



1996 №6

ВАЛЕРИЙ БОНДАРЕНКО СМЕРТЬ НИЦШЕ, ИЛИ "БАРТОН ФИНК"

(окончание; начало см. в № 5)

Коэны иронизируют не столько по поводу исчерпанности современного киноязыка, сколько по поводу постмодернистских принципов построения образа: "поверхностное соотнесение текстов", "цитация", "интертекстуальность", "актуализация стилистики кича", "превращение персонажей в фигуры речи" - в тени "старого, старого" искусства. Причем, само понятие "старое" точно так же распространяется на явления древнегреческой культуры, с ее культом высокой драматургии (вспомним, что герой - драматург), как и на новейшую стилистику кинематографа 80-90-х годов XX века. Время отсутствует точно так же, как и субъект. А посему подлинным героем фильма "Бартон Финк" является пищущая машинка, сам процесс сотворения, фабрикации художественной продукции, сам способ художественной деятельности, представленный с поправкой на голливудский суперстандарт. Это с одной стороны. И с другой - это пародия на архаику постмодернистского мышления. Отель в фильме - это, разумеется, одновременно готический замок, населенный призраками: Бартон Финк, пищущая машинка, сосед-маньяк, непрестанно отставающая от стен обои, аляповатая картинка, выполненная в стиле безупречной красоты, изображающая девушку на берегу моря, с которой на протяжении всего фильма не сводит глаз Бартон Финк. Отель - лабиринт с изящно вытянутыми коридорами, таящими в себе невысказанный угрозу, хичкоковский "саспенс" и драму выдохшегося интеллекта в духе "Восьми с половины".

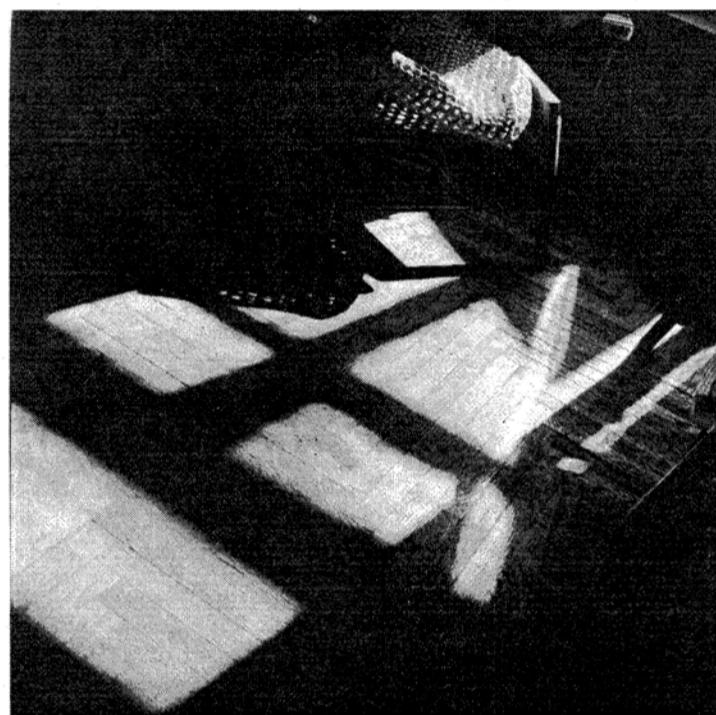
Неспособность Финка до поры до времени написать сценарий впрямую связывается с письмом самой действительности. История Финка в духе кровавого "хоррора" должна развернуться до того, как Финк сможет сотворить заказанный ему "борцовский" сценарий. Он не в состоянии ничего написать до тех пор, пока о нем не напишут Коэны. Финал, разумеется, тоже в духе постмодернистских превращений: растерянный Финк блуждает по берегу моря (где же еще!), там и встречает девушку с аляповатой картинкой, висевшей в его гостиничном номере. Сам отель уничтожен, сожжен безупречно добрым маньяком.

Могло ли быть иначе? Ведь для Коэнов образцовый постмодернистский текст написан еще до начала самого процесса письма. Он как бы предсоздан. Если отель - это одновременно замок, а замок, конечно же, лабиринт, подобный готическому замку или аналоговому образу-декору (вещность давно превращена в декор в образцовом элитарном фильме) в "Мариенбаде" Алены Рене. А лабиринт - это, к тому же, еще и библиотека, с ее бесконечностью текстов, бесконечно соотнесенных друг с другом. Горела же библиотека в "Имени розы" Умберто Эко - святая святых постмодернистской эстетики.

Лишь одно не подвержено огню и тлению - тип искусства, явленный в той самой картинке, на которую с испугом и вожделением взирает Бартон Финк. Последний кадр фильма

восстанавливает незыблый порядок вещей: Финк изумленно взирает на девушку, влюбленно застывшую перед безбрежно голубой далью океана. Нетрудно предположить, что этот реальный пейзаж, представивший перед глазами начинающего драматурга - точная копия спасенного от огня аляповатого "шедевра". Ожившая картинка, согласно неписанным законам новейшей эстетики, должна вызывать в памяти древнейший миф самого кинематографа: кино - это ожившие картинки.

Ироническая рефлексия Коэнов - это рефлексия не только по поводу самодвижущейся и спонтанно-магически вновь и вновь порождающей себя культуры, сколько изящная пародия на постмодернистский тип



Мария Снигиревская. "Перекресток", 1994.

кинематографического мышления, тем более ядовитая, что сама эта пародия является предельно постмодернистской. Оригинальность Коэнов как раз в том и заключается, что воссоздается иллюзия сотворения универсальной "модели для сборки". Фильм "собирается" как бы сам собой. Тщательность и одновременно изящество режиссерского решения в том и заключаются, что воля художников повинуется воле самих вещей, явлений и событий. Последние сами знают, во что им превращаться. Есть рецепты и правила, имитирующие одновременно как отсутствие всяких правил, так и строгость жанровых построений. Магия возможна в мире, где вещи являются субъектами, где маг действует рядом с другими магами, представляющими собой практически все существующее в мире. Эта сверхчеловеческая активность суперъенных вещей, не просто заменивших людей (пищущая машинка, отель, картина на стене, океан, цвет, декорации), а почти ставших людьми. Сверхчеловек, которого ожидал Ницше, появился, вытеснив самого человека как антропологическую единицу. Сверхчеловек - это магически одушевленная вещь. Человек - это декорация, на фоне которой происходит жизнь вещей. Штампы и клише - это неврозы человеческой мысли, локализующие свободную "живую" энергию в зонах бесчисленных цитат, повторений, подобий, отражений, теней. Ритмика фильма - это ритмика невротической взвинченности. Чистота духовного - есть чистота кича.

Все это нельзя даже назвать парадоксами. Ведь в постмодернистском мышлении неподходящее есть тождественное. Выворачивание всех вещей наизнанку отныне уже не становится универсальным способом сотворения парадоксов. Скорее - способом сотворения штампов. Аристотель, как известно, тождество считал принципом, на основании которого определяется различие. Постмодернистский дискурс отчасти и состоит в пародийной стилизации под "анти-Ницше", "анти-Аристотеля", "анти-Чаплина", "анти-Хичкока", с бесконечностью дальнейшего превращения. "Анти", которое и должно предстать в качестве модернизированной модели вечного возвращения.

Возвращаться некуда, ибо мы никуда еще не ушли, так как из века в век топчемся на одном месте, уходя все дальше и дальше... При желании, эту фразу можно продолжать до бесконечности, множа и множа мнимые парадоксы.

Невыносимая легкость искусства все больше и больше подменяет "невыносимую легкость бытия". Это метаморфоза, которая свидетельствует о превращении бытия в искусство и искусства в бытие. Это вечное возвращение братьев Коэнов к Ортеге-и-Гассету и Ортеги-и-Гассета к Ницше.

Метафора последнего стала веселым проклятьем, признаком завороженности культуры. Бартон Финк, быть может, с лукавой простотой свидетельствует о том, что комедиограф Софокл и лубочный мастер Еврипид изрядно поднадоели современному интеллекту. Время перевертыши кончается. Перевертыш братьев Коэнов, оставаясь в рамках прежней эстетики, намекает на возможность иного - "перемены участия". "Бартон Финк" - двойник любого образцового, классического постмодернистского фильма. Пользуясь постмодернистской терминологией, напомним, что "двойник" - это не тождество, а различие. Может быть, потому братья Коэны, если верить острому глазу кинокритика Андрея Плахова, совершенно не похожи друг на друга.

СЛОВАРЬ "ЦИРКА ОЛИМП"

ПЕРФОРМАНС - с одной стороны, род или даже вид современного искусства, с другой стороны, принцип художественного мышления, характерный для нашего столетия. В английском языке слово "performance" имеет два значения - "исполнение" и "зрелище". Содержание понятия "перформанс" как бы балансирует между этими значениями.

Перформанс, как и близкий ему ХЕППЕНИНГ, восходит к авангардистским акциям начала века. Акции (например, шествие К.Малевича и М.Матюшина с деревянными ложками в петлицах) представляли собой некий эксперимент по определению границ искусства и жизни. Они, с одной стороны, как бы возвращали искусству его древний магический характер (ликвидация дистанции между зрителем и творцом, осваивание бытового пространства и придание ему знакового характера, стремление превратить художественный объект в равноправный элемент реального мира, перенесение акцента с результата художественного творчества на процесс), а с другой - перестраивали, режиссировали обыденность по законам художества. До сих пор устроение перформансов и хеппенингов называют акциями. Общим для всех акций является формирование художником не "означающего", а "означаемого" (Б.Гроис), говоря условно, самой "реальности", "жизни", "действительности", запечатленной в художественном объекте.

В отличие от хеппенинга (от английского "to happen" - происходит), представляющего собой запограммированную в основных чертах театрализованную импровизацию с вовлечением и использованием зрителей, в которой акцент делается именно на действии, ритуальности, архетипности всякого явления и жеста, когда эстетическое переживание осуществляется через непосредственное действенно-ролевое участие, в перформансе акцент делается на отстраненном восприятии и как бы отложенном результате акции. Зритель принципиально отделяется от устроителя и участника перформанса, он совершенно свободен в своей трактовке воспринятого, ему лишь задаются самые общие параметры переживания - время, пространство, звучание, числа фигур и т.д. Акция порой создает лишь раму, чтобы включить зрительское восприятие. Таковы, например, "Поэма конца" Василиска Гнедова, в которой отсутствуют слова, или знаменитый "музыкальный" опус Дж.Кейджа,

"Тишина". В этих перформансах мы встречаемся с ситуацией "минус-приема": если слово в поэзии обладает повышенной знаковостью, то отсутствие слов в стихотворном произведении или звука в музыкальном - это как бы звучание наоборот. По сути дела, перформанс вновь ставит проблему, которая обывательскому сознанию кажется давно решенной: что делает искусство искусством. У группы А.Монастырского "Коллективные действия", проводившей перформансы в середине 70-х годов, было немало акций, рассчитанных на случайного зрителя. Например, подвешенный в лесу фонарь под лиловым стеклом ("Фонарь", 1977), палатка, сделанная из картин, оставленная на лесной поляне ("Палатка", 1976). Здесь эстетический эффект почти целиком формировал зрителя (см. подробнее "НЮ" N 1 (4), 1994).

Результатом перформанса становится текст. Часто это описание акции, включающее в себя алгоритм действий, фотографии участников и фрагментов перформанса, памятные знаки и т.д. Текст, по сути, является толкованием (или материалом для толкования), рефлексией по поводу уже исчезнувшего художественного объекта. Группа "Медицинская герменевтика", например, делает акцент именно на результате перформанса, подчеркивая вторичность артефакта и первичность, неисчерпаемость рефлексии на него.

Принцип художественного мышления, перформанс нашел свое отражение в постмодернистском представлении о тексте, который состоит из "чужих" знаковых пластов (условно говоря, цитат). Ими играет художник, выступающий не только как творец, сколько как зритель, по-своему воспринимающий культурное пространство. Если в традиционном представлении художественное произведение можно рассматривать как своеобразную иерархию творцов: творец-автор и осуществляющий сотворчество читатель, то в постмодернизме можно говорить и об иерархии зрителей: автор-зритель, и отталкивающийся от его видения зритель-читатель. Таковы, например, тексты поэта-обэриута А.Введенского, в основе которых лежит доведенный до предела эффект "остранения" (термин В.Шкловского) всех языковых связей.

И.Саморукова