



Постмодернизм как мифогенная практика

Н.Б. Маньковская

доктор философских наук, профессор

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается тот аспект постмодернизма в искусстве, который связан с созданием мифов нового типа, в том числе на основе новейших технологий. Выявляется специфика постмодернистского мифотворчества в кинематографе, литературе, живописи, актуальных арт-практиках. На примере творчества П. Гринуэя, М. Барни, Д. Пригова, И. Кабакова анализируются особенности его западного и отечественного вариантов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

постмодернизм,
миф, искусство,
кинематограф,
литература,
живопись,
арт-практики,
мультимедиа

Сегодня, на излете первого десятилетия XXI века, есть основания говорить о том, что постмодернизм не только выступает генератором современных мифов, но и сам превратился в своеобразный миф. Его мифогенная энергетика проявляется в разных видах и жанрах искусства и актуальных арт-практик. Яркое визуальное воплощение находит она в кинематографе.

Последние грандиозные фильмы-проекты двух кинорежиссеров – «Чемоданы Тульса Люпера» англичанина Питера Гринуэя и «Кремастер», «Преодолевая границы» американца Мэтью Барни – свидетельствуют о том, что постмодернистские эксперименты выходят сегодня за рамки традиционного кинематографа в сферу «посткино» (термин П. Гринуэя). Гринуэй и Барни предлагают разные пути движения в сторону посткино: первый – по линии его виртуализации, насыщения новейшими цифровыми технологиями, второй – посредством создания заснятых на киноплёнку перформансов, «повествовательных скульптур». Это две совершенно разные стратегии, объединённые, быть может, лишь принципом потока сознания, ассоциативной памяти. Однако по этим многочасовым фильмам можно составить достаточно полное представление о направлении движения не только собственно постмодернистского кинематографа, но и о тенденциях развития современного художественно-эстетического сознания. Ведь названные проекты – больше, чем просто фильмы. Это своеобразные постмодернистские мифы грани веков, рубежа эпох и культур. Одушевленный Люпер и неодушевленный Кремастер соседствуют

в постмодернистском контексте с Одиссеем, Гераклом, рыцарями Круглого Стола, Алисой Кэрролла и хоббитами Толкина. При этом Гринуэй и Барни создают мифы нового типа. Их специфика заключается прежде всего в том, что они существуют преимущественно в аудиовизуальной (а не вербальной) форме с опорой на наиболее современные технические кино-мультимедийные средства с использованием современных носителей (CD, DVD), а также на такие формы актуального искусства, как инсталляции, перформансы, акции, объекты, видео-арт, видеоигры. Мифы эти постоянно развиваются, ветвятся, достраиваются, вовлекая в постмодернистские игры наиболее эстетически развитую аудиторию.

Питер Гринуэй: миф о Тульсе Люпере

В «Чемоданах Тульса Люпера» Гринуэй проводит инвентаризацию, каталогизацию, систематизацию искусства XX века. И делает это средствами самых молодых его видов: в его мультимедийном проекте используются средства выражения кино, телевидения, интернета. По словам самого режиссера, он создал «Чемоданы» в ответ на вызовы новых изобразительных языков и всего, что они олицетворяют. Этот полифоничный, полисемантический, полижанровый фильм наводит на литературные, живописные и собственно кинематографические параллели. Гринуэевский микрокосм – своего рода кинематографический аналог романов XX века – «Улисса», «Ста лет одиночества», «Шума и ярости», «Мастера и Маргариты», «Сада расходящихся тропок», «Хазарского словаря». В «Чемоданах» произведена своеобразная возгонка потока сознания, магического реализма, абсурдизма и многих других авангардистско-модернистских приемов. Не случайно в фильме возникают фигуры Беккета, Ионеско и Джойса (между прочим, Гринуэй сетует на то, что кино так и не открыло для себя Джойса, а остановилось на Бальзаке и Диккенсе или даже, скорее, на Джейн Остин). Можно назвать эту ленту гиперфильмом по аналогии с гипертекстом. Он действительно ветвится, в нем множество цитат, в постмодернистском духе переосмысливающих искусство далекого и недавнего прошлого. И самоцитат: Гринуэй создает целую систему отсылок к собственным фильмам. В этих микросносках-маргиналиях фигурируют ключевые моменты из «Падений», «Контракта рисовальщика», «Живота архитектора», «Отсчета утопленников», «Книг Просперо», «Дитя Макона», «Зет и два нуля», «Интимного дневника», «Восемь с половиной женщин», не говоря уже о культовом фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник». Нередко они поданы весьма самоиронично: чемоданные близнецы в морге – парафраз близнецов из «Зет...», только воплощают они не Эрос, а Танатос.

Что касается живописных ассоциаций, то Гринуэй (художник по образованию) искусно вплетает в кинематографическую ткань, кажется, все «измы» XX века – от экспрессионизма и сюрреализма до поп-арта и даже соц-арта. Но не только: идет изощренная игра с классической живописью. И даже классицистской (не случайно постмодернизм нередко называют «новой классикой» или «новым классицизмом» – Гринуэй как один из отцов-основателей кинематографического постмодернизма всегда увлекался идеями симметрии, строго выверенных параллелей, не говоря уже о нумерологии). Один из наиболее интересных (и развернутых) фрагментов фильма связан с фантазиями на темы разновозрастных портретов мадам Муатесье Энгра, буквально выходящей из живописного пространства, чтобы зажечь новой жизнью в мире кинематографа. Есть здесь и парафразы «Пьеты», «Святого Себастьяна» и других классических шедевров. Сам фильм чрезвычайно живописен. Каждый его кадр композиционно выверен, представляет самостоятельную художественную ценность (как не вспомнить тут Висконти или Параджанова). Гринуэй парадоксально сочетает избыточность изобразительных приемов (полиэкранный анимационный кинодокументалистика, компьютерная графика, «ожившие» комиксы) с минимализмом художественных средств, особенно в завязке и финале картины, связанных с детством Люпера: по части театрализации, схематизации, создания некоей картографии кинематографического пространства он может соперничать здесь с «Догвиллем» и «Мандерлеем» Ларса фон Триера.

В жанрово-видовом плане фильм этот не поддается однозначной классификации. Он синтезирует черты драмы, трагикомедии, мелодрамы, детектива, триллера. Его можно было бы назвать и фильмом-притчей, мистерией, повествующей о «страстях» человека XX века, и фильмом-мистификацией. Ведь, как выясняется в финале, Люпер умер в десятилетнем возрасте, и все происходящее на экране – плод воображения его друга Марти, в том числе Тульс в юности и зрелости (все три ипостаси героя, представленные тремя актерами, порой фигурируют одновременно). Есть здесь и лингвистическая мистификация – «люпер» переводится автором как «реди мейд», хотя в новейших европейских словарях найти слово *luper* не удалось. Есть соблазн интерпретировать этот неологизм в духе дерриданской игры как производное от латинского *lupus* (волк) по аналогии с *homo faber*: *lup* + *er* = *luper*, что-то вроде «человека-волка», «волкообразного». А может быть, существа, поражен-

ного волчанкой (таков медицинский смысл термина *lupus*). Люпер действительно артефакт. Хотя как знать... До дна этот фильм не исчерпать, до последней матрешки не развинтить; в финальных кадрах в рое пчел выплывают отпечатки рук и челюсти как символы наиболее надежных идентификаторов личности – выплывают и уплывают, образуя абстрактную картину, сотканную из стилизованной формулы ДНК. Правда, в фильме звучит самохарактеристика – маньеризм (как известно, именно в нем принято усматривать истоки постмодернистской стилистики), но, думается, она не объемлет всего богатства его формы-содержания.

Как известно, Гринуэй выдвинул своего рода манифест перехода от кино к посткино, от кинематографа к дигитографу. При этом показательно, что он во многом апеллировал к идеям киноавангарда 1960-х годов. В духе киноэстетики своей юности он заявлял о том, что традиционный кинематограф лишен перспектив развития из-за четырех тираний – слова, экрана, актера и камеры. «Литературное» кино иллюстративно, это пристройка к книжной лавке; в отличие от архитектуры оно ограничено рамками экрана; его деформируют актерские амбиции; кинокамера же схватывает лишь малую часть окружающего мира. Такое кино было обречено уже тогда, когда стало возможным выключать телевизор посредством пульта дистанционного управления (Гринуэй назвал даже точную дату его «смерти» – 31 октября 1983 года, когда был изобретен такой пульт). Сегодня оно – достояние прошлого, подобно немому кинематографу. Будущее – за основанным на новейших технологиях новым киноязыком, становящимся самодостаточным содержанием фильма. Посткино адресовано молодому поколению зрителей, увлекающихся интернетом. Его теоретический коррелят – электронная эстетика. По мнению Гринуэя, информационные мультимедийные технологии перестают быть исключительно носителями информации, становятся эстетическим и творческим явлением. Будущее – за киберактивным кино, полагает он, ссылаясь на свои эксперименты с «круговым кино» (в Болонье оно демонстрировалось на фасадах домов, обрамляющих пьяцца Маджоре, – без традиционного экрана и ограниченного кадра).

Все это – свидетельство не только подведения итогов столетней истории кинематографа, но и видения перспективы, нового этапа развития, связанного, в том числе, и с дигитальными технологиями. В общем, кино умерло, да здравствует кино! Ведь на самом деле в «Чемоданах» Гринуэю удалось избавиться от многих «тираний» и создать нечто принципиально новое, не в послед-

ную очередь на основе «цифры». Это относится в первую очередь к использованию компьютерных окон, шлейфа от предыдущих кадров, замысловатых серий интертекстуальных двойных экспозиций и просвечивающих наложений, эффекта перелистывания и других дигитальных приемов, достигнутых путем морфинга, компоузинга и иных компьютерных спецэффектов.

Впрочем, хотя Гринуэй решительно выступает против «литературно-повествовательного» кино, сам он включает в свой проект пятый элемент – «книжную полку». И реализует такое сочетание экспериментальных и классических средств художественного выражения на практике, дополняя фильм изданием книг «Тулс Люпер в Турине» и «Тулс Люпер в Венеции», повествующих об итальянских приключениях героя, оставшихся за кадром (в третьей части фильма содержится множество эскизных зарисовок, своего рода микросценариев, намекающих на возможные варианты будущих киноновелл). По свидетельствам прессы, книги эти, изданные ограниченным тиражом с авторским авторграфом, – настоящие произведения искусства. Тексты тщательно проиллюстрированы репродукциями живописных полотен, коллажей, кадров из фильмов, оригинальными зарисовками Турина и Венеции, выполненными Гринуэем, а также старинными планами этих городов и другим иконографическим материалом. Книги эти переплетены вручную в кожу и ткань и заключены в изысканный футляр (тоже стилизованный чемодан?).

В 2006 году в издательстве «Иностранная литература» вышел перевод романа Гринуэя «Золото» – тоже из люперовского цикла. Только метафора урана – 92-го элемента в таблице Менделеева – заменена в нем символикой золота со всеми вытекающими коннотациями – от золотого тельца до «Золота Рейна». Но число 92 сохранено: книга содержит 92 новеллы о геноциде евреев во времена Третьего рейха. Золотые украшения, нателные кресты, коронки погибших, переплавленные в 92 золотых слитка, оказываются в Дойчебанке Баден-Бадена. В 1945 году их похищает немецкий лейтенант Густав Харпш, чтобы выкупить свою дочку, родившуюся от французской крестьянки во время оккупации Франции, – тогда, опасаясь ответственности, он сказал, что у ребенка есть примесь еврейской крови. В двух кожаных чемоданах (в них были упакованы слитки), дочь Харпша хранит теперь «чучело собаки, пустые пузырьки из-под духов, вишневые косточки, инструменты, с помощью которых муж-дантист выдрал все ее зубы, желтую краску, слитую в чемодан из шести банок, иголки для шитья, тома «Анны Карениной», любовные письма родителей, которые она сама за них написала...». В общем, «жизни пестрый сор» перечислять можно

еще долго. Да и впечатлений, видимо, хватит еще надолго: Гринуэй задумал свой масштабный проект как альтернативу дискретности современного потока кинообразов, прерываемого пультом управления. Кроме кинотрилогии и книг, в него должны войти выставки, театральные спектакли, интерактивные игры. Что-то вроде киноромана – потока сознания, возрождающего магию кино...

У «чемодана» в фильме-проекте множество ракурсов. Это метафора современности, современного человека – путешественника с чемоданом, перед которым открыт весь мир. Это и метафора памяти, хранящей все самое дорогое и ценное. Кстати, кино у Гринуэя – это тоже чемодан, своего рода тюрьма и одновременно выход из нее. Ведь человек – узник не только всего пережитого, но и воображаемого. У каждого свой тюремщик – не только деньги, власть, секс, но и творчество (а абсолютный тюремщик – смерть).

Вместе с тем главное у Гринуэя – эстетизм, суперэстетство, доставляющее подлинное наслаждение. Чего стоит изумительная компьютерная рыба, периодически проплывающая по волнам то ли памяти, то ли жизни... Или «натуральные» рыбы, будто сошедшие с полотен «малых голландцев»... Или та рыба, что ассоциируется с христианской символикой... Символикой пропитано все. Вспомним хотя бы о той пытке, которую устраивают Люперу мормоны в начале фильма: они обмазывают его чресла мёдом, чтобы пришельца закусали насекомые (как не вспомнить здесь аналогичные практики южноамериканских индейцев, красочно описанные Клодом Леви-Стросом во втором томе его «Мифологик» – «От меда к пеплу»). А в конце картины мед-Танатос, как и у Строса, оборачивается медом-Эросом, символом любви и жизни: мед и тепло позволяют сохранить сперму, предназначенную для искусственного оплодотворения. Символичны и многочисленные визуальные повторы, маркирующие наиболее значимые сцены. Репетитивностью отмечен не только визуальный ряд, но и саундтрек с его объемным многоканальным звуком, звуковыми наплывами, многократным эхо. Гринуэй эстетизирует даже дубляж: в русской версии фильма роли озвучивают выбранные при его участии «культовые» фигуры отечественной культуры – Михаил Швыдкой, Армен Медведев, Кирилл Разлогов, Виталий Вульф, Виктор Матизен, чьи узнаваемые голоса придают происходящему дополнительный иронически-остраненный оттенок. Любой перевод врет, говорится в фильме. В данном случае это та «правдивая ложь», которая присуща игре как таковой... И музыка голосов играет здесь не последнюю роль. Фильм в целом на редкость музыкален.

«Чемоданы» – пример постмодернистской «дисгармоничной гармонии» на самых разных уровнях. Так, второй фильм более гармоничен по сравнению с первым и особенно третьим, более мозаичными, где многое «провисает», есть длинноты. Однако только совокупность всех трех частей образует целостную фреску, создает ощущение совершенной композиции. С дисгармоничной гармонией связана и присущая ленте антиномичность: в ней переплетаются высокое и низкое, духовное и физиологичное, возвышающее и шокирующее, прекрасное и безобразное – все классические и современные эстетические категории искусно гармонизованы, что создает ощущение квинтэссенции эстетического в его сегодняшнем понимании. Единство эмоционального и интеллектуального здесь просто завораживает. Гринуэй, несомненно, большой талант, но он и выдающийся эрудит, способный генерировать художественные концепции высокого эстетического уровня.

Хотя в фильме есть и переборы. Он начинается с легкой критики фрейдизма, но в основном его корпусе тема секса, особенно перверсивного, становится самодовлеющей, она излишне гипертрофирована (впрочем, во фрейдистском ключе можно трактовать и сами чемоданы как аллегорию женского начала, материнской утробы, особенно когда в чемоданы помещаются младенцы или взрослые персонажи). То же самое относится к затянутым демонстрациям анатомического театра, проблематике Танатоса в целом. Кроме того, политический пафос не переплавляется в эстетическое качество. В фильме представлены три ипостаси зла – мормоны, фашисты и чекисты. Антитоталитарная, антифашистская направленность «Чемоданов» вызывает уважение, но адекватного художественного воплощения она не нашла. Это относится и к теме Холокоста, и особенно к жизни по ту сторону «железного занавеса», то есть в СССР. Соц-артовские фантазии Гринуэя свидетельствуют о редких для него ошибках вкуса. Хотя, быть может, это и осознанная стратегия в русле неонклассики с ее приверженностью гротеску, шоковой эстетике. Ведь сам автор заявлял, что один из представленных им 92 архетипов – архетип хама. Однако такого рода издержки не отменяют и не затемняют главного: гринуэевская трилогия, его своеобразный разговор с собой и зрителем – впечатляющее проявление игрового начала, Игры с большой буквы как ипостаси эстетического в его современном понимании.

Причем игра эта постоянно развивается, обогащается новыми смыслами, проявляется в новых формах. В 2008 году в рамках XXX Московского международного кинофестиваля Гринуэй

показал свой мультимедийный перформанс в стиле ненарративного кино (виджеинг, как он его называет, а себя – виджеем по аналогии с дискотечным диджеем) на тему «Чемоданов Тульса Люпера». Визуальным рядом на впечатляющей по размерам электронной установке управлял сам Гринуэй, звуковым – профессиональный диджей. Стоя на высоком подиуме, мастер легкими движениями прикасался к компьютерным «иконкам» видеофрагментов фильма, выведенным на плазменный экран с сенсорным управлением, и тем самым проецировал их по определенному сценарию вместе с соответствующим саундтреком на семь больших экранов, опоясывающих стены зала.

Перформанс произвел сильнейшее эстетическое впечатление – с полным погружением в художественный мир Гринуэя. Он многое добавил к тому эмоциональному и интеллектуальному отклику, который вызвал в свое время фильм, придал ему какое-то новое качество. Это действительно выдающийся факт современного визуального искусства, основанного на нерукотворном повторении. Ведь проблема различий между классической изобразительностью и неклассической визуальностью одна из наиболее существенных для технических искусств, где мимесис как основа изобразительности заменяется повторением как стержнем визуальности. Гринуэй же предлагает квинтэссенцию визуальности¹, ее форсированный многократным повторением вариант: повторяются кадры фильма, причем множество раз, на разных экранах, в разных сочетаниях; отдельные кадры плавно застывают, превращаются в цветные либо черно-белые фотографии, выстраивающиеся в ряды и серии – видеофразы. И все это в сопровождении оглушительного саундтрека, отмеченного аналогичными звуковыми повторами, случайными сочетаниями музыкальных тем гринуэевских фильмов (как не вспомнить тут о принципе случайности у Джона Кейджа, одного из любимых композиторов Гринуэя).

Кстати, точный перевод названия действия – «Жизнь в чемоданах. История Тульса Люпера». Такое название дает гораздо более масштабное и даже в каком-то смысле метафизическое эмоционально-смысловое наполнение, чем просто «Чемоданы Тульса Люпера». Во всяком случае, оно сразу настраивает на еще более медитативное эстетическое созерцание, чем фильм. Да и присутствие самого Гринуэя, харизматическая личность этого киногуру, его имидж непроницаемого английского джентльмена, эстета и эрудита, на глазах публики в сиреневых лучах прожекторов подобно демиургу вознесшегося над толпой, создающего целый мир, совершенно небывалый и неповторимый, – с новой

¹ См. подробнее: Буров А. Визуальные образы письма // Искусствознание. 2008. № 2, Буров А. Фотофраза // Киноведческие записки. 2006. № 78.

силой укрепили представление о нем как о современном мифотворце (подтверждением чему может послужить хотя бы то, что в «чемоданной» видеоигре ежедневно участвуют полторы тысячи пользователей). Ведь Гринуэй подбрасывает все новые сведения о Тульсе Люпере, «горячие новости» в режиме on-line, своего рода прямые телерепортажи о приключениях и злоключениях героя, на наших глазах превращающегося в медийную фигуру.

Итак, жизнь в чемоданах... Хочется, чтобы она длилась бесконечно, настолько изысканна ее визуализация у Гринуэя. Сильное впечатление производят прозрачные чемоданы с плещущейся в них водой, или символические сцены, концентрирующие в себе ряд христианских мотивов, или застывшие в изысканных позах холодновато-остраненные ню – многократное повторение кадра, эффекты возврата и перелистывания придают ему совершенное новое качество, оживляя недоступных красавиц, буквально придавая им живость и игривость. Описывать отдельные эпизоды можно до бесконечности. В целом же они создают ощущение невероятной творческой мощи, неисчерпаемой фантазии режиссера-видея, на основе самой современной техники открывающего нам «окна» в виртуальный мир. Это еще один шаг к виртуальной реальности net-произведений будущего.

Гринуэй работает в постмодернистской парадигме, стирающей грани между высокой и массовой культурой. В данном случае речь идет о чистом эксперименте, вынесенном на суд публики. Ведь создание принципиально нового произведения по мотивам собственного фильма, своеобразная каталогизация и авторская ревизия творчества – новое слово в теории и практике интерпретации.

Мультимедийные эксперименты Гринуэя, синтезирующие художественные языки кино, театра, живописи, музыки, видео- и net-арта, приемы арт-практик (инсталляции и перформансы, в том числе световые) рассчитаны на интерактивный отклик аудитории (в этом смысле его предложение присутствующим потанцевать не случайно). Его проект «оживления» классических полотен, развития их сюжетов во времени и пространстве направлен, видимо, на актуализацию их вневременного смысла, а не на банальную популяризацию. Как известно, такие попытки, более или менее удачные, уже предпринимались. К наиболее профессиональным можно отнести видеоинсталляции Билла Виолы, среди профанирующих, на наш взгляд, классику – проект «Филономания» Степана Шушкалова, представленный на выставке Павла Филонова в Музее частных коллекций. Приве-

дение филоновских персонажей в движение, произвольная игра с ними просто разрушала художественный строй картин (это тот случай, когда погоня за модной деконструкцией оборачивается банальной деструкцией). У Гринуэя же принципиально иной, гораздо более амбициозный замысел. Стремясь установить органические взаимосвязи между живописью, кинематографом и цифровыми технологиями, он задается целью обновить искусствоведческий инструментарий, дополнить текстовые комментарии визуальными. На это направлены его мультимедийные мистерии «Каллиграфия на воде», посвященная двухсотлетию Трафальгарской битвы (2005) и «Тайная вечеря» (2008).

Гринуэй как-то обмолвился, что плоский экран – это не «окно в мир», а рама с холстом, на котором что-то изображено. Мастер ведет многовекторный поиск во многих направлениях, связанных как с художественной классикой, так и с суперновациями, – и все ему удается.

Мэтью Барни: мифический «Кремастер»

Другой вариант постмодернистского мифологизирования на основе синтеза классики и нонклассики предлагает Мэтью Барни. Показ его кинопроектов (пятисерийного «Кремастера» и «Рисуя границы») стал наиболее впечатляющим событием 2-й Московской биеннале современного искусства. В киноинсталляциях Барни искусно обыгрываются ставшие уже классическими для XX века темы: интерьерное – экстерьерное, природа – техника, материальное – нематериальное, человек – животное, мужское – женское, хозяин – гость, Восток – Запад. Чего стоит хотя бы Крайслер-билдинг в «Кремастере» – снаружи это классический нью-йоркский небоскреб, скрывающий в своих недрах масонский «Дом Соломона». Или японское китобойное судно – внешне технологичное, суперсовременное, но таящее внутри совсем другой мир – традиционное японское общество. И хотя последнее во многом пародируется (пародии на чайную церемонию, национальные костюмы, прически, макияж и т.п.), центральная мысль ясна – «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись». Так что в каком-то смысле фильм вполне антиглобалистский.

У Барни вообще немало пародий в духе иронической постмодернистской игры. В его фильмах-проектах множество кинематографических цитат: отстраненно-укрупненно обыгрываются ключевые сцены из «Титаника», наиболее известных фильмов ужаса, вестернов, гангстерских, эротических и порнофильмов, фильмов-опер, не говоря уже о road-movies с их невероятными приключениями, в том числе и на автозаправках (как у Йоса

Стеллинга). Так что полижанровость им обеспечена. Сам Барни считает эти жанры «телами-хозяевами», в которые система «Кремастер» может внедриться, как вирус.

В том же пародийном ключе обыгрывается и кич. Речь идет не о режиссерских ошибках вкуса, но об осознанной постмодернистской стратегии: креативная игра с кичем, осознанное инкрустирование его элементов в художественную ткань как бы очищают кич от «кичевости», превращают его в одну из ироничных фигур постмодернистского стиля. Если авангард порывал с традицией, апеллируя непосредственно к жизни, то постмодернизм воспринимает самую жизнь как текст, игру знаков и цитат, требующую деконструкции. Поэтому постмодернизм не нуждается в авангардистском профанировании классической культуры и ее последующей ревалоризации, перекодировании. Массовая культура ныне изначально воспринимается как профанная, кичевая, тривиальная, ненормативная, невыразительная, некрасивая, плоская. Однако априорно ироническое отношение к ней позволяет эстетизировать ее как оригинальную, альтернативную, «другую» по отношению к классической культуре. Эстетизированный неценный «мусор культуры» мыслится как инновационный благодаря своей инакости. В этом отношении весьма знаменательна в «Кремастере» сцена с большой (почти кичевой) раковиной – как известно, только в ней и растет жемчужина.

Особенно пышно цветет эстетизированный кич в первой, гламурно-целлулоидной серии «Кремастера». Ее на много лет запоздавшая демонстрация в России сыграла плохую шутку с Ренатой Литвиновой – теперь не остается сомнений в том, с кого один к одному скопирован ее манекеноподобный имидж манерной платиновой блондинки. А танцы девушек-виноградинок, показанные с высоты птичьего полета (вернее, с высоты полета дирижабля), да и сами парные сцены на дирижаблях заставляют вспомнить об атлетизме фильмов Лени Рифеншталь и гринуэвской «любви к геометрии».

Холодный, даже ледяной эротизм фильмов Барни связан с гипертрофией садомазохистского начала. Любовь у него – что-то вроде взаимного каннибализма, обоюдного хакири. Подводная сцена с любовниками-трансформерами, кромсающими друг друга ножами и постепенно превращающимися в китов, – метафора всеобщей энтропии, распространяющейся, в том числе, и на эмоциональную сферу. Бьорк – культовая певица, актриса, муза и жена Барни – предстает здесь своего рода мифологизированным реди-мейдом, идолом, вещью, артефактом, а не женщиной из плоти и крови. Нарциссические герои, сыгранные самим Бар-

ни и Бьорк, да и многие другие персонажи кинопроекта, чем-то напоминают делёзовское «тело без органов» – отчужденное, застывшее, как вазелин или китовый жир.

Вообще у Барни вещи, а не персонажи, источник как эстетического наслаждения, так и кинематографического «хоррора» (вспомним хотя бы битву автомобилей в крайслеровском небоскребе). Его фильмы действительно скульптурны, объемны, фактурны, переполнены объектами, инсталляциями, фотографиями. Реквизит, костюмы, старинная и современная мода играют здесь огромную, порой гипертрофированную роль. Не случайны многочисленные отсылки к поп-арту (почетное место в фильме занимает «Козел» Раушенберга) и сюрреализму (не обошлось и без далиански-бунюэлевского глаза, разрезанного бритвой), приемам шоковой эстетики и абсурдизма (сильное впечатление производит сцена в зубоврачебном кабинете из «Кремастера 3», отсылающая к масонскому ритуалу инициации и одновременно к фрейдовскому комплексу кастрации, когда по приказу Архитектора Ученику удаляют зубы с целью их замены, но он переваривает и весьма физиологично исторгает свои выбитые зубы, срастающиеся в фарфоровую палочку, которую сам Барни назвал «присвоением и идеализацией отцовского фаллоса»). Однако при всем внешнем эклектизме творчество Барни представляется плодом именно американской культуры с ее приверженностью идеям прагматизма и инструментализма. Вспоминаются взгляды Джона Дьюи на искусство как одну из форм эстетического опыта, отличающуюся от бытового поведения в той же мере, в какой различаются вершина горы и ее подошва, состоящие из одной и той же земли. К Дьюи, видимо, восходит и увлечение Барни тем, что можно было бы назвать «эстетикой труда», – подробные показы работы китобоя, слесаря, корабельного кока, парикмахера и т.п.

Что же касается символов и их интерпретаций, то здесь в «Кремастере» открываются неисчерпаемые возможности. Это относится прежде всего к эмблеме самого Барни, фигурирующей во всех фильмах в качестве центрального визуального инварианта, – эмблеме овального (футбольного?) поля, перечеркнутого разграничительной линией, – она трансформируется то в скрипку, самопроизвольно играющую на себе смычком из человеческих тел, то в амбру кита – морской фаллос, поднимаемый подъемным краном – «кремастером» (медицинский смысл этого термина – мышца, управляющая сжатием мошонки)...

Барни действительно стремится творить, «преодолевая границы». В этом пятнадцатисерийном проекте, как и в «Кремасте-

ре», из под игровой оболочки просвечивают глубинные экзистенциальные смыслы. Тут и сизифов труд, и всемирный потоп (разумеется, сниженный – пивной). Киномир Барни при всей своей барочной, маньеристской избыточности, алхимической таинственности на сущностном уровне ассоциируется с кафкианской пустотой и безлюдьем, с одной стороны, немотой немого кино – с другой (вербальный ряд зачастую заменяется искусным музыкально-шумовым саундтреком). Взгляд автора – беспристрастное всевидящее око, холодный взгляд сверху. Не случайно наибольшее впечатление производят сцены стремительных пролетов над великолепными природными ландшафтами, вызывающие своим рафинированным эстетизмом вполне классические катартические переживания, чувства прекрасного и возвышенного. Кинопроект Барни – разомкнутая структура без начала и конца, кусающая собственный хвост, бесконечно петляющая во времени и пространстве.

Творческие поиски П. Гринуэя и М. Барни крайне интересны своей тенденцией. Оба они стремятся раздвинуть рамки искусства, в том числе и актуального. И на основе новых технологий создать мифы, соответствующие эстетическому опыту и менталитету современного человека.

Русский постмодернизм: контрфактическая парадигма

Попытки постмодернистского мифотворчества предпринимаются и в нашей стране. Они обладают собственной, достаточно ярко выраженной спецификой, связанной с теми общими особенностями, которые отличают отечественный постмодернизм от западного². По нашему мнению, к ним можно отнести политизированность русского постмодернизма (особенно осязаемую в соц-арте), столь несвойственную западному постмодернизму в целом. Возникнув не «после модернизма», но «после соцреализма», он стремится оторваться от тотально идеологизированной почвы идеологизированными же, но сугубо антитоталитарными методами. Противовес этой тенденции составляют антишестидесятнические настроения «неборьбы», «дзен»-поворота в искусстве. Постоянные колебания между мифом и пародией, непреходящим смыслом и языковой игрой, архетипическими экзистенциальными сюжетами и сюрреалистически-абсурдистским автобиографизмом создают особое напряжение между садомазохистским профанированием официальных клише и запредельным сомнамбулизмом умозрительно-декларативных конструкций.

Кроме того, отечественный вариант постмодернизма отмечен печатью герметизма, эзотеричности, свойственных авангардист-

² О специфике русского постмодернизма см. подробнее: Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000; Липовецкий М. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики). Пермь, 1997; он же: Russian Postmodern Fiction: Dialogue with Chaos. N.Y. 1999; Маньковская Н.Б. Постмодернизм. Художественно-эстетический ракурс. М., 2009; Рыклин М.К. Искусство как препятствие. М., 1997; Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. 2-е изд. М., 1998; Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Минск, 2000; Эпштейн М. Постмодернизм в России. М., 2000; Shneidman N. Russian Literature, 1988–1994. The End of the Era. Toronto, Buffalo, London 1995.

скому андеграунду предшествующего периода. Постмодернистская скепτικο-ироническая позиция не исключает утопизма авангардистского толка, акцентирующего демиургические претензии искусства на создание новой художественной реальности, вытесняющей и замещающей действительность. Такая ситуация как нельзя более благоприятна для мифогенных практик à la russe.

Русский постмодернизм вызвал к жизни целый сонм симуляционных химер, сфинксов, кентавров. Актуализировались попытки создания метакультуры, легитимации воображаемых дискурсов. Если разговор о постмодернизме в искусстве Запада обычно начинается с визуальных искусств, где он и возник, распространившись затем на другие виды искусства, то русский постмодернизм отмечен традиционным литературоцентризмом. Вдохновляясь борхесовскими идеями опровержения хрестоматийного знания, его «Вымышленными историями» и «Алефом», отечественные литераторы, филологи, культурологи предлагают мистификаторские варианты российской истории («До и во время» В. Шарова, «Чапаев и пустота» В. Пелевина, «Четвертый Рим» В. Пьецуха, «Борис и Глеб» Ю. Буйды, «Борисоглеб» М. Чулаки, «Золото Кайзера» В. Рути и А. Кокорева, «Великая Сось» и «Новое сектантство. Типы религиозно-философских умонастроений в России (70–80 годов XX века)» М. Эпштейна, «Хлыст. Секты, литература и революция» А. Эткинда, «История советской фантастики» Р. Каца – подлинный автор мистификации Р. Арбитман). Мистификаторские версии эволюции отечественной культуры обосновываются в «Послесловии, или Манифесте историософского маньеризма» С. Экштута³ приоритетом связи с мистикой, воображения и интуиции, внутреннего видения перед преходящей изменчивой действительностью, заботой о правдоподобии и логике. Так, случайность – «джокер из карточной колоды судьбы» – позволяет отменить все наклонения, кроме сослагательного, и погрузиться в описание истории и трагических последствий победы восстания декабристов.

³ См.: Экштут С.А. На службе российскому Левиафану. Историософские опыты. М., 1998.

Во многом аналогичные явления возникают в постмодернистском литературоведении, киноведении, апеллирующих к индивидуальной и коллективной «ложной памяти», выдвигающих нонреалистические концепции русской художественно-эстетической культуры в жанре фэнтези («Бабель/Babel» М. Ямпольского и А. Жолковского, «Психодиахронология (Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней)» И. Смирнова, «Эрос невозможного. История психоанализа в России» и «Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века» А. Эткинда). Постмодернистская художественная критика претендует

на равный с искусством статус, самоидентифицируясь как монологичная, не эксплицитная, безоценочная, эстетически самооценная в плане доставляемого ею интеллектуального и эстетического наслаждения. В сочетании с постмодернистскими ремейками русской литературной классики («Чайка» Б. Акунина, «Накануне накануне» Е. Попова, «Кавказский пленник» В. Маканина, «Бесы...» А. Бородыни) «новые мистификаторы» предлагают русские варианты деконструкционизма, создавая своего рода контрфактическую парадигму художественной жизни.

Сегодня мистификации направлены в основном на советский период, особенно его начальный этап. Советской мифологии противопоставляется пародия на нее, типа соц-артовской, либо создаются новые мифы. Определенной вехой на этом пути стал роман А. Лазарчука и М. Успенского «Посмотри в глаза чудовищ», в котором чудом спасшийся от смерти Николай Гумилев направляет ход русской истории, в том числе и литературной, в неожиданное русло. Спасший поэта могучий матрос-сибиряк Лазарчук-Успенский стал с тех пор бродячим персонажем. Он упоминается, скажем, в книге Максима Чертанова и Дмитрия Быкова «Правда: Плутowski роман». Главным плутом оказывается здесь гуляка и весельчак Ленин, на пару с опереточным злодеем Дзержинским, напоминающим кардинала из «Трех мушкетеров», гоняющимся за волшебным колечком Марины Мнишек.

Псевдобιοграфии, альтернативные биографии выделяются в некий особый жанр. «Второе июля четвертого года. Новейшие материалы к биографии Антона Чехова» Бориса Штерна – якобы написанный Сомерсетом Моэмом и переведенный автором историко-биографический очерк «для англичан, изучающих русский язык, и для русских, не изучавших русскую литературу». До середины текста идет хрестоматийное описание жизни и творчества Чехова, а потом начинается совсем другая, контрфактическая история: в роковой для писателя день 2 июля 1904 года он разговаривает в предсмертном бреде с японским матросом, промелькнувшим когда-то перед ним на Сахалине, и просит шампанского. Но шампанского нет, и врач-немец разрешает ему выпить губительной для туберкулезника водки. А так как водки тоже не находится, годится и полная рюмка чистого спирта, который «неожиданно хорошо подействовал, пульс восстановился, японский матрос исчез, Чехов уснул». Выздоровевший писатель становится нобелевским лауреатом и учреждает фонд своего имени, распорядителем которого оказывается его племянник – актер Михаил Чехов. Тот подкупает на нобелевские деньги «крайних ультра-революционеров» –

Свердлова, Каменева, Сталина и организует их побег за границу при условии прекращения всякой политической деятельности. И судьба России меняется...

Контрфактичность проникла даже в детскую литературу. Поэт М. Болдуман предлагает альтернативные версии судеб героев детских сказок – Пиноккио, Чиполлино, Винни-Пуха, Чебурашки, Айболита, Алисы⁴. Гастарбайтер Хоттабыч умирает у него от милицейских побоев; Карлсон спивается, бомжует и кончает свои дни на стокгольмском чердаке; доктор Айболит попадает в тюрьму за незаконную торговлю кетамином, а эпитафия Незнайке гласит: «Незнайка слишком, слишком много знал...».

⁴ См.: Болдуман М. Смерти героев. СПб., 2006.

Мистификаторская контрфактичность зашла так далеко, что Государственный Эрмитаж представил в новых залах Главного штаба выставку петербургского художника, главного редактора журнала «Собака.ру» А. Белкина «Золото болот. Собственная версия». На ней были экспонированы имитации археологических находок – всего 314 экспонатов: тексты, карты, рисунки, коллажи, дневниковые записи, глиняные черепки, множество «золотых» изображений животных и людей и даже деревянный саркофаг с мумией. Там и сям среди экспонатов мелькали маленькие «золотые» грибы в память о знаменитой телевизионной мистификации друга художника С. Курехина, доказывавшего, что Ленин был грибом. «Истории Белкина» сводились к тому, что на местных болотах некогда якобы существовала древняя цивилизация, фантазийные симулякры которой и были предложены вниманию зрителей. Примечательно, что директор Эрмитажа М. Пиотровский корректно охарактеризовал выставку как напоминание о реальных находках и нереальных мечтах археолога.

Дмитрий Пригов и Илья Кабаков: мифологемы московского концептуализма

Особый интерес в русле обсуждаемой темы представляют опыты создания проектов мифогенного свойства, сочетающих словесные и изобразительные компоненты. Наиболее репрезентативными среди них нам представляются итоговые выставки представителей московского концептуализма – Дмитрия Пригова и Ильи Кабакова (совместно с Эмилией Кабаковой).

Предметом созерцания в модусе игры, розыгрыша служат у Д. Пригова архетипы мышления, мифы, языки⁵. Существенную роль играет и собственный имидж-симулякр; персонаж «Дмитрия Алексанчыча» подтверждает самооценку автора: «...Я не есть полностью в искусстве, я не есть полностью

⁵ См.: Шмид В. Слово о Дмитрии Александровиче Пригове // Знамя. 1994. № 8.

⁶ Гандлевский С. – Дмитрий Александрович Пригов. Между изменем и имиджем // Лит. газ, 1993, 12 мая.

в жизни, я есть эта самая граница, этот квант перевода из одной действительности в другую»⁶.

На мемориальной ретроспективной выставке Дмитрия Александровича Пригова «Граждане! Не забывайте, пожалуйста!» (Московский музей современного искусства), 2008) творчество этого «художника текста» было представлено во всей полноте и целостности: графика, скульптура, инсталляции, ассамбляжи, бумажные манипулятивные и текстовые объекты, стихограммы, видеоперформансы-чтения, пьесы, медиаоперы... Пригов предстал как талантливый художник и график, глубоко прочувствовавший глубинную сущность абстрактной живописи В. Кандинского, супрематизма К. Малевича, метафизической живописи Д. де Кирико, сюрреализма С. Дали, не говоря уже об абсурдизме, и при этом создавший свой совершенно оригинальный, неповторимый в художественном отношении миф о советской и постсоветской России. Архетипические доминанты его творчества – чаша (это и видеоперформанс по библейским мотивам «Чашу эту мимо пронеси», и акцентуирующие живописные и графические листы бокалы то ли с красным вином, то ли с кровью – сочащейся, растекающейся, струящейся и по газете «Красная звезда», и по репродукциям мирных классических пейзажей, превращенным в палимпсест), всевидящее око, лестница Иакова (сломанная, разбитая, искореженная, ведущая в никуда), раструб-скважина, символизирующая пространственно-временной континуум, дыры, зияния бытия, затягивающую воронку Ничто:

*Ангинная глина земли
Да мясо пространства рустованного...
За кончик какой ни возьми,
Любой узелок потяни –
Все тянет махрой арестованного
Да капает кровь с нарисованного
(51/1970)⁷*

В 78 листах его «Бестиария» (бумага, карандаш, шариковая, перьевая, роликовая и гелевая ручки, акварель, гуашь) брейгелевско-босховские чудовища-гермафродиты, монструозные звери с антропоморфными чертами (отдаленно напоминающие человеколошадей П. Филонова) создают атмосферу метафизической катастрофы, бездны порока и ужаса. Ужас в этой и других приговских мистериях эстетизирован, абстрактно-минималистски-концептуальное облечено в телесные формы. Это особенно очевидно в «фантомных инсталляциях» – сериях графических концептов, некоторые из которых «отелеснены», представлены в специальных выгородках фактурно, объемно,

⁷ См.: Дмитрий Александрович Пригов. Граждане! Не забывайте, пожалуйста! Московский музей современного искусства. 13 мая – 15 июня 2008 года. Каталог выставки. Куратор выставки и составитель издания Екатерина Деготь. Издательская программа Московского музея современного искусства. М., 2008. С. 51.

в крупном масштабе (что порой чересчур конкретизирует, даже огрубляет авторский замысел). Вот что писал по этому поводу сам Дмитрий Александрович:

*У нас, в России, в смысле, все просто
У нас перформанс – он и есть перформанс.
Инсталляция – она и есть чисто инсталляция.
Нечто самодостаточное, замкнутое
и немного загадочное. [...] У них же и театр –
[называется] перформанс, и шоу – перформанс,
И всякое выё...ние – тоже перформанс.
А инсталляция – так и вовсе любое установление
Черт-те чего на любое место. И унитаз
установить – инсталляция тебе, и ванну – тоже
тебе она же. И чего ни возьми. В общем.
Все так перепутано и размыто, что только мелкими
постоянными, внедренными нудным опытом
бесчисленных поколений почти в каждую
пору быта и привычек, рефлексивно-
ментальными моментальными реакциями
можно все это отличить друг от друга.
Нет, у нас резче, определеннее, монументальнее
и сакральнее как бы⁸.*

⁸ Там же, с. 57–58.

Подтверждением этому служат многочисленные акции Пригова: перформанс «Обращения к гражданам», давший название ретроспективе, – бумажные полоски с полуабсурдистскими соц-артовскими текстами, которые в свое время расклеивались им по стенам домов и на деревьях, а ныне густо усеивают выставочное пространство; серия «Газеты» – филигранно заштрихованные советские издания; текстовые объекты «Банки» – консервные банки с надписями «Россия», «Смерть», «Банка текстов»; цифровые ассамбляжи, образующие изощренные графические композиции, и т.п.; выступления в качестве вокалиста, саксофониста, диджея с группой «симулятивного рока» «Среднерусская возвышенность» и др.

Специальный интерес представляет работа Пригова с нарративом, связанная с его рефлексией по поводу текстов, поисками их пространственных форм. Здесь и его «Пьеса в постановке», центрированная на модификациях театрального пространства, и саунд-поэзия, сосредоточенная на шумах и фонах где-то между поэтическим словом и музыкой (незабываемы пронзительный приговский «крик кикиморы», восходящий к языческим ритуалам, и его «мантры русской культуры» – чтения-распевы на все лады первой строфы текста «Евгения Онегина» – «Мой дядя

самых честных правил, когда не в шутку занемог...». Как метко заметил Б. Гройс, «Дмитрий Пригов комбинирует в своей поэзии цитаты из различных поэтических стилей: от традиционного советского до радикально-авангардистского, от коммунистически-идеологически окрашенной поэзии содержания и поучения до слова, становящегося просто звуком, просто музыкой», что в результате являет «картину современной плюралистической культуры по ту сторону привычных границ между эстетически высоким и низким или между капиталистическим Западом и посткоммунистическим Востоком»⁹.

⁹ Там же, с. 113–114.

Дмитрий Пригов – культовая фигура художника-артиста, чей жест стал эмблематичным для постмодернистских практик, в том числе и мифогенных.

Совершенно иной вариант мифотворчества был представлен на трех московских экспозициях 2008 г., приуроченных к 75-летию давно живущего на Западе Ильи Кабакова: проекты «Мухи», «Туалет», «Игра в теннис» (на территории «Винзавода»); «Альтернативная история искусств» и копия «Красного вагона» (в центре современной культуры «Гараж»), «Ворота» (в ГМИИ им. Пушкина). Они дали достаточно развернутое, панорамное представление о трудах и днях Ильи Кабакова в XXI веке. Не покидало ощущение, что он претендует на титул «Великий мистификатор современности». На самом же деле, как представляется, его работы последних лет вполне вписываются в контрфактическую художественно-эстетическую тенденцию, о которой шла речь выше. Самым занятым в этом плане показался проект «Мухи». Действительно, «мушиная цивилизация» в силу своей разветвленности (представлена ее «система» с множеством подсистем и иных структурных элементов, а также «философия», «этика», «эстетика» и т.п., не говоря уже о самих артефактуальных мухах, образующих в пространстве разнообразные геометрические фигуры, их живописных изображениях и эссе о различных аспектах мушиной жизни) претендует, видимо, на статус новой мифологии. Но, думается, претензии эти не обоснованы ни в философском, ни в художественно-эстетическом аспектах. «Мухи» ни по одному из параметров даже сравнить нельзя не только с эстетским гринуэвским мифом о Тульсе Люпере, но и с мифологемами Пригова. Кабаков, конечно, играет, но это старая диссидентски-кухонная игра для своих, во многом тиражирующая отработанные приемы. Это особенно очевидно в представленных отдельно и многократно увеличенных листах из его уже не раз экспонировавшихся журналов-альбомов, предназначенных для неторопливого домашнего рассматривания. И неволь-

но возникает вопрос: а увлечен ли сам автор этой игрой или он просто клиширует свою технику в коммерческих целях? Видимо, *fifty-fifty*. Его остроумие, ирония, изобретательность, конечно, привлекательны, но в целом возникает ощущение исчерпанности кухонного концептуализма соц-артовского толка.

Другой интригующий момент: Кабаков как бы идет вразрез с современными тенденциями визуализации текста. Он, напротив, вербализует изображение по принципу лубка, где то ли текст поясняет картинку, то ли, наоборот, картинка иллюстрирует текст. Прием, конечно, не новый, но его массивное применение приводит к всевластию дискурса. И если в «Игре в теннис» (на стенах стилизованного под теннисный корт зала галереи «Гельман» развешаны школьные доски с вопросами и ответами изображенных тут же на мониторах с ракетками в руках игроков – Ильи Кабакова и Бориса Гройса – на тему «Зверь») он, по крайней мере, наглядно представлен, читаем, то в «Мухах» книга об оных не только прикована к столу, но и неоткрываема.

Все эти обманки и симулякры особенно назойливы в проекте «Альтернативная история искусств». Это тоже мистификация – понятно, что Шарль Розенталь (скончался в 1930), Илья Кабаков (р. 1933) и Игорь Спивак (р. 1970) – ипостаси самого автора плюс его представления о возможных путях развития отечественного искусства. Но что это за пути? Их, по сути, и нет: вообразимые представители трех разных поколений с вымышленными биографиями создают практически неразличимые, однообразные, крайне слабые полотна à la классический авангард либо соцреализм.

«На Ренату Литвинову глядячи, / понимаешь, что время ушло, / а читать Подорогу пытаючись, / даже этого ты не поймешь»¹⁰, – пишет Тимур Кибиров, иронически переосмысливая постмодернистскую практику. Действительно, опыты постмодерн-мифотворчества весьма неравноценны. Их зарубежные и отечественные модели объединяет принцип создания «третьей реальности». Рождение артефакта из артефакта ведет к возникновению своего рода художественной теории относительности. Эти во многом различные типы мифогенных практик дают пересекающиеся художественные результаты, взаимодополнительный эстетический эффект, являясь фрагментами постмодернистской мозаичной культуры. Рискнем сравнить западный и отечественный постмодернизм с мансардой и подвалом, чьи различия очевидны, несмотря на функциональную близость. А быть может, это лебеди, представляющие себя слонами (и наоборот), о которых грезил когда-то Сальвадор Дали...

¹⁰ См.: Кибиров Т. Интимная лирика. СПб., 1998.