

Шведова И.В.

О КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ ЭТНОФУТУРИЗМА

Искусство всегда создавало среду существования человека, окружая его в самых различных формах, из века в век формируя «пространство сознания и воображение эпохи»¹. Насколько важны и необходимы для современного художественного опыта установки на некие этнические смыслы и на то, что эти смыслы связаны со временем, с историей?

Смешение разнородных культурных влияний и увеличение потока информации на новом рубеже веков породило общую проблему фрагментарности восприятия, отсутствия комплексности знаний о культурно-историческом процессе в целом. Тем не менее, в обстановке существующей нестабильности системы ценностей и оценок в развивающемся мире параллельно наблюдается и противоположный процесс – возрождения автохтонных религиозно-культурно-цивилизационных ценностей², сохранения или стремления к сохранению на местах, независимо от строя и модели развития государства, черт национального своеобразия.

«Мотивы архетипических смыслов национальных культур, мотивы сопряжения смысла человеческого бытия с высшими духовными ценностями, поиск устойчивых ориентиров этнокультурной традиции»³ выходят на передний план. В этом стремлении обрести почву под ногами чувствуется инстинкт самосохранения человеческой общности, ядро которой исторически цементирует именно чувство этнического родства, обусловленное длительным совместным проживанием на определенной территории, общим языком, культурой, самосознанием. Примером этой тенденции стало такое явление, как этнофутуризм, возникший изначально в 1980-х годах в финно-угорской этнической среде в Эстонии и обретший свою концептуальную колыбель в российской Удмуртии. В манифесте «Этнофутуризм: образ мышления и альтернатива на будущее»⁴ его смысл трактуется предельно просто: выживание наций в будущем обеспечивается самобытностью их культуры – а это качество является основой национальной идентичности.

Этнофутуризм обратился к глубинным, архаическим пластам народной культуры и на этой основе сформировал свой главный творческий метод, который состоит в осмыслении первооснов национальной культуры и соединении их с новейшими достижениями мирового изобразительного искусства.

¹ Кибальчич, Н.С. Дизайн – неузнанный хранитель бытия // Изобразительное искусство в школе. 2008. № 3. С. 41.

² Володин, А.Г., Широков, Г.К. Глобализация: начала, тенденции, перспективы. М.: ИВ РАН. 2002.

³ Розенберг, Н.А., Плеханова, Е.О. Этнофутуризм и этническая идентификация в искусстве России конца XIX – начала XXI века. Современные трансформации российской культуры. М.: Наука, 2005. С. 281-302.

⁴ Пярл-Лыхмус М., Каукси Ю., Хейнапуу А., Кивисильдник С. Этнофутуризм: образ мышления и альтернатива на будущее. Манифест // Пер. Мальтс, А. Тарту, 1994.

Такой подход быстро обеспечил движению, оформившему себя программно и теоретически, международную известность и популярность благодаря регулярно проходящим фестивалям. В числе крупнейших первым и самым известным из них стал «Ugriculture» (Хельсинки), а в России «КамWA» (Пермский край).

В картинах художников, относящих себя к этнофутуристам, фигурируют атрибуты материальной и духовной культуры собственного или изучаемого этноса: зооморфные образы и мифологические персонажи, родовые знаки и мотивы геометрических орнаментов, сакральные предметы. Их использование, по аналогии с принципами понимания языка символизма, обуславливает и способ прочтения авторской мысли: он должен совмещать принципы прочтения знаковой символики традиционной народной культуры и изучение композиции. Сюжетно работы могут представлять и раскрывать самое разное содержание: от смыслового значения определённого геометрического знака до обобщённого и завершённого образа мира. То есть, в лучших своих образцах этнофутуристическое искусство предлагает как бы заново увидеть, ощутить и постичь мир в его целостности. Нельзя не признать величайшей актуальности этого посыла сегодня.

В современном поликультурном обществе, при разнонаправленности формирующих векторов воздействия на личность и отсутствии общей доминанты, картина бытия рисуется достаточно раздробленной. Искусство уходящей эпохи послесовременности представляет нам фрагменты целого, изъятые из творческих контекстов различных культур, которые с разной степенью оригинальности могут соединяться в современный коллаж. Такой подход к формированию художественного опыта присущ постмодернизму – одному из самых заметных направлений в современном искусстве, описанию которого уже достаточно уделили внимания исследователи¹. Именно так – «состоянием постмодерна» – было охарактеризовано Ж.-Ф. Лиотаром состояние науки, культуры и общества в целом в 70-е годы прошлого века. В изобразительном искусстве его метод характерен творческим заимствованием из разных эпох и стилей, с активным использованием иронии, гротеска, пародии, приёмов художественного цитирования, коллажа, повторения и других, на основе которых в замкнутом пространстве одного произведения возникает личная мифология автора². Философский постулат постмодерна, определённого Мишелем Фуко как «эпистемологическая неуверенность», в драматической форме расшифровывает В. Ермаков: «В обозрении картины мира нет привилегированной точки зрения; всё равновероятно. И равноцен-

¹ Хассан И. Расчленение Орфея: к постмодернистской литературе. Урбана, 1971. См. также: Батлер К. «После «Поминоку»: Эссе о современном авангарде». Оксфорд. 1980. № 11. См. также: Олива А.Б. «Интернациональный трансавангард». Plashart. Нью-Йорк, 1982. № 104. С. 36-43. См. также: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996 и др.

² Искусство во времени: методическая копилка. Синхронизация событий отечественной истории и истории изобразительного искусства; Древо стилей и направлений / автор-сост. Шведова И.В. Белгород: ИД «Белгород», 2012. С. 79.

но. И безразлично. Синоним безразличия – равнодушие. Признавая равнозначными все ценности, коварный монстр постмодерна бесконечно увеличивает сокровища культуры, – но сам же ироническим взглядом ручного василиска превращает их в равно незначительные пустяки. Так разочарование (то есть прекращение действия чар) обращает золото в труху.¹

Постмодернизм рефлексивно отразил стиль мышления эпохи в той его части, которая ориентирована на «деструкцию», т.е. перестройку и разрушение прежней структуры интеллектуальной практики и культуры вообще. Художник этого времени, как и времени новейшего – прежде всего творческая личность, презентующая в рамках галерей и выставочных залов себя и свое мировоззрение, мимолётное впечатление или другой случайный фрагмент бытия. В сравнении с ним художник древности – фигура в искусстве вовсе не персонифицированная, но, вместе с тем, именно он является автором языка, связующего в единое целое поэзию мифа и коллективное творческое сознание. И это совершенно естественно: принципы целостности и единства транслированы через искусство в материальную и духовную культуру любого этноса². Если отойти от архаики и обратиться к более поздним примерам истории, то достаточно вспомнить вторую половину XIX века, когда был сформирован богатейший пласт отечественной национальной классики, достижения которого лежат в её основе и сегодня. Ощущение общности и национального родства на волне патриотического подъёма после победы в Отечественной войне 1812 года дало нам в различных областях культурной жизни то, что впоследствии было названо Золотым веком русской культуры. Серебряный век также стал результатом объединения усилий, но уже отечественных художников и эмиграции, для грандиозной презентации культурного опыта, породившей в Европе короткий, но яркий русский мейнстрим³.

Канадский профессор Р. Таагепера выделил три современных направления культуры, по-разному позиционирующих себя по отношению к традиционной народной: космофутуризм, этнопретеризм и этнофутуризм. Первое теоретически предполагает создание наднационального мира, растворившего в себе этносы, второе подразумевает консервативное сохранение национального прошлого в сочетании с нетерпимостью ко всему новому и чужому. Лишь принципы этнофутуристического, по его мнению, позволяют малым народам развивать свою самобытность в условиях сохраняющегося этнического многообразия. Если исходить из данной классификации, то именно в рамках третьего, благодаря мощному экспериментаторскому началу, идущему корнями из практик постмодерна, есть возможность сохранения истори-

¹ Ермаков, В. Блеск и нищета постмодерна. // Орловское информбюро. 2005. URL: <http://www.oryol.ru/material.php?id=7431>.

² Гуц А. К., Паутова Л. А. Глобальная этносоциология. М.: «Книжный дом «Либроком» 2009.

³ Русский стиль и парижский шик: как кокошник весь мир завоевал. // Онлайн-журнал «Стиль эпохи». URL: <http://style-epochi.ru/russkoe-vliyanie-na-modu-francii-v-20-x-godax-xx-veka.html>.

ческой преемственности художественного опыта и условия для его самообновления.

К осознанию того, что искусство должно расти на национальной почве, стали постепенно возвращаться. Но процесс этот, учитывая предыдущий опыт, непросто и требует новых подходов. Прогрессивная творческая личность начала XXI века становится перед необходимостью философского осмысления действительности, глубокого понимания происходящего в мире на уровне геополитики. Несмотря на процессы глобализации и огромное распространение американско-европейской культуры по всему миру, говорить о становлении единой «общечеловеческой цивилизации» отнюдь не приходится, и признать человека современности вполне свободным от этнической самоидентификации в рамках развития современного искусства по-прежнему не представляется возможным. Это искусство не просто молодо, оно выходит из ситуации постмодернизма с более широкой проблематикой. Контекстуально в нём просматриваются мотивы соц-арта, экологического неблагополучия, но на передний план выходит осмысленно переживаемая связь с прошлым – а это единственное условие сохранения преемственности культуры. Обозначенная область художественного эксперимента даёт почву и для нового творческого прорыва, и выявления новых мировоззренческих аспектов, которые тоже могут стать в ряд захватывающих открытий искусства.