

19. Wilder, Thornton. *Joan of Arc. Treatment for Motion Pictures*. Introduction by A. Tappan Wilder. *Yale Review*, October, 2003. 1-33 [далее ссылки на это издание, перевод мой – Т. Б.].
20. Wilder, Thornton. *Joan of Arc. Treatment for motion pictures*. March 1934. 31p. TWYCAL.
21. Wilder, Thornton. *Heaven's My Destination*. New York: Perennial, 2003.
22. Wilder, Thornton. "Letter to Gertrude Stein", 25 June 1936. *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*. Ed. Edward M. Burns. New Haven: Yale UP, 1996. 103.
23. Wilder, Thornton. Wilder, Thornton. "An Interview with Robert Van Gelder", April 1948. *Conversations with Thornton Wilder*. Ed. Jackson Bryer. Jackson: U of Mississippi P, 1992. 41 [перевод мой – Т.Б.].
24. Wilder, Thornton. *Theophilus North*. New York, Harper & Row, 1973.
25. Wilder, Thornton. "Thornton Wilder No Slave to His Work... " An Interview with John E. Pember. 31 March 1929. *Conversations with Thornton Wilder*, 7 [перевод мой – Т. Б.].
26. Wilder, Thornton. "Wilder Locked Up Until He Finishes That Play of His". Interview with Sutherland Denlinger, 7 December 1937. *Conversations with Thornton Wilder*, 15 [перевод мой – Т.Б.].
27. Wilson, Robert F. *Shakespeare in Hollywood*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2000.
28. Мережковский Д. Жанна д'Арк. Лица святых. – М.: Республика, 1997. – С. 143–261.
29. Смирнов В. Торнтон Уайлдер. Театр США XX века. – Л., 1976.

**А. А. Воронина,**

*старший преподаватель кафедры «Реставрация  
и реконструкция архитектурного наследия» Кыргызского  
государственного университета строительства, транспорта  
и архитектуры им. Н. Исанова*

## *Восток–Запад в изобразительном искусстве Кыргызстана*

Проблема изучения темы Восток–Запад в изобразительном искусстве, как и в литературе, не нова. По отношению к Кыргызстану она, напротив, является полем нехоженым. Речь идет о современном изобразительном искусстве республики, в котором довольно органично уживаются и традиционные приемы реализма, и игры концептуалистов. Для ментальности киргизской культуры и живописный, и графический реализм, и постмодернизм – явления, привнесенные с Запада, в том числе из России. Реализм периода советской Киргизии и постмодернизм эпохи независимости пользовались и продолжают использовать критерии национального, только в разных контекстах. В первом случае – «искусство должно быть национальным по форме, социалистическим по содержанию». Во втором – «поиск национальной идентичности через открытость к универсальному» (5, с. 10). Космополитизм регионального постмодернизма усилил и стимулировал тенденции к поиску уникального в сфере искусств. Однако лишенный «хорового», коллективного начала, он стал зависеть в пространстве рефлексий от-

дельных художников, в их отчаянных попытках выделить уникальнейший мир в реторике многоликого постмодернизма. Но поскольку постмодернизм, как на Западе, так и на Востоке, презентует себя как искусство **вне** идеологии и **вне** философии, то, значит, его «образность» лишена смысла как такового. И в поисках «утраченного смысла» художники постмодернизма подвергают себя и зрителей невероятным визуальным и интеллектуальным пыткам. И «в любой момент может оказаться, что собственной цитатой постмодернизма в культуре будет лишь заковыченное многоточие: «...». Эта безысходность – безвыходность замкнутого пространства; здесь как бы есть еще возможность заполнения смыслом и одновременно абсолютно исключена возможность какой бы то ни было его конкретности. И в этом смысле постмодернистская ситуация «в себе» и «для себя» безвыходна» (6, с. 336).

Корпоративные выставки мастеров «contemporary art» последних лет – это, с одной стороны – упоение свободой, возможностью самовыражения за гранью. С другой – не каждый из художников замечает, что тешится иллюзией свободы. И вот почему. На примере концепции выставки под названием «Кочевники» (2010 г.), в которой участвовали практически все отечественные художники «contemporary art» (В. Руппель, Ж. Жакыпов, А. Колесников и др.), можно было воочию убедиться в том, что лихорадочный подбор объектов (рогов, седел и прочего антуража) в процессе подготовки экспозиции, писание глубокомысленных текстов, смысл которых часто оказывался оторванным от презентуемого произведения – не что иное, как суетно-бесшабашное оправдание внимания со стороны спонсоров и радикальных неофитов. Апофеозом было открытие выставки, когда предметы, измученные концептуальной пыткой, заняли, наконец, свои места. Авторы же продолжили броуновское движение: конференции и презентации, каталоги и особый язык общения, в котором внятная русская речь заменилась «суггестивностью», «паттернами» и т. п.

На следующий день после вернисажа выставка выглядела странно и жалко. Одиночество предметов, словно забытых в спешке кочевого переселения, прозвучало пронзительнее из-за разноприродного соседства, порой чуждого и нелепого. Рога и портрет Сталина, голгофский крест и шкурка кролика. Здесь автор оказался полностью отчужден от объекта, предстал не творцом, а комбинатором, и посему предмет-объект одинок, впрочем, как и сам автор (поскольку озадачен уже следующими комбинациями, и предметная рухлядь опять покинула чердаки и подвалы в ожидании очередного эстетического приговора). Так свободен ли «творец», если нет творчества? И возможен ли поиск, целесообразен ли он – уникального, без творческой свободы? Ведь если надеть на говорящую голову чапан или тибетейку, создавая произведение видео-арта, о национальном будет сказано так же мало, как и о святом Николае, епископе Мирликийском, превращенном в киргизского Санту.

Однозначно, что пока Восток (Кыргызстан) ничего уникального не может показать Западу: как России, так и Европе – поскольку в выставках отечественного постмодернизма Запад, как в зеркале, видит себя, но еще в молодой статье 1970–1980 годов (в России – это московский концептуализм и «газо-невская культура» Ленинграда, а в Европе и США – поп-арт).

Для Запада Восток как место обретения духовного обновления стал притягателен уже в 18–19 веках. Путешествия английских поэтов и художников по родной стране, а затем по окраинам империи породили жанр сентиментальных описаний природных

красот, как правило, сопровождаемых быстрыми набросками местности в путевых альбомах. Эти путешествия приносили не только плоды эмоциональные, но и вполне практические. Так, английский архитектор и график У. Чемберс, посетивший вместе с негодьями Китая, благодаря альбому с зарисовками китайских садов и написанной впоследствии книге «О восточном садоводстве», стал у истоков создания европейского пейзажного (английского) парка. Популярность книги была столь велика, что Екатерина Великая, сделав собственный перевод труда англичанина, повелела завести пейзажные парки в Павловске и Гатчине. В XIX – начале XX веков страны Магриба Матисса или Таити Гогена, романтическая трактовка персидской темы и истории средневековых походов в Святую землю и Константинополь в творчестве Делакруа – языком поэзии и живописи помогли явить миру произведения – зеркала, которые в системе всечеловеческого умножили смыслы и дали узнать себя в ином. Россия долгое время не знала такой, как на Западе, тяги к восточной экзотике. Путешествия В. Верещагина с альбомом по Туркестану были скорее выездами на сопредельные территории, а для настоящей экзотики требуется отдаленность.

Для России Восток всегда был рядом. Мощный маятник царя Петра I, качнувшийся в сторону Запада, зафиксировал крайнюю точку и саму возможность возврата. Возврата на Восток. На рубеже 19 и 20 веков интерес деятелей русской культуры к Востоку обострился. Каждый из них искал свое. Одни видели возможности для создания некой «синтетической» духовности, соединившей восточную мудрость и европейскую культуру. Другие надеялись найти на Востоке силы для поддержания дряхлеющей Европы. Ориентализм для России не был однородным явлением. Он не породил школ и манифестов, его настроения проникали в самую плоть русской культуры, сцепляя «жгучей лозой пряностей» поэтов и художников. Например, в начале творческого пути М. Волошин, живя в Туркестане, мечтал о странствиях через пороги Гималаев. И хотя мечта не осуществилась и центром мира для поэта стал Коктебель, жажда приобщения к восточной мудрости не покидала Волошина до конца его дней:

Откуда некогда, бушюя,  
Людские множества текли,  
Орды и царства образуя  
Согласно впадинам земли.

Открытость Востоку объединяет М. Волошина с художниками Н. Гончаровой, А. Древиным, П. Кузнецовым и М. Сарьяном. Наталья Гончарова устремлялась к Востоку как к первоисточнику, способному лечь в основу ее «примитивной» живописи, подобно П. Пикассо тех лет, искавшему чистоту примитивов в африканской скульптуре. Для Павла Кузнецова и Мартироса Сарьяна Восток стал не столько источником для поиска новых художественных форм, сколько попытками обрести духовную цельность среди природы и людей, не испорченных цивилизацией.

Созданные до революции работы Павла Кузнецова так называемого «степного» цикла («В степи. Мираж», «Весна в степи», «Постройка кошары», «Утро в ставке») – воплощение утопической мечты художника о счастье простого бытия. Светозарность живописи в этих полотнах преобразила видимый мир, создав ощущение безграничного пространства, космического покоя. Плавные линии, тонкие, удлиненные фигуры людей и животных, на которые словно нанизаны звезды и купол неба – подобны

мистическому символу древа, соединяющего человека и мироздание. Это и любимый символ М. Волошина:

А по ночам в лучистой дали  
Распахивался небосклон,  
Миры цвели и отцветали  
На звездном дереве времен.

Будучи по природе своего дарования не только поэтом, но и художником, Волошин с помощью акварельных набросков Крыма и Туркестана создал визуальное, осязаемо-чувственное, пряное переживание Востока. Легкость и прозрачность акварельной техники словно приоткрывала завесы времени перед пейзажными видами древней земли. Крепости генуэзцев и мечети османов, руины Хорезма и хребет Ай-Петри в листах художника едва намечены, они – знаки давно ушедших эпох на фоне пронзительно сияющей голубизны неба.

Выразительные приемы восточного искусства (образные, формальные и колористические) оказали влияние на творчество такого выдающегося представителя саратовской школы, как К. Петров-Водкин. Подобно восточным мастерам, Петров-Водкин считал искусство орудием усовершенствования человеческой природы. В связи с этим художник стремился показать человека, личность как олицетворение связи космических сил. Достаточно вспомнить «Портрет Анны Ахматовой» (1922 г.), где лицо занимает почти всю плоскость холста, что делает изображение словно изъятым из временного потока, глаза притягивают, как изначальная система координат, нет мимики, жестикуляции. Возникает ощущение, что портрет предстает перед нами словно открытая планета, что перед нами не человек в мире, а мир в человеке. Многие портреты и натюрморты К. Петрова-Водкина противоположны европейской традиции живописи нового времени и созвучны космизму древнекитайской живописи. Колорит же картин художника выстроен не только по цветовым принципам древнерусской иконы, но и отчасти несет на себе печать светозарности голубых и красных тонов Востока. Не случайно в повести «Самаркандия» К. Петров-Водкин обозначил цветовое впечатление от Самарканда огненно-бирюзовым. Можно упомянуть, что путешествие художника в Туркестан в 1921 году состоялось вместе с учеником – будущим известным мастером общества станковистов (ОСТА) Александром Самохваловым.

Картина А. Самохвалова «Девочка с яблоком» (1924 г.) близка по формально-выразительным приемам ранним полотнам В. Образцова, уже работавшего в это время на территории Киргизии. Возвращаясь к литературе, можно провести параллели сцепления западного и восточного не только в творчестве М. Волошина, но и в прозе А. Белого. Его путешествия по Тунису и Египту оставили нам не только описания того, как арабский Восток завлекает в себя русского путешественника таинственностью и пестротой, но и отразились подспудно в таком, казалось бы, западном романе, как «Петербург». Точную характеристику этого центрального произведения А. Белого дал академик Д. Лихачев во вступительной статье к изданию романа «Петербург» в серии «Литературные памятники»: «Петербург Белого – не между Востоком и Западом, а Восток и Запад одновременно, то есть весь мир» (1, с. 14). К круту живописцев, разрабатывавших тему Востока, можно отнести М. Сарьяна и А. Древина. Уже упомянутый М. Волошин стал автором одной из лучших статей о творчестве М. Сарьяна. Неугомон-

ный бродяга и романтик, Древин в первозданных ландшафтах горного Алтая и степях Казахстана видел языческую красоту, находя следы первобытных культур, знаки древней охоты и идолов. Той же первобытной красотой колорита наполнены произведения художника конца 1920-х – начала 30-х годов. Ни одна из картин не изображает того, что видел мастер в натуре, но каждая из них удивительно правдива.

«Космизм», преподанный Петровым-Водкиным, многое определил и в творчестве Сергея Калмыкова, удивительного художника, жившего в Алма-Ате с 1935 года до своей смерти в 1967 году. Автор «Купания красного коня» увидел картину молодого Калмыкова под названием «Купание красных коней» (1911 г.) и предположил, что она будто бы написана молодым японцем. В советское время искусство Калмыкова развивалось по двум направлениям. Первое – это натурные композиции: пейзажи Алма-Аты и окрестностей, портреты. Второе – работы, которые можно назвать «фантазийными». Именно в них сохранялся дух «космизма», связи движения земной жизни с движением планетарным. Осколки экспериментальных форм русского авангарда, пронизанные идеями «космизма», одухотворяли картины Калмыкова 40–50-х годов, когда все формальные поиски были объявлены идеологически вредными и произведения художника практически не покупались.

Интересно отметить, что философ, разрабатывавший идею «космизма», Николай Федоров, также имел отношение к Востоку. Вернее, его труд «Философия общего дела», первое издание которого увидело свет в городе Верном (название Алма-Аты до 1921 года).

Сегодня, когда творчество Сергея Калмыкова вновь открывается и изучается, можно сказать, что оно удивительным образом созвучно как традиционной культуре Центральной Азии, так и современной. Связи русского авангарда с искусством Казахстана, Узбекистана и Кыргызстана – тема чрезвычайно интересная и мало изученная и, вероятно, в ближайшее время будет поднята в трудах отечественных исследователей. Достаточно вновь взглянуть в живописные полотна уже ушедших из жизни киргизских художников К. Тургунова и А. Асранкулова.

Конечно, движение русской культуры на Восток было периферийным, недалеким географически, но что-то очень важное для самосознания русской культуры было в этом движении, что позволило через зеркало иного постичь себя. В советское время зеркало отражало не столько внутреннюю, одухотворенную общность культур, сколько внешнее жизнеподобие, а порой и просто удовлетворяло обывательский интерес к иному.

С начала 1930-х годов XX века можно говорить о появлении профессионального изобразительного искусства в советской Киргизии. Если в 1920-х годах в советском искусстве шла выработка фундаментальных основ пластических искусств: архитектуры, живописи, скульптуры, прикладного искусства, то с 1932 года, со времени вступления в силу знаменитого постановления ЦК ВКП(б), все искания предшествующего десятилетия были объявлены формализмом. «Отказавшись и от беспредметничества, и от жизнестроения, культура 2 стала утверждать, с одной стороны, выделенность искусства из жизни, кулисы, рампу; с другой – необходимость абсолютной похожести искусства на жизнь» (7, с. 263). Реализм, народность, партийность – триада, озвученная на I Съезде советских писателей в 1934 году, прочно, на долгие десятилетия вошла в теорию и практику советского искусства. Тогда же, в 1934 году, был создан Союз художников Кир-



гизии. Первые профессиональные художники в молодой республике были носителями пафоса строительства новой жизни и нового, советского человека в среде уникального традиционного жизненного уклада киргизов, своеобразия их прикладного искусства. Выразительные средства в живописи, в графике основывались на традициях русской реалистической школы XIX века, с ее правдой жизни, иллюзорностью и натурностью. За исключением В. Образцова, чье творчество еще несло печать формальных исканий 1920-х годов, и С. Чуйков, и Л. Месарош, и Г. Айтиев с энтузиазмом включились в дело строительства национальной школы изобразительного искусства. Восток с его многообразием культур оказался как никогда рядом. Классический тезис И. Сталина о советской культуре, «национальной по форме, социалистической по содержанию», на протяжении всего времени существования соцреализма как метода понимался по-разному. Основоположники киргизской школы живописи в 1920–1930-х годах имели богатейшую возможность воплощать темы и мотивы своеобразного уклада жизни и природы края средствами, близкими авангардным течениям (В. Образцов), либо традициям дореволюционного постимпрессионизма (традиции «Бубнового валета» и живописи Р. Фалька – учителя С. Чуйкова). С. Чуйков говорил о том, что принципы станковой живописи и декоративно-прикладного искусства разные и вопрошал: «Как же можно в живописи отказаться от влияния русского и западноевропейского искусства, не имея традиций национальной станковой живописи?» (9, с. 498). Сила этих традиций, а также талант первых профессиональных художников помогли спасти школу в 1940–1950-х годах, когда национальное стало пониматься как этнографическая бутафория, нанизанная на идеологически правильные темы. Для региональных школ критика того времени даже закрепила право на своеобразие стилистики. Статус национальной специфики сохранили для советской культуры творчество М. Сарьяна в Армении, А. Волкова в Узбекистане, С. Чуйкова и Г. Айтиева в Киргизии.

Когда в 1960–1970-х годах, с приходом нового поколения профессиональных мастеров, мощная глыба соцреализма дала трещину, «трещину «сурового стиля», по образному выражению известного искусствоведа Б. М. Бернштейна, вновь стало ощутимо западное видение Востока. Пластические идеи конструктивизма 1920-х годов, а через них проблематика взаимодействия станковых и монументальных изобразительных форм, присущая еще западному и русскому модерну начала XX века, дали возможность национальной школе живописи решать задачи формального, композиционно-выразительного характера, часто минуя необходимость воплощения идеологических клише. С этого времени художественная школа республики стала уникальной, поскольку в лучших своих мастерах и их произведениях являла «восточный дух (образ) в одеждах Запада». Стало понятным, что национальной формы в профессиональном искусстве нет, а содержание не может быть социалистическим или буржуазным. Содержание (образ) либо есть, либо произведение без-образно, значит, безобразно. Пройдет немного времени – и отсутствие образа при наличии формы станет частью изобразительной культуры уже суверенного Кыргызстана. Запад снова начнет путешествие на Восток, и на этот раз Восток его будет ждать, чтобы «наполнить легкие воздухом творческой свободы». Что получилось при выдохе?

Это путешествие, стремительное и напористое, начнется с конца 1980-х годов, еще до провозглашения независимого, суверенного Кыргызстана. Группа молодых

художников, окончивших художественные вузы Москвы и Ленинграда, вернувшись на родину, начала самостоятельный путь с поиска новых приемов и тем, новых живописно-пластических выражений. Выставка «Новая волна» (Фрунзе, март 1989 г.) показала, что образная ткань полотен молодых авторов сильно отличается от покоя, безмятежности отчетных выставок Союза художников Киргизии. Карнавал хаоса и смерти, фантастический bestiary, мифология «почвы и крови» населили холсты. Казалось, что привычный смысл заменился абсурдом. Однако, эстетика абсурда достаточно давно (с середины 1950-х годов, а если в поле притяжения включить объекты М. Дюшана, то с 1912 года) была обжита западноевропейским и североамериканским изобразительным искусством. Молодое на то время поколение киргизских живописцев, подмяв под себя заветы и каноны советского искусства, стало заворуженно вглядываться в распахнутые двери глобального «общего дома». Свобода авторского жеста в абстракциях и живописных метафорах западных живописцев нашла отклик в авторских свободных манипуляциях с национальными символами и мотивами (петроглифы, манасчи и орнаменты) киргизских художников. Сегодня уже очевидно, что творческий демарш мастеров «Новой волны» был радикальным лишь в условиях обрзовавшейся перестроечной свободы и в региональных границах Центральной Азии. Бунтарство оказалось санкционировано временем (не раньше – подобно московскому концептуализму 1970-х годов, и не позже, когда выравнивающая гравитация постмодернизма стерла саму картину, понятие «станковизма»). Импульсы «Новой волны» довольно быстро рассекали оставшиеся завесы перед вненациональным искусством постмодернизма Запада.

В 1990-е годы и в начале 2000-х годов в Кыргызстане прошло много международных выставок современного искусства. Все они продемонстрировали пристальный интерес российских и западноевропейских кураторов и художников к относительно молодому явлению: центральноазиатскому contemporary art. «Искусство Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, пожалуй, последняя территория, оставшаяся еще отчетливо не прорисованной на глобальной художественной карте» (5, с. 10). Мифопоэтический нарратив в формах реди-мейд, инсталляции и видео стали основой любого выступления актуальных художников. В яркую палитру подобных выступлений вкраплялись мазки соц-арта, ленд и боди-арта. Одним словом, интенсивно и порой в явной спешке, с каким-то самозабвенным упоением художники регионального постмодернизма осваивали все существующие изобразительные формы Запада.

Рамки статьи не позволяют сделать искусствоведческий обзор многих выставок. Хотя, на взгляд автора, уже назрела необходимость в профессиональном и глубоком теоретическом осмыслении судеб отечественного изобразительного искусства постсоветского периода. Разумеется, как и в каждом художественном явлении, творческом акте на выставках были и качественно новые решения, и откровенные подражания. Интересно другое. Выдох творческой свободы оказался коротким и прерывистым. Не хватило того самого воздуха (либо поспешили заглотнуть слишком быстро и много). Начиная с 2008 года наблюдается явная усталость в устремлениях актуальных художников. Спонсоры по-прежнему готовы поддерживать выставки, есть кураторы, печать и есть зрительский интерес и ожидание. Однако одно из последних выступлений актуальных мастеров на уже упомянутой выставке под названием «Кочевники»

показало откровенно слабую экспозицию, поднадоевшие темы и приемы. Даже возникло ощущение, что некоторые предметы из ряда инсталляций уже встречались в комбинациях предшествующих выставок. Кочевье предметов, но не смыслов привело к явному разочарованию. Вероятно, относительно долгое и частое использование так называемых мифопоэтических нарративов в западном формате привело к истощению смысловых комбинаций, игра не стала ритуалом, то есть частью художественной ментальности. Оказалось, что, как и в случае с классической формулировкой советских времен (западное по форме, национальное по содержанию), самоутверждение и поиск идентичности привели в тупик. Автор статьи признает, что качественную выставку в духе contemporary art сделать гораздо труднее, нежели презентовать привычную экспозицию осенне-весеннего созыва членов Союза художников. Лишать вещи их природной или рукотворной данности, наделять их новыми, противными их сути смыслами, и даже, подобно новым демиургам, давать другие названия – дело очень трудное. Подготовка каждой выставки актуального искусства есть акт по уничтожению привычных, да и всяких, смыслов. Нет идеологии, нет философии, нет смысла. Остаются лишь намеки на национальную тему для привязки к названию проекта и к презентации перед спонсорами и широкой общественностью. Но смысл должен быть, ведь понятие творчества подразумевает осмысленное действие по нравственному и эстетическому усовершенствованию мира.

Многие художники возвращаются к традиционным формам станковизма, открывая для себя как бы заново красоту натурального этюда. С их точки зрения, еще не все возможности традиционных живописных приемов и техник использованы и игры постмодернизма конечны, в отличие от вечных ценностей творчества, таланта и мастерства. Рядом с линией актуального искусства по-прежнему живет и развивается направление традиционной станковой живописи. Здесь палитра стиливых пристрастий не менее широкая и яркая. Многие художники этого направления отказались от практики этюда, общение с натурой отошло на дальний план. Даже в жанре пейзажа, где, казалось бы, природные данности, как то: игра света и тени, нюансы цветовых переходов, перспектива – в силах помочь воспроизвести красоту выбранного вида, стала господствовать декоративная плоскость. Плоскость сродни приемам декоративно-прикладного искусства с его чистыми, насыщенными цветными пятнами орнаментов, контурами и повторяющимся ритмом изображений. Таковы горные пейзажи Д. Нургазиева, крапчато-фактурные мотивы А. Байтерекова, полуабстрактные виды Н. Конгурбаева. В творчестве этих мастеров превалирует декоративная составляющая. Целый ряд художников: К. Орозматов, Н. Турпанов, Ж. Бердикеев – на первый взгляд, создают полотна в традиционной натурной манере, используя наработанный этюдный материал. Однако в каждом законченном полотне проглядывают изначальные мотивации эффектного вида, будь то панорамность, центровка горного кряжа или подчеркивание какой-либо детали, которая в реальном виде несущественна, но в ткани картины намеренно приобретает либо декоративную, либо символическую окраску. По-прежнему многие живописцы совершают творческие поездки по республике. Как некогда С. Чуйков (трижды побывавший в Индии), они устремляются и в глубины Азии – Китай и Корею. Множество работ-впечатлений от увиденного органично дополняют живописный опыт, наработанный на родине. Художники активно экспериментируют с новыми материалами (рисовой бумагой, тушью). Пытаются даже выводить



на поле холста иероглифы, зачастую не понимая их смысл, но любуясь виртуозностью знака как такового.

Рядом с названными направлениями в изобразительном искусстве Кыргызстана существует еще одно, не менее активное. Автор статьи назвал бы это направление линией «метафорической» живописи, идущей, с одной стороны, от символизма «Новой волны», с другой – ее бытование пестро и назойливо держится на переизбытке повторяющихся национальных символов и знаков: беркуты и волки, юрта и герои эпоса «Манас». Но эта затянувшаяся попытка выстроить «новую мифологию» в национальном эстетическом поле часто выглядит нелепо и ремесленно. Символов, как и мифа, не должно быть много, иначе они обесцениваются, теряют космический смысл. А постмодернистский апофеоз творческой свободы или апофеоз эстетически освобожденной жизни делают саму жизнь бесчисленным множеством возможностей – коммерческих и обиходных, гениальных и посредственных. В то время как миф всегда представлял жизнь как единственную возможность. Вероятно, пришло время оставить призрачные следы мифа в сегодняшнем дне в покое и творить с чистого листа, творить мысль и чувства, творить Свое. И тогда сотворенное будет понятно и близко как на Востоке, так и на Западе.

### **Литература**

1. *Бельий А. Н.* Петербург. – М.: Наука, 1981.
2. Библиотека поэта. Малая серия. – Л.: Советский писатель, 1977.
3. Восток–Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1988.
4. *Древина Е. А.* Из парижского дневника Н. А. Удальцовой // *Пространство картины* / Сост. Н. О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С. 305–320.
5. *Мизиано В. А.* Искусство Центральной Азии: актуальный архив // *Искусство Центральной Азии: актуальный архив* по материалам Биеннале современного искусства в Венеции / Сост. В. А. Мизиано. – Бишкек: Курама Арт, 2005. – С. 4–5.
6. *Морева Л. М.* Введение в «постмодернистическую ситуацию» и некоторые выводы из нее. Репетиция. Язык и текст // *Материалы к I Международным философско-культурологическим чтениям.* – СПб.: Эйдос, 1992. – С. 332–340.
7. *Паперный В. А.* Культура Два. – М.: Прогресс, 1996.
8. *Петров-Водкин К. С.* *Хлыновск.* Пространство Эвклида. Самаркандия. – Л.: Искусство, 1970.
9. Творческие портреты мастеров профессионального искусства Кыргызстана: Ч. 1. / Авт.-сост. Дж. Уметалиева. – Бишкек: Турар, 2010.
10. *Эржан З.* Искусство советского Востока в зеркале художественной критики // Альманах «Курак». – 1999. – № 1. – С. 14–15.