

## ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ КНИГ

**Нина ЦЫРКУН**

### **«ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИЗМА» И НОВОЕ РОССИЙСКОЕ КИНО**

*Надежда Маньковская. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.–СПб.: Изд-во «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009.*

Монография философа, эстетика, искусствоведа Надежды Маньковской «Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс» — итог многолетних исследований автора в области неклассического и постнеклассического типа мышления, обозначенного Ж.-Ф. Лиотаром как «состояние постмодерна», хотя сам термин «постмодерн» возник еще 1914 году для фиксации реакции на кризис модерна. В художественной практике и эстетической теории, несмотря на длительную традицию исследования, многоаспектное концептуальное осмысление ментального комплекса постмодернизма носит зачастую противоречивый характер. Маньковская, в частности, отмечает, что, в отличие от Запада, в России изначально сложилась негативная трактовка самого термина и того, что им обозначается. Это, по-видимому, было связано с официально заданным критическим отношением советской эстетической науки к тем явлениям культуры, которые не укладывались в канонические представления о реализме. И хотя сам термин был табуирован, свойственные постмодернизму черты, такие как цитатность, смешение жанров и видов искусства, интертекстуальность, явственно обнаруживались в советском искусстве, прежде всего в кинематографе. Достаточно назвать фильмы таких разных (если не сказать — по-

лярно различных) режиссеров, как Сергей Юткевич с его коллажным «Сюжетом для небольшого рассказа» (1969), где использовалась анимация и графические вставки, и Андрея Тарковского, метафорика которого опиралась на мировой культурный опыт (назову хотя бы «Солярис», 1972, по роману Станислава Лема с его финалом, иконографически воспроизводящим рембрандтовское «Возвращение блудного сына» и, таким образом, обходным путем отсылающим к ветхозаветной притче). Тем не менее, негативизм по отношению к постмодернизму не преодолен у нас и сейчас, когда постмодернистский метод широко вошел в отечественную литературу и искусство и уже пришло время подводить итоги постмодернизму как явлению исходящему.

Занимая объективную позицию, автор книги, анализируя сегодняшнее состояние постмодернизма, указывает на новые векторы его развития, напрямую связанные с особенностями постиндустриального общества и новейшими научно-технологическими достижениями, которые в первую очередь относятся к кинематографу. Здесь невозможно охватить все аспекты почти пятисотстраничной монографии, касающиеся кинематографа—области в свою очередь беспредельной. Мне кажется важным остановиться на некоторых существенных моментах, непосредственно касающихся нового отечественного кино.

В первую очередь—это деконструкция логоцентризма, «расшатывающая наиболее прочные элементы классической эстетики» (с. 30). Уместно вспомнить, что многие представители российской режиссерской генерации конца 90-х и первого десятилетия XXI века—Тимур Бекмамбетов, Роман Прыгунов, Филипп Янковский, Егор Кончаловский, Михаил Хлебородов и другие—вышли из числа клипмейкеров. Если внешне это выглядело случайным (в этой сфере, как и в сфере рекламы, можно было найти работу и быстро заработать большие деньги), то эта случайность—маска закономерности: новое поколение ставило перед собой задачу поисков нового киноязыка, понятного зрителю, выросшему в новых, постсоветских социокультурных условиях, ибо новый кинотеатральный зритель—это преимущественно молодой человек. В связи с этим исчезает опора на сценарий высокого литературного достоинства, в мейнстриме на него практически нет спроса. Первоначально сценарный материал черпался главным образом из отечественной или зарубежной массовой литературы. В последнее



время появляются такие оригинальные проекты, как, например, «Экватор» Ульяны Шилкиной—откровенный рекламный ролик туристической фирмы, снятый в национальном парке Кении, где, как подчеркивалось режиссером, снимались «Лара Крофт, расхитительница гробниц» и «Преданный садовник»—то есть, зрителя настраивали на «качественное» зрелище, как бы санкционированное авторитетом Голливуда. Появились и российские кальки американского мюзикла («Первая любовь» Егора Дружинина), молодежного триллера («Последний уикэнд» Павла Санаева), мистического хоррора («Цветок дьявола» Екатерины Гроховской) или комикса о супергероях («Черная молния» Александра Войтинского и Дмитрия Киселева). Характерно, что последняя кинолента рекламировалась как «фильм от Тимура Бекмамбетова» (то есть, продюсера),—получается, что «автор» действительно «умер», режиссер как автор утратил свое место, а само произведение получило статус «продукта». То же самое можно сказать о комедии дебютанта Глеба Орлова «Наша Russia: Яйца судьбы», снятой на основе телевизионного скетчкома. Она тоже относится к разряду «проектов»; на плакатах к нему фамилия режиссера не упоминается, написано «Фильм Гарика Мартиросяна и Семена Слепакова» (то есть креативных продюсеров).

Стало быть, изначально художественные претензии тут исключались.

Говоря о постмодернизме в кинематографе, Н.Маньковская приводит яркие примеры замечательного западного кино (в том числе, Спилберга и Лукаса, Джармуша и Линча, Феллини, Висконти, позднего Пазолини, Вендерса и др.) и справедливо подчеркивает, что «возникнув на стыке американского шоу-бизнеса и европейского киноавангарда, новый киноязык сочетал в себе черты коммерческого суперзрелища и авторского кино». К сожалению, именно этого благодатного синтеза не происходит в российском кино. Наглядно демонстрируемая фильмами-«продуктами» «гиперпримитивизация», как называет подобные явления Н.Маньковская, компенсируется агрессивной зрелищностью, с распространением формата 3D возвращающая кинематограф к его начальной стадии аттракциона. Пока этот формат в силу главным образом финансовых причин широкого распространения у нас не получил (в 2010 году вышел мистический триллер-фэнтези «Темный мир» Антона Мегердичева), но время его освоения не за горами. И тогда, скорее всего, его использование углубит и расширит пропасть между российским артхаусом и коммерческим кино.

По сравнению с мейнстримным советским кино последних предперестроечных лет новое кино (в котором—по постмодернистскому канону—разрушилась традиционная иерархия добра и зла, а мир в целом приобрел децентрированный хаотичный вид) лишилось такого существенного свойства, как идентификация зрителя с персонажем. (Можно сделать поправку: широкого зрителя, ибо типичный герой нового мейнстрима—человек, лишенный материальных проблем, успешный сотрудник коммерческой фирмы, завсегдагой ночных клубов, олигарх или бандит.) Так или иначе, здесь отчетливо проявился свойственный культуре постмодерна эскапизм, стремление уйти от сложной и часто неприятной, пугающей реальности в виртуальную «гиперфестивальность», где праздник уже не противостоит повседневности, но становится ею (с. 114).

Вслед за Адорно и Джойсом, отмечает Маньковская, на постмодернистском этапе развития искусства Лиотар провозглашает единственно великим искусством пиротехнику— «бесплодное сжигание энергии радости». «Подобно пиротехнике, кино и живопись производят настоящие, т.е. бесполезные видимости—результаты беспорядочных пульсаций, главная характеристика которых—интенсивность наслаждения» (с. 185). В этом плане характерно новое фильмическое изображение Москвы. «Жара» Резо Гигинеишвили, очевидно, задумывалась как «Я шагаю по Москве» нового тысячелетия. В итоге получился сборник анекдотичных нереальных ситуаций, помещенных на нереально глянцевою карамельную картинку, и оммаж продюсеру и учителю—Федору Бондарчуку, из «9 роты» которого пришли в волшебный город героини «Жары». Это Москва обменников и ночных клубов, летних кафе, картинных скинхедов и гастарбайтеров (по совместительству киношной массовки), стриптизерш и сыновей олигархов, а также храма Христа Спасителя в струях веселого дождя; город, представляющий в виде открыточных пейзажей, взятых в видеоискатель фотоаппарата хорошенькой девушки.

В альманахе, вместившем 18 сюжетов,— «Москва, я люблю тебя», инициированном Егором Кончаловским, Москва представлена отдельными знаками-символами, правда, во многих случаях привязанных к сюжету: гумовский фонтан, один мост, одна сталинская высотка и одна лужковская, площадь Революции с людьми-«бутербродами», «Рабочий и Колхозница», памятники Есенину и Гагарину, рубиновая звезда на Спасской башне, причем в последнем случае это уже муляж... Если считать, что альманах в целом и удался, то Москва в принципиальном отсутствии панорамных съемок не далась, ускользнула, потерялась в красочной кичевой эстетике электронного монтажа.

Гуру постмодерна Жан Бодрийяр, отмечает Н.Маньковская, в своей семиологической интерпретации структуры повседневной жизни подразделял вещи на функциональные (потребительские блага), нефункциональные (антиквариат, художественные коллекции) и метафункциональные (игрушки, гаджеты, роботы), подчеркивая, что новое поколение выбирает последние. Характерный пример тому— комедия «Невеста любой ценой» Дмитрия Грачева с Павлом Волей в главной роли и в драматическом амплуа. Резидент Comedy Club'a выступает здесь практически в этой своей одномерной ипостаси «гламурного подонка», доминируя на экране с шутками-импровизациями. Мультипиксельные человечки, пляшущие на экране, рассыпающиеся на геометрические фигурки декорации, обилие розового цвета— все это дань режиссера своему детству и популярным гаджетам—приставке Dendy и видеоигре про супер-братьев Марио.

Н.Маньковская отмечает в качестве характерного феномена современного искусства стирание границ между искусством и неискусством (с. 163). Выход в экстракинематографическое пространство непосредственно связан с идеей товарности предмета искусства, а стало быть, с рекламой. Так, перед выходом блокбастера американской компании Universal «Особо опасен!» Тимура Бекмамбетова в Интернет был запущен рекламный вирус-ролик о взбунтовавшемся конторском клерке, каких принято именовать

«офисным планктоном». Не только обычные Интернет-пользователи, но и некоторые опытные журналисты восприняли этот сюжет как некий реальный факт. Постмодернистское игровое отношение к реальности, с одной стороны, и к собственной деятельности, с другой, нередко сводится—по замечанию Маньковской—к транспонированию жеста из бытовой в художественную сферу. Так Алексей Сидоров привлек внимание к своему фильму «Бой с тенью» игрой даже не слов, а пунктуации в слогане «Герой. Новый. Русский». Рекламная кампания фильма Алексея Учителя «Край», кульминацией которой стало «прибытие поезда» на московский вокзал, явилась одновременно промоушеном самого фильма и его спонсора—РЖД. Звезда картины Владимир Машков не только лично подвел к платформе раритетный паровоз, на котором он снимался, но и эффектно продемонстрировал удостоверение машиниста, которое он вполне заслуженно получил, за время съемок овладев профессией.

«Отличительной особенностью постмодернистской поэтики,—пишет Н.Маньковская,—является ее гибридность, совмещение классических и модернистских канонов, в ряде случаев дающее инновационный эстетический эффект» (с. 161). Это напрямую касается российского артхауса, в большой мере ориентирующегося на творчество А.Тарковского. Но не только.

Игорь Волошин определил жанр своего фильма «Нирвана» как «киберфэшн»; его метод можно назвать радикальным острашением. На экране персонажи в венецианских карнавальных масках действуют в стильно обшарпанных интерьерах старинного петербургского особняка. По словам режиссера, «каждый персонаж был продуман как Микки Маус», то есть как мутированный образ, одомашненный американский герой. Кроме того, «Нирвана»—это (не считая образцов из сферы музыкальной культуры) компендиум скрытых цитат или отсылок к неоклассическим фильмам, так или иначе касающихся темы наркотиков: от «Сатанинского зелья» Фассбиндера до «Дивы» Жан-Жака Бенекса, «Диких сердцем» Дэвида Линча, «Страны глухих» Валерия Тодоровского, «На игле» Дэнни Бойла и «Нигде» Грегга Араки. Еще один пример того же рода—фильм Ивана Вырыпаева «Эйфория», отмеченный призами Кинотавра, Венецианского кинофестиваля (за лучший дебют), премией «Ника». Н.Маньковская упоминает этот фильм (с. 282–283), говоря о связанном с постмодернизмом процессе глобализации. По мнению автора монографии, успех «Эйфории» у западного зрителя обусловлен ее антиглобалистской направленностью, попаданием в сферу привычных для Запада ожиданий (красота русской природы, загадочность русской души). Маньковская указывает на соответствующие цитаты—чеховские «Степь» и «Дядя Ваня», «Возвращение» А.Звягинцева. Мне кажется, что Вырыпаев покорила западную публику как раз тем, что называется «глоулок»—синтезом интернационального и локального, в результате чего она одновременно узнавала «свое» и постигала этническую экзотику. Известный театральный режиссер, создатель агентства творческих проектов «Движение Kislogod» и дебютант в кинорежиссуре использовал хорошо ему знакомый театральный прием, стилизовав актерскую игру под «антику», в результате чего народная кровавая драма превратилась в стилизованную античную трагедию. Местная экзотика вплелась в культурную традицию.

Персонажи фильма, простые, в общем-то, люди, не говорят, а произносят текст (для энергетики приправленный матерком), нарочито разворачиваясь лицом к собеседнику или зрителю, и будто шествуют на котурнах. Камера движется с подчеркнутой торжественностью, снимая их во фронтальной проекции на общих планах, как это было свойственно, скажем, Брессону или Одзу. Сюжетная линия главной героини с символическим именем Вера отсылает к мифу о Мееде; цветовой акцент фильма—ее красное платье, живописная отсылка к Петрову-Водкину. Полыхающий дом—цитата из финала «Жертвоприношения». Главному герою дано имя Павел—это прямая аллюзия на новозаветного фарисея Савла, которого на пути в Дамаск постигло прозрение. Лодка с мертвым Павлом уплывает по течению, как ладья Харона и т.д.

Интертекстуальная насыщенность перегружает драматургическое повествование контекстуальными визуальными смыслами, живая жизнь исчезает под грудой ассоциаций; реализм иссушается, теряя магию непосредственности и поэзии. Однако, так или иначе, сам факт поиска новых средств выразительности с опорой на классику, в которых, возможно, рождается, по слову Н.Маньковской, «прообраз постнонклассики», обнадеживает. В сущности, диалог настоящего с прошлым не составляет прерогативы постмодернизма; он лишь был им некоторым образом узурпирован, превратив культурное наследие в некий «банк данных» эпохи общедоступной информации, ставшей «третьей природой» человека постмодерна. Уходя с авансцены, постмодернизм как таковой рассеивается, перестает идентифицироваться как целое, но оставляет безусловно плодотворные практики, прежде всего творческого освоения культурного отечественного и мирового наследия, заряженного неиссякаемой и таинственной нуминозной энергией, не сводимой к энергии беспорядочных пульсаций, рассчитанных на одно только наслаждение.

---