
Ю.Н.Гирин

Традиция барокко в авангардном искусстве Кубы XX века

Данный текст представляет собой тезисное изложение некоторых полемических соображений автора по поводу, казалось бы, самоочевидных представлений. Речь идет о генезисе и характере искусства и всей культуры современной Кубы и шире — всей Латинской Америки, — своеобразность которых принято объяснять присутствием в них элементов барокко. Автор стремится показать, что барокко действительно неотъемлемо от всей реальности Кубы, но присутствует оно в ней весьма опосредованно, и в этой опосредованности как раз и заключается то, что принято некорректно и впрямую считать барочностью. Более того, сам характер опосредованного барокко определил дальнейшее развитие искусства Кубы, начиная с эпохи авангарда.

Ключевые слова: Куба, барокко, авангард, традиции, самоидентификация, эстетика, теория искусства.

О традициях барокко в связи с Кубой написано немало. Существует целый ряд устойчивых определений культуры Кубы как культуры именно барочной. Здесь, пожалуй, ведущую и, надо признать, дезориентирующую роль сыграл писатель, музыковед и такой универсально мыслящий человек, как Алехо Карпентьер. Сразу должен сказать, что мне этот тезис, при всем моем уважении к личности этого великого человека, всегда казался малоубедительным. Ну, в самом деле, вот что говорит Карпентьер: «Наше искусство <...> всегда было искусством барокко: от великолепной доколумбовой скульптуры и кодексов до лучших современных романов Америки»¹. С таким явным преувеличением трудно согласиться. Далее концепцию барокко развил великий мистификатор кубинец Хосе Лесама Лима, для которого это понятие обосновывалось прежде всего «преизбыточностью» кубинского и вообще латиноамериканского мира². Гораздо более фундированное обоснование концепции барокко предложил кубинский писатель и мыслитель Северо Сардуй, привлекая в подтверждение своего доказательства даже теорию М.Бахтина и сопроводивший его формула-

Юрий Николаевич Гирин — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН им. А.М.Горького (y_girin@hotmail.com).

ми и схемами. Для Сар-
 дуя суть современного
 латиноамериканского бар-
 окко заключается в его
 дискретности: «пролифе-
 рация, сдвиг <...> рас-
 пыление смысла...»³. Од-
 нако же Карпентьер ут-
 верждал практически
 противоположное: он ви-
 дел в барокко конструк-
 тивный принцип, направ-
 ленный на «преобразова-
 ние материи», «способ
 упорядочивания путем
 создания беспорядка». Но
 нельзя не видеть, что
 тот же Карпентьер, осоз-



Город колонн. Прежде колониальный, теперь кубинский

навая непрочность своей идеи, впадает в некоторое лукавство: «Барокко — это больше, чем стиль, это барочность...», — пишет он в той же работе⁴.

Разумеется, все это не так, потому что барокко — это исторически- и культурно детерминированный стиль. Точно так же, как и авангард, кото-
 рый уж никак не может быть современным. Все остальное, все производ-
 ные, всякое притягивание за волосы — все это от лукавого, все домыслы и
 метафорика. Да и сам Карпентьер совершенно справедливо полагал, что
 кубинская барочность «стала сутью повседневной жизни, воплотилась в
 танце, в криках уличных торговцев, в своеобычности кондитерского иску-
 ства, в самом человеческом силуэте»⁵. И в таком утверждении есть немалая
 доля истины. Мне бы хотелось рассмотреть устойчивость — не стиля, ко-
 нечно, но традиции — барокко в кубинском пластическом искусстве нача-
 ла века, которого, собственно, и касался А.Карпентьер, и, соответственно,
 вероятность его присутствия в позднейшем искусстве XX в. Последнее,
 пожалуй, потребует отдельного большого разговора, поэтому для начала
 достаточно будет рассмотреть генезис пресловутой «барочности» кубин-
 ского искусства начала века, то есть, собственно, то, что можно считать
 кубинским авангардом. При этом мне придется вступить в полемику с са-
 мим собой, потому что вышеприведенные априорные утверждения, пожа-
 луй, не так уж и лишены смысла.

Художники, составившие славу кубинского авангарда, — это Карлос
 Энрикес, Марсело Поглотти, Рене Портокарреро, Виктор Мануэль, Ма-
 риано, Эдуардо Абела, Амелия Пелаэс... Вифредо Лам стоит, пожалуй,
 несколько отдельно; просто он слишком своеобразен. Еще, может быть,
 можно слегка оговорить манеру К.Энрикеса — да, он колорист, но у него
 доминирует линия, причем линия экспрессионистического толка; и слиш-
 ком он динамичен на фоне всех остальных художников, работавших в ста-
 тике. Казалось бы, если манера статична, то о какой «барочности» можно
 говорить? Как ни странно, все же можно. То, что кубинские художники
 были великими колористами, — в этом ничего удивительного нет. Удиви-
 тельно только то, что Амелия Пелаэс училась форме, цвету и линии в Па-



Кубинское окно: жалюзи + медиопунто

риже (что в Париже — естественно) у русской художницы Александры Экстер. А когда после обучения она вернулась в Гавану, у нее, воспитанной поначалу в неоромантической традиции академии Сан-Алехандро, открылись глаза на формы, цвет и линии национальной... да просто жизни.

Что же заставило ее открыть глаза? Всякий, кто бывал на Кубе, особенно на улочках старой Гаваны, наверняка помнит настойчивое присутствие на каждом шагу остатков колониального стиля — именно остатков, поэтому на долю художников кубинского авангарда и выпало заняться восстановлением национальной идентичности, национального самосознания, а это возможно только путем построения новой культуры.

Дочь М.Поголотти Грасиэлла писала: «Фактура, свет, арабески, витые решетки, типично кубинские медиопунто, тропические плоды, замкнутость жестко построенной композиции, — вот некоторые из противоречивых элементов, благодаря которым чисто кубинская манера выражения обрела мировой масштаб». Она же писала по поводу творчества А.Пелаэс: «Из рушащегося мира возникает другой, открытый навстречу будущему. Все бытовое, какой-нибудь завиток стула, решетка, узор оконной рамы, пилястры типично гаванского портала, кувшин, цветок, плоды, — все это лишается своей преходящести, случайности и обращается в цельный, самодостаточный памятник, преодолевающий границы всего личного и бытового»⁶.

Но отчего так? Карпентьер недаром называл Гавану «Городом колонн»: дело не в том, что там много колонн, а в том, что это застывший памятник испанского барокко, ставший барокко кубинским. Он стал кубинским, потому что жители острова, стремившиеся укрыться от палящего солнца и невыносимого зноя, стали заслоняться от внешнего мира каменными резными стенами, металлическими и деревянными жалюзи, а главное — изобрели «медиопунто»: типично кубинский витраж полукруглой формы, который одновременно и пропускал, и заслонял цвет, наполняя интерьер сказочной атмосферой.

Итак, представим себе: узкая улочка старой Гаваны, уже создающая глубокую тень; переливчатость листвы стоящего перед домом дерева, решетка жалюзи, медиопунто... А внутри — полутьма, причем такая, что хоть свет включай; огромные лопасти медленно вертящегося под потолком вентилятора, дробящего свет, да еще зеркала, и мир предстает иным, он порождает не то, что в художнике — в обычном человеке совершено особое мировосприятие, и мировосприятие это делает его кубинским. Самое занятное, что это его мировосприятие неразрывным образом связано с барочным орнаментом, барочным светом, самым мельканием всего на фоне вечно статичного морского пейзажа и городской архитектуры. Причем жалюзи могут быть деревян-

ными или металлическими, дверь может быть раскрытой нараспашку, решетка более или менее узорной, но если при этом в глубине комнаты еще постоянно включен телевизор, на приступочке сидит пожилой афрокубинец с вечно вьющимся дымком сигары, вокруг бегают стайки темнокожих мальчишек, и звучит неизменная ритмичная музыка...



Правильно отмечала Л.И.Тананаева, автор монографии о кубинском

Пилястры, медиипункто, решетки... «сдвиг» стилей — простор для нового

искусстве: «В сложении эстетического чувства, вкусов и пристрастий кубинцев внешняя среда, черты их своеобразного и красочного быта сыграли даже большую роль, чем профессиональное изобразительное искусство того времени»⁷. Отсюда рождается (с учетом африканских культурных традиций) особая чувствительность кубинцев к орнаменту, и этот орнамент, этот декоративизм тоже восходит к традициям испанского барокко, преображенного кубинским мироощущением, самим же барокко и продиктованным.

Тут следует отметить еще и такой фактор: даже работы, созданные кубинскими художниками в романтической или академической манере (что было практически одинаково, учитывая стадиальную запоздалость и диффузную растянутость кубинского романтизма), являются таковыми скорее тематически, то есть предстают написанными словно со стороны: вот море, вот пейзаж, вот пальма, вот негритянка в белом тюрбане и т.п. По духу же они оказываются невыразимо кубинскими, и это становится особенно очевидным при посещении Национального музея изящных искусств, этой подлинной сокровищницы живописи.

Уже давно Роберт Альтманн заметил: «В результате утверждается доминирующая роль орнамента: он расползается по интерьерам жилищ, закрепляется в оформлении балконов и балюстрад, на фасадах домов и вводит вместе с собой мотивы тропической флоры даже в замкнутых помещениях. Пальмы и вьющиеся растения внутренних дворов вместе с создаваемой ими тенью в гармоническом сочетании с коваными решетками дверей и окон заставляют полностью исчезнуть геометрические линии архитектуры, да еще под прихотливым рисунком водостоков и других элементов». И он же вводит замечание, отчасти уже высказанное: «Как можно заметить, в прошлом веке в прикладных искусствах орнаментальный рисунок использовался у нас на основе сквозистости: это резное дерево, просветы деревянных ширм, цветные стекла, узор металлических решеток, оконные жалюзи. Увиденные из темной глубины помещения, все эти элементы накладываются друг на друга и образуют сложный узор, некую филигрань, достигающую богатейшего оптического эффекта. Свет, уже разбитый на фрагменты

дворовой или уличной зелены, просачивается сквозь эту орнаментальную филигрань во внутреннюю темень комнаты. Поэтому со временем игру света стали еще больше усложнять, воздвигая на его пути все новые и новые фильтры и используя пространство. Последнее тоже приобрело орнаментальную функцию, перейдя в разряд оптически-визуальных средств. Такая концепция плоскостного, двухмерного пространства прекрасно прижилась в новой живописи. Взаимоналожение разноцветных узоров в различных графических вариациях вызывает то же впечатление, что и реальный оптический эффект архитектурного пространства»⁸.

Казалось бы, мы уже почти убедились в реминисценциях барокко, пребывающего в повседневной жизни Кубы не в виде стиля, но воссоздаваемого целой совокупностью архитектурных и бытовых элементов. Но при чем тут авангард? Все дело в том, что мироощущение, о котором идет речь, и сама потребность в нем как раз и возникли в 20—30-е годы XX в. — ключевые для обновленческих движений не только на Кубе, но и во всей Латинской Америке. И тогда все вышеперечисленные художники обратились в поисках новой манеры выражения своего — *кубинского* — начала и утверждения национальной самоидентификации именно к специфичной для Кубы барочности самого бытия. Поэтому можно резюмировать, что кубинский художественный авангард (тот же самый процесс происходил и в поэзии) возник не на основе обращения вспять, к барокко, а наоборот — стал развиваться в общем векторе мировой культуры, вбирая в себя истинно национальные основы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А.Карпентьер. Мы искали и нашли себя. М., 1984, с. 57.

² См.: Х.Лесама Лима. Барокко, воплощение любопытства. — Избранные произведения. М., 1988.

³ S.Sarduy. El barroco y el neobarroco. — América Latina en su literatura. México, 1980, p. 172.

⁴ А.Карпентьер. Указ. соч., с. 222.

⁵ Там же.

⁶ G.Pogolotti. Experiencia de la crítica. La Habana, 2003, p. 84, 161.

⁷ Л.И.Тананьева. Очерки кубинского искусства XVI—XVII. СПб., 2001, с. 34.

⁸ R.Altman. Ornamento y naturaleza muerta en Amelia Peláez. La Habana, 1945, p. 8, 12.