

В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Надежда МАНЬКОВСКАЯ

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ТЕКСТА: ПРИКЛЮЧЕНИЯ И ЗЛОКЛЮЧЕНИЯ

Проблема интерпретации литературного текста в визуальных искусствах носит общеэстетический характер. Она актуальна для кино, телевидения, театра, оперы, балета, живописи, многообразных арт-практик. Именно момент авторской интерпретации меня и привлекает—иначе не стоит идти в театр или кинотеатр, достаточно снять с полки любимый томик. Главный вопрос, на мой взгляд, состоит в том, есть ли у современного художника крупная творческая концепция, ради которой стоит переводить вербальный ряд в визуальный. Ведь традиционные принципы художественной герменевтики соседствуют сегодня с герменевтическим беспределом, болезнью интерпретации—интерпретозом, когда методы деконструкции, шизоанализа и других постмодернистских методик механически применяются к отечественной и мировой классике, приводя к ее существенным искажениям. Где же граница между интерпретацией и интерпретозом в экранных и других искусствах? Думается, провести ее так же трудно, как между искусством и неискусством—«разночтения» носят здесь сугубо субъективный характер, основанный, прежде всего, на причинах онтологического порядка, типах личности (склонности к интуитивному либо рациональному типу восприятия), душевном складе, не говоря уже о несхожих эстетических установках, художественных предпочтениях, личностном художественно-эстетическом опыте. И тем не менее попытаемся вычленить в замысловатом культурном паззле те тенденции визуализации текста, которые представляются наиболее репрезентативными.

Статья написана в рамках исследовательского проекта № 08-04-00068а, поддержанного РФНФ.

На весьма ярком, пестром, цветистом общем фоне вырисовываются некоторые внешне оппозиционные линии, парадоксально дополняющие друг друга. Это, прежде всего, собственно постмодернистские интерпретации классики. Во-вторых, стремление вернуться к классическому (в строгом смысле слова) художественному языку, наиболее отчетливо проявляющееся, между прочим, у «классиков» постмодернизма. В-третьих, сопутствующее этому тяготение к минимализму в духе классического авангарда. В-четвертых, концептуалистские опыты автоинтерпретаций. И, наконец, по-прежнему мощная нацеленность на виртуализацию арт-практик, причем почва виртуальных экспериментов оказывается преимущественно экзистенциальной, также ставшей за последнее столетие в какой-то мере классической. Все это подтверждает гипотезу о зарождении нового этапа эстетического развития—постнеклассического, синтезирующего опыт классики и неклассики.

Что касается первой тенденции, то одним из наиболее интересных и удачных опытов раскрытия русской классики навстречу всем ветрам Востока и Запада кажется мне театр Анатолия Васильева, особенно его последний (из представленных в Москве) спектакль «Каменный гость, или Дон Жуан мертв». Во второй части названия заключен особый смысл: вся соль фантазмагорического действия состоит в противопоставлении загробного мира как более истинного и, как ни парадоксально, живого—анемичности и фальши земного бытия.

В фантазиях на тему оперы А.С.Даргомыжского персонажи статуарны, нарочито искусственны, что подчеркивается многозначительной маркированностью каждого слога их речи, кукольной мимикой Лауры (сопрано) и неожиданно низким, почти мужским голосом Донны Анны (тенор). В финале первого действия разворачивается певческий поединок баритона и баса—Дон Жуана и Командора: они полупогружены в наполненные водой аквариумы и вот-вот захлебнутся. На сцену вносится гроб, вершится обряд погребения. С колосников летят красные похоронные гвоздики, превращая все театральное пространство в подобие могилы. Второе же действие, резко контрастирующее с первым, представляет собой своеобразные «Замогильные записки» Дон Жуана. Это балет, навеянный «Капричос» Гойи. В нем сплавляются воедино приемы западноевропейского контемпорари-данса и восточных единоборств. Технические элементы чрезвычайно сложны и даже brutальны—но ведь с гиперактивными, суперагрессивными обитателями ада ничего не может случиться, их невозможно покалечить или убить—они уже мертвы.

Чрезвычайно выразительны их костюмы цвета плесени с траурно-черной отделкой. А чего стоит шестой—«ведьминский»—палец на ножках танцовщиц... Инфернальные создания с демоническими черными крыльями заполняют всю сцену, взмывают под потолок. Дон Жуан на их фоне—не романтизированный искатель красоты и тем более не богоборец, но мелкий сластолюбец, зацикленный на своем идефиксе. Контрапунктом этому царству Танатоса выступает голос Эроса—полные любовного томления романсы де Фальи в исполнении сосредоточенно-отстраненной певицы в изысканных нарядах, стилизованных под одеяния испанских подарочных кукол. На мой взгляд, Васильеву удалось создать эстетское зрелище, искусно (и тактично) применяющее традиционные восточные и экспериментальные западные театральные формы к интерпретации классики.

Совершенно другой случай по сравнению с васьильевским—«Король Лир» Льва Додина. Здесь тоже два резко контрастирующих действия—шекспировское и собственно додинское. В первом акте есть любопытные моменты. Лир кажется изначально обремененным знанием о ждущем его финале, это одряхлевший ёрник, показывающий публике язык. Он жесток, не способен любить и от дочерей ждет лишь слов о любви, а не истинных чувств (в этом суть его разрыва с Корделией). Мало чем в этом смысле отличается от него Глостер. Отцы и дети здесь вообще стоят друг друга, могут посоревноваться в вероломстве, и в этом плане конфликт между ними в какой-то мере снят. Иронически-саркастический характер действия усугубляется фигурой шута—бригото господина в котелке и красных митенках. Его партия—музыкальная, а не словесная: механическое пианино работает на эффект остранения, музыкальный коллаж из шлягеров XX в. снижает шекспировские страсти. «Опущен» и текст пьесы: следуя западной моде (наиболее известные эксперименты по радикальному переписыванию хрестоматийных текстов—«Андромахи» и «Отелло»—связаны с именем Люка Персеваля), Додин (как и Кирилл Серебренников в своей версии «Антония и Клеопатры») использует осовремененный «перепев» Шекспира, избобилующий сиюминутными жаргонизмами и ненормативной лексикой (впрочем, западный театр предлагает ныне и более «крутые» решения: в спектакле «Кода» французского режиссера Франсуа Танги язык не просто разрушается, как это было в театре абсурда,—тексты Данте, Лукреция, Гёльдерлина, Кафки, Арто обесцениваются, превращаются в «мусор культуры», служат лишь малозначащим монотонным фоном для пластических экзерсисов). Все это резко контрастирует с эстетскими позами трех сестер в белоснежных одеяниях, образующих живописные группы на фоне выразительных декораций Д.Боровского—черный задник трижды крест-накрест перечеркнут белыми полосами (как окна при бомбежке), символически делящими королевство на три части. Ту же фигуру повторяют Х-образные белые подтяжки на черной рубаше шута, превращающие его в своеобразного мистера Х. В финале первого акта перепачканный грязью законный сын Глостера полностью обнажается и разыгрывает этюд на тему «я—собака», являя собой невольную (или сознательную?) пародию на известный перформанс Олега Кулика.

Что же до второго действия, то здесь весь мужской состав предстает нагишом (что не только немотивированно, но в данном случае крайне неэстетично и даже негигиенично, учитывая общую неопрятность антуража), а дамы возлежат в вызывающе откровенных позах. Текст же весьма далек от шекспировского, представляя собой «размышлизмы» на темы секса, старости, предательства соратников и напрасно прожитой жизни. В общем, это совсем другая история—история персональных сексуальных комплексов и разочарований, рассчитанная, по-видимому, на западного зрителя и рассказанная на привычном ему постмодернистском языке. Однако здесь режиссер оказался между двух стульев. Отойдя от присущего ему психологизма, характерного для русской школы театральной игры, Додин лишь повторил зады (в прямом и переносном смыслах слова) эпатажно-шоковых приемов западноевропейского театрального авангарда.

Наиболее же репрезентативной в плане анализируемой тенденции представляется последняя постановка «Евгения Онегина» в Большом театре (режиссер и художник-постановщик—Дмитрий Черняков). Шла на нее без предубеждения—прежние работы Чернякова не вызывали у меня восторга, к тому же «Онегин» был раскритикован в прессе за медийность, эпатажность (оживленно обсуждалось, будет ли Татьяна посылать эсэмэски Онегину), комикование, потакание западноевропейским представлениям о безумствах «этих странных русских». К тому же Галина Вишневская, прославленная Татьяна 1950-х годов, была так возмущена спектаклем, что отменила празднование своего юбилея в Большом театре и в старых добрых традициях советского прошлого (которое не устают обличать) направила гневное послание его директору Иксанову—тот, впрочем, не остался в долгу.

И что же? Как только открылся занавес, возникло предощущение «атмосферного» спектакля, весь «негатив» как ветром сдуло. «Онегин» показался мне не осовремененным, а вневременным, обращенным к вечным страстям и ценностям. Изящные винтажные платья и высокие прически создавали ощущение традиционности и условности одновременно. Исключительно удачной оказалась сценография—действие разворачивалось вокруг огромного овального стола с хрустальной люстрой над ним, что сразу же сбивало привычные ожидания: вместо танцевальных сцен возникали психологические зарисовки характеров непринужденно беседующих сотрапезников, будь то в имении Лариных или в Петербурге. Сохранив в первоизданном виде музыкально-вокальную сторону оперы, режиссер достиг эффекта новизны благодаря переакцентировке мотиваций поведения героев, фокусированию действия на поэтических натурах—Ленском и Татьяне (любовная «невстреча» этих родственных душ напоминает известную версию предназначенных друг для друга, но не понявших этого Анны Карениной и Левина). Ленский в исполнении обладающего прекрасным голосом, исключительно пластичного австралийца Эндрю Гудвина—непризнанный гений, подлинный романтик, врывающийся в гостиную с сумкой через плечо, набитой стихами (его партии построены как читка этих стихов с листа; позже, во время ссоры, пухлую папку выбьют у него из рук, и исписанные страницы разлетятся по всей сцене). Драматично осознание им холодности Ольги—ее жизнерадостный прагматизм контрастирует с депрессивностью Татьяны, сомнамбулически бродящей по дому (отношения между сестрами весьма конфликтны),—и эгоцентризма Онегина, всерьез увлекшегося чужой невестой (в этом причина его равнодушия к Татьяне). Другая оппозиция спектакля—старшая Ларина, привычно («привычка свыше нам дана, замена счастию она») прикладывающаяся к рюмочке, и всевидящий, всепонимающий ангел-хранитель дома—няня (Маквала Касрашвили и Эмма Саркисян великолепно выступили не только как оперные, но и как драматические актрисы). Дуэли как таковой, действительно, не происходит (что вызвало негодование многих рецензентов)—просто случайно выстрелило то самое чеховское ружье, которым легкомысленно играли и доигрались-таки (после фатального исхода Ольга продолжает сосредоточенно искать потерянную сережку и искренне радуется находке). А вот Онегин второго и третьего действий—совершенно другой человек (собственно, он как раз только и начинает очеловечиваться).

Он чужой на пиру столичной жизни, ему приходится заново завоевывать место под солнцем, и в этом ему способствует могущественный Гремин. Мечта генерала сбывается—он на самом деле становится для своей жены «другом и покровителем всегда»—арию «Опять Онегин...» Татьяна исполняет как доверительное признание мужу, сидя с ним рука об руку, глаза в глаза. Онегин в этой ситуации, действительно, «лишний человек», и его неудачная попытка самоубийства в финале кажется мотивированной.

Является ли все это «издевательством над классикой»? Не думаю. Солисты, хор и оркестр в певческом и исполнительском отношениях были на высоте—и это главное. А новая драматургическая концепция (разумеется, спорная) позволила свежим взглядом увидеть давно знакомое, с обостренным интересом следить за перипетиями нехрестоматийно представленного сюжета. Как мне показалось, не только на сцене, но и в зрительном зале ощущался тот неподдельный энтузиазм, который свидетельствует о творческой удаче. И связана она, прежде всего, с талантом создателей спектакля. В другом исполнении все могло бы показаться плоским и банальным...

Между прочим, страх оказаться банальным, неадекватным оригиналу может порой удержать от интерпретаций. Так, зачитанный в свое время до дыр культовый «Парфюмер» Патрика Зюскинда, переведенный на 45 языков и разошедшийся 15-миллионным тиражом, больше двадцати лет не мог дожидаться экранизации именно потому, что даже такие выдающиеся и многоопытные режиссеры, как Стэнли Кубрик (он считал роман «unfilmable»—непригодным для экрана), Милош Форман, Мартин Скорсезе, не могли решиться на кинематографическую передачу запахов. Но ведь удалось же это в литературе? Как мне кажется, во многом получилось это и у молодого немецкого режиссера Тома Тьквера, автора культовой постмодернистской ленты «Беги, Лола, беги» с ее бесконечной вариативностью человеческих судеб. Правда, я и на этот раз ждала от него ультрасовременной трактовки произведения одного из отцов-основателей немецкого литературного постмодернизма, так сказать, «постмодернизма в квадрате». Ничего подобного—фильм тяготеет, скорее, к реалистической традиции, местами он даже перегружен натуралистическими сценами (эпизод с новорожденным младенцем, лежащим посреди рыбьих потрохов, помоев и рыночных нечистот). Но в главном Тьквер вышел победителем. И, конечно же, не только благодаря трепетному подрагиванию чуткого носа Бена Уишоу в роли Жана-Батиста Гренуа и запоминающимся картинам омерзительного Парижа и прекрасного Граса (городские виды и классицистские сады юга Франции свидетельствуют о неповерхностном знакомстве художника-постановщика с французской живописью). Дело в концепции. А она заключается в сугубо эстетической, даже эстетской, интерпретации первоисточника: кинематографический парфюмер с почти кантовскими бескорыстием и незаинтересованностью фанатично ищет квинтэссенцию эстетического в форме внушающего всеобщую безоговорочную любовь запаха. На своем пути этот не стремящийся к личной материальной выгоде аскет переступает через все, в том числе через человеческие жизни. Он жаждет всеобщей любви—но не как плотского, а как сугубо эстетического наслаждения, как некоей (тоже кантовской) универсалии. И, достигнув цели, самоликвидируется (почти

как саморазрушающийся объект Тенгели), возвращается в то «чрево Парижа», порождением которого и был.

Фильм этот, конечно же, наводит и на размышления о классической проблеме соотношения эстетического и нравственного—второе здесь принесено в жертву первому. В целом же он, как и последние работы Катрин Брейя и Тома Стоппарда, свидетельствует о пробивающей себе дорогу тенденции возврата к классике.

Действительно, Катрин Брейя преподнесла зрителям кинематографический сюрприз. От ее нового фильма ждали еще большего шока, чем от предыдущих («Секс—это комедия», «Романс», «Порнократия» и др.)—ведь в них она довела до логического конца линию респектабилизации порнографии, вводя в художественную ткань откровенно физиологические сцены. И Брейя действительно шокировала—сняла ленту в «большом» стиле, начисто лишенную не только порнографичности, но и эротизма: любовные сцены в «Старой любовнице» (в отечественном прокате, видимо, из коммерческих соображений, фильм «Une vieille maîtresse» выпустили под названием «Тайная любовница») сняты, скорее, в духе классицистской живописи, рассчитаны на сугубо эстетское любование. Этот костюмный фильм «под классику» с роковыми страстями и изменами—на уровне фабулы нечто среднее между «Кармен» и «Опасными связями». Он снят по мотивам романа писателя-католика XIX века Барбе д'Оревиля, морализирующего по поводу разрушающей душу чувственности. В киноинтерпретации же совсем иной подтекст. Бабушка непорочной невесты выступает наперсницей жениха-либертена, сочувствует и соперничает его роковой страсти к «прежней любовнице», безумствам и интригам, ведь ее молодость пришлась на XVIII век, век «опасных связей» и любовных авантур, а век XIX, в котором происходит действие,—время буржуазного брака по расчету, наводящее на нее тоску. В контексте современной ностальгии по «бурным шестидесятым» этот мотив звучит достаточно актуально.

И еще одна неожиданность—девятичасовой спектакль «Берег утопии» Тома Стоппарда, поставленный Алексеем Бородиным в Российском академическом молодежном театре. Как известно, Стоппард—один из первых западных драматургов, инициировавших вал постмодернистских интерпретаций классики путем «вычитания» главных героев в пользу второстепенных персонажей. Достаточно вспомнить шедший на Малой сцене театра им. Вл. Маяковского спектакль «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», где протагонистами выступали «друзья» Гамлета, а он сам, Гертруда, Офелия и другие центральные фигуры оказывались на периферии действия, что полностью меняло смысл, да и содержание пьесы. У Стоппарда оказалось множество подражателей—каких только версий «Гамлета» не видела Москва: глазами актеров из «мышеловки», вражеских наблюдателей из Швеции и т.п. И вот—спектакль об истоках революционного движения в России.

Масштаб замысла в чем-то напоминает трилогию Михаила Шатрова «Декабристы»—«Народовольцы»—«Большевики», хотя идеологические акценты, разумеется, совершенно иные. «Берег утопии» в трех частях с характерными названиями «Путешествие», «Кораблекрушение», «Выброшенные на берег»—скорее, демистификация хрестоматийного взгляда на русскую и европейскую историю второй половины XIX века. Бакунин, Герцен, Огарев,

Белинский, Аксаков, Гервег, Блан, Ворцель, Мадзини, Маркс представлены здесь, прежде всего, с позиций «человеческого, слишком человеческого» — с их амбициями, заблуждениями, слабостями, недостатками, смешными сторонами. Существенная часть спектакля посвящена перипетиям личной и семейной жизни, многочисленным и весьма запутанным любовным связям.

Стоппард здесь как бы начинает с чистого листа, отринув свое постмодернистское прошлое. Он, несомненно, достаточно подробно ознакомился с основными философскими, литературными, критическими работами деятелей русской культуры той поры. Его влечет чеховский театр, русская психологическая школа актерской игры. В спектакле, поставленном в реалистической манере, практически нет «клюквы» (вероятно, в том числе благодаря усилиям А.Бородина). Многое в нем звучит весьма актуально — скажем, «вечный» спор славянофилов и западников, сентенции о том, что «у нас нет литературы» (хотя в разгаре ее «золотой век»), и т.п. Однако показать эволюцию внутренней жизни персонажей, «жизнь человеческого духа» в целом явно не удастся. Перед нами, скорее, маски, одномерные монохарактеры: забияка, авантюрист и вечный должник Бакунин остается таковым с юности до глубокой старости, Герцен выступает в роли богатого мецената, Огарев — слабохарактерного простака. Виной тому, возможно, и актерский состав театра, привыкший ориентироваться на детскую и подростковую аудиторию, подавать роли броско, крупными мазками, с элементом назидательности. Спектакль интересен, скорее, истории идей, чем эстетику или искусствоведу. И, конечно же, не стоит забывать о том, что пьеса была рассчитана, прежде всего, на зарубежного зрителя, для которого русская история позапрошлого века — преимущественно terra incognita.

Вообще же, в отличие от недавнего прошлого (еще не вполне изжитого), когда «новизна» театрального прочтения классики заключалась по преимуществу во внешнем противоборстве с ней — сокращении и произвольном переструктурировании пьесы, переносе действия в иную эпоху и соответствующем переодевании актеров и т.п., — сегодня наиболее художественно значимые интерпретации отличаются повышенным пиететом к оригинальному тексту, стремлением постичь глубинное, вневременное значение классики средствами современной выразительности, психо-эмоционально, чувственно и интеллектуально соотносить ее художественный строй с эстетическим сознанием человека XXI в. Так, в спектакле М.Тальхаймера «Эмилия Галотти» (Дойчес Театр Берлин) пьеса Г.-Э.Лессинга не претерпела существенных трансформаций. Тем не менее это не слишком репертуарное произведение, ставшее достоянием историков эстетики и искусства эпохи Просвещения, взволновало зрителей на театральном фестивале NET.

Впечатляющий художественный эффект спектакля был достигнут, на мой взгляд, прежде всего, благодаря тому, что в нем удалось визуализировать невербализуемое. Жест, мимика, язык тела здесь важнее канонического текста. Значимы не слова как таковые, но их контрастное сочетание с истинными желаниями, намерениями, целями персонажей, выражающимися сугубо пластическими символами. Чего стоит хотя бы жест принца, кистью руки как бы снимающего отпечаток с лица Эмилии, «фотографирующего», мысленно созерцающего, ласкающего и затем «впечатывающего»

в себя предмет своей страсти. Или пантомима с элементами клоунады, свидетельствующая об истинном характере планов принца и его камердинера, скрывающемся за внешней благопристойностью слов. Или застрявшая в дверном проеме рука принца—воплощенный зов и ожидание, навстречу которым в медленном сомнамбулическом танце, как бы движимая курсором по экрану монитора, скользит Эмилия. Или экспрессионистски заостренные позы и жесты родителей девушки...

Красноречивы не слова, а тела персонажей, у каждого из них свои жесты—прыжки, шатания, зигзагообразные пробежки или проходы строго по прямой, характерные движения рук, наклоны головы. Контрапункт, возникающий между словом и действием, позволяет раскрыть характеры героев, не прибегая к приемам традиционного психологического театра (чеховское «ружье»—револьвер Эмилии—здесь не стреляет, господствует принцип *non-finito*). Поп-артовское укрупнение деталей, стилистика кинематографических стоп-кадров и крупных планов сочетаются с выразительной в своем лаконизме сценографией (внешне монолитные стены замка оказываются проницаемыми, превращаются в череду зияющих дверных проемов; задником служит черный квадрат). Крайне лаконичными, даже минималистскими, средствами создателям спектакля удается выявить нечто весьма существенное. Инновационный характер их трактовки морализаторской, дидактической пьесы Лессинга с ее четкой границей между добром и злом, красотой и уродством состоит в подлинно современном выявлении сложности, неоднозначности характеров и ситуаций.

Злодей-соблазнитель одержим здесь искренней страстью; невинная жертва, подверженная «комплексу Керубино», внесознательно отвечает ему взаимностью; покинутая прежняя возлюбленная оказывается умной, ироничной, уверенной в себе самодостаточной личностью. Дань просветительской доктрине отдается, пожалуй, только в экспозиции и финале спектакля—он открывается «золотым дождем» сверкающего фейерверка, создающим атмосферу радостного ожидания, а завершается танцем фигур в черном, уносимых потоком экзистенции и растворяющихся во мраке безысходности. При этом контраст света просвещения и тьмы невежества, порока обыгран в духе массовой культуры (что подчеркивается иронически звучащим музыкальным шлягером Ш. Умебаяши из фильма В. Кар Вая «Любовное настроение»), точнее, компьютерной клипово-рекламной эстетики, привычной для современного пользователя Интернета. Персонажи спектакля действуют, не задерживаясь на размышлениях, события раскручиваются сами собой. Режиссер сознательно проигрывает «скороговоркой» все то, что может показаться современному зрителю отвлекающим и избыточным.

Тальмахер, несомненно, усвоил ряд театральных новаций М.Чехова, В.Мейерхольда, Б.Брехта, А.Арто. Ему близка идея театра жестокости о способности искусства в жестоких обстоятельствах формировать другое сознание посредством крика, гнева, прорыва границ. Наибольшее влияние на него оказала, пожалуй, эстетика Роберта Уилсона. Однако в отличие от изысканно живописных «живых картин» последнего, сценические картины Тальмахера гротескно заострены, парадоксальны. Статике театральных решений Уилсона он противопоставляет динамичные переходы,

внешние и внутренние перевоплощения, жизнь по правилам, скорее, виртуального, чем реального мира, где существует шанс «жизни наоборот», возможность начать все сначала не ограничена. Виртуозная техника актеров, ансамблевый принцип игры позволили воплотить тонкие нюансы режиссерского замысла, создать целостное эстетическое впечатление от этого инновационного опыта интерпретации театральной классики, максимально приближенного к формам актуального искусства. Ощущение адекватности подобного художественного решения эстетическим потребностям современного зрителя не в последнюю очередь сопряжено с теми визуальными и эмоциональными формами, которые соответствуют в том числе его опыту общения с компьютером, тем психологическим особенностям восприятия, которые во многом сформированы компьютерными играми.

Дело, разумеется, не в достоинствах или недостатках конкретных произведений, а в самом желании художников уйти от наработанных постмодернистских стереотипов, в том числе своих собственных. Но ведь и призыв «назад, к классике» — тоже своего рода штамп, отнюдь не гарантирующий успеха. И все же сама тенденция, на мой взгляд, весьма показательна. Она свидетельствует о той ситуации ожидания, которая коррелирует с культурным ландшафтом полувековой давности, когда экспериментальный потенциал авангарда и модернизма казался исчерпанным, а постмодернизм еще только зарождался. Сегодня мы, видимо, на пороге какого-то нового этапа художественной жизни. И не удивительно, что его предваряют элементы стихийного анализа, инвентаризации разнообразных художественных средств и приемов прошлого и настоящего.

Одной из таких линий и является минимализм авангардистского толка. Во всяком случае, на зыбкой грани осени и зимы в заледенелом парке Сокольники происходило театрализованное музыкальное действие, nasledующее, на мой взгляд, «черному квадрату» Малевича. В «синем прямоугольнике» — небольшом павильоне, выгороженном посреди необъятного выставочного зала — разворачивалась располагающая к медитации мистерия «Фама» на музыку Беата Фуррера в постановке Кристофа Маргалера. Оркестр под руководством самого композитора находился за пределами павильона — то перед ним, то позади него, то по бокам — музыкантов можно было видеть сквозь проемы в подвижных панелях, создающих иллюзию стен. Пространство постоянно трансформировалось, то распахиваясь, то сжимаясь, то погружаясь в полный мрак, то заливаясь слепящим светом. Эффект «неземных», космически-ледяных звучаний возникал благодаря атональной музыке с точечными инкрустациями гармонических созвучий, игре на оригинальной модификации тромбона. По мысли создателей спектакля, они переносили зрителей в описанное Овидием обиталище богини молвы Фамы, проницаемое для земных, морских и небесных голосов. В этом мифологическом пространстве мечется земная женщина Элсе — героиня новеллы Артура Шницлера, предпочитающая смерть бесчестью: ее тело — плата за долги отца. Но образ девушки настолько деиндивидуализирован (как ранее — персонажи спектаклей Маргалера «Три сестры» и «Прекрасная мельничиха»), что он кажется лишним в горнем мире симфонии, оказывается ее пустым центром.

Что же касается повального увлечения виртуализацией современных арт-проектов, то ситуация здесь крайне неоднозначна. Изредка встречаются действительно интересные художественные находки. Наибольшее впечатление в этом плане произвела на меня, пожалуй, выставка видеопортретов Роберта Уилсона. Ее успех обеспечили два совершенно необходимых и достаточных фактора—несомненный талант и безукоризненный вкус всемирно известного режиссера-новатора и высочайшего уровня компьютерная поддержка проекта. Художественное ноу-хау Уилсона в данном случае состоит в том, что фотопортреты людей, животных, а также абстрактные композиции приходят в движение (крайне замедленное, «замороженное», медитативно-психоделическое, как и в его спектаклях), как бы оживают благодаря плавным, незаметным переходам (изменениям мимики, позы). Преимущественно монохромные, с редкими вкраплениями локальных цветов изображения радикально преобразуются, порой полностью меняют форму при изменении освещения, ракурса презентации и, конечно же, подвижности. Принцип создания мобилей, хорошо известный в кинетическом искусстве, нашел здесь весьма оригинальное применение. В сопровождении искусно подобранной музыки зрелище производит сильное эстетическое впечатление, воспринимается при всей своей инновационности как логическое продолжение и расширение на современной технической основе поисков новой визуальности, увлекавших Уилсона на протяжении всей его творческой жизни.

Весьма удачной показалась мне также акция «Жара в городе»—прошедший в «студеную зимнюю пору» показ анимационных фильмов, созданных европейскими, североамериканскими, японскими художниками. Особенность тщательно составленной программы состояла в том, что в нее вошли действительно артхаусные ленты, не имеющие ничего общего с массовым, коммерческим мейнстримом. В результате получился хит-парад суперэстетских, преимущественно абстрактных по живописному решению абсурдистски-иронических фильмов, свидетельствующих о невероятной творческой фантазии, технической изобретательности, уме и остроумии их авторов. И у компьютерной анимации, раскрывающей, по сравнению с рисованной, гораздо более широкие возможности для свободы творчества, здесь оказались явные преимущества. В сущности, от такой протовиртуальной реальности всего один шаг до полноценной виртуальной реальности. Трехчасовое погружение в нее доставило мне истинное эстетическое наслаждение. Особенно порадовало то, что фильмы эти (некоторые из них я видела на недавнем вгиковском фестивале) созданы совсем молодыми людьми—студентами или недавними выпускниками кинематографических школ. Их творческий тонус вообще очень созвучен тому, что привлекает меня в общении со студентами,—атмосфере свободного поиска, брожения эмоциональной и интеллектуальной энергии, тяги к прекрасному, любви к своей профессии—всему тому, что настраивает меня на позитивный лад относительно настоящего и будущего культуры.

Стремление обнаружить и реализовать собственное эстетическое потенциал, связанный с новыми технологиями,—видимо, единственно плодотворный, но и самый трудный путь. Наиболее сильное впечатление в плане усиления виртуализации кинозрелища производит, конечно же, Питер Гринузэй

как утонченный эстет, эрудит, художественно высокообразованный человек. «Чемоданы Тульса Люпера» знаменуют собой пик развития этой линии как в техническом, так и в художественном плане. Это своего рода апофеоз творчества Гринуэя, тот максимум, превзойти который сегодня вообще проблематично—это креативная задача будущих поколений. Правда, ему удалось превзойти самого себя в перформансе-виджеинге по мотивам «Чемоданов».

На меня это действо произвело сильнейшее эстетическое впечатление—с полным погружением в художественный мир Гринуэя. Оно многое добавило к тому эмоциональному и интеллектуальному отклику, который вызвал в свое время фильм¹, придало 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 визуальности, 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 гринуэвских 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». Это дает гораздо более масштабное, и даже в каком-то смысле метафизическое, эмоционально-смысловое наполнение, чем просто «Чемоданы Тульса Люпера». Во всяком случае, меня оно сразу настроило 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 наших глазах в сиреневых лучах прожекторов, подобно демиургу, вознесшемуся над толпой, создающего целый мир, совершенно небывалый и неповторимый, спонтанно кристаллизовались в представление о нем как о новом мифотворце. Кстати, в «чемоданной» видеоигре ежедневно участвует полторы тысячи пользователей—ведь Гринуэй подбрасывает нам 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. В присущей ему провокативно-ироничной игровой манере он мимоходом поясняет, что же такое «люпер»—«по-русски» (!) это ready made... А мы-то ломали себе голову!

Итак, жизнь в чемоданах... Хочется, чтобы она длилась бесконечно, настолько изысканна ее визуализация у Гринуэя. Чего стоят хотя бы прозрачные чемоданы с плещущейся в них водой, или символические сцены, концентрирующие в себе ряд христианских мотивов, или застывшие в изысканных позах холодновато-отстраненные ню—многократное повторение кадра, эффекты возврата и перелистывания придают ему совершенно

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-виджея, на основе самой современной техники открывающего нам «окна» в виртуальный мир.

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 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 профилирующих, на мой взгляд, классику—проект «Филономания» Степана Шушкалова, представленный на выставке Павла Филонова в Музее частных коллекций. Приведение филоновских персонажей в движение, произвольная игра с ними просто разрушали 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).

«Жизнь в чемоданах»—чистый эксперимент, вынесенный 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.

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.

Впрочем, у виртуальности есть и другой полюс. Ею нередко манипулируют в сугубо прагматических, внеэстетических целях «оживляжа» как приманки для зрителей. В случаях банальной погони за модой дело обычно оканчивается провалом. Так произошло со спектаклем Андрея Жолдака «Кармен. Исход» (если иметь в виду массовый, целыми рядами, исход премьерной публики прямо посреди действия, название это звучит мрачным пророчеством). Авторская идея достаточно интересна: выявить вневременной архетип Кармен и прокрутить его через все слои массовой культуры XXI века. Однако при ее реализации случился досадный сбой. Как и в предыдущем своем московском спектакле «Федра. Золотой колос», режиссер создал микс из наиболее актуальных, но, увы, не им созданных театральных наработок—многообразных *déjà vu*. Спектакль избыточен во всем, но прежде всего—в заимствованиях—у Ф.Кастрофа, Л.фон Три-

ера, Д.Линча—всех не перечить. Основное действие разворачивается на трех видеэкранах (из-за неполадок с их подключением начало спектакля задержали более чем на час), актеры же вяло иллюстрируют это полупрофессиональное home-видео. Особая роль отводится имитации съемки всего происходящего «живой камерой»—оператор буквально не сходит со сцены. А Кармен и Хосе—осовремененные Бонни и Клайд—совершают экранное путешествие по значным местам Москвы, повсеместно совершая поджоги, убийства и т.п. Параллельно развивается другая история, где наши герои предстают полувыжившими из ума старичками, прожившими вместе долгие годы супружества. Обилие ненормативной лексики и сексуальных сцен, демонстрирующихся как «живую», так и крупным планом в видеопроекции («интим» происходит в больших картонных коробках, куда за парочкой неотступно следует кинокамера), проявлений жестокости и насилия вполне вписывается в «эстетику безобразного», культивируемую современными блокбастерами. Казалось, в спектакле правит бал не осознанная постмодернистская, а «дурная эклектика», соединяющая откровенный кич с элементами психологической актерской школы (актриса Малого театра Татьяна Еремеева в роли деревенской женщины—матери Хосе—читает в видеозаписи письмо сыну), приемами театра.doc (видеозаписью репетиций, где с опозданием лет на сорок за «смелое» новшество выдается давно ставший достоянием театральной истории импровизационный, коллективный метод создания зрелища; звучат «запажажные» сентенции типа «Дзеффирелли мертв, Жолдак жив»), видеоинсталляциями, видеопроекцией онлайн, фрагментами настоящего кино, мюзиклом, психоделическим театром. В результате ни один из приемов Жолдака не работает—в том числе и виртуальный.

Особый интерес представляют опыты визуализации собственных авторских текстов, попытки их интерпретации в концептуалистском ключе. На мемориальной ретроспективной выставке Дмитрия Александровича Пригова «Граждане! Не забывайте, пожалуйста!» (Московский музей современного искусства), 2008) творчество этого «художника текста» было представлено во всей своей полноте и целостности: графика, скульптура, инсталляции, ассамбляжи, бумажные манипулятивные объекты, 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 де Кирико, сюрреализма С.Дали, не говоря уже об абсурдизме, и при этом создавший свой совершенно оригинальный, неповторимый художественный мир. Архетипические доминанты его творчества—чаша (это и видеоперформанс по библейским мотивам «Чашу эту мимо пронеси»), и акцентирующие 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, превращенных 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)²*

В 78 листах его «Бестиария» (бумага, карандаш, шариковая, перьевая, ролликовая 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, 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 выёбывание—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 не 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 бы³.*

Подтверждением этому служат многочисленные акции Пригова: перформанс «Обращения к гражданам», одно из которых дало 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 ком-

позиции, и т.п.; выступления в качестве вокалиста, саксофониста, ди-джея 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 пространственных модификациях театрального пространства, и саунд-поэзия, сосредоточенная на шумах и фонемах где-то между поэтическим словом и музыкой (незабываемы пронзительный приговский «крик кикиморы», восходящий к языческому ритуалу, 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 пост-коммунистическим Востоком»⁴.

Среди перформансов-опер («Россия», «Египет», «Тело и разум», «Эйнштейн и Маргарита») «Мой Wagner» представляет особый интерес в плане постмодернистского прочтения вагнеровской «Гибели богов». О характере этого саунд-перформанса отчасти позволяет судить его либретто:

1. ГАСНЕТ СВЕТ
2. ЗАЖИГАЕТСЯ НАСТОЛЬНАЯ ЛАМПА
3. ШЕЛЕСТ БУМАГИ
- 4 ШЕЛЕСТ БУМАГИ И ТРАУРНЫЙ МАРШ
(очень тихо)
5. ШЕЛЕСТ БУМАГИ, ТРАУРНЫЙ МАРШ И
ГОЛОС БАММ-БАММ-БАММ
<...>
14. ЖЕНСКИЙ ГОЛОС (ВАГНЕР)
(нарастает-затухает-нарастает-затухает)
<...>
16. СМЕХ
17. СМЕХ И ЖЕНСКИЙ ГОЛОС
<...>
26. ТРАУРНЫЙ МАРШ (громко)
27. ТРАУРНЫЙ МАРШ (стихает) И СМЕХ
28. СМЕХ
29. СМЕХ (стихает-стихает-стихает)
30. ПАУЗА (долгая, руки вытянуты вперед)⁵

Дмитрий Пригов—культурная фигура художника-артиста, чей жест стал эмблематичным для актуальных арт-практик. Его творчество концентрирует в себе многие из тех тенденций, о которых шла речь в нашем разговоре.

Итак, в современных визуальных искусствах чеховское ружье не всегда стреляет, как не выстрелило оно в поставленной Кристианом Люпой чехов-

ской «Чайке». Однако это вовсе не обязательно признак интерпретоза. Любые интерпретации классики связаны с определенной авторской концепцией, все дело в ее художественно-эстетическом качестве, таланте, артистизме, художественном мастерстве ее воплощения. Все это присуще, скажем, театральным опытам Лаборатории Бориса Юхананова—типичным арт-практикам. Эта основанная в 2002 г. художественная община самоидентифицируется как «молодая ветвь, отходящая от древа сегодняшней устной Торь», попытка создания нового мидраша (выявления скрытого смысла священного текста) в живом, игровом театральном полилоге. Трехчастный, идущий в три вечера спектакль «Голем. Венская интерпретация» по мотивам пьесы Г.Лейвика «Голем» задуман как новомистериальный проект, толкующий миф о творце и творении в новом культурном контексте средствами современного театрального языка. В этом спонтанно развивающемся эпатающе-провокативном хепенинге-перформансе с участием зрителей («везунчиков» таскают за волосы, почесывают и т.п.) актеры (некоторые из них обладают выдающимися пластическими и танцевальными способностями) на русском, английском, идише в парадоксально-игровой манере обсуждают многие из волнующих профессиональных эстетиков и искусствоведов тем, связанных с метафизикой, философией, искусством, творчеством, творческим процессом. Один из лейтмотивов спектакля—близкая мне мысль об искусстве как эстетическом наслаждении, а не каком-либо «месседже». Молодым актерам удается создать атмосферу настоящего драйва и вместе с тем в фарсовой манере, с вполне уместными, как в хорошем анекдоте, вкраплениями ненормативной лексики, переброситься репликами о соотношении вербального и визуального; языка и речи; текста, контекста и подтекста; сознательного, подсознательного и сверхсознательного; о герметизме и экфрасисе; художественном смысле постструктурализма; дискурсе и рефлексии и многих других не менее серьезных материях. Можно сказать, что создатели спектакля средствами своего искусства ТОРят дорогу к нам, теоретикам культуры, к художественно-эстетической проблематике. Так что «два поезда вышли навстречу друг другу». И такое встречное движение теоретиков и практиков—мы к вам, вы к нам—представляется мне добрым знаком. Как поется во французской песенке, с мягкой иронией вторящей режиссерскому многоточию и звучащей контрапунктом/альтернативой ее классическому финалу: «Будущее будет лучше, гораздо лучше!»

1. См.: Бычков В. В., Маньковская Н. Б. В сторону посткино и далее. Диалог эстетиков о новейших тенденциях в арт-движении // Искусствознание. 2007. № 3–4. С. 512–532.

2. См.: Пригов Дмитрий Александрович. 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.

3. Там же. С. 57–58.

4. Там же. С. 113–114.

5. Там же. С. 112.