, абсолютно нечитаемыми. Здесь только создаётся иллюзия рукописного текста.

Данный проект визуально напоминает творчество французского художника польского происхождения Романа Опалка.

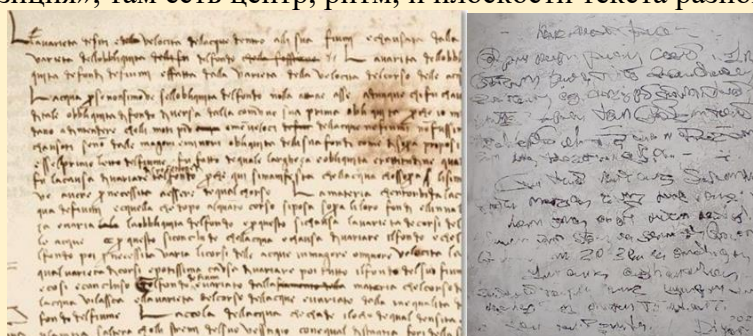
Роман Опалка (фр. Roman Opalka, пол. Roman Opalka; 27 августа 1931, Аббевиль-Сен-Люсьен, Франция — 6 августа 2011, Рим, Италия) — польский художник-концептуалист, посвятивший всю свою

жизнь изображению бесконечности путём написания на холсте бесконечного ряда из натуральных чисел. Википедия.

Однако, я считаю, что в проекте Диёра есть аллюзия на нечитаемые, зашифрованные тексты Леонардо Да Винчи, которые мы можем воспринять просто как часть произведения. В них нет монотонности и логичности Романа Опалка, нет погони за бесконечностью. Процесс покрытия узорами/иероглифами большого листа/холста, где автор, соблюдает ритм, выдерживает размер и наклон строки, да и само название «Манускрипт» отсылает именно к образу древнего текста с утраченным ключом толкования.



Мы видим в листах/холстах Диёра то, что у дизайнеров называется «Шрифтовая композиция», там есть центр, ритм, и плоскости текста разного масштаба.



Леонардо Да Винчи, страницы рукописей.

Если кому-то претит использование в данном сравнении имени великого итальянца, можно сравнить проект Диёра с Манускриптом Войнича.

«Рúкопись Вóйнича, или Манускрíпт Войнича (также известная как Beinecke MS 408[прим. 1] и VMS[прим. 2][2]), — иллюстрированный кодекс, написанный неизвестным автором на неизвестном языке с использованием неизвестного алфавита.

Проект «Сония» (Миг)

В своё время итальянский живописец Джовани Сегантини создал собственную технику письма маслом, как бы в подражание художникам импрессионистам, не видя подлинников, а зная их лишь по описаниям со слов очевидцев. Его техника — это такие длинные цветные мазки-ниточки. Сегантини кропотливо выстраивал поверхность холста, добываясь воздушности и вибрации света в сложных по цвету пейзажах и композициях. И этой же техникой Сегантини мог создавать материальную форму камней, животных, людей и даже ангелов.

На первый взгляд, проект «Миг» имеет схожую технику исполнения. Холсты, состоящие из сотен тысяч параллельных горизонтальных мазков, которые на самом деле делались тонкой гибкой палочкой, передают тонкую вибрацию цвета и света.

Но холсты Диёра не обладают центром композиции — это поток, который нельзя ухватить, каждый мазок - миг.

Стоя перед холстом большого размера, созерцая движение мазков, вы погружаетесь в своеобразную медитацию. Изображённое не есть изображаемое.



Тяготение к абстрактным холстам большого формата пришло из послевоенного американского искусства.

Марк Ротко настаивал, чтобы его холсты показывались при не ярком освещении, и сам регламентировал расстояние от его картин до скамейки, с которой можно созерцать работы. Так он хотел выстроить условия, при которых происходит погружение в созерцание.

Когда у Ротко спрашивали о значении/смысле работ, он отвечал: «Если вы видите только цветные прямоугольники, мне жаль. Ведь я пытался отразить в них сильные человеческие эмоции- страх, любовь, боль...»

Изображённое не есть изображаемое.

Проект, посвященный воде и водной стихии.



В нескольких больших холстах мы видим почти традиционное решение, так изображали воду в миниатюре - голубая вода плавными закруглёнными линиями на охристом цвете земли.

Однако назвать это подражанием нельзя, тем более что не все работы решены в таком ключе, а на одной из них даны точные очертания водохранилища Сардоба, то есть изображение не условно, а вполне конкретно.

Работы, созданные в рамках проекта «5+1», «НЕФТЬ»,

Работы, посвященные войне в Ираке. С одной стороны, несколько лобовое решение- разлить нефть по холсту, сократить дистанцию между зрителем и событием, дать почувствовать зрителю запах и цвет той субстанции, из-за которой происходит так много зла.



А с другой, битум даёт большое количество благородных тёмных умбристых оттенков. Большие форматы работ позволяют усилить впечатление/воздействие на зрителя. Как сказала мне одна из посетительниц выставки- эта серия одновременно вызывает ощущение тревоги, пугает и нравится своим колоритом. При том, что аннотации к работе она не знала.

Спустя много лет после той войны уже в наше время, на фоне текущих военных конфликтов, много ли поменялось? Борьба за природные ресурсы стала только острее.

Атмосфера выставки.

Спокойный, выдержанный, добродушный по своей природе человек, Диёр создал, я бы даже сказал, что он воссоздал эту атмосферу вокруг себя, в своих работах. Я думаю, что за исключением «нефти», многие смогли почувствовать эту атмосферу.

Из недостатков выставки нужно отметить отсутствие концепций проектов.

Концепции, описание проектов позволяют точнее настроить оптику зрителя.

Дизайн

Надо признать, что, конечно, существует такая современная абстрактная живопись, которая не обладает высокими художественными достоинствами, в ней не видно авторства, она вторична, это эпигонство, она преследует совсем другие цели, конкретно коммерческие. Также как и в других направлениях искусства художественная ценность произведений не может быть одинакова. Абстрактную живопись, не наполненную смыслом и эмоциями художника можно смело отнести к сфере дизайна. Потому что дизайн имеет прикладное значение, и, так называемая «интерьерная живопись», популярная в наше время- яркий тому пример. Современная абстрактная живопись, созданная под интерьер, является частью общего дизайна интерьера, несёт за собой определённую функцию, например визуальную поддержку пятна мебели или текстиля, или просто цветового акцента.

Не умаляя достоинства дизайна, сферы безусловно творческой, не творческий дизайн никому не нужен, хочу подчеркнуть его основное качество- функциональность. Объекты, собранные в музеи дизайна, выглядят сиротливо и не так эффектно именно потому, что вырваны из своей «естественной среды обитания», из того пространства, для которого были созданы.

Весь 2024 и начало 2025 в Ташкенте идёт очень плотный график выставок, в бешеном темпе одна выставка сменяет другую.

Незадолго до выставки Диёра, в конце 2024 года в ЦВЗ состоялась презентация проекта «Новый взгляд» И. Валиходжаева, академика Академии Художеств Узбекистана. Эта выставка может служить примером такого вида дизайна.

Сравнение творчества двух разных художников-неправильная стратегия, так как уменьшает индивидуальное значение каждого из них. Но представленные проекты предлагают вниманию зрителя работы в одном направлении, некоторые сравнения считаю уместными.

В отличие от выставки Диёра Разикова, в проекте И. Валиходжаева мы не видели цельного творческого пути, не видели эволюции творчества- последовательного перехода от одного этапа к другому, творческого роста, поисков индивидуального визуального языка или шлифования личной концепции. Очень претенциозное название «Новый взгляд» обернулось фактически плагиатом. Можно только предположить, что повторение творческих находок известных американских и европейских художников, как М. Ротко и Б.

Ньюмана, П. Мондриана, может служить не творческому саморазвитию, а каким-то другим, скорее всего, коммерческим целям.

Более того, данный проект дискредитировал статус академика И. Валиходжаева и его статус председателя Союза художников.

Каждая выставка для меня поднимает ряд сопутствующих вопросов. Например, выставка Б. Джалалова подняла вопрос о роли и участии искусствоведов в современной художественной жизни, о состоянии и выставочном потенциале ГМИ. Здесь у меня возник вопрос: а сколько молодых людей, пришедших на выставку, смогут воспринять такую живопись. Как преподаватель, я хорошо знаю, что кумирами нынешних студентов, как бы странно это не прозвучало, являются Репин, Шишкин и Айвазовский. Знания об искусстве XX века отсутствуют полностью. А почему? Этих знаний нет и у того старшего поколения художников, которое их обучало. Нет даже попытки понять, что происходило в бурном XX веке, не говоря уже о каких-то любимых художниках XX века, хотя бы того же Кандинского или Клее.

А кто задаётся стратегическими вопросами: куда мы придём с таким «багажом» через пять, десять, двадцать лет?

Хочется отметить главное- творчество Диёра и выставка «Механизмы» сделали очень важное дело- популяризацию современного абстрактного искусства. В какой-то степени, мы можем назвать данный проект «образовательным» и безусловно расширяющий границы восприятия молодого поколения. В. Хапов. 23.02.2025

Список использованной литературы:

1. Н. Ахмедова. «Неизведанный путь», издательство San'at, Ташкент 2015
2. С. Кусков. «Пути». Абстракция на пороге нового века», Москва 1996