

УДК 7.038.6(410)
ББК 85.03(4Вел)64-8Шонибаре Й.,43
DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-4-502-509

Т.М. ГАВРИСТОВА

ЙИНКА ШОНИБАРЕ: ДИАЛОГ СО ВРЕМЕНЕМ*

Татьяна Михайловна Гавристова,
Ярославский государственный университет
им. П.Г. Демидова,
кафедра всеобщей истории,
профессор
Советская ул., 14, Ярославль, 150003, Россия

доктор исторических наук, профессор
E-mail: tanja1994@mail.ru

Реферат. Лондонский художник и дизайнер Йинка Шонибаре (по этнической принадлежности йоруба) хорошо известен в Европе и Америке как мастер исторических и литературно-художественных реминисценций, прежде всего на тему Викторианской эпохи. Интерес к истории и культуре Африки и Великобритании определил сюжетную линию его творчества, которое, будучи востребовано зрителем, обозначило новое направление в развитии современного искусства. Генный субстрат произведений Й. Шонибаре вместил в себя все богатство мировых художественных традиций — от классики до постмодерна — и, конечно, визуальные практики нигерийских этносов.

Инсталляции Й. Шонибаре являют собой образцы исключительной красоты и провокативности (чернокожий денди; безголовые, но вполне узнаваемые манекены, облаченные в «безумный батик» — фирменный знак художника). Творчество мастера в значительной мере базируется на основе игры со зрителем. Его произведения интерактивны и тре-

буют декодирования. Художник провоцирует аудиторию, заставляет ее размышлять над прошлым, настоящим и будущим, разрушать сложившиеся стереотипы, прежде всего в сфере этнических и расовых отношений. В центре его внимания также находится и проблема идентичности — индивидуальной и коллективной.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, Викторианская эпоха, реминисценция, культурный код, Африка, Йинка Шонибаре.

Для цитирования: Гавристова Т.М. Йинка Шонибаре: диалог со временем // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 502–509. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-502-509.

Рубеж XX—XXI вв. вошел в историю как время расцвета африканского модернизма, ставшего продолжением французского импрессионизма, фовизма и сюрреализма, немецкого экспрессионизма, итальянского футуризма, русского авангардизма.

Лондонский художник Йинка Шонибаре (по этнической принадлежности йоруба) — один из самых экстравагантных и ангажированных мастеров афри-

* Статья написана при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда в рамках научного проекта № 16-31-00025 «Современная история Тропической Африки (опыт классификации источников)».

канского модернизма, который известен экспериментами в области дизайна, фотографии, кино. В 2009 г. он принимал участие в Московской биеннале современного искусства, в Музее современного искусства «Гараж» в рамках основного проекта была представлена одна из двух его парных композиций — «Как снести обе головы сразу» (джентльмены). Однако в России Й. Шонибаре мало известен. Его произведения никогда не было предметом специального исследования (ни в отечественной африканистике, ни в искусствоведении), данная статья призвана хотя бы отчасти восполнить существующий пробел.

ПОИСКИ ИДЕНТИЧНОСТИ

Йинка Шонибаре родился в 1962 г. в Лондоне. Спустя три года семья вернулась в Нигерию. Первым языком в семье был английский, дети воспитывались в лоне английской культуры. Нигерийский средний класс в середине 1970-х гг. (годы «нефтяного бума») по уровню доходов и образу жизни мало отличался от британского, а Лагос — столица Нигерии — превратился в крупнейший африканский мегаполис.

В Лондон Й. Шонибаре приехал вновь в возрасте 17 лет. Семья не одобряла его намерение стать художником, но не чинила препятствий. Спустя много лет в интервью он назовет поступление в Уимблдонскую школу искусств самым счастливым моментом своей жизни [1]. Однако спустя две недели вирусное заболевание привело к тяжелейшему осложнению и параличу конечностей. Потребовалось три года, чтобы вновь научиться ходить. Учеба в Байам Шоу (эта школа искусства в настоящее время преобразована в Центральный колледж искусства и дизайна Святого Мартина) вернула Й. Шонибаре к жизни. Пребывание в колледже Голдсмита (1989–1991) и получение магистерской степени интегрировали его в профессиональную среду. В колледже одновременно с ним учились многие из тех, кто входил в хорошо известную группу «Молодые британские художники». Й. Шонибаре был одним из них. Ни стиль его произведений, ни техника никогда не были в чистом виде африканскими.

Художественная критика воспринимала молодого йоруба как эмблему социально-культурной антропологии [2]. Однако, сознавая себя африканцем по крови и британцем по рождению, воспитанию и образованию, Й. Шонибаре не страдал от раздвоения личности, соединив вместе две эстетики, противоречащие друг другу: одна тяготела к разуму, другая — к чувствам. Его работы вместили в себя два мира, две души, два образа жизни и стили мышления, обозначив некое, вполне возможное, совмещение противоположных прин-

ципов восприятия окружающей действительности. Художнику удалось замкнуть Африку и Европу в рамках единого пространства — в поле напряжения, создаваемого двумя полюсами, расширив границы зрительской аудитории, провоцируя ее интерес к афро-европейской идентичности [3]. Лондон, лондонцы и королева — предмет его обожания — определили тему его творчества. Однако эмоциональный заряд (полифония, полихромия, ритмы, коды, игра) и смысловое наполнение сюжета (образы, символы, знаки) художник черпал из африканских традиций.

«БУЙНЫЙ БАТИК»

Признание Й. Шонибаре принесли замысловатые фигуры, облаченные в одежды из яркой ткани с африканским орнаментом, ставшей его своеобразной «визитной карточкой». Использование столь эксклюзивной ткани, с одной стороны, — дань глобализации, с другой — происхождению. «Буйный батик» завоевал сердца профессионалов и массового зрителя. Первым его оценил Музей человека (Париж), затем он получил признание на рынке Брикстона (Лондон).

Китенге — разновидность батика (ручная роспись на ткани) — изначально вырабатывалась на острове Ява. Ее поверхность украшали рисунком, который набивался вручную. По образцу и подобию китенге в Манчестере в XIX в. началось фабричное производство ткани, пользовавшейся в Африке огромной популярностью. Со временем англичане стали производить набивной хлопок с расчетом на африканский рынок, изменив рисунок в соответствии с региональной стилистикой. Транснациональный характер дизайна и его трансформация из яванского в британский и африканский, связь с историей колониальной торговли (Индонезия — Голландия — Великобритания — Африка) обрели для Й. Шонибаре форму послания из прошлого в будущее. Стилистика кросскультурного диалога и интертекстуальности позволила синтезировать достижения мировых и региональных традиций.

В ткани с африканским орнаментом Й. Шонибаре облачил большинство своих персонажей, живущих в Галантный век и Викторианскую эпоху, реальных и вымышленных, космонавтов и инопланетян. Жизнеутверждающие образы (обезглавленных фигур женщин и мужчин) несут в себе заряд социально-культурной аккумуляции. Кто они, его герои: люди, у которых снесло голову, или куклы, манекены? Что обозначают изображенные на одежде символы и знаки? Почему аристократы облачены в хлопок, а не в бархат и шелк, согласно статусу? Какими бы парадоксальными ни

казались созданные художником фигуры, их узнаваемость (и обаяние) — следствие персонализации и кристаллизации стиля, благодаря которому мастеру удалось открыть в себе то, что В. Кандинский называл «душевными вибрациями» [4, с. 13], а Н. Бердяев определял как «художественный катарсис» [5, с. 18].

Эпоха постмодернизма с ее увлечением ироническим цитированием, реминисценциями, игрой наложила особый отпечаток на инсталляции Й. Шонибаре. Подобно русскому композитору А. Скрябину, экспериментирующему в музыке, африканец-йоруба сумел «выразить свое новое катастрофическое мироощущение» [5, с. 6] (он сам называет его «юмор висельника» [6]) в форме художественной мистерии, синтезировав едва ли не все существующие формы и виды искусства. А. Скрябин, по словам Н. Бердяева, мистику «мыслил эсхатологически», как «конец существующего мира и завоевание новых сфер» [5, с. 6]. Й. Шонибаре, апеллируя к истории и литературе, совершил разрыв с Логосом. Обретение им нового — космического — ритма [5, с. 11] увенчалось рождением «теургического искусства» [5, с. 20], созидающего новую реальность, существующую вне времени и пространства. Ее визуализация обернулась торжеством Красоты (с большой буквы).

Презентация произведений художника сродни карнавалу. С одной стороны, благодаря колдовской полихромии хлопка; с другой — потому что автор приглашает зрителя приобщиться к празднику, войти в воображаемое пространство и жить в нем, сознавая (или не сознавая), что люди могли существовать так веками — в окружении масок. Не так ли чувствовали себя миллионы чернокожих рабов в декорациях Старого и Нового Света?

ВИКТОРИАНСКАЯ ЭПОХА И ЕЕ ОБРАЗЫ

Лондон, с его величием и домовитостью, особым «имперским уютom» [7, с. 76], художник изучал по гравюрам У. Хогарта (1697–1764) и английской литературе, навсегда сохранив в сердце восхищение Викторианской эпохой. Период правления королевы Виктории (1837–1901) вместил в себя развитие науки, культуры, цивилизации, англо-бурскую войну, создание цепи колоний от Каира до Кейптауна. Несмотря на запрет работорговли (1807), нелегально она продолжалась до середины XIX в., и только зарождение либерализма и расширение демократии привело к изменению перцепции и как следствие положения чернокожих в Британской империи.

Восприятие викторианской Англии шло через литературу, живопись, творчество прерафаэлитов,

дендизм, моду. Изучение наследия великих писателей, художников, поэтов пробуждало интуицию, формировало вкус, провоцировало полет фантазии. Волею судеб галерея сотворенных руками Й. Шонибаре викторианских селебрити, облаченных в одежды из набивных тканей, включила практически всех названных людей и придуманных ими героев, обозначив набор историко-культурных кодов. В литературно-художественном хронотопе произошло слияние примет эпохи. Время, став художественно-зримым, обрело очевидность в развитии сюжета — в ходе истории [8].

Прославил мастера цикл постановочных фотографий «Дневник викторианского денди» (1998). Их копии находятся в музейных и частных коллекциях. Одна из них выполнена по заказу администрации лондонского метро. Центральная фигура постановочного пространства — чернокожий денди, которого Й. Шонибаре поместил в декорации Викторианской эпохи — в общество белых. Подлинность объекта и его ощущений не вызывает сомнения, хотя, комментируя цикл, автор называл своего героя притворщиком. Он играет аристократа, но не аристократ, скорее — игрок, лицедей. Чернокожий фронт — настоящий лондонский денди: сибарит, раб привычек. Во взглядах, жестах, позах, интерьерах помещений, где он проводит время, явно проглядывает ироническое прочтение произведений классиков Викторианской эпохи — с перегруженностью деталями, традиционной избыточностью интерьера. Некоторые критики находят параллели цикла с работами французского художника Ж.О. Фрагонара (1732–1806): есть сходство в позах, моделях одежды, изображении интерьера. Однако визуально «Дневник викторианского денди» более всего близок серийным полотнам и гравюрам всемирно известных циклов У. Хогарта: «Карьера распутника» (1732–1733) и «Четыре времени суток» (1736).

Череди аллюзий включает формат (серия), Лондон (имперская столица), характерное сосуществование в пространстве картины упорядоченности и бедлама. Очевидно мастерское использование деталей быта. В клубе — книги; в гостиной — остывший чайник; в спальне — тазик для умывания, ночной колпак, смятые простыни, разбросанные предметы туалета и другие приметы прелюбоденания. Однако там, где У. Хогарт, осмеивая, осуждает и наставляет, Й. Шонибаре наблюдает и забавляется, позволяя себе, подобно Ч. Диккенсу, проявить милосердие и великодушие (автор любит своих героев) или просто ничего не заметить.

Созданную Й. Шонибаре серию можно рассматривать как самоучитель галантного тона и подобие «театра абсурда», иносказание, а по сути как гениальный симулякр [8]. Существование героя в «перевернутом» мире, подобно Алисе в Зазеркалье, заставляло автора, а вместе с ним и зрителей, аб-

страгироваться от обыденности (тривиальности). «Дневник викторианского денди» воспринимался как карикатура на жизнь общества. Наперекор рассуждениям об афро-британской идентичности он позволил автору расставить важные для него акценты. В лоне английской культуры (и традиций) он вырос, сформировался и может, как принято, взглянуть на прошлое сквозь розовые очки [9]. В какой-то мере денди — автопортрет художника, хотя, по его собственным словам, он никогда не сталкивался с проявлениями расовой сегрегации [6].

В постановочном пространстве композиции «XIX в. Дети эпохи» (1999–2000) на деревянных подставках (постаменты) нашли место облаченные в ткани с африканским орнаментом королева Виктория (1819–1901), поэтесса, романистка и гувернантка Ш. Бронте (1816–1855) и два вечных оппонента: либерал У. Гладстон (1809–1898) и консерватор Б. Дизраэли (1884–1881).

Блестящий цикл инсталляций «Битва за Африку» (2003) Й. Шонибаре посвящен событиям Берлинской конференции (1884–1885), на которой 14 стран-участниц встали на путь раздела континента. В изысканных декорациях Викторианской эпохи за элегантно-столом красного дерева с изображением карты Африки автор — опытный сценограф — разместил 14 безголовых фигур (по числу государств, представленных на конференции). Основой мизансцены служит художественный перифраз известных фотографий, сделанных непосредственно в зале заседаний. «Обезглавив» участников «битвы за Африку», облачив их в костюмы из набивных тканей, как бы лишив идентичности и одновременно обозначив неразрывность связей с Африкой, Й. Шонибаре поставил под сомнение вопрос о целесообразности подобных (кулуарных) политических решений без каких-либо акцентов на расу и этнос. И хотя художественная критика нередко упрекала мастера в неоправданной эклектике, неуместности использования тканей с экзотическим орнаментом для стилизации одежды Викторианской эпохи [10, р. 111], парадоксы перцепции обычно начинались тогда, когда мораль вступала в противоречие с реальностью.

Последствия Берлинской конференции известны: к началу XIX в. практически вся Африка оказалась под властью великих держав. Ирония судьбы заключалась в том, что раздел континента положил начало межкультурному диалогу, инициировав процесс интеграции африканцев в мировое политическое, экономическое и культурное пространство и возникновение новых форм идентичности. В настоящее время это уже не только африканцы и афроамериканцы, но и афробританцы, афрофранцузы, афробельгийцы, афронемцы, афрофинны и даже по аналогии с космополитами (гражданами мира) — афрополиты (африканцы мира).

ТЕАТР Й. ШОНИБАРЕ

Инсталляции — типичный продукт эпохи постмодернизма, начало которой обычно относят к середине XX в. и связывают с обновлением политической ситуации в мире и регионах после Второй мировой войны. Как самостоятельная форма изобразительного (постановочного) искусства инсталляция, возникнув сравнительно недавно, развивалась во взаимосвязи с театром, традициями декорации и использовалась в силу необходимости воссоздания обстановки и атмосферы былых времен. Создание инсталляций было направлено на визуализацию образов и реалий повседневной жизни, в том числе давно утраченных. Задача художника состояла в том, чтобы, воссоздав, сохранить их в памяти — своей и зрительской.

Художественное воспроизведение образов целой эпохи предполагало превращение субъективных представлений о ней в реально существующий объект (установку, постановку), который собственно и есть произведение. Й. Шонибаре, склонный к театрализации пространства, изначально стремился к тому, чтобы оно вместило в себя элементы мистерии или фарса. Аппелируя к аудитории, он мастерски оперировал разнообразными кодами, расширил возможности использования артефактов за счет реминисценций. Так начались его путешествия во времени.

Реминисценция (неявная цитата, цитирование без кавычек) вторична по своей природе, хотя сам по себе способ цитирования носит творческий характер. Для Й. Шонибаре припоминание превратилось в игру. Ее условия он диктует сам, меняя их в зависимости от степени готовности аудитории. Узнавание — одно из правил игры, в границах которой происходит взаимодействие творческой активности художника (творца) и зрителей, воспринимающих произведение. Оно предполагает наличие определенного уровня образования и эрудиции. Именно поэтому в литературно-художественной и музыкальной традиции так много аллюзий на античные и библейские сюжеты. Сходство имен, образов, символов, знаков обеспечивало диалог (и даже полемику) с прошлым и будущим: с предшественниками — посредством цитирования, с современниками и потомками — путем комментирования (в надежде расширить контекст произведения).

Веками, в силу особенностей пуританской культуры, англичане традиционно отдавали предпочтение семейным портретам на фоне живописных уголков парка или изображениям любимых собак и лошадей. Художники, дабы развивать свое искусство, заменяли религиозные и героические сюжеты реминисценциями на тему пьес В. Шекспира или романов В. Скотта. Королевская академия художеств в Лондоне значительно меньше была подчи-



Й. Шонибаре. Как сразу снести две головы. 2006

нена иерархии жанров, нежели Академия изящных искусств Парижа, что не могло не сказаться на стилистике и формате произведений. Реминисценции работ великих мастеров рождали гениальных художников и гениальные произведения.

Ироническое цитирование классиков литературы и живописи вывело Й. Шонибаре на путь переосмысления глобальных проблем истории человечества (в том числе проблем сегрегации и дискриминации меньшинств) в контексте идей гуманизма. Презентация вредных привычек и вредных советов (в духе У. Хогарта и Л. Кэррола) повлекла за собой активизацию деятельности, направленной на обдумывание справедливости запретов и допустимости компромиссов. На смену сельской идиллии пришел урбанизм, в городской среде многое стало восприниматься совершенно иначе. Сказалось влияние Ж. Кокто и Дж. Кирико.

«Ответы» художника на «вызовы» мастеров портрета XVIII в., на первый взгляд, представляют собой скульптурные копии их полотен, на деле — это абсолютно самостоятельные произведения. Их существование в параллельных мирах оправдано спецификой формы, содержания, благодаря разнообразию используемых знаковых систем, и перцепции, изменчивой в своей зависимости от времени и пространства. Скульптуры (размером с человеческий рост) — плоть от плоти английской живописи и одновременно галиматья, шарада, провокация. Типично английский семейный портрет Т. Гейнсборо (1727–1788) «Мистер и миссис Эндрюс» (1750), ныне хранящийся в Национальной галерее (Лондон), обрел в творчестве мастера новое прочтение: «Мистер и миссис Эндрюс без голов» (1998). Метаморфозы очевидны, как и их визуальное подобие. Фигуры облачены в цветной хлопок. Однако художник не просто сохранил, но в какой-то мере даже преумножил изначально присущие им пластичность, обаяние и милую грацию. С точностью

воссозданы позы, жесты персонажей оригинальных произведений, хотя мастер расставил свои акценты в их реальной — невымышленной — истории, даруя зрителям калейдоскоп ощущений, связанный с восприятием детально разработанных и воедино связанных исторических и художественных сюжетов.

Мистер Эндрюс, выпускник Оксфорда, молодой джентри (к моменту написания портрета ему было 22 года), имел стабильный доход с поместья, доставшегося ему от отца. Охотничий костюм, кремниевое ружье, собака — детали, с помощью которых Т. Гейнсборо подчеркивал статус молодого супруга, человека, не обремененного никакими заботами, кроме семейных. Его досуг не ограничен ничем — он нигде не служит. Благочинна и безупречна юная супруга, урожденная Мери Картер. Она вышла замуж в 16 лет, ее семья владела текстильным бизнесом. Намеки на наличие брачного контракта очевидны: имеется документ. Такова мода тех лет, деньги к деньгам — соседние земли объединялись.

Рабство и колониальные связи нередко ассоциируются с браком. Великобритания богатели за счет работорговли и эксплуатации заокеанских территорий. Так закладывалось процветание империи и общества. Многие британцы хотели бы стереть позорную страницу из семейной истории, искупить вину, занимаясь меценатством и благотворительностью. Однако историческая память с присущими только ей механизмами припоминания навеки сохранила историю рабства в памяти человечества. В 2007 г. в Музее Альберта и Виктории на выставке «Неудобная правда», посвященной 200-летию отмены трансатлантической торговли рабами, в музыкальном салоне дворца была представлена скульптура Й. Шонибаре «Сэр Фостер Канлифф, игра» (2007). Внук (и тезка) известного работорговца сэра Фостера Канлиффа-старшего (1682–1758), трижды избиравшегося мэром Ливерпуля, баронет в третьем поколении, предстал перед посетителями в костюме лучника (из характерной воценой ткани с орнаментом) без головы.

Ф. Канлифф-младший известен как один из основателей общества британских лучников. В основе композиции Й. Шонибаре — транслитерация работы придворного портретиста Джона Хопнера (1758–1810), написанной в 1787 году. На картине Ф. Канлифф изображен во весь рост на фоне живописного леса, в униформе лучника, в зеленом пальто, темно-желтых панталонах и ботфортах, с колчаном у ног. «Кровавые деньги» (доходы от работорговли) позволили нескольким поколениям его семьи безбедно существовать и предаваться любимым развлечениям — стрельбе из лука. В игре они проводили всю жизнь, не задумываясь, что играют судьбами людей. Такова «неудобная правда» [11, р. 62].

Утонченный интеллектуализм визуального цитирования художник использует для противопоставления

ставления минувшей, варварской эпохи колониальной эксплуатации идеальному миру красоты и гармонии. Его сэр Ф. Канлифф внешне столь же прекрасен, как две стилизованные под Викторианскую эпоху, облаченные в яркие ткани, вооруженные пистолетами мужские (и женские) фигуры в одноименных парных композициях на тему «Как сразу снести две головы» (2006). Что это, химера? Только воображаемый мир может быть столь красив. В реальной жизни существует красота и уродство, добро и зло, жизнь и смерть. Гуманизм, с точки зрения Й. Шонибаре, предполагает компромисс и как следствие цивилизованность человеческого существования.

По мотивам работы Г. Реберна (1756–1823) «Преподобный Роберт Уолкер катается на коньках по льду Даддингтонского озера» (в русском языке полотно известно под названием «Катающийся министр») Й. Шонибаре создал шедевр — «Преподобный на льду» (2005). С одной стороны, работа задумана как пародия, шутка. Главный герой чем-то напоминает придуманного Г.К. Честертоном отца Брауна. Широко растиражированный благодаря экранизациям образ католического священника, обладающего непритязательной внешностью и острым умом, невероятно обаятелен. Для скорости передвижения он лихо разъезжает на велосипеде. Преподобный Р. Уолтер, чтобы всюду успеть, гоняет по льду на коньках. В отличие от многих других людей он не принадлежит себе, а служит Богу, правде, идеалам справедливости.

«ВСЕ МОЖЕТ РУХНУТЬ В ЛЮБОЙ МОМЕНТ...»

Рассуждения художника нередко пронизаны печалью. Все люди — по большому счету рабы. Рабство может быть разным: рабство любви и ненависти; кропотливая работа придворного живописца, рисующего портреты заезжих знаменитостей; тяжелый труд преподобного, заставляющий надевать коньки и мчаться, по зову сердца и долгу службы, туда, где есть в нем необходимость. Соблюдение королевского этикета — тоже рабство.

Интерес к колониальной истории Великобритании вылился в создание ряда композиций. Едва ли не самой знаменитой стала скульптура корабля «Виктория», на борту которого выдающийся флотоводец Горацио Нельсон получил смертельное ранение во время битвы при Трафальгаре. В честь победы английского флота (21 октября 1805 г.) центральная площадь Лондона стала называться Трафальгарской. В середине площади была установлена колонна Г. Нельсона, увенчанная статуей адмирала, а вокруг — четыре постаменты. На трех уставле-

ны памятники Георгу IV и генералам Г. Хейвлоку и Ч. Дж. Нэпиру. Четвертый постамент долгое время пустовал. С сентября 2005 г. он начал использоваться для временных выставок, 24 мая 2010 г. на нем была размещена огромная плексигласовая бутылка, внутри — макет (в масштабе 1:30) флагманского корабля адмирала Г. Нельсона «Виктория». Спустя год, по истечении срока демонстрации, скульптуру установили на постоянной основе около Военно-морского музея в Гринвиче (Лондон). Й. Шонибаре рассматривал это как большую честь, признание его вклада в развитие современного британского искусства.

«Большому кораблю — большое плавание» — одна из самых распространенных аллюзий на тему «Виктории». Сквозь нее проступает двойственное (весьма противоречивое) отношение художника к проблеме побед и поражений (военных, интеллектуальных, человеческих) и ирония в отношении завышенной самооценки. Согласно легенде, перед началом сражения Г. Нельсон поднял на флагманском корабле флажный сигнал «Англия ожидает, что каждый исполнит свой долг». Он привел Англию к победе. Однако большая победа, как и большая любовь, всегда сопряжена с потерями. Подлинный успех возможен ценой жертв и страданий. Таков смысл послания в бутылке.

Скульптура вызывает в воображении ряд известных произведений У. Тёрнера (1775–1851). Корабль в бутылке представлен в том же ракурсе, что в работе художника-мариниста, неоднократно обращавшегося к военно-морской тематике. Вкрапления «буйного батика» усиливали реальность восприятия, хотя корабль «Виктория» воспринимался как призрак.

Ассоциации с «Летучим голландцем» вполне оправданны: его образ широко тиражировался на оперной сцене, в литературе и кино. Что сулит появление корабля-призрака на горизонте? Как и почему он оказался в бутылке? Корабль как виновник смерти Г. Нельсона попал в заключение или законсервирован как памятник героической эпохе? И какие уроки можно извлечь из прошлого?

В фильме «Бал масок» (Великобритания, 2004) Й. Шонибаре — режиссер и художник — использовал элементы камуфляжа и провокации, излюбленные приемы своего диалога со зрителем. Экстравагантная история рассказывает о трагических событиях 16 марта 1792 г., когда на балу в королевской опере выстрелом в спину был убит король Швеции Густав III. Гламурность образов, яркость костюмов, пикантность ситуаций делает фильм зрелищным. Отдельные мизансцены напоминают полотна (и гравюры) У. Хогарта. Круг взаимопроникающих искусств (театр, музыка, живопись, скульптура, дизайн) замыкается в сцене бала. Со смертью короля приходит осознание ирреально-

сти происходящего. Встает вопрос: что это было, бал марионеток (мертвый мир, где люди — изящные безделушки, а их жизнь — цепь случайностей, игра судьбы)? Такова квинтэссенция картины: мир может рухнуть в любой момент [12].

Й. Шонибаре — человек книжных знаний, это не вызывает сомнений. По его убеждению, литература и культура многогранны и многолики и развиваются в процессе диалога и взаимопроникновения региональных составляющих. Их образ воссоздан в одной из недавних инсталляций под названием «Британская библиотека» (10 тыс. фолиантов на книжных полках). В 2014 г. она демонстрировалась в Старой библиотеке Брайтонского музея в рамках Брайтонского культурного фестиваля (второго по популярности после Эдинбургского) и проекта «Дом-2014». С 13 мая по 26 ноября 2017 г. ее полностью можно увидеть в рамках 57-й Венецианской биеннале.

Обложки книг стилизованы тканью. Библиотека вместила 3 тыс. имен, прошедших сквозь тернии к звездам (меж ярких переплетов проглядывают колючки). На полках «Британской библиотеки» Г. Джеймс, Т.С. Элиот, Г. Гольбейн, К. Исигуро, З. Хадид, нигерийцы Б. Окри и Б. Эмечета и многие другие авторы, вынужденно и по доброй воле покинувшие родину и поселившиеся в Великобритании. Истоки их творчества лежат в разных культурных традициях. Однако вместе они сформировали и продолжают формировать тот самый генный субстрат, на котором базировалась (и будет базироваться) британская литературно-художественная традиция.

Инсталляция создана как парафраз на тему остроумного памфлета Дж. Свифта «Битва книг» (1704), по мотивам которого У. Хогарт создал свою не менее блистательную гравюру «Битву картин» (1743). Их смысл прост: веками литераторы и художники, философы и поэты хотели утвердиться в превосходстве друг над другом. Свидетельство тому — конфликт поколений, научных и художественных школ, жанров, идей. Жизненное кредо Й. Шонибаре выражено словами: «Я принадлежу к политической партии искусства» [13]. В столь очевидной приверженности проявляется верность традициям мировой и британской живописи, экспрессия стиля, поиски смысла человеческого бытия. Культурные коды подлежат обновлению. И как не признать вклад в британскую культуру тех, кто когда-то прибыл в страну извне. Корешки книг на полках «Британской библиотеки» подобраны исключительно красиво: каждая книга (и автор) на своем месте.

9 августа 2017 г. Й. Шонибаре исполнилось 55 лет и, несмотря на тяжелый недуг (всегда между жизнью и смертью), он продолжает творческие

поиски — на перекрестке путей, культур, континентов. С новыми композициями в юбилейный для мастера год познакомились жители Дании и США. Созданные им колоритные фигуры принцесс обрели свое место в одной из галерей Кенсингтонского дворца в Лондоне, а в Королевской академии художеств разместились ангелы, лица которых закрыты африканскими масками. По мнению самого художника, таков гибрид европейского христианства и африканской мифологии: ни конфликтов, ни сражений, мир и так может рухнуть в любой момент...

Список источников

1. *Greenstreet R.* Q&A: Yinka Shonibare [Электронный ресурс] // The Guardian. 2011. 30 April. URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/apr/30/yinka-shonibare-artist-interview> (дата обращения: 17.05.2017).
2. *Enwezor O.* The Creative Work of Yinka Shonibare // *Nka : Journal of Contemporary African Art.* 1997. № 6–7. P. 10.
3. *Reed M.E.* Yinka Shonibare. Double Dutch // *African Arts.* 2005. V. 38, № 2. P. 51.
4. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. 237 с.
5. *Бердяев Н.* Кризис искусства. Москва : Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. 47 с.
6. Yinka Shonibare: “I wanted to Do a Work Connected to Trafalgar Square” [Электронный ресурс] // The Guardian. 2010. 16 May. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/16/yinka-shonibare-fourth-plinth-traffic> (дата обращения: 17.05.2017).
7. *Вайль П.* Гений места. Москва : КоЛибри, 2008. 485 с.
8. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
9. *Reading the Contemporary: African Art from Theory to The Marketplace / ed. by O. Oguibe, O. Enwezor.* Cambridge : MIT Press, 1999. 432 p.
10. *Ibridafrica. Hybrid Africa / ed. by E. Cossa, G. Schlinkert.* Roma : CangeMi Editore, 2002. 143 p.
11. *Pool H.* Uncomfortable Truth: Are you sitting comfortably? // *V&A Magazine.* 2007. № 12. P. 60–67.
12. *Kellaway K.* Yinka Shonibare: “Your World Could Come Crashing Down at Any Time” [Электронный ресурс] // The Guardian. 2012. February 19. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/19/yinka-shonibare-interview> (дата обращения: 17.05.2017).
13. *Sheerin M.* 10 Questions for Artist Yinka Shonibare MBE [Электронный ресурс] // The Arts Desk. 2014. April 22. URL: <http://www.theartsdesk.com/visual-arts/10-questions-artist-yinka-shonibare-mbe> (дата обращения: 17.05.2017).

YINKA SHONIBARE: DIALOGUE WITH THE TIME

TATIANA M. GAVRISTOVA

P.G. Demidov Yaroslavl State University, 14, Sovietskaya Str., Yaroslavl, 150003, Russia
E-mail: tanja1994@mail.ru

Abstract. London artist and designer Yinka Shonibare (Yoruba) is well known in Europe and America as a master of historical, literary and artistic reminiscences, primarily on the theme of the Victorian era. His interest in the history and culture of Africa and Great Britain (literature, painting, theater, cinema, etc.) determined the main line of his work, which is engaged by the audience and marked a new direction in the development of the contemporary art, conventionally called transavantgardism. The gene substratum of Shonibare's creative works contains all the richness of world art traditions – from classics to postmodern – and, of course, visual practices of Nigerian ethnics (Igbo and Yoruba). The installations of Y. Shonibare is considered to be examples of unique beauty and provocation (Black Dandy; headless, but quite recognizable, figures clothed in the “luxuriant batik” invented by the artist). The Master is playing his game with the audience. His works are interactive and need to be decoded. The artist provokes the audience, makes it reflect on the past, present and future, destroy the stereotypes, especially in the field of ethnic and racial relations. The problem of identity – individual and collective – is also in the center of his attention.

Key words: modernism, postmodernism, Victorian era, reminiscence, cultural code, Africa, Yinka Shonibare.

Citation: Gavristova T.M. Yinka Shonibare: Dialogue with the Time, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 502–509. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-502-509.

Acknowledgements

This article is written with the support of the Russian Foundation for Humanities, project No. 16-31-00025 “The Modern History of Tropical Africa (An Experience of Sources Classification)”.

References

1. Greenstreet R. Q&A: Yinka Shonibare, *The Guardian*, 2011, April 30. Available at: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/apr/30/yinka-shonibare-artist-interview> (accessed 17.05.2017).
2. Enwezor O. The Creative Work of Yinka Shonibare, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 1997, no. 6–7, p. 10.
3. Reed M.E. Yinka Shonibare. Double Dutch, *African Arts*, 2005, vol. 38, no. 2, p. 51.
4. Kandinsky W. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and Line to Plane]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008, 237 p.
5. Berdyaev N. *Krizis iskusstva* [The Crisis of Art]. Moscow, G.A. Lemana i S.I. Sakharova Publ., 1918, 47 p.
6. Yinka Shonibare: “I wanted to Do a Work Connected to Trafalgar Square”, *The Guardian*, 2010, May 16. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/16/yinka-shonibare-fourth-plinth-traffic> (accessed 17.05.2017).
7. Vail P. *Genii mesta* [The Genius of Place]. Moscow, Kolibri Publ., 2008, 485 p.
8. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoi poetike [Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics], *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki* [Bakhtin M.M. Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1975, pp. 234–407.
9. Oguibe O, Enwezor O. (eds). *Reading the Contemporary: African Art from Theory to The Marketplace*. Cambridge, MIT Press Publ., 1999, 432 p.
10. Cossa E., Schlinkert G. (eds). *Ibridafrica. Hybrid Africa*. Rome, Cangemi Publ., 2002, 143 p.
11. Pool H. Uncomfortable Truth: Are you sitting comfortably? *V&A Magazine*, 2007, no. 12, pp. 60–67.
12. Kellaway K. Yinka Shonibare: “Your World Could Come Crashing Down at Any Time”, *The Guardian*, 2012, February 19. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/19/yinka-shonibare-interview> (accessed 17.05.2017).
13. Sheerin M. 10 Questions for Artist Yinka Shonibare MBE, *The Arts Desk*, 2014, April 22. Available at: <http://www.theartsdesk.com/visual-arts/10-questions-artist-yinka-shonibare-mbe> (accessed 17.05.2017).