

Этнокультурная традиция в контексте современной художественной практики

О. Г. Беломоева,
доктор культурологии,
профессор кафедры традиционной
мордовской культуры и современного
искусства ГОУВПО «МГУ им. Н. П. Огарева»
(г. Саранск, РФ)

Развитие этнокультурной традиции в современную эпоху происходит в стремительно глобализирующемся мире. Это обстоятельство в значительной мере обострило проблемы выбора стратегий развития локальной культуры в новых условиях. Для рубежа XX–XXI вв. наиболее характерны три пути сохранения уникальности культур: «самобытность как форма закрытости», «самобытность в условиях открытости», «самобытность, устремленная в будущее». Первая стратегия предполагает противопоставление себя другим, защиту собственного природного и социокультурного пространства. Данная культурная практика приводит к консервации местных художественных форм, что, как ни парадоксально, имеет

эффект, обратный ожидаемому: вытеснение традиции в неактуальное, невостребованное культурное пространство и, в крайней своей форме, к ее утрате. Вторая – смягчение взаимоисключений и создание условий для сосуществования различных этносов и культур, готовность к диалогу. Третья создает почву для формирования гражданского общества и проведения политики культурного плюрализма.

Наиболее перспективными, очевидно, являются две последние стратегии. Большинство исследователей приходят к выводу о неэффективности протекционистской позиции в отношении этнических и национальных культур и видят условием сохранения самобытности дальнейшее развитие, интегрирование традиционных ценностей в современную культуру. В частности, во Всемирном докладе по культуре было отмечено, что «...культурная самобытность укрепляется через взаимодействие с другими коллективами,

Н. Рябов. Вечерний звон



В эпоху рождения транслокальной культуры, распространяющейся поверх национальных границ, только актуализация локальных традиций сможет обеспечить существование разнообразия культур. Их поддержка и развитие позволят сохранить уникальный образ культур, что будет их основным «капиталом».

выдвигая к каждому обществу требования видеть себя в перспективе других обществ и воспринимать эту перспективу через призму своего сознания в процессе непрерывного анализа» [1, 70].

Представляется, что данная позиция открывает новые горизонты для развития локальных культур, которым предстоит сложнейшая задача – адаптироваться к изменившимся условиям бытования.

В эпоху рождения транслокальной культуры, распространяющейся поверх национальных границ, только актуализация локальных традиций сможет обеспечить существование разнообразия культур. Их поддержка и развитие позволят сохранить уникальный образ культур, что будет их основным «капиталом». Таким образом, в основе имеющейся на сегодняшний день ситуации развития этнических культур лежит понимание того, что сейчас уже не представляется возможным жить лишь за счет культурного наследия прошлого. Центр внимания в решении этой проблемы смещается в сторону поиска возможностей существования современного локального в современном глобальном, что, по-видимому, наиболее оптимально решается путем соотнесения местных культурных традиций с общими проблемами развития культуры в современности.

Наиболее существенным фактором, без которого поиск взаимодействия глобального и локального был бы в принципе невозможен, является так называемый этнический парадокс [4, 261] современности – «усиление этнического сознания при ослаблении этнических свойств традиционной культуры». Дело в том, что социокультурный контекст рубежа XX–XXI вв. стал носить неаутентичный характер по отношению к традиционной этнической культуре. Однако, несмотря на общее движение в направлении модернизации и универсализации культуры в целом и повседневной культуры в частности, способствующее ослаблению

Для рубежа XX–XXI вв. характерны три пути сохранения уникальности культур: «самобытность как форма закрытости», «самобытность в условиях открытости», «самобытность, устремленная в будущее».

этнических свойств традиционной бытовой культуры, произошло усиление этнической идентификации. Традиционная культура оказалась в новой ситуации, когда ее жизнь протекает в условиях неаутентичной среды бытования, и тем не менее она остается актуальным культурным пластом современности.

В новых условиях в который раз приобретает остроту вопрос об отношении к традиции. Как правило, выделяется несколько вариантов ее современного бытования. Во-первых, это чистый аутентичный фольклор, ареал которого ощутимо сужается. Во-вторых, творчество на традиционной основе, в ходе которого происходят вживание в традицию и вживание ее в современную, главным образом городскую, культуру с сохранением установки на максимальную подлинность и личностной культурной, и, собственно, этнической, идентификации с материалом. Третий тип – формирование некоторого набора унифицированных вариантов аутентичной и национальной культуры, свободных от импровизации, вариативности. Наконец, следует выделить оригинальное авторское творчество, косвенно ориентированное на традицию этнической культуры. Данные типы редко присутствуют в реальности в чистом виде, дополняя друг друга. Каждый из них наиболее ярко проявлял себя в определенные периоды. В настоящее время в контексте современной культуры – многослойной, вплетенной

Л. Колчанова-Нарбекова. Три мира. 1996



Л. Колчанова-Нарбекова. Моление о лошадях. 2002





Ю. А. Дырин. Летний вечер. 2002

в мировую традицию и сохранившей региональные особенности – наиболее актуальным представляется вариант, предполагающий погружение традиции в новую неаутентичную среду, в которой она обретает собственное место. Вероятно, это и есть плацдарм, где может осуществиться со-бытие глобального и локального.

Представляется, что наиболее ярко данная проблема прозвучала в области художественного творчества. Не ставя задачей проследить этот процесс во всех видах искусства, остановимся на живописи, опираясь на опыт ряда художников Мордовии и Республики Марий Эл, заявивших о себе в русле этнофутуризма.

С. Евдокимов. Прародительница. 2001



В последние десятилетия для финно-угорских народов, переживающих процесс обретения культурной памяти, характерны отказ от этноцентризма, тяготение к воссозданию древних ментальных структур и обновлению язычества. Особенно ярко эти тенденции заявили о себе в среде интеллигенции, выдвинувшей лозунг национального возрождения. Благодаря кросскультурным исследованиям, предпринятым в различных областях культуры (финно-угорские языки, мифология, фольклор, народная культура и т. д.), носители конкретных финно-угорских культур получили возможность осмыслить пространство не только собственной культуры, но и всего финно-угорского мира, тем самым включившись в орбиту европейской культуры.

Исследование финно-угорской ментальности позволило ученым сделать вывод о своеобразии представлений о мире, сложившемся в соответствующей культуре. Это – «представление о мире как будто бы

В последние десятилетия для финно-угорских народов, переживающих процесс обретения культурной памяти, характерны отказ от этноцентризма, тяготение к воссозданию древних ментальных структур и обновлению язычества. Особенно ярко эти тенденции заявили о себе в среде интеллигенции, выдвинувшей лозунг национального возрождения.

Н. В. Рябов. Моление солнцу. 2005



самодостаточном, не стремящемся к изменениям» [3, 149]. Устойчивость традиций проявляется во всех сферах жизни этих народов. Так, для художественной культуры характерно сохранение целостности связи форм словесного и изобразительного фольклора и ритуальной практики.

В современном искусстве финно-угорских народов, в том числе мордовского, этническая константа оказалась наиболее ярко выраженной именно в творчестве этнофутуристов. Этнофутуризм выразил мироощущение носителей традиционной культуры, которые, став горожанами, влились в ряды творческой интеллигенции. «Возникнув как романтический протест против кричащих противоречий современности, этнофутуризм, по мнению литературоведа В. Шибанова, представляет сегодня диалог архаической мифологии с мировым постмодернизмом» [3, 150]. Именно в этом ярко проявляется соединение локального и глобального, этнического и транснационального.

Таким образом, эстетической программой этнофутуризма становится актуализация этнических форм в поле постмодернистской культуры. В архаическом искусстве как бы заново были открыты опыт интуитивного прозрения коллективного бессознательного, сопутствующая архаике могучая магическая энергия, вера в жизнь. В отличие от других видов искусства в живописи, графике, скульптуре в первую очередь нашел воплощение легендарно-мифологический мир, «некое архаико-магическое единство, особая Вселенная, куда и устремлены помыслы интеллектуалов» [3, 150]. В этом искусстве, пользующемся весьма условным художественным языком, отразились важнейшие элементы традиционной картины мира, тем более что

В современном искусстве финно-угорских народов, в том числе мордовского, этническая константа оказалась наиболее ярко выраженной в творчестве этнофутуристов. Этнофутуризм выразил мироощущение носителей традиционной культуры, которые, став горожанами, влились в ряды творческой интеллигенции.

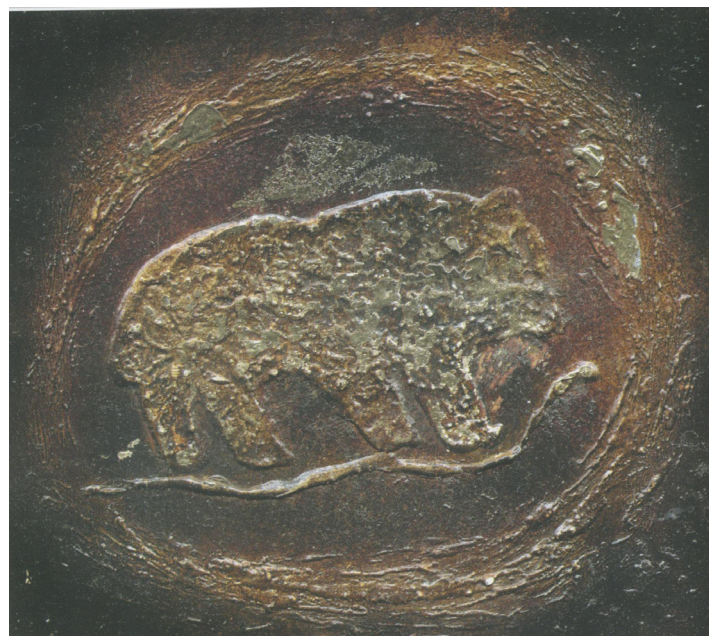
для него наиболее характерны космогонические и этногонические сюжеты и мотивы. Формой их выражения, помимо станковых произведений, непременно становятся хеппенинги, перформансы, инсталляции, традиционные для искусства авангарда. Построенный на единстве двух удаленных друг от друга во времени художественных и культурных феноменов – архаической традиции и авангардных поисков новой выразительности конца XX в., – этнофутуризм представляет собой не просто пересказ общепонятным современным языком содержания древней магии и первичных художественных структур, а попытку воссоздать утраченную человечеством картину мира как целого, модель мироздания.

В творчестве художника Мордовии Юрия Дырина тематический репертуар, характерный для этнофутуризма, пожалуй, наиболее широк. Сквозной темой его произведений является мотив творения. Художник актуализирует архетипические представления о тотемных предках, воплощая мир истоков культуры.

Ю. Дырин. Лесной олень. 1998



А. Алешкин. Древняя ценность. 1993





Ю. Дырин. Древо просветления. 2000

А. Алешкин. Ава. 2004



Этнофутуризм, опираясь на тяготение примитивизма к сознательному упрощению форм, актуализировал в первую очередь свойственные древней традиции, от которой отталкивались примитивисты, декоративизм и орнаментальность художественных решений.

Главное место во многих его картинах занимает зверь, тело которого прекрасно и фантастично одновременно, потому что олицетворяет исток, из которого проистекало некогда все многообразие жизни («Лесной олень», 1998. Х., м.; «Большая Медведица», 2001. Х., м.). Дерево предстает как такой же предок, как божество («Древо просветления», 2000. Х., м.). Природа, чаще всего напоенная в произведениях Ю. Дырина светом, теплом, радостью, явленная как земля обетованная, также воспринимается как условие продолжения жизни («Полнолуние», 1998. Х., м.; «Лесная тропинка», 2000. Х., м.). Особое место в образах Ю. Дырина, однако, занимает все же человек («Крестьянская семья», 1997. Х., м.; «Летний вечер», 2002. Х., м.). Он не всегда находится на первом плане, но всегда значим как смысловая константа образа. Он — не просто частичка Вселенной, он неотъемлемая часть мира, несущая в себе его духовные устои.

Чаще всего указанные образы (зверь, дерево, природа, человек и некоторые другие) бывают заключены в сложные смысловые связи, не просто создавая в картине в совокупности модель мироздания, но воплощая само понятие «Жизнь» как главную и единую для всех людей ценность.

Уже само обращение к архетипам, лежащим в основе коллективного бессознательного, независимо от этнической или национальной принадлежности, делает содержание работ Ю. Дырина общепонятным и общезначимым и выводит их в транскультурное пространство; локальное становится глобальным.

Следует обозначить и некоторые особенности художественного языка в произведениях Ю. Дырина и этнофутуризма в целом, которые способствуют достижению указанного эффекта. По нашему мнению, это дальнейшее развитие традиций примитивизма, зародившегося на рубеже XIX–XX вв. Однако этнофутуризм, опираясь на его тяготение к сознательному упрощению форм, актуализировал в первую очередь свойственные древней традиции, от которой отталкивались примитивисты, декоративизм и орнаментальность художественных решений. Эти художественные качества лежат, как известно, в основе любого народного искусства, сближая традиционные культуры на почве особенностей художественного видения. Данная



общность также выводит локальную традицию в глобальное пространство, продлевая ей жизнь.

В творчестве марийского художника Юрия Таныгина подчеркнутая декоративность цвета также является главной чертой художественного видения мира. Его произведения, колорит которых построен на мощных цветовых контрастах, воплощают идею неиссякаемой радости бытия («На женитьбу», 1998. Х., м.).

Творчество мордовского художника Андрея Алешкина обращено не столько к воссозданию образа Вселенной, сколько к интерпретации древних архетипических образов, наиболее широко распространенных в культуре мордвы и – шире – финно-угров. Можно выделить пять-шесть мотивов, наиболее значимых для художника: медведь, птица, женщина, всадник, меч, шаман. Они несомненно соотносятся с архетипами многих народов мира, являясь составляющими коллективного бессознательного и потому становясь легко понятными каждому. Иногда, подчеркивая их самодостаточность, художник делает эти образы единственными героями своих холстов («Древняя ценность», 1993. Х., м.). Но нередко он сопоставляет их друг с другом или дает в окружении схематических графических знаков, напоминающих пиктографическое письмо, как бы наращивая смысловое наполнение образов («Война и мир племени Водной Птицы», 2001. ДВП, смешанная техника). Однако в каждом случае автор придает им сакральное звучание, наполняет их символическим смыслом. За этими изображениями стоят пришедшие из древности представления о первопредках, истоках жизни (серия работ «Ава»).

Духовная сущность изображаемого нередко присутствует в картинах А. Алешкина как своеобразная световая оболочка, магическая аура, излучаемая самим предметом, заключающая в себе его сущность. Сумрачная сдержанность тонов усиливает это впечатление загадочности и ощущение тайны, которая словно должна приоткрыться через мгновение. Символизации образов способствует не только весьма условный колорит, совершенно не претендующий на натурный подход, но и схематизация формы, придающая предмету некоторую упрощенность очертаний, и уплощение пространства, не претендующего на трехмерность, и преобладающая статика композиции как выражение незыблемости, вечности устоев, соединяющих прошлое, настоящее и будущее. Орнаментальность не столь характерна для работ А. Алешкина, как, скажем, для холстов Ю. Дырина, но декоративность, тонко и деликатно понята, украшает образный строй его работ. Отточенность, выверенность композиций, простота и лаконизм форм, тонкость цветовых сочетаний, богатство фактурных поисков – все это в произведениях А. Алешкина из арсенала достижений современного искусства.

Тотемические представления древних мари находят воплощение в творчестве Сергея Евдокимова. Они



Ю. Дырин. Лесная тропинка. 2000

Н. Рябов. Красный конь. 2001





Н. Рябов. Масторава. Диптих. 2004

либо возникают в плоскости холста как отчетливые контуры животных, изначально существовавших в природе, но сохранившихся лишь отдаленно в памяти людей («Прародительница», 2001. Х., м.), либо прочитываются в облике природы – современницы автора («Древняя песня», 2002. Х., м.).

Свое прочтение архаических образов предлагает и другой марийский мастер, Александр Иванов, выразивший могучую стихийную силу природы, сопряженную с человеческой жизнью («Под знаком медведя», 1996. Х., м.; «Древо жизни», 2006. Х., м.). В этих образах – отголоски модели мироздания, рожденной в глубокой древности.

Весьма условен художественный язык и в произведениях Людмилы Колчановой-Нарбековой (Республика Мордовия). В них также большое значение имеет декоративное начало, которое проявляется в особенностях понимания художницей цвета, формы, плоскости холста. Однако особое внимание автора занимает проблема пространства. Даже в небольших по размеру холстах оно, как правило, тяготеет к вселенским масштабам, помогая автору создать живописно-пластическую модель мироздания. Она

включает в себя множество явлений живой и неживой природы, образы «второй» природы, созданной человеком, его самого и его жизнь. Но каждое из них в картинах художницы изоморфно универсуму, равнозначно ему и представляет собой микрокосм. В этом следует усматривать близость ее искусства мировоззренческим ориентирам народного искусства, микрокосм которого, согласно концепции академика Б. Рыбакова, включает в себе модель мира. Средоточием мироздания для художницы являются разнообразные по происхождению духовные ценности: традиционное женское украшение из комплекса праздничного мордовского костюма, в древности выполнявшее магическую (роль оберега) и эстетическую функции (триптих «Украшение среднеэцнинской мордвы», 2003. Х., м.), тотемические образы («Моление о лошадях», 2002. Х., м.; «Птицы», 2000. Х., м.) и т. п. Но всякий раз это – сакральное пространство, рождающее у зрителя богатые ассоциации, ощущение вселенского простора, свободы и, как следствие, радости от осознания причастности к Бытию.

Собственную интерпретацию традиций архаической культуры дает в своем творчестве мордовский живописец Николай Рябов. В ряде работ он воплощает свое прочтение образов, наиболее значимых для сакральной традиции мордвы («Красный конь», 2001. Х., смешанная техника; «Знаки мирового древа», 2002. Х., смешанная техника; «Сюлгам», 2004. Х., смешанная техника). В других его увлекает обрядово-ритуальная и бытовая сторона традиционной культуры («Зов предков», 2000. Х., смешанная техника; «Моление солнцу», 2005. Х., смешанная техника). Нередко художник тяготеет к воплощению образа древнего божества или героя («Куйгоров»,

Накопленный художественный опыт свидетельствует о том, что локальная культура демонстрирует свою способность адаптировать современные художественные достижения к массовому сознанию и тем самым «продвигать» себя в мировое культурное пространство.





Л. Колчанова-Нарбекова. Украшение среднецининской мордвы. Триптих. 2003

2001. Х., смешанная техника; «Тюштя-воин», 2004. Х., смешанная техника). Его работы отмечены декоративностью цвета, чаще всего достаточно звучного и яркого. Пространство в них приобретает особую – «временную» – глубину, будучи построено на соотношении цветовых плоскостей, наложенных одна на другую («Масторава», 2004. Х., смешанная техника; диптих «Послание предков», 2005. Х., смешанная техника) и ассоциирующихся с пластами времени, наслаивающимися один на другой; на сопоставлении разномасштабных фигур, предметов, словно хранящихся в толще коллективной, генетической памяти: более или менее удаленные, они время от времени всплывают на поверхность, сменяя друг друга, как посланцы из прошлого в будущее. Основываясь на достижениях авангарда, Рябов активно экспериментирует в области живописной техники и приемов. Художник тяготеет к применению смешанной техники, позволяющей ему вести разнообразные фактурные поиски, обогащающие поверхность холста. С той же целью он нередко применяет коллаж, «используемый как попытка разбудить генную память через воздействие энергетики природных материалов («Размышления», 1999; «Сюлгам», 2004). Кусочки холста и ритуальные маски из дерева собственной работы, которыми автор обогащает холст в качестве дополнительной фактуры, выступают как этномаркеры, отсылающие зрителя к культовой традиции эрзян-язычников, где ДЕРЕВО и ХОЛСТ имели сакральное значение [2, 37]. Эта особенность художественного языка еще раз свидетельствует о многообразных возможностях взаимодействия глобального и локального.

Сейчас трудно предугадать, насколько культурная стратегия, предложенная этнофутуризмом, окажется

долгосрочной. Но накопленный художественный опыт несомненно дает некоторые основания для оптимистических прогнозов. Во всяком случае, он свидетельствует о том, что локальная культура в данном случае демонстрирует свою способность адаптировать современные художественные достижения к массовому сознанию и тем самым «продвигать» себя в мировое культурное пространство.

Ключевые слова / keywords:

культурная стратегия; локальная культура; глобализация; этнофутуризм; живопись; архаические мотивы; авангардное искусство

cultural strategy; local culture; globalization; ethnofuturism; painting; archaic motifs; avant-garde art

Поступила 03.06.2009

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Всемирный доклад по культуре, 1998 год: Культура, творчество и рынок. – М., 2001. – 680 с.
2. Николай Рябов. Живопись, скульптура. – Саранск, 2005. – 47 с.
3. Розенберг, Н. Традиционная культура финно-угров Поволжья и Приуралья в условиях глобализации // Глобализация и локальная культура : сб. науч. тр. – М., 2002. – С. 146–153.
4. Этносоциальные проблемы города. – М. : Наука, 1986. – 288 с.