

«Конец истории» отменяется?

Н.А.Шелешнева-Солодовникова. Латиноамериканское искусство сквозь призму постмодернизма. М., ИЛА РАН, 2008, 132 с.

В рецензии рассматривается работа, посвященная латиноамериканскому искусству стран Латинской Америки сквозь призму течения, определяющего ситуацию в области культуры вплоть до сегодняшнего дня. Освещается культурологический аспект предшествующего ему модернизма, в маргинальных тенденциях которого и зарождался постмодернизм. Акцент ставится на проявлении постмодернистской эстетики в архитектуре и изобразительном искусстве. Особо отмечаются пророчества Ф.Фукуямы по поводу исчезновения искусства и философии в постисторический период (конец XX — начало XXI вв.).

Ключевые слова: постмодернизм, модернизм, культурология, Латинская Америка, архитектура, изобразительное искусство, «конец истории», симулякры, новый старт.

Автор монографии — известный искусствовед, культуролог. Ее перу принадлежат исследования «Латиноамериканская живопись XX века» (1990) и многочисленные публикации по проблемам изобразительного искусства и зодчества Испании и Латинской Америки различных исторических периодов. Для рецензируемой монографии не столь объемной (около 8,5 а.л.), но солидной по подходу к анализируемому материалу, автор нашла точное определение, избежав соблазна обозначить ее, к примеру, как «Латиноамериканский постмодернизм». Название отражает отношение автора к теме. Постмодернизм предстает в исследовании как универсальное (общемировое) культурное явление, а зодчие и художники латиноамериканского региона, творчеству которых посвящена книга, — как мастера, работающие в русле этого направления времен глобализации всего и вся, включая культуру.

Уже во «Введении» Н.А.Шелешнева-Солодовникова обращается к истории возникновения термина «постмодернизм» в

контексте его связи с понятием «модернизм». Согласно общепринятой точке зрения, постмодернизм возник в середине 1950-х годов в США как художественное течение в области архитектуры, скульптуры, живописи.

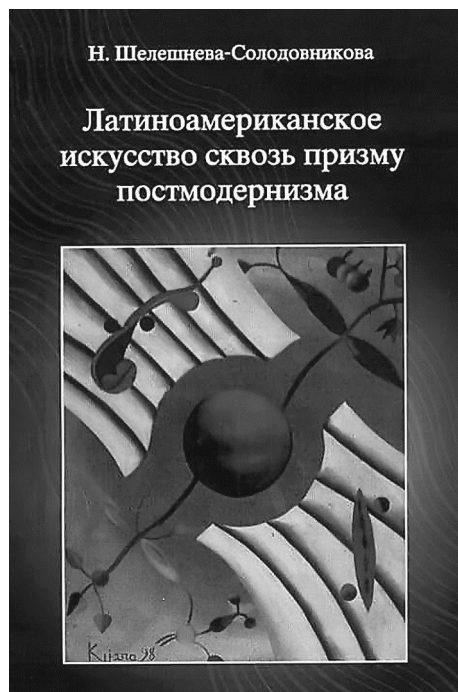
Авангардизм решительно противопоставлял себя классике, был ориентирован на новизну, перечеркивание прошлого и постоянное развитие. Для сменившего его постмодернизма как художественного стиля во всем мире характерны такие особенности, как сознательная ориентация на эклектичность, мозаичность, ироничность, игровой стиль, пародийное переосмысление традиций, неприятие деления искусства на элитарное и массовое, преодоление границы между искусством и повседневной жизнью и т.п. Провозгласив идею возвращения искусства в рамки искусства, постмодернизм в поисках средств художественного языка открыто ориентируется на обыденные вкусы, взгляды и настроения массового сознания. Это течение «с его полистилизмом и полицентризмом

воистину стало ярким выразителем эпохи глобализации» (с. 11).

Шелешнева-Солодовникова снабжает книгу солидным теоретическим разделом. Сноски на русском и нескольких иностранных языках, собранные в конце книги, включают около полутора сотен позиций. Среди охваченного вниманием автора материала и классические труды по философии и истории культуры, и издания самых последних лет, в которых рассматриваются генезис и различные грани такого универсального на сегодняшний день явления, как постмодернизм.

Задавшись вопросом, «почему именно латиноамериканская культура одной из первых ответила на постмодернистский вызов» (с. 15), автор посвящает первую главу книги «Культурологический аспект постмодернизма» анализу постмодернизма как фазе культуры, зародившейся в недрах авангардизма и со временем пришедшей к его полнейшему отрицанию.

В 1980-е годы постмодернизм сформировался в особое идейное теоретическое течение, связанное определенным единством философских и общетеоретических предпосылок и методологических подходов. Он быстро проник во все сферы социально-гуманитарного знания, в том числе и в социологию, начал оказывать влияние на различные сферы общественной жизни — политику, культуру, международные отношения. Широкою известность приобрели его ведущие теоретики П.Ж.Деррида, Ж.-Ф.Лиотар, М.Фуко, Ж.Бодрийар и др. Возникнув как явление духовной жизни Запада, постмодернизм на рубеже 1980—1990-х годов преодолел границы западного общества и стал распространяться не только вглубь, но и вширь, за пределы Запада. Наиболее ярко постмодернизм выразился в архитектуре. Поэтому в главе «Латиноамериканская архитектура XX века как пример неоднородного развития» автор справедливо отдает должное архитектурному постмодернизму. «Контрреволюция поставангарда» (Ю.Курбатов) на этом поле разразилась 30—35 лет назад, чтобы заменить собой не признающее «архитектурных излишеств» искусство функционализма, детище авангарда. Архитектурный постмо-



дернизм породил стилевые тенденции, название которых начинается с приставки «нео», иногда удвоенной: неомодерн, неонеклассицизм, неонеоготика...

Автор подчеркивает, что виднейшие латиноамериканские зодчие не только не оставляют своим вниманием архитектурную среду родных стран, но и интенсивно работают по всему миру. Чилиец Борха Гарсиа Уйдобро учредил архитектурное бюро в Париже. Его компаньоном становится архитектор российского происхождения Петр Шеметов. Из недр проектного бюро Уйдобро — Шеметова вышли проекты зданий посольства Франции в Индии, прообразом которого послужил Тадж-Махал, министерства финансов в Париже, другие архитектурные сооружения, дающие примеры невиданных прежде сочетаний. Прославились за рубежом родного региона аргентинцы Э.Амбаш и С.Пелли, успешно работающие в США.

Со второй половины 50-х годов XX в. многие молодые латиноамериканские художники, уставшие от абстракционизма, тогда, как и повсеместно на Западе, широко распространенного в странах их региона, начали возвращаться к предметности в живописи. Внушительный перечень имен

этих художников, среди которых теперь немало всемирно известных, приведен автором в главе III монографии («Полистилизм латиноамериканского изобразительного искусства»), что свидетельствует о масштабе феномена, заявившего о себе от Мексики до стран Южного конуса.

Возвращение к предметности, как было замечено выше, справедливо не только по отношению к латиноамериканцам. Но одна яркая региональная особенность заслуживает быть особо отмеченной. Дело в том, что художники-латиноамериканцы, ступившие на профессиональную стезю после Второй мировой войны (и в условиях уже разразившейся «войны холодной»), оппонировали не только (и не столько) абстракционизму как одному из наследников классического мирового авангарда, уже утвердившегося в роли мировой музейной классики, сколько еще продолжающейся практике местного художественного явления, связанного с авангардом по принципу притяжения-отталкивания: ангажированному искусству, родиной которого была Мексика, распространившая его влияние далеко за свои пределы. Мурализм — искусство преимущественно предметное. Постмодернистов не устраивала в нем не просто «усталость стиля», наработанного с 20-х годов прошлого века. В гораздо большей степени им претила содержательная сторона этого искусства, неразрывно связанная с идеологическими течениями этого времени, тогда как постмодернисты провозгласили возвращение искусства в собственные, сугубо эстетические рамки.

Шелешнева-Солодовникова отдает должное латиноамериканскому модернизму 1920-х годов и более позднего периода как направлению, вернувшему в оборот искусства латиноамериканских национальных школ мотивы доколониальной и колониальной пластики, санкционировавшему использование профессионалами элементов народного приюта своих стран. Автор подчеркивает, что в Латинской Америке именно авангард первым поставил в XX в. вопрос о возможности выражения национальной самоидентичности средствами изобразительного искусства.

Хотелось бы обратить внимание на такой парадокс. Если смотреть на искусство Латинской Америки как на следующее в фарватере стран Запада, проблема отношения к традиции, казалось бы, должна была провести четкую разделительную черту между авангардом и поставангардом. И в ходе этой демаркации следовало бы покончить со всеми намерениями творцов, кроме основополагающего в постмодернизме диалога современного художника с художественной традицией прошлого. Диалога, ведущегося в более или менее «игровой» форме и не нагруженного ничем «посторонним».

Но автор рецензии солидаризуется с мнением коллеги-литературоведа Ю.Н. Гирина, что даже в эпоху глобализации, готовый заявить о своем торжестве, неизбывная для Латинской Америки проблема национальной самоидентичности, подобно второй стороне медали, присутствует в искусстве региона. Латиноамериканский поставангард, как и латиноамериканский авангард, — явления интернациональные. А поставангард — даже «наднациональное», ибо он располагается поверх всех культурных границ и перекрывает их, выстраивая новый тип культуры. В определенном смысле перед нами — феномен «родового» наследия, которое будущее латиноамериканское искусство получило у самых своих истоков от европейского искусства времен Конкисты, а в прошлом столетии поставангардизм унаследовал от своего ближайшего предшественника — национального авангардизма. Последний, как прямой потомок авангардизма прама-тери-Испании, был многим обязан, по мнению того же Ю.Н. Гирина, «тотальному обращению светлейших умов Испании рубежа XIX—XX вв. назад, в прошлое».

Обращение к инонациональным традициям как форме художественного, творческого поведения и способу самобретения через века в огромной степени присуще латиноамериканскому художнику. На заре XX в. в феномене латиноамериканского авангардизма нельзя не усмотреть именно региональную модификацию универсального художественно-идеологического движения. И главное со-

стоит в том, что, как и прежде, универсалистская категория наполняется в контексте своего времени совершенно особым смыслом. Речь идет об ощущении латиноамериканцами своей «инаковости» по отношению к остальному миру. В этом ряду стоят такие ключевые для региона явления, как индихенизм в Мексике и преклонение латиноамериканских авангардистов перед инкаизмом в Перу.

Особое внимание Шелешнева-Солодовникова сосредоточивает на Ф.Ботеро и К.Масиеле — представителях латиноамериканского постмодернизма. В первом разделе главы о живописи перед нами предстает колумбийский живописец, график и скульптор Фернандо Ботеро (р. 1932), который дебютировал в 1948 г., а уже к концу следующего десятилетия заявил о себе как творец особого пластического принципа, названного им «круговой формой». С этих пор практически все персонажи колумбийца обрели внешность, не позволяющую спутать их с созданиями любого другого живописца. По меткому замечанию автора книги, его герои, «вырванные из суетного потока времени... лишённые чувств и эмоций во всем своем монументальном величии гордо позируют перед нами, словно намереваясь поразить нас своей экстравагантной внешностью. Но, воистину, вызывают они в зрителе «не только восторг и веселье, но иронию и печаль».

Массивные скульптурные формы «Венер» Ботеро вызывают к воспоминаниям о «венерах» первобытного прошлого, воплощавших в себе представление об изобилии благ, даруемых природой. В разделе о колумбийке упомянута «Бродгейтская Венера», украшающая пышными формами площадь Ливерпульского вокзала в Лондоне и доставляющая удовольствие горожанам, по замечанию автора, от присутствия ей «вечной основательности», столь дефицитной в современном мире. Где еще, если не в многолюдной благополучной западноевропейской столице, «прорасти» новейшему символу благополучия? Ибо она — наглядный символ обилия благ цивилизации, для которой природа давно уже не сакральная, дарующая жизнь сущность, а «окружающая среда»,

превращенная в объект деловой эксплуатации среди всех прочих. Самоуверенность и ирония слились в образе богини цивилизованного «статус-кво». Богини периода эволюции человеческого общества, названного социологом из США Фрэнсисом Фукуямой «концом истории», отличительная черта которого, по словам теоретика-футуролога — грядущий неминуемый триумф либеральной идеи, поскольку дни его политического оппонента в лице авторитаризма уже в период написания книги-прогноза были сочтены.

В постисторический период, пророчествует Фукуяма, не будет ни искусства, ни философии; их заменит тщательно оберегаемый музей человеческой истории. Спросим, однако, доберется ли до него утративший жизненный тонус обыватель, предпочитающий проводить время в мягком кресле, посещая Интернет-сайты и общаясь на форумах с такими же, как он, счастливыми обладателями сверхмощных процессоров и комфортной мебели? Станет ли портить себе настроение зрелищем неблагоустроенной жизни предков его прекрасно ухоженная половина или предпочтет изысканиям на ниве прошлого гламурные страсти на домашнем экране и негу SPA-салонов? Шелешнева-Солодовникова цитирует Б.Гройса, вздыхающего о желанной «невозможности бегства» из этого мира, за пределами которого подстерегает «бессмысленное страдание» (с. 28, 29).

В монографии обозначены тенденции в латиноамериканском искусстве в предчувствии художниками возмещенного наукой «конца истории». Но в какой части мира мыслят свое существование персонажи рецензируемой книги, включая Ф.Ботеро, ныне всемирно прославленного творца и гражданина мира? К какому из миров относят себя современные латиноамериканские постмодернисты? И что думает по этому поводу сама исследовательница? Несмотря на обилие течений и тенденций, претендующих на роль исторических предтеч, постмодернизм, как правило, датируется 60—90 годами. То есть хронологически искусство названного мастера и его единомышленников и есть искусство периода грядущего конца истории. Периода, когда, по утверждению Фу-

куямы, искусства не станет. Коснется ли феномен исчезновения искусства того «мира истории», к которому, как принято считать, принадлежат страны Латинской Америки?

Ответ, отчасти, готов подсказать сам Фукуяма, давая понять, что рубеж названных миров он мыслит вовсе не как границы, проведенные на политических картах мира, и даже не как исторически сложившиеся границы историко-культурных регионов.

Постмодернизм, как когда-то барокко, классицизм, авангардизм, пришел в Латинскую Америку из того мира, который на рубеже тысячелетий приготовился стать, как утверждает Фукуяма, «постисторическим». Между тем, для утопистов Запада опыт Латинской Америки с периода ее открытия представлялся заповедником духовного здоровья. Даже разрушительные для самого Старого Света тенденции этот молодой мир умел усвоить так, чтобы поставить на службу собственному жизнестроению. Какая судьба ждет постмодернизм в этой череде заимствований?

Шелешнева-Солодовникова обращает наше внимание на то, что современные латиноамериканские представители поставангарда любят поиграть в творчестве с национальными мотивами — как бы отдавая дань экзистенциально ценному для них ощущению национальной самоидентичности. И в подтверждение приводит слова Фернандо Ботеро, который «хотел бы писать все, даже Марию Антуанетту, но в надежде на то, что все, что я делаю, будет исполнено латиноамериканского духа».

Но тут же автор монографии справедливо отмечает приверженность латиноамериканского постмодернизма универсальным категориям и контекстам мирового искусства, на палитре которого латиноамериканские краски, при всей их яркости, не занимают главенствующего положения, наглядно иллюстрируя это на примере творчества виднейших представителей искусства региона, которое, согласно ее мнению, лежит в русле постмодернизма. Да, на полотнах того же Ботеро присутствуют национально окрашенные натюрморты в примитивистском духе, приметы колумбийского пейзажа, типичная

архитектура, привычные типы внешности, даже национальные флажки. Но здесь же в изобилии встречаются и взаимодействуют не только персонажи национального примитива, но и пришельцы с картин Яна Ван Эйка, Дюрера, Леонардо, Мазаччо, Учелло, Мантеньи, Пьеро дела Франчески, Андреа дель Кастаньо...

Ботеро применяет игровой подход к историческому наследию художественной культуры и к фактам истории как таковой. Его полотна демонстрируют нам воистину раблезианский праздник форм. У Ботеро время действительно будто остановилось, предвещая упомянутый «конец истории». Он не провозглашает идей — ни моральных, ни политических, ни религиозных, он просто играет формами, красками, темами, играет откровенно и талантливо. Но история, как известно, особа ироничная. Она не прочь неожиданно поставить пластические символы беззаботного бытия в суровый контекст реальности. Однако Ботеро и сам довольно ироничен, особенно в силу двойственной природы своей натуры. Как художник, он тяготеет к миру «постистории». Будучи же латиноамериканцем по рождению, он кровью и корнями связан с историей «незавершившейся», со всеми ее тяготами.

Порой кажется, что у ироничного Ботеро с его принципом «круговой формы» раздутость форм как прием — признак не только и не столько здорового полнокровия, сколько апоплексического сложения «колосса на глиняных ногах». Даже такая теплая, заполненная привычными вещами среда, в которой обитают персонажи колумбийца, несет в себе что-то вызывающе-провинциально-мещанское. Способ ее воссоздания сродни моде на собирание выброшенных за негодностью старых вещей, не претендующих на гордое звание антиквариата, но уже введенных в престижный оборот под новомодным термином «винтаж». Он означает сокровища, извлеченные с чердаков и из подвалов, из прабабушкиных сундуков и трухлявых от многолетних стараний жучка-древоточца комодов.

«Кукольные» персонажи Ботеро «порождают и определенную тревогу своей сытостью и самодовольством рядового,

обобщенного, вечного филистера», — пишет исследовательница. И к месту приводит слова русского аристократа, представителя религиозной мысли, князя Е.Трубецкого, об опасности такого явления, как мещанство: «Комфорт рождает предателей. Продажа собственной души и родины за тридцать серебряников, явные сделки с сатаной из-за выгод... — вот куда, в конце концов, ведет мещанский идеал сытого довольства» (с. 80).

Тем не менее автору книги симпатичен этот живописец: за яркий, насыщенный цвет его полотен, за дар колориста, за умение передать настроение посредством цветовой гаммы натюрморта или интерьера без присутствия людей. Ботеро приглашает зрителя разделить с ним радость бытия. И посредством иронии демонстрирует нам, что самодовольство — вещь не только смешная, но и небезопасная.

Второй раздел III главы посвящен художникам конца прошлого — начала нынешнего века, среди которых — мексиканцы, Карлос Масиель (Кихано) и Армандо Ромеро, бразилец Жулиу Виллани, аргентинцы, гватемальцы, чилийцы, перуанцы, кубинцы. Среди последних фигурирует и О.Годинес, выпускник факультета графики Художественного института им. В.И.Сурикова.

Карлос Масиель, эрудит и фантаст, виртуоз кисти и наследник «магического реализма», взял себе красноречивый псевдоним Кихано, отсылающий к гениальному роману Сервантеса. Тем самым он, кроме всего прочего, сделал акцент на своей «национальной сущности», многим обязанной наследию матери-Испании. Отметим и то, что Кихано — родовое, «домашнее» имя страстного любителя пыльных рыцарских романов. Подобно многим своим землякам, Кихано не желает утратить свою мексиканскую сущность, но считает себя мексиканцем, «вросшим в европейскую культуру». Исполненные им парфразы полотен европейских мастеров полнятся деталями, отсылающими к впечатлениям, полученным на исторической родине. Но особая тема в творчестве К.Масиеля — Россия. Исполнен нежности автопортрет художника с русской женой в день свадьбы. Молодые стоят

рядом, на их плечи накинута мексиканская шаль-ребосо. Вместо лиц у обоих заключенные в овалы фрагменты родного для каждого из них пейзажа. Главная тема живописца — красота и единство мира, в котором даже неживое может выглядеть живым. И тут же напряженное цветное «созвучие» готово напомнить о хрупкости бытия, о тоске утраты, о двойной ностальгии: в Мексике — по России, в России — по Мексике.

Постмодернистские тенденции, заявившие о себе в произведениях художников рубежа веков и тысячелетий, по сей день пребывают в состоянии развития. На вопрос, что придет на смену поздней фазе все того же явления, названного постпостмодернизмом, предстоит ответить будущему.

Предшественники постмодернистов, рожденные в Латинской Америке, тоже были истинными профессионалами, отдававшими должное традициям мировой культуры: Х.К.Ороско не зря называли мексиканским Гойей и суровым мексиканским Мазаччо; Д.Ривера намеренно придал мексиканским крестьянам на своих фресках сходство с персонажами Джотто; отзвуки барокко и даже ультрабарокко в живописной манере Д.А.Сикейроса отмечают многие исследователи его искусства. Бесперспективное дело взвешивать на гипотетических весах, кто — постмодернисты или их предшественники — больше обязан классикам минувших веков. Шелешнева-Солодовникова абсолютно права, утверждая, что нет профессионала, тем более мастера, без опоры на традиции. Но по-своему прав и ее оппонент М.Бодэ, негодующий по поводу постмодерна как такового. Вопрос состоит в смысле обращения художника к наследию. Тогда неизбежен и следующий вопрос: каков итог этого обращения? Что предлагает творец симулякров (лат. *simulacrum* — подобие, видимость, призрак, тень) настоящему и будущему искусства? Можно умножать и совершенствовать традицию: у «Сикстинской Мадонны» длинный ряд предшественниц в веках. И эволюция образа не остановилась, к примеру, на шедевре Рафаэля, включив в дальней перспективе и революционных мадонн кисти мексиканских

муралистов, и питерскую мадонну-пролетарку русского станковиста Кузьмы Петрова-Водкина, и создания других светских живописцев. Все это не мешало образу по-прежнему бытовать в сфере религиозного искусства, в той или иной мере воспринимая стилистическую эволюцию. С другой стороны, над трудами предшественников, особенно — когда-то важных официозных мэтров, можно и просто увлеченно поглумиться в духе постсоветского «соцарта», вымещая все прошлые обиды, реальные и мнимые. А еще можно, как полагает автор, уйти от сущего в мир виртуальных фантазий, представив творения мастеров прошлого в виде разноцветных стеклышек калейдоскопа, чтобы, вращая «волшебную» трубку с зеркалом внутри, с детским любопытством «творить» все новые комбинации и без усталости наслаждаться невиданными прежде сочетаниями.

Реальность превратилась для постмодернистов в табу. Она отвращает художника своим несовершенством и вносит ненужное беспокойство в душу потребителя постмодернистских произведений, удобно устроившегося на мягком диване перед красиво обрамленной, сочно написанной, изобретательно загадочной картиной, обладание которой тешит ее владельца надеждой на принадлежность к кругу ценителей художественности как таковой.

Со времен ренессансной утопии европейцы хотели видеть в Латинской Америке утерянный и обретенный Рай. Но именно этой целостности латиноамериканское сознание лишено от природы и с самого начала страстно жаждало его обрести, опираясь на поиск соответствующих моделей в инокультурных ареалах. Тяга к созданию собственного мира, собственного будущего была всегдашней ее страстью. И потому в словах мексиканского поэта и эссеиста О.Паса «мы стали современниками всего человечества», произнесенных в середине прошлого века, звучало неподдельное торжество.

Герой «Ста лет одиночества» (1967) Г.Гарсиа Маркеса Габриэль, тезка и альтер-эго автора, единственный спасается из гибнущего Макондо с его заиклившимся и, наконец, заскользившим к хаосу временем. Он успевает уехать в Париж, в Старый Свет, на западноевропейскую прародину. В его понимании это мир свежего ветра, мир истинной истории. А несколькими десятилетиями позднее постмодернисты — не провинциалы, а выразители мировоззрения обитателей анклавов идейного и материального благополучия — выбрали прообразом своего творчества модель мира, подозрительно похожую на Макондо накануне постигшего его губительного урагана. Латинская Америка в который раз выступила для них прообразом «потерянного Рая». (Напомним, к слову, считалось, что в ветхозаветном Раю не было времени.) Подобно всем патриархальным мирам, затерянный мир Макондо был обречен, но, претерпев метаморфозу разрушения, сумел каким-то образом влиться в «глобальный Макондо» унифицирующегося мира. В контексте конца истории и грядущего повсеместного замещения ее миром принципиально неисторическим гордая фраза О.Паса обретает неожиданную постмодернистскую двусмысленность.

Даже сам автор «Конец истории» в финале своего трактата откровенно заскукал по «историческому» бытию, ужаснувшись от перспективы вечного растительного благоденствия в качестве действительного члена общества потребления. Пока неизвестно, что будет из себя представлять этот старт и как на это отреагирует искусство. Воскреснет ли оно? И тогда в каких формах и для кого? Только вопросы, ответов на которые не видно в тумане грядущего. Возможно, в силу своего темперамента первопроходца Шелешнева-Солодовникова нам когда-то поведаст об этом на страницах нового исследования.

Е.А.КОЗЛОВА (gato082008@yandex.ru)