

Е. Карцева

Вино и виноград

Советское искусствознание, к сожалению, сильно опаздывает в осмыслении ведущих художественных течений. Только мы «реабилитировали» Кандинского, Малевича, Шагала и начали осторожно и с оговорками признавать модернизм, как выяснилось, что для Запада — это давно пройденный этап культуры и жаркие споры вот уже почти четверть века кипят вокруг его преемника. Еще в 1971 году в американском журнале «Новая история литературы» появилась статья Ихаб Хасана — профессора университета штата Висконсин — «Постмодернизм»¹, давшая название новому, давно уже формировавшемуся направлению. С тех пор это понятие прочно вошло в зарубежный критический обиход.

Но лишь в конце 80-х волны этого мощного прибоя докатились до нас. Солидные журналы «Вопросы литературы» и «Новый мир»² уже поместили статьи на эту тему, краем задевшие и кинематограф. Для него эта проблема крайне важна не только в плане изучения важнейших идейно-эстетических тенденций развития современного зарубежного кино, но и для знакомства советских творческих работников с тем его опытом, который сейчас внедряется и у нас. Именно поэтому дискуссия, начатая в журнале «Искусство кино» публикацией интервью Александра Митты «В аспектах постмодернизма...»³, оказалась весьма своевременной.

Проблема столь важна и серьезна, что не хочется отвлекаться на уже обнаружившиеся изъяны этого спора. Вряд ли стоило уважаемому режиссеру обвинять весь киноведческий цех в провинциализме и безграмотности. А маститому критику Андрею Плахову в своем ответе обвинять оппонента в легкости самообмана⁴. В конце концов, цель дискуссий — не побольнее уязвить коллегу, а выяснить истину или хотя бы приблизиться к ней.

¹ «New Literary History» 111, n. 1 (Fall), 1971, pp. 28—47.

² Поставангард: сопоставление взглядов (Эштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание; Казин А. Искусство и истина; Роднянская И. Заметки к спору. — «Новый мир», 1989, № 12, с. 222—249; Ивбулис В. От модернизма к постмодернизму. — «Вопросы литературы», 1989, № 9, с. 256—261.

³ Митта А. В аспектах постмодернизма... — «Искусство кино», 1989, № 7.

⁴ Плахов А. Легкость самообмана. — «Искусство кино», 1990, № 10.

Так что же такое постмодернизм в кино? Последний этап модернизма или реакция на него, каковой в свое время был постимпрессионизм по отношению к импрессионизму? Ответить на все эти вопросы трудно без пересмотра ряда представлений о модернизме, выработавшихся у нас за долгие годы, — представлений, которые столь наглядно продемонстрировал А. Митта, говоря о «модернистских мистификациях» и противопоставляя им постмодернизм, который помогает «вовлечь кинематограф в более активную и более плодотворную социальную жизнь»⁵.

Ведь модернизм — это не только разрыв с художественными формами, выработанными классическим искусством, но и (в первую очередь!) протест против традиционализма и рационализма на экране, против наивного иллюзионизма и консервативных установок «среднего класса», против примелькавших эстетических канонов.

В первую половину XX века, когда модернизм стал всеми признанным направлением в живописи, скульптуре и архитектуре, он для американского кинематографа, с самого начала ориентированного на массового зрителя, особого значения не имел. Авангардное кино, рассчитанное на узкий круг знатоков, возникло лишь на рубеже 60-х. В сущности, если не считать нескольких экспериментальных фильмов, модернизм здесь начался именно в этот период, продлившийся до середины 70-х. Именно тогда, когда начало постепенно нарастать движение протеста «детей» против «отцов» и их традиционных ценностей, появился новый зритель — из среды студенчества и молодых профессионалов, — которого больше не устраивала привычная голливудская кинопродукция «масс-культы».

Он требовал переноса на экран специфики реального мира: социальных и расовых конфликтов, жестокости, извращенного секса, наркомании. Иного героя — не того победительного, неизменно оптимистичного, с медальным профилем и квадратным подбородком, а рефлектирующего, неуверенного, сомневающегося и внешне похожего не на бога с Олимпа, а на обычного, далеко не всегда красивого и отважного человека. Это породило новую актерскую школу, принципиально отличную от прежней «системы звезд». В вышедших в конце 60-х фильмах «Выпускник», «Беспечный ездок», «Ресторан Алисы», «Пять легких

⁵ Митта А. В аспектах постмодернизма... с. 75.

пес», «Холодным взглядом» явлена новая картина мира, увиденного глазами недовольных молодых американцев. Они продолжили ту линию, которая еще раньше была начата литературой: Сэлинджером — «Над пропастью во ржи», Керуаком — «На дороге», Алпдайком в «Кентавре».

В основу эстетики нового направления легла теория «новой чувствительности». Ее принцип противопоставления двух начал — рационального и эмоционального, выдвинутый еще Ницше, развил Герберт Маркузе в книгах «Одномерный человек»: анализ идеологии развитого индустриального общества» (1964) и «Контрреволюция и бунт» (1972). В них он выступал за «непосредственное искусство», апеллирующее не к интеллекту, а к чувствам, что дает, по его мнению, новое ощущение жизни, формирует иную систему ценностей. Возникают «открытые системы», для которых характерен примат воображения над логикой, формы над содержанием, создание собственной, нередко зашифрованной в аллюзиях и подтексте реальности.

Такого рода произведения, обладавшие определенной мировоззренческой и стилистической общностью, уже нельзя было отнести ни к элитарной — их смотрели миллионы, — ни — по художественному уровню — к массовой культуре. Так возник и постепенно укрепился термин «контркультура».

Одновременно появился и кэмп, описанный Сюзан Зонтаг — весьма популярным в США 60-х годов литературным критиком. По ее мнению, суть этого «кича для избранных» — пристрастие ко всему неестественному, искусственному, чрезмерному⁶. К примеру, поклонники кэмпа упивались зрелищем лент, вошедших в список десяти самых худших фильмов того или иного года. Художественные пристрастия этих интеллектуалов определила позиция, опиравшаяся на ставшую модной в этот период теорию маститого американского эстетика Томаса Манро об изгнании из эстетического обихода концепции прекрасного, как категории оценочной и, следовательно, субъективной.

Эта точка зрения получила широкое распространение в поп-арте и постепенно добралась до прикладного искусства. И если классический дизайн, например, искал красоту в функциональности формы, стремился к гармоничной организации пространства, к сочетанию изящного с полезным, то в семидесятые годы возникла мода на необычное и безобразное (красиво уже было, а вот такого вы еще не видели!). Появились дома в форме башмака или цветка, стулья-спруты, люстры в виде отрезанной человеческой головы, телевизор, вмонтированный в человеческий торс. Кровать под балдахином и светильник — керосиновая лампа оказались рядом с креслом-модерн и торшером самой последней конструкции.

Стилевая эклектика в полной мере сказалась и в кино: не только в декорациях, но и в самом способе презентации материала. Новая эстетика давала о себе знать в зрелищных и шокирующих аттракционах, в ритме, музыке, монтаже, типич-

ных для рекламных клипов, в многочисленных цитатах — прямых и косвенных — из известных произведений литературы, живописи, кинематографа, в ином угле зрения на уже виденное и привычное.

Голливуд, чрезвычайно чуткий к новейшим веяниям, многое перенял у контркультуры и кэмп: и приближение к реальности, и героя «с червоточинкой», и показ запретной ранее среды — гомосексуалистов, наркоманов, проституток, и большую свободу в презентации секса и жестокости, и необычность подачи известного материала, и ироничный взгляд много повидавшего в жизни человека, уже ничего не принимающего за чистую монету.

Бунт молодых против общества потребления угас, так и не достигнув цели. Утратив веру в достижение желанных, хотя с самого начала не очень реальных, общественных идеалов, «радикалы» включились в общий жизненный поток. И то, что совсем недавно было протестом против ханжеской, пуританской морали, стало нормой, частью общего гедонистического отношения к жизни. Именно в этой точке сошлись столь разные, казалось, совершенно непохожие друг на друга течения в искусстве, как контркультура и кэмп.

Их адептов объединил и подрыв веры в конечное торжество разума и социальной справедливости, которую утверждали в свое время французские, а вслед за ними и американские просветители. Испуганные могуществом науки, избранных средства для глобального уничтожения всего живого, готовые возненавидеть ее, а заодно и порожденную ею техническую революцию, быстрым прогрессом геной инженерии, машинного и компьютерного производства, новых видов транспорта, люди стали обращаться к тому, что находится вне сферы научного опыта. Вера в потустороннее, непознаваемое, экстрасенсов, гипнотизеров и хилеров начала обретать самые причудливые формы, что, естественно, отразил и экран.

Все эти черты остались в американской кинопродукции и тогда, когда с середины 70-х годов в США наметился отчетливый поворот от молодежного радикализма к тому, что получило название «неоконсерватизм». Я не буду останавливаться на общественно-политических предпосылках этой «смены вех» — о них уже достаточно много у нас писалось в период излишнего увлечения идеологией в ущерб эстетике. Но одно необходимо помнить: постмодернизм или новый классицизм сегодня на Западе часто рассматривается в рамках как раз этого направления, хотя, на мой взгляд, им не исчерпывается.

В редакционном предисловии к американскому сборнику «Антиэстетика: заметки о постмодернистской культуре» подчеркивается, что в оценке постмодернизма нет единства. Одни считают его разрывом с эстетикой модернизма. Другие утверждают, что иным стало его восприятие. Третьи расценивают модернизм, как элитарное искусство, а постмодернизм, как кич, возвращение к той традиции, с которой порывал предшественник. Скорее всего, правы все, ибо отличительная черта этого направления — его многозначность. Здесь же выделяются и два основных этапа его развития. Первый — связан с социальным контекстом

⁶ Sontag, Susan. Notes on Camp.— In: "Against Interpretation and Other Essays". N. Y., 1966, p. 251.

конца 60-х — начала 70-х, когда постмодернизм еще может рассматриваться как поздний этап модернизма с его борьбой против конформизма, примитивизма, обывательского вкуса, избитых эстетических канонов; второй — синоним неоконсерватизма в мировоззренческом плане, а в художественном он связан с перенесением в массовое искусство, особенно в кинематограф, многих приемов и находок предыдущего периода. Сборник «Антиэстетика» пропитан духом сопротивления, его авторы выступают не только против догматического модернизма, но и игровой ненормативности современного постмодернизма.

Самой значительной мне представляется статья Фредерика Джеймсона — профессора литературы и истории сознания в университете города Санта-Крус (Калифорния) — «Постмодернизм и потребительское общество». Автор тесно связывает появление постмодернизма с новым типом общественной жизни и новым экономическим порядком постиндустриального общества, с его транснациональными компаниями, гигантским развитием средств массовой коммуникации, тягой к зрелищности. Главная черта его эстетики видится Ф. Джеймсону в создании художественной имитации достижений модернизма, стилизации под них. «У всех выдающихся модернистов, отличавшихся значительностью личности, будь то Фолкнер, Малер или Прокофьев, был свой индивидуальный, сразу же различимый стиль. Для постмодернизма же характерна «смерть субъекта». Ибо в эпоху корпораций, когда сформировался «человек организации», если воспользоваться названием известной книги Уильяма Уайта — бюрократ и в бизнесе, и в политике, — прежний индивид больше не существует... Сегодня некому изобретать новые стили, поэтому остается лишь подражать прежним. Так возникает стилизация. А чтобы никто не мог упрекнуть в подражании, она приобретает чуть пародийный характер.

При этом надо все время ориентироваться на тех, кому подражаешь. Так постмодернизм становится искусством об искусстве. Причем он не только воссоздает его модели, сколько творит их стереотипы-имиджи. Ему свойственны также описательность, фрагментарность, калейдоскопичность, отсутствие цельной картины, эрозия различий между «высокой» и «массовой» культурой⁷.

К данному обоснованию социальной природы нового направления можно добавить тезис о характерном для этого этапа отрыве культуры от социума. Еще в 1976 году известный американский социолог Дэниел Белл подробно показал, как гедонизм, возникший в результате развития массового производства, привел к противоречию между работой, где надо трудиться, делать карьеру, и продуктами труда, призывающими к наслаждению, радости, отдыху. Между социальной структурой с ее теорией ролей и культурой, в идеале стремящейся к достижению человеческой целиности. Между рационализмом научно-технической революции и интуитивностью, иррациональностью подлинного творчества. Он полагал, что

эти основные противоречия современного западного общества и определили эстетические особенности постмодернизма⁸.

Джеймсоновская теория «смерти автора» в постмодернизме, на мой взгляд, излишне категорична и не подтверждается художественной практикой. Фильмы «Зелиг» Вуди Аллена (1983), «После работы» Мартина Скорсезе (1985), лучшие ленты Спилберга — корифеев современного постмодернизма в США, не говоря уж о картинах Коппола, Формана, Олтмана, Пенна, несомненно испытавших на себе влияние его эстетики, это — авторский кинематограф с собственным видением мира и оригинальным киноязыком.

Что же касается стилизации, которой так недоволен американский профессор, то она ведь может быть не только «подражанием великим», но и сознательным художественным приемом. Вспомним романтическую стилизацию под 30-е годы в «Бумажной луне» Питера Богдановича (1973) или использование ее Артуром Пенном для рассказа о тех проблемах, которые волновали молодого зрителя в «Бонни и Клайде» (1967). Или ироническое воссоздание 20-х в «Рэгтайме» Милоша Формана (1981). Таких примеров можно привести множество, и в большинстве случаев прием блестяще оправдал себя.

Но при этих частных несогласиях хочется поддержать основную посылку статьи Ф. Джеймсона — связь с эпохой массового производства и потребления, достижений науки и техники. Именно поэтому, сколь бы широко ни распространился гедонизм по миру постмодернизма, родины этого явления — и тут я хочу поспорить с А. Плаховым — все же остается Америка. Естественно, ни один крупный эстетический процесс не существует изолированно, замыкаясь в рамках одной, отдельно взятой страны. Пересмотр и обновление традиционных киноструктур в конце 50-х — 60-е годы характерен и для французской «новой волны», и для английского «кинематографа рассерженных», и для «нового кино» ФРГ, и для бразильского «синема ново»...

Характерным примером современного постмодернизма стал в 1980 году преобретший широкую известность роман итальянского профессора Умберто Эко «Имя розы», десять лет спустя изданный и у нас. (На советских экранах шел и поставленный по нему франко-итальянский фильм Жан-Жака Анно, сильно проигрывающий литературному оригиналу.) Можно говорить в этом плане и о фильмах 80-х: англичанина Стивена Фрирза, испанца Педро Альмодовара и других. Однако жанровый кинематограф, ставший центром постмодернизма, свое классическое развитие получил именно в США.

Естественно, как при всяком осмыслении нового явления, сталкиваются разные точки зрения, что наглядно видно на примере статей А. Митты и А. Плахова. Стоит, однако, отметить, что это не только их личные разногласия, но и отражение разного отношения к постмодернизму американских и европейских критиков. Последние, что

⁷ Jameson Frederic. Postmodernism and Consumer Society. — The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. — Ed. by Hal Foster. Wash., 1983, pp. 113—115.

⁸ Bell Daniel. The Cultural Contradictions of Capitalism. N. Y., 1976.

наглядно видно в статьях французов Мишеля Фуко, Жана Леотара, Жака Деррида, утверждают, что сейчас вообще неправомерно говорить о направлениях, так как отсутствует единая метатеория, их объединяющая. Речь может идти лишь об эмпирическом анализе отдельных явлений искусства, в частности, фильмов. Американцы же в лице Ихаба Хасана, Джона Барта, Фредерика Джеймсона, Чарльза Дженкса создали довольно стройную теорию постмодернизма в США, опираясь, с одной стороны, на труды социологов и эстетиков, а с другой — на конкретную практику американского искусства. Отмечая главное в нем, они пишут о сочетании традиционной тематики с новыми приемами ее подачи и иным, чем прежде, зрительским восприятием, позволяющим переосмысливать привычные жанровые структуры. Каковы же наиболее характерные черты постмодернизма?

Обратимся к еще одному американскому исследованию — труду Чарльза Дженкса, профессора архитектуры Калифорнийского университета Лос-Анджелеса — «Постмодернизм. Новый классицизм в пластических искусствах и архитектуре». В качестве наглядного примера для уяснения сути постмодернизма Дженкс приводит фотографию студии скульптора и художника Роберта Шоурса, где причудливо сочетаются разрушенные остатки древних цивилизаций — Египта, Рима, Индии — и сегодняшнего Бостона. Висящая на стене картина «Три грации» — современные молодые американки, ожидающие автобус в Парк-сквер, стыкуются с застывшей в каменном изломе танца чувственной греческой куртизанкой. Все подано умело и профессионально, предполагая многозначность восприятия. С равным успехом это могут быть и остатки хорошего музея, и погибшая от ядерного взрыва культура в ее историческом континууме, и просто — мастерская художника, где идет работа. Интерпретировать увиденное должен зритель, именно он становится центром искусства, все нити ведут к нему.

Использование культурного наследия, в том числе и мифологического, связь истории и современности, эклектизм стиля, перенос центра тяжести на зрителя — главные, но не единственные характерные черты постмодернизма. Второе название — новый классицизм — дано ему недаром. И с классицизмом XVII века, и еще более — с неоклассицизмом XVIII — это направление роднит возвращение к античным пропорциям в изображении человеческой фигуры (в живописи и скульптуре), а шире — к гуманистическим ренессансным традициям в искусстве. Утрата былых общественных идеалов и веры в возможность преобразования мира привели к тому, что, как у Вольтера и Шенье, острые политические проблемы теперь трактуются не прямо, а опосредованно, в отвлеченной сфере истории и эстетики⁹. Наблюдается откат — на новом витке — к сложному дидактизму и упрямтанному в художественную ткань морализаторству. Но ни в коей мере не с прежних доверительных позиций.

Умберто Эко писал в «Заметках на полях» романа «Имя розы»: «Постмодернизм — это ответ модернизму. Раз уж прошлое нельзя уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности. Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «Люблю тебя безумно», потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы — прерогатива Лиала¹⁰. Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиала — люблю тебя безумно». Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до них сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии. ... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви»¹¹.

В этом абзаце точно уловлена суть постмодернизма: повторение прошлого на новом этапе, но уже не с наивно-простодушных, а юмористических или иронических позиций. Зритель готов принять всякую выдумку или фантазию, согласен на любые правила игры, но возмутится, если эту игру ему начнут выдвигать за реальность. Отсюда — и невозможность романтики, не оттененной подспудным скепсисом, глубокого психологизма, откровенного идеологического или политического манипулирования.

Новые требования хорошо усвоили создатели фильмов, пользующихся сегодня огромным массовым спросом: Лукас, Спилберг, Земекис. Вот, к примеру, знакомый советским зрителям и имевший большой успех фильм последнего «Роман с камнем» (1984). Любовь и приключения на экзотическом южноамериканском фоне выглядели бы предельно тривиально, если бы не пропитывающая сюжет ирония, далекий от сугубой положительности герой, юмористический подтекст ряда сцен. Или все те же «Звездные войны» (1977) — фильм, о который сломано столько копий. Его трудно себе представить не только без трюковой изобретательности, порожденной новой техникой компьютерных съемок, но и без комической пары роботов, подобранных по принципу Пата и Паташона. И по содержанию, и по трактовке, и по нарочитой одномерности характеров персонажей это — комикс в самом чистом виде.

Невиданная ранее популярность фильма вызвала не только ряд его продолжений, но и взрыв интереса к экранизации комиксов. На рубеже 80-х в американском кино появились несколько серий «Супермена», «Пучеглазый моряк», «Энии», «Флеш Гордон», «Бэтмен», «Дик Трэси» и ряд других экранизаций газетных и журнальных полосок 30-х годов. Дело в том, что мировоззренческие аспекты и стилистика этого малопочтенного лишь у нас, но отнюдь не в Америке вида искусства совпадают с основными постулатами неоконсерватизма. Это и возвращение к традиционным

⁹ См.: Jencks Charles. Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture. L., 1987.

¹⁰ Итальянская писательница, популярная в 30—40-е годы.

¹¹ Эко Умберто. Имя розы. М., 1989, с. 461.

ценностям американизма, и конформизм, и вера в социальные чудеса, и ненавязчивое морализирование, то есть, короче говоря, — отражение политических и эстетических идеалов сегодняшнего «среднего» американца любого возраста. Все это, поданное с юмором, без которого комикса просто не бывает, с использованием захватывающих дух компьютерных трюков, обеспечило таким картинам самую массовую аудиторию — от старшего поколения, еще помнящего сюжеты своей молодости, до концов, считающих, что все это ново и очень современно.

Фильмов, пародирующих жанры, сюжеты, образы, приемы, становится все больше. В 1985 году, незадолго до смерти, один из старейших американских режиссеров Джон Хьюстон в ленте «Честь семьи Прицци» тонко, ненавязчиво, смешно доказал «способом от противного» основную мысль своего творчества: губительное влияние криминальной среды на человеческие души. Пародийность в фильме крылась в самой чрезмерности происходящего, в обесмысливании хорошо знакомого зрителям сюжета — «Крестного отца» Фрэнсиса Копполы. Причем гипертрофия стиля и сюжетных особенностей отнюдь не уничтожала их, ибо тогда исчез бы сам объект пародирования.

В вышедшем на советские экраны фильме «Замужем за мафией» (1988) Джонатан Демм спародировал не только основные фигуры уголовного фильма: гангстера (имеется в виду знаменитый Аль Капоне) и его извечного антагониста — фэбэровца, типичные ситуации — роскошная жизнь в дорогих отелях, веселое времяпрепровождение в ресторанах, дискотеках и ночных клубах, перемежающиеся бесконечными перестрелками, погонями, убийствами, но и неприменное морализирование, которое когда-то выражалось одной отточенной фразой: «Преступление не приносит дохода».

В 1987 году экранизирован роман Джона Апдайка «Ведьмы из Иствика» — яркая сатира на коварство современных эмансипированных американок. Одноименный фильм, поставленный в Америке австралийцем Джорджем Миллером, вышучивает в постмодернистском духе даже не столько издержки феминизма и антимаскулинизма в быту, атмосферу американской «глубинки», сколько апробированные приемы и образы голливудского кинематографа вообще и фильма ужасов в частности.

В ироническом ключе заново переосмысливаются и знакомые зрителям эпизоды. Например, погоня из фильма «Дилянжас» Джона Форда (1939). В 1949 году вестерн «Ларамии» почти целиком воспроизвел ее. В 1961-м Майкл Кертиц в картине «Команчи» дал точную копию Фордовской сцены, сохранив тот же монтажный ритм и ту же концовку. Ситуация стала настолько банальной, что еще через десять лет была спародирована Артуром Пенном в «Маленьком большом человеке». Таким образом, главное в постмодернизме — не сам материал, а авторская точка зрения на него. Можно повторять любые эпизоды, брать любые цитаты, но при одном условии: если найден оригинальный, новый поворот их подачи.

Если они помогают по-иному взглянуть на реальный жизненный контекст или контекст кинематографический.

Из приведенных примеров — гангстерского и мистического фильма ужасов, комикса, вестерна — очевидно, что постмодернизм тяготеет к жанровому кино. Именно в нем, включая еще и приключенческий жанр, комедию, мелодраму, удобнее всего демонстрировать быструю смену зрелищных мод. Американский журналист Уильям Цинсер жаловался в журнале «Ридерс дайджест», что погоня за наслаждениями стала самым популярным занятием в США. Отсюда — и гедонизм, пропитывающий постмодернизм. При этом привыкание к новому совершается со все возрастающей скоростью, и потому приходится изыскивать еще небывалые или хорошо забытые способы привлечения внимания.

Жанровый аттракционный кинематограф изначально предполагает, что необходимость следить за бурно развивающимся действием, перипетиями сюжета, прекрасно технически выполненными трюками позволяет зрителю не вникать в «пустотелость» героев. Происходит подмена сущности и характеров главных действующих лиц эмоциями людей, сидящих в зале. Смотри лишенный всякой рефлексии, запутанных психологических мотивировок и прочих душевных тонкостей картину, зрители как бы ставят себя на место персонажей, наполняя их собственными чувствами. И если, паче чаяния, это место окажется занятым — в прекрасной и — музественной оболочке проглянет личность, — киноаудитория в массе своей может остаться недовольной.

Именно этот психологический момент современного массового восприятия учел американец Джим Мак Брайд, в 1983 году возродивший на экране знаменитый фильм Годара «На последнем дыхании». Он показал историю жизни героя, как аналог его любимого комикса о Серебряном супермене. Замысел вначале кажется кощунственным, но постепенно начинаешь понимать, что это не только помогает режиссеру точно охарактеризовать новую социокультурную и национальную среду, но и становится оправданием явной одномерности характера главного персонажа, ибо для комикса — это закон жанра.

Ироничный же Ричард Гир в заданных ему рамках умело показывает представителя иного времени и иного поколения. Не того — конца 50-х — преддверия молодежного бунта, а нынешнего — начала 80-х, когда уже стало очевидно, что протест иссяк и наступила эра конформизма. И беспрестанные громкие ритмы, несущиеся из приемников, где бы герой ни находился, — в машине, номере отеля, на улице, — лихорадочные, пульсирующие, с преобладанием ударных — уже не выражение темпа грядущих перемен, а нечто вроде наркотика, после приема которого испытываешь физическое изнеможение и полную опустошенность. Недаром ведущая мелодия — известная песня Джерри Льюиса — называется так же, как и фильм. Но если в первом случае герой на последнем дыхании мчится к освобождению от давящих на него пут, то во втором он — на последнем дыхании — едва доползает до жизненного финиша. И хотя в художественном

отношении американскую ленту даже и сравнивать нельзя с французской, Мак Брайду все-таки удалось показать изменение времени, героя, среды, найти свой угол зрения на столь хорошо знакомый зрителям материал.

«Римейки» — повторные экранизации одних и тех же литературных или кинопроизведений — вообще очень характерны для постмодернизма. Недаром говорят, что есть книги и фильмы, на которых человечество испытывает свой возраст, на каждом новом витке жизни прочитывая их по-иному. Правило это касается и времени, в каждый конкретный период оно предъявляет свои требования. В 1987 году Тед Кочефф, известный своим умением юмористически обыгрывать жизненные явления (советские зрители видели его картину «Забавные приключения Дика и Джейн»), поставил фильм «Переключая каналы». Это четвертая экранизация известной пьесы Бена Хекета и Чарльза Мак Артура «Первая полоса», шедшей, кстати, в свое время и на нашей сцене под названием «Сенсация». Умелый газетный репортер удачно расстраивал козни негодяев, стремившихся нажить политический капитал на обвинении безработного в убийстве полицейского.

В последнем варианте действует очаровательная сотрудница уже не газеты, а телевидения — наиболее современного средства массовой коммуникации. И очень интересно наблюдать, как по сравнению с предыдущим фильмом — «Первой полосой» Билли Уайлдера, сделанной в 1974-м, — меняются политические реалии. У Кочеффа нет ни левых взглядов подсудимого, ни черного цвета кожи убитого, ни коррупции власть предержащих. Все это осталось там — в начале 70-х. Здесь же на первый план выступает еще большая, чем раньше, юмористичность происходящего и высокий профессионализм главной героини. Союз обаятельной телерепортерши с молодым, красивым и богатым человеком расстраивается прежде всего потому, что она слишком любит и хорошо делает свою работу.

Постмодернизм — и в этом я согласна с А. Миттой — действительно ставит проблемы профессионализма во главу угла. Во многом это обусловлено тем, что для научно-технической революции вопросы профессиональной подготовки, умения выполнять порученную работу на должном — весьма высоком — уровне имеют большое значение. И не только. Именно новый зритель из слоя интеллигенции, порожденной НТР, который в Америке получил название яппи (по аналогии с хиппи), может по достоинству оценить юмор, аллюзии, подтекст, ловкий — особенно компьютерный — трюк.

В связи с этим и с тем, что значительная социальная проблематика, столь характерная для рубежа 70-х, отошла на задний план, на первый в кинематографе США 80-х вышли уже не Олтман, Пенн, Эшби и Форман, на которых ссылается А. Митта, справедливо характеризую их как «мощные, своеобразные, выдающиеся индивидуальности», а Брайан де Палма, Дэвид Линч, Джон Карпентер, Тони и Ридли Скотт, Дэвид Кроненберг, Джон Лэндис и им подобные.

Придя в кинематограф на рубеже восьмого десятилетия, эти режиссеры стали в нем наиболее характерными представителями постмодернистской эстетики. Все они — прекрасные профессионалы, овладевшие новейшими техническими приемами. Но, к сожалению, в их фильмах это мастерство далеко не всегда подкрепляется значительностью содержания. Прием же, как таковой, еще никогда не становился смыслом.

И в то же время даже как будто бы бесспорные черты постмодернизма — его асоциальность, всемерная приватизация действия, уход в мир законов жанрового кинематографа — далеко не столь однозначны. Ведь человек, его чувства, надежды, проблемы, заботы — главное в любой общественно-политической формации, а счастье и благоденствие людей — цель любого прогресса. И разве то ощущение глухой, неясной, но тем не менее ежесекундно ощущаемой угрозы человеческому существованию, которое пропитывает лучшие фильмы Скорсезе, Спилберга и многих других мастеров, не есть подспудное отражение того, что все время ощущается в современной жизни?

Поэтому, подводя итоги сказанному, больше всего хотелось бы избежать категоричности финальных выводов. Приученные прямолинейно-нормативной эстетикой к недиалектической поляризации оценок «своего» и «чужого» в искусстве, мы теперь в растерянности перед новым для нас явлением постмодернизма, не зная, как к нему относиться. А может быть, стоит воспользоваться его собственным опытом и отказаться от оценок — хороших или плохих? Резкое деление на черное и белое в искусстве всегда грешит односторонностью, ибо художественная практика, как и сама жизнь, оказывается неизмеримо богаче и разнообразнее.

Нужно лишь сказать, что постмодернизм ввел в современную эстетическую практику ряд новых явлений.

Это сближение элитарной и массовой культуры, то есть в известной степени ее демократизация, значительное расширение круга людей, ею пользующихся. (Недаром 80-е годы в кино США дали наибольшее число «кассовых чемпионов», резкий рост денежных доходов владельцев американских киностудий.)

Использование гуманистического наследия прошлого, которое модернизм напрочь отрицал, строя свою вселенную заново. Но в то же время и немислимое ранее расширение сферы эстетики не только как сферы прекрасного, каковой она издавна считалась, но и безобразного, уродливого, вульгарного. (Отсюда проникновение на «легальный» экран откровенной порнографии, ранее стыдливо прятывшейся в «подпольных» кинотеатрах. И сознательное любование жестокостью, особенно в фильмах, защищающих самосуд, типа «Грязного Гарри» или «Жажды смерти».)

Амбивалентность восприятия, позволяющая трактовать увиденное и с наивно-простодушных, и с иронических позиций. Именно эта особенность, неоднократно упоминавшаяся ранее, позволяет совсем по-иному воспринимать и искусство прошлых лет, и современный кич.

Некоторая дистанция между действием фильма и зрителем, сознательно усиливаемая постмодернистскими авторами. Интрига строится таким образом, что смотрящий испытывает чувство превосходства над героями, заранее угадывая ожидающее их впереди. (Когда-то этим умением блестяще владел Хичкок, теперь — Спилберг.)

Значительное обогащение языка киноискусства новыми выразительными средствами: сценарными, режиссерскими, операторскими, во многом заимствованными приемы модернизма. И использование в качестве основного художественного метода натурализма с его одномерностью в обрисовке персонажей, динамичностью повествования, подменой психологических характеристик показом среды, фона, шоковостью воздействия аттракционов.

Со всеми этими положениями постмодернистской эстетики можно соглашаться или нет, но нельзя не признать, что они отражают его художественную практику.

Тот же — неоднозначный — подход должен быть и при осмыслении переноса постмодернизма на советскую почву. Если речь идет лишь о стиле, то и в советском кино сейчас наблюдается размывание четкой границы между «высоким» и «низким» искусством, смешение жанров, стилевая эклектика, цитатность как прием, многозначность трактовки, юмористический подтекст, увлечение сексом и жестокостью. Налицо также и утрата идеалов, столь ощущающаяся сегодня и в нашей жизни, и в кино.

Но у постмодернизма есть и другая сторона. Гедонизм, его пропитывающий, возможен лишь при полном материальном довольстве, о чем в Советском Союзе с его суровым бытом пока гово-

рить не приходится. У нас такого рода искусство по-прежнему выполняет лишь компенсаторную функцию, показывая ту жизнь, о которой мечтает обыватель, особенно молодой, попутно сдабривая зрелище захватывающими дух аттракционами. Подобные американские фильмы сейчас широко идут во множестве видеосалонов, сетью покрывших всю страну. Именно они формируют вкус массовой аудитории, которая потом и от советских лент требует тех же острых ощущений: откровенного показа секса, жестокости, мистики, иррациональности. Поэтому мне представляется более верным писать не столько о постмодернизме в СССР, сколько об использовании нашими режиссерами его приемов.

Рассматривая различные направления современного зарубежного киноискусства, одним из которых является постмодернизм, не стоит забывать азбучную истину: в творчестве важны не столько средства — они могут быть разными, — сколько конечный результат. «Искусство относится к жизни, как вино к винограду, — сказал какой-то мудрец в древности, — ибо берет материал из нее, но дает сверх него нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится»¹². При всем уважении к профессионализму, умению, технике мне представляется, что лишь талант, опирающийся на человечность, может совершать эту операцию так, чтобы напиток получался не только изысканным, но утолял духовную жажду.

¹² В. Г. Виготский Л. Психология искусства. М., 1968, с. 309.