
*А.І. Атоян,
кандидат філософських наук,
доцент Східноукраїнського національного університету
ім. Володимира Даля*

УНІВЕРСАЛЬНА ЛЮДИНА У СКУЛЬПТУРІ МАРГІНАЛЬНИХ УЗБЕРЕЖ: ВІД РОДЕНА ДО БОТЕРО

*Революціонер – той, хто додає
до існуючих культурних цінностей нові
Хосе Васконселос*

Латиноамериканська скульптура тривалий час була часткою імітацій Європи, незважаючи на окремі мотиви місцевого характеру. Поштовх новому виміру її ролей, як не дивно, надав модерн на початку свого просування світом. В естетиці скульптури матеріал і *контекст розміщення* предмета мистецтва відіграють не останню роль. Спробуємо побудувати гіпотезу щодо універсалізації як маргіналізації цього виду мистецтва на міцних засадах символізації простору, що матеріально наповнюється, а вже потім торкнемося, але не більше, знаковості розміщення і небезадресності *послання скульптури публіці*, задовольняючись лише деякими прикладами гармонійного або дисгармонійного вирішення проблеми демаргіналізації цього виду мистецтва засобами естетичної критики, до речі, часом чутливої та такої, що змінює наміри, якщо не артефакти.

Завдяки *руху мистецтв і ремесел у другій половині XIX ст.* матеріал посідав дедалі важливіше місце в Англії, Бельгії, Голландії, Скандинавії, що впливало і на інші країни [7, 201]. Арт Нуво сприяло переформулюванню проблематики лінії та контуру, відносин між *лінією і поверхнею, впливу ритмів природи і тенденцій символізації художнього простору*. Все це сприяло народженню стиля, котрий зіграв роль посередника між поколіннями, оскільки *прерафаеліти і модерністи* не є одним поколінням [7, 207]. Німецький *експресіонізм* – цілком інше першоначало, вже у межах модерну [7, 217]. Можна говорити про *антиімпресіоністську реакцію* у мистецтві, концепціях *ілюзіонізму* форми [7, 223–224]. Втім, усе ускладнюється багатofункціональністю модерну. Їм судилося зустрітися на просторах Ібероамерици і, врешті-решт, бути поглинутими спадкоємцями бароко.

Хільдебранд про тенденцію нового мистецтва висловився так: “Ми культивуємо репрезентацію, а не перцепцію” [7, 226]. Гра слів: уявляти можна лише те, що сприйнято. Інша справа, на якому рівні, в якому обсязі, з розумінням чи без нього та ін. Скульптура створюється не уявленнями, а обов’язковим, безпосереднім контактом з матеріалом.

Але чим виправдати міркування щодо *школи скульптури Арт Нуво*? Чи правомірною така постановка питання? Чи склалася близько 1890 р. скульптура Арт Нуво? Чи достатньо виразності формальної мови, щоб говорити про рух чи школу [7, 228]? Чи не сприймаємо ми за наявність самого руху ознаки існування цього руху?

Важлива виражена наявність однієї фундаментальної і універсальної ідеї, а саме: духовної орієнтації руху вгору, зусиль людини досягнути вершин [7, 234]. Таким є *критерій універсальності* ідей Арт Нуво. Чи витримує воно? І якщо так, то чи успадковує модерн цю якість – спрямованість у духовну височінь?

Цей рух має руйнівні риси. Вони помітні у скандинавському варіанті модерна, в якому виразно виявляється відмова від співвідношення фігури і засновку (наприклад, Вігеланд), але це суто художнє спостереження, воно ще не є суспільною оцінкою руху [7, 238].

Вігеланд в Осло чи Гілберт у Великій Британії, мабуть, доводять існування скульптури Арт Нуво [7, 242]. До речі, в іншому місці Чуді Мадсен відзначає близькість його до маньєризму.

Куди поділося Арт Нуво? Чи можна дати художнє тлумачення його зникненню? Чуді Мадсен вважає, що вирішальною орієнтацією була *орнаментация* та її подолання для “стиля, який залежить від орнаментации” [7, 244]. Зникнення чи істотне послаблення орнаментации

означало перетворення мистецтва, перехід до інших стилів, але не повернення назад. Так народжувався модерн, який полемізував з історизмом стилів і вдавався до *свідомих анахронізмів, ремінісцентному способу експлуатації спадщини* і не лише класичної.

Арт Нуво підготувало ґрунт для розвитку сучасної архітектури й образотворчого мистецтва. Реакцію проти історизму можна розглядати певною мірою як антирух. Заповіді формалізму пов'язані із запереченням історизму [7, 245]. Елементи створюють концепцію, яка не хоче історизму, оскільки історизм не може бути лише декорацією. Перевага декорації полягає у тому, що її елементи не закріплені навечно. Але пошук форм рано чи пізно стикається з проблемою змісту, а він є даним історично. Як творити митцю перед лицем зміни епох? Чи достатньо змінювати елементи форми?

Ускладнення стилістики часто-густо являє собою ознаку еволюції нового. Але цінним є не будь-яке нове і не нове само по собі. Звісно, корені нового в історизмі виявляють багато аспектів, зокрема й еволюцію сучасного руху мистецтва. Естетика має звернути увагу на культурні рухи, щоб помітити рух у культурі.

МОНУМЕНТ з великих літер – це мрія не стільки скульпторів, скільки суспільних діячів. Так, аргентинець Перон мріяв про усипальницю своїй дружині, гідну задуму мавзолею Тадж-Махал чи Будинку Рад у Москві. Пероністський соціальний рух ніс соціальне замовлення великого розмаху, а не смаку, бо популізм продукує хибну велич, не відмінюючи елементів величі в житті людей. А мистецтво прагне до досконалості, а не до величі. Коли скульптор про це забуває, він уподібнюється графоману в літературі.

Життя дружини аргентинського президента Еви Перон стало предметом багатьох творів мистецтва, зокрема й скульптурних; вона сама доклала зусиль до проектування майбутніх пам'ятників столиці, зокрема й пам'ятників собі. Труна померлої 1952 р. Марії Евіти зникла після повалення Перону у 1955 р., повернення труни стало для пероністів політичною вимогою. У 1971 р., почавши зближення з пероністами, Лануссе відправив труну до Іспанії, де в еміграції перебував Перон. Під час його другого президентства останки поховали в Аргентині (1974 р.).

Пригоди людини та її труни відбилися на історії скульптури у цій країні, на політиці і на звичаях народу, що змушує згадати про естетичне як про категоріальну підвалину для будь-якого мистецтва.

Отже, 19 вересня 1974 року бійці лівої пероністської організації “монтонерос” провели операцію “Близнюки”, захопивши товстосумів братів Борн. Корпорація “Бунхе та Борн” перевела свою штаб-квартиру до Бразилії. Дев'ять місяців вони були заручниками. Їх визволили 21 червня 1975 року за 60 млн. доларів, які були виплачені правлінням корпорації. Були виконані й інші вимоги, серед яких встановлення скульптурних зображень Еви Перон в усіх адміністративних центрах “Бунхе та Борн” [6, 18]. Можна це назвати скульптурним популізмом, але це явище не є поодиноким у регіоні. Один із діячів корпорації Рапанеллі ще у листопаді 1989 р., будучи ключовою фігурою у кабінеті Менема, серед фінансових заходів економії запропонував перенесення столиці до міста Вьєдма. Але бразильського варіанту не трапилося ані у фінансовому, ані в естетичному аспекті. Психологіки можуть вказати на мегаломанію як корпорантів, так і повстанців. Нам же важливо підкреслити, що інколи *малі і великі проекти скульптурного чи архітектурного характеру є заміщенням реалізації розумніших соціальних проектів*. Неможливість соціального прориву до майбутнього стимулює пошук альтернатив, але, на жаль, альтернативи потребують не лише коштів і уявлення, а й моралі і соціальної відповідальності за зроблений вибір.

Чи є у поведінці цих людей, пов'язаних з конкретною історичною подією, щось естетичне? Питання принципове!

Інший приклад.

Один з найвідоміших художників Мексики, Рікардо Мартінес, прославився картинами і скульптурами з обмеженим колом сюжетів з певним переважанням материнського начала у формах і барвах. Про нього можна сказати словами Ортеги, що художника можна судити як на підставі того, що він пише, так й на підставі того, що він не пише [4, 83]. Материнство й фігура жінки, яка лежить, також є основними сюжетами великого скульптора Генрі Мура. Світ тіла потребує готовності бачити форми рухливими [4, 88].

Можна запитати, а самі ці форми – це естетичне? Питання не зайве, оскільки універсальність у скульптурі не зводиться до захоплення чи байдужості, що переживаються. Об'єктивність скульптурного образу відповідає на суб'єктивний виклик дивитися чи ні, хоч би яким був мотив – свідомим чи несвідомим. Потенційно *комічне, трагікомічне, героїчне і вульгарне* присутні у реальності як гама почуттів, а в естетиці – як різні категорії. Актуалізація одних почуттів на противагу іншим програмується тенденцією твору, задумом скульптора, факторами, які їх супроводжують. Вона може бути і *прихованою тенденцією* самого пам'ятника, яку ні митець, ні публіка не передбачували, що доводить самостійне життя образів скульптури – одного з просторових мистецтв, який помилково залічують не лише до статичних, а й до простих.

Буенос-Айрес – місто пам'ятників. Пам'ятники загалом типові для латиноамериканських міст, особливо столиць. Пісарро у Лімі чи Кортес у Мехіко, Болівар у Каракасі й Боготі, Марті у Гавані, статуя Христа над Ріо, Артїгас у Монтевідео нікого не дивують і не викликають бажання переробити історію. Тут немає війни пам'ятників. Конкістадори й Визволителі, тирани і генії, безіменні рибалки, моряки, теслі і всюдисущі святі. Щоправда, іконоборцтво торкнулося місцевих статуй, але це було давно, а тепер їх бережуть.

Монументальна пропаганда сприймається як обов'язок і можливість засвідчити свою присутність якщо не в події, то у пам'яті про неї, що акцентує увагу на духовній складовій скульптури, оскільки плюралізм задумів і ідей такий само великий, як і матеріалів, і засобів вираження.

Н.Апостолі особисто бачив усі пам'ятники Буенос-Айреса – довірилося йому як путівнику, пам'ятаючи про взаємозамінюваність маргінального й універсального – такий погляд на скульптуру дасть можливість зробити висновок про єдність не лише форми і змісту. Не йдеться про винятково шедеври; серед пам'ятників є свої маргінали і ми їх легко впізнаємо, що їх, однак, анітрохи не принижує.

Монументи, скульптурні групи, статуї є типовими для міста, особливо багато їх на авеніді Визволителя у парку Лесамі. Уругваєць Хуан Карлос Олива Наварро у 1937 р. поставив тут пам'ятник Педро де Мендосе на тлі індіанця з піднятими у знак дружби руками. Конкістадор прикрашений барельєфом “Раса” і двома іншими зображеннями корабля, на якому він приплив, і міста, яке він намагався заснувати [1, 109].

Рішення поставити “Колону 25 травня” прийнято ще 1811 р., на другий рік революції. Педро Вісенте Каньете спочатку поставив скромний камінь. Потім архітектор Прілідіано Пуейрредон прикрасив колону барельєфами, а в кутах постаменту встановив чотири статуї з мармуру – Астрономію, Навігацію, Географію та Індустрію. П'яту жіночу фігуру – Свободу – додав француз Жозеф Дюбард'є у 1884 році. Аргентинець Пуейрредон над старою збудував нову пірамідальну колону [1, 110]. Будинок Національного конгресу невиразно нагадує Гранд-опера у Парижі (архітектор Віктор Меано). Бельгієць Жюль Лаге створив у 1900 р. і відкрив у вересні 1914 р. монумент Двом конгресам (1813 р. у місті відбувалася Конституційна асамблея, а у 1816 р. – Тукуманський національний конгрес). На підвищенні – статуя Республіки з лавровим вінком Перемоги у правій руці, а лівою рукою спирається на орало – символ Праці. У ніг – змія усіх лих. Праворуч від фігури Республіки – ріг достатку, далі – втілення двох конгресів і чимало скульптурних груп. Так, тукуманська фігура тримає символ свободи – розірваний ланцюг. Асамблея 1813 р. несе щит й прапор. У 1910 р. аргентинці купили і копію роденівського мислителя і встановили її на Площі конгресів [1, 11–112]. Пам'ятники Сан-Мартіну (1863), Бельграно (1873) та інші не викликали такої бурі, як пам'ятник Родена – Сармьєнто у Парку 3 лютого. Парк нагадує Булонський ліс, але достатньо сказати, що в його проектуванні брав участь Карл Тайс, який знав ремінісценцію. На авеніді Леонардо Алеми у 1903 р. було відкрито пам'ятник Джерело Нерейд, він же – Скандальне джерело чи Джерело Лоли Мори; щоб розгледіти фігуру, публіка першої ж ночі зламала загородження. У центрі скульптурної групи розташована Венера у колі німф і тритонів. Дві німфи підтримують третю, яка сидить у раковині, три парубки стримують коней. Класичну симетрію відтіняють середземноморські, барочні й мариністичні мотиви [1, 114]. Еуженіо Маккан'яні збудував у 1904 р. пам'ятник Гарибальді. На площі Франції

поряд з авенідою Визволителя знаходиться подарований у жовтні 1910 р. монумент “Дарунок французької колонії аргентинській нації” – з чотирьох статуй, які символізують Науку, Індустрію, Агрикультуру і Мистецтво, на барельєфах – історичні моменти: “Перша хунта”, “Перехід через Анди”, “Взяття Бастилії”, “Гра в м’яч”. Автор композиції, француз Еміль Едмонд Пейнот, розмістив у центрі групи ще дві фігури – французьку й аргентинську нації, які йдуть, взявшись за руки, шляхом прогресу, якимось упустивши, що французенка пішла далеко вперед. У 1911 р. надійшов дарунок австро-угорської общини: скульптор Хосе Маркович у Ботанічному саду спорудив “Метеорологічний покажчик”. Від американців поставили Вашингтона роботи Чарльза Кека, а у 1918 р. на площі Німеччини архітектор Густав Адольф Бредов поставив пам’ятник Аргентинському сільськогосподарському багатству. У 1921 р. італійська община одарила місто чудовим пам’ятником Колумбу [1, 114]. Арнальдо Зоччі, син Еміліо Зоччі, відомі тогочасні скульптори, завершують пам’ятник барельєфами сцен відплиття і прибуття Колумбу в Палосі і в Новому Світі. Монумент Агусти Кероля у просторіччі називають Іспанцями. Іспанська община спорудила пам’ятник “Конституція й чотири аргентинські регіони”. Неокласичні фігури зображують Анди, Ріо-де-Ла-Плату, Чако й Пампу, напис проголошує: “Єдине походження. Єдина мова. Величні їхні Доли”. На вершині 25-метрової статуї – фігура Республіки [1, 115]. У 1936 р. був відкритий монумент Іспанія Артуро Дреско з 24 фігурами, серед яких – Фердінанд і Ізабела, Колумб і де Гарай, Мендоса і жінка, яка представляє Аргентину, Бальтасар Ідальго де Сіснерос та ін. Пам’ятники дарували й інші, серед яких іранський шах, канадці (подарували Індійський Тотем), українці (пам’ятник Шевченку у 1971 р., Леонід Молодожанін з Канади, на честь 75-річчя еміграції з України) [1, 116]. У 1988 р., з ініціативи католицької церкви, на честь 1000-річчя Хрещення Русі з’явився від церкви імені св. Володимира на площі його імені пам’ятник Святому рівноапостольному князю Володимирі.

У сусідів – таке саме з деякими варіаціями. Статуї уругвайської столиці доповнюються замальовкою журналіста щодо книг.

Загалом, скульптура – розвинуте мистецтво Америки. Збагнути його досягнення концептуально складно, тому обмежимося постмодерном. Універсалізм модерну має відкритий характер, у *постмодерні є потужне джерело маргіналізації* – змішування стилів під виглядом полістилістики і їхня формальна рівність, що у дійсності поки недосяжно. Універсальне й маргінальне продовжують провокувати пластичні рішення випереджаючого бачення поряд із глибокими відкатами техніки виконання і смисловими ремінісценціями всіх епох.

Колумбієць Фернандо Ботеро проситься до путівників зі скульптури постмодерну. Утвердження усього латиноамериканського хвилювало його змолоду. Наприкінці 60-х років ХХ століття він зізнався в амбіційних задумах: “Я хотів би бути здатним писати все, навіть Марію-Антуанетту, але в надії на те, що все, що я роблю, буде виконане в латиноамериканському дусі...” [5, 92]. Весело, пластично точно, у пишних формах Ренесансу, по-рубенсівськи щедрий на плоть, Ботеро любить зображувати чисельних Венер. Модерн і традиція, Захід і третій світ, архаїчне, якщо не первісний зміст і легкий наліт маньєризму як безпосереднього спадкоємця Ренесансу, ренесансний задум і технічні засоби ХХ ст. зустрілися у постмодерні Ботеро.

Так само, якби ми прогулювалися парками Буенос-Айреса, ми заочно сприймаємо головне для скульптури – *невипадковість випадкової зустрічі* з глядачем – зародок переборювання його маргінальності у пейзажі, повороті від тимчасового (“Де це я?”) до просторового (“А ось і воно, мистецтво, пригадую, що воно й раніше тут було”), через одиничне (“Тоді – інший настрій, наразі – нічого не розумію...”) до особливого (“Воно-то до місця...”) й універсального (“Загалом-то – здорово...”). Н.А. Шелешнева-Солодовнікова, не впадаючи в подібні роздуми, прямо нагадує про перехідність ман’єризму від Відродження до бароко [5, 93], якимось забуваючи, що *перехід здійснений у межах постмодерну*, а тут невідомо, що для митця було до, а що після, оскільки може статися так, що бароко до Ренесансу, а ман’єризм – після архаїки. Коротше кажучи, змішування часів і просторів – найкращий виклик принципу історизму і будь-якому іншому.

Ботеро (іспанською мовою його прізвище означає “виробник” чи “продавець бурдюків”) народився у 1932 р. у Медел’їні. З 12 років навчався у школі матадорів, потім виховувався у єзуїтів, захоплювався французьким модернізмом. У 1949 р. виключений з коледжу за статтю про Пікассо і Далі. Найбільше його хвилювала пластичність форми, тому з мексиканських “трьох великих” він надає перевагу Оросько. Картини як діалог з Веласкесом і Мане, Дюрером і Леонардо, Кандінським й Колдером, життя на батьківщині та в Італії, мрії про скульптуру і перші проби. Стиль називали біоморфізмом [5, 95] – за захоплення органічними абстракціями (повернення назад до першореальності через першоформи відкриває таїну його привабливості для публіки, яка прагне від тужливої сучасності прорватися до першоданості як джерелу енергії, бергсонівського “життєвого прориву”). Абсурду і стражданню він протиставляє свідоме прагнення до спокою (картина 1990 р. “Людовик Шістнадцятий і Марія-Антуанетта в Медел’їне, Колумбія” зайвий раз доводить постмодерністську сутність діалогу з історією форм. Але вже 1992 р. у картині “Колумбійська богоматір” Марія змальована такою, що плаче). Його монументальні скульптури прикрашають Мадрид і Париж, його наслідують інші митці. Не без його впливу Михайло Шем’якін створює статую Петра Великого для Петропавлівської фортеці [5, 101]. Але найцікавішим для теми універсальної людини є визнання, в якому звучить символ віри “постмодерністів” і передчуття їх відходу з арени мистецтва як таких, що нездатні виразити завтрашній день: “Я весь просочений мистецтвом минулого, як у скульптурі, так і в живопису; це дух усього, що я люблю, дух, який спонукає до трансформації і вдосконалення... Нерідко говорять, що для того, щоб бути художником, мистецтво має бути схожим на мистецтво: на мій погляд, немає слів справедливіше...” [5, 102]. Але саме це й означає, що “ні на що несхожа” (спадщина модерну) і “схоже на все” (мистецтво постмодерну) визнають значущість змісту (архаїка або реалізм), а історія форм більше не може лишатися лише історією форм. Неолітичне, єгипетське, доколумбове – в його скульптурах є актуалізацією в гігантських формах того початкового, що не може врятувати, бо само потребує порятунку; діалог з минулим ведеться не лише про долю минулого (“минуле може й буде мінятися” – так вважало перше покоління естетів з лав прихильників “філософії визволення”).

Першореальність складається не лише з даного; у структуру його сьогодні входить й задане іншими поколіннями. Відвоювання монументальною скульптурою куточків сучасних міст більше не може бути посланням лише з минулого. *Від втраченого часу до знайденого* – надія мистецтва як художньої практики і публіки з її естетичними зростаючими дослідями сприйняття, дії і взаємодії з творами або з приводу творів.

Географія його виставок опоясує всю земну кулю – Токіо й Санкт-Петербург, Мілан і Нью-Йорк, Рим і Відень, Москву і Париж та ін. Але якщо на всіх меридіанах людям подобається *прихована новітніми формами архаїка задоволення* від початкового потужного, цілісного, грубого й природного, то стає зрозумілим, чому “культура не може впасти у маразм і тому вона впадає у постмодернізм” [3, 5]. Ця культура хоче жити, а не битися, проживати форми, а не смисли, заспокоїтися, щоб не вибухнути, перебувати, а *не рухатися шляхами прогресу*.

У Германа Гессе персонаж однойменної повісті Кнульп говорить, що Господь не запитає, чому він, такий-сякий, не став суддею, а скаже: “Кнульп, дитя безрозсудне, це знову ти?” “Це я, Господи”, і дасть він мені трохи легшу роботу, вартувати дітей на краю поля (зовсім як у Селінджера у “Над прірвою у житі”). *Лише побічний висновок* напрошується у зв’язку із скульптурою постмодерну: естетизація минулих станів, побоювання можливих втрат обеззброює тих, хто коливається напередодні неминучих змін. *Зберігаючи форми повтореннями ми зберігаємо зжитий зміст*: Людовик і Антуанетта в Медел’їні і Шевченко в Буенос-Айресі по-різному символічні. Але, звичайно, з Ботеро або Молодожаніним слід говорити їхньою мовою, мовою мистецтва. Естетика тут не всевладна, вона лише вказує на *причини втоми у культурі*. Джерела сил знаходить мистецтво. І не лише в естетичній сфері.

Головний же висновок наближає до теми універсального в маргінальному: *конкретні люди, відтворені у різних манерах, від реаліста Родена до постмодерніста Ботеро, наближають постановку і вирішення проблеми універсальної людини*. Найвідомішого нині

ібероамериканського скульптора, який творить і в європейських установах, колумбійця і космополіта, як і більшість великих скульпторів; не випадково гіді-початківці Парижа видають його за француза, а його статуї – за французькі. А одне з найвідоміших зображень Мони Лізи (його репродукції свого часу скуповували туристи, не звертаючи уваги на те, що це не Леонардо, а Ботеро) видає в уяві художника титанізм. Зауважимо, що *титанізм – найкращий доказ початкової маргінальності перед лицем “нормального” світу*. Титанізм сьогодні – перетворена форма втоми духу.

Отже, висновки з цього аспекту стосуються *універсалізації тематики*, примноження розмаїття стилів, коли в різних частинах Америки панує *неодночасність просторових переваг*. Індивідуальні манери закріплюють тенденцію логіки еволюції скульптури *від пам'ятників конкістадорам до відображення маргінальних груп населення*, а також *перспективи завоювання Старого Світу* зразками Нового, як це вже сталося з архітектурними новаціями Німейєра і “неолітичними” скульптурами Ботеро. Цілісність форми й змісту в актах створення, сприйняття й відтворення творів є запрограмованою, але не може реалізуватися без “волі до події”. Якщо публіка або реципієнт не налаштовані на подію, то вона може і не статися.

У цьому сенсі негативна реакція на класику є значно кращою для художнього ставлення до світу людини епохи, ніж помилкова універсалізація класики *за рахунок введення сучасних моментів, які руйнують твір*. Можлива і справжня універсалізація, котра не стала подією, але тоді справжня оцінка праці і таланту митця належить майбутнім поколінням. Настроєність на подію може породити і *квазіподію*: що хотіли, те й побачили. Багатоплановість образної структури й характер образного життя публіки можуть збігатися у випадкових параметрах: наприклад, усім сподобалася музика й костюми, але ніхто не зрозумів мотивів самогубства оперного персонажа. Цілісність, таким чином, не дана, а задана, не знаходжувана, а шукана. Багато творів дано “на виріст” і до них повернуться пізніше, але *ефект огиди підпорядкований інформаційним особливостям будь-яких сприймаючих співтовариств*: дуже нове й дуже знайоме проходять осторонь. Окремі представники із специфічним сприйняттям створюють модельну публіку. У певних мистецтвах, наприклад, в японських театрах Но і Кабукі, крім туристів, уся публіка є модельною, але сама наявність туристів є симптомом того, що зміна і розділення публіки неминучі. Передавання настрою модельної публіки іншим багато в чому визначається неспеціалізованою частиною послання митця. Художники, які творять винятково для художників, трапляються досить нечасто, а тому *діалог з профаном – складова частина творчого процесу*, незалежно від визнання або невизнання факту його наявності в публіці. Вдячний профан – найулюбленіша митцями фігура сучасного художнього сприйняття, він їх годує, але він ще й здатний до розвитку. Заохотити до наступної вистави тієї самої якості або до серійної книги не дуже просто. Естетична сфера не так бідна (на відміну від власне художньої вона не буває незаповненою в культурному житті більшості) і знайти у ній місце можна, лише акцентуючи свої відмінності поряд із тим, що пропонується.

Відтак, ми повертаємося до ідеї єдності дії і сприйняття у діалектиці естетичних процесів, ціннісних відносин, духовного виробництва, художніх практик та естетичних теорій. Функціонування останніх як *інституціолізованих інстанцій* (від художніх рад до законодавчих актів) має, зазвичай, завуальований характер. Давно минули часи, коли цензура називала себе цензурою, а комерція соромилася естетичних витрат або витрат на критику. Навпаки, інститут теорії помітно зріс, сама теорія роздробилася й розрослася, її присутність стала менш нав'язливою, а, можливо, навіть продуктивнішою. Але чия це теорія, кого вона обслуговує, наскільки вона самостійна? Ібероамерика тут не виключення з правил. “Ціле не є істиною”, – на противагу Гегелю виражав тривогу Адорно. *Істина освячує й цілісність, і відсутність цілісності, і те, і те разом*, якщо вона є діалектичним процесом наближення до предмету. Теорія виносить судження до того, як практика їх підтвердить або відкине – у цьому полягає запорука її продуктивності. Випередження відбулося, теорія торжествує. Випередження має відбутися? Теорія воїнствує. Сповідання войовничої естетики – це сповідання історизму. Художній розум (раціональність, теоретичність – його окремі випадки) є ремінісцентним розумом. Натяки, алюзії, недомовки говорять за автора те, що він

зачепив краєм ока, словом (бо немає повноти і різноманітності як гранично вираженого щастя) та ін., або, навпаки, дав у лоб (оскільки немає сприйняття без темпераменту і волі без предмету). Хитрість історії позначається і на естетичних процесах: митець прагнув до того, про що пише критик чи літературознавець, а публіка побачила тенденцію життя в іншому і не завжди була не права.

Відхід від резонів за і проти войовничих теорій лежить у площині багатовимірною сприйняття і дії естетично значущих об'єктів. Питання ж їх ієрархії у культурному просторі швидше політичне, ніж естетичне. *Воля до культури має бути оформлена як культурна воля більшості жити в по-людськи значущому просторі.* Нічого не вилучаючи з нього навіки, але надавши місця на різних планах різним цінностям і акцентуючи одні з них на протизвагу іншим (а так було завжди, тут немає відкриття, а тільки усвідомлення) культурна політика (на це звертав увагу, зокрема, один з найкращих визнаних латиноамериканських критиків культури Октавіо Пас) пропонує дистанції, які мають пройти разом і митці, і публіка, і критики. Вторинність предметної сфери естетичного порівняно з художньою тільки здається. Одна повноцінно не існує без іншої. Формальні механізми відтворення цінностей у межах залежного капіталізму створені. Чи в достатньому обсязі? Можна сперечатися, але вони блоковані селективними механізмами стихійного споживання. Художня цінність або товар, або пропаганда, або вірування. Самостійність не розкіш, а атрибут культурної цінності. Естетичне поле функціонування не гарантоване від позаестетичних чинників. Само по собі це не добре і не погано. У контексті залежності це заважає просуванню справжніх цінностей через проекцію залежності на всі інші зв'язки і відносини. Деформація естетичної сфери соціальними чинниками – основне гальмо стримання залучення до культури в цілому і до культури художньої зокрема. *Дистанції і альтернативи, які має в своєму розпорядженні залежне суспільство, не можуть бути пройденими без вирішення конфліктів.* У сфері естетичного це *конфлікт елітарно-масового і народно-інтелігентного сприйняття, дії і взаємодії* митця і публіки. Культ масового споживання знайшов завершення у тезі теорії інформації у стилі Маршала Маклюєна: в інформаційному суспільстві інтелігенція не потрібна, чи (що те саме) у інформаційному суспільстві всі інтелігенти, або комп'ютером може оволодіти й мавпа. Країни, що розвиваються, далекі від комп'ютерної цивілізації, хоча програми “комп'ютер за сто доларів” і можуть дещо скоротити розрив у рівні інформаційності, але інформація не циркулює там, де вона не потрібна, в будь-якому разі – ефективно. Логічним наслідком таких установок є твердження, що народ не існує, оскільки є суб'єкти інформації, а її відбір не диктується етнічними чи класовими мотивами. Це також оманливий хід думок. Нарешті, критика має звернути увагу на перенесення у Латинську Америку й третій світ у цілому моделей смерті автора, смерті твору, культу тексту і реципієнта. Постмодерн нецілісно увійшов до простору маргінальності й кола від його входження відчуваються в усіх точках культурного співтовариства, але з різною силою. Традиційна культура зовсім не вмерла, а індустріальна, відчуваючи стрес, все ж сприймається значним сектором населення, особливо у зв'язку з переміщенням брудних і трудомістких виробництв до країн третього світу. Інтелектуальна еліта сприйняла постмодерн як новий спосіб буття в культурі розвинутих країн, як набір стереотипів, які підлягають перенесенню і стандартів для засвоєння з міркувань виживання, ідентичності, престижу, творчого пошуку. Загалом, радше як продовження модерну, ніж як якісно інше субстанційне буття чи як інтерпретацію колишнього образу життя. Образне життя у межах постмодерну формально виглядає багатше, фактично – це ще одна дистанція без альтернативи, нав'язана співтовариством розвинутих країн. На її проходження потрібні ресурси, сили, таланти, новий образний устрій творів. *Перекомбінація вже відомого створює оманливу простоту звернення до нового образного життя.* Але насправді це вторинна простота, яка можлива після ускладнень, а при її відсутності невідворотна подальша маргіналізація культури, образу життя й мови народів третього світу в цілому і Ібероамерики зокрема. Минути постмодерн неможливо, навіть якщо він сам мине найближчим часом на Заході, слід зважати на ефект культурного запізнення, особливо в країнах, які не знали церковних реформацій і культурних революцій.

Універсальна людина у скульптурі та її контексти шукає своє обличчя і, будьте певні, знаходить.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Апостолли Н.А.* Буэнос-Айрес: время памятников // Латинская Америка. – 1990. – № 4.
2. *Гришин В.Н.* Уругвай: время, когда цветёт хакаранда // Латинская Америка. – 1990. – № 3.
3. *Суханцева В.К.* Метафизика культуры. – К., 2006.
4. *Шелешнева-Солодовникова Н.А.* Мир обтекаемых форм и мерцающего света // Латинская Америка. – 1994. – № 1.
5. *Шелешнева-Солодовникова Н.А.* Щедрость и оптимизм творчества Фернандо Ботеро // Латинская Америка. – 1995. – № 2.
6. *Яковлев П.П.* Проблемы и надежды “менемстройки” // Латинская Америка. – 1990. – № 3.
7. *Tschudi Madsen S.* Art Nouveau. – La Habana, 1988.