

Н.Б. Маньковская

Глобализация à la russe: художественно-эстетический ракурс*

Цивилизацию создают идиоты, а
остальные расхлебывают кашу.

Станислав Лем

Я выпью бразильского кофе
Голландскую курицу съем
И вымоюсь польским шампунем
И стану интернационал.

Дмитрий Пригов

Не знающие национальных и политических границ экологические, энергетические, демографические проблемы, военно-террористические угрозы, вопросы генной инженерии концептуализировались в XX в. как глобальные проблемы современности и породили междисциплинарную отрасль исследований — глобалистику. Во второй половине 1980-х гг. для их осмысления вводится понятие «глобализация», означающее новый этап интернационализации фундаментальных тенденций планетарного характера, при котором исчезают препятствия для обмена информацией, перемещения капиталов, агентов материального производства и т.п. Научно-технический прогресс последней трети XX в., создавший предпосылки для революции в технико-технологической сфере производства, банковских технологиях, информатике и телекоммуникациях (Интернет), системе образования, стимулировал в том числе и транскультурные тенденции, во многом изменяющие классические представления о культурной идентичности, национальной культурной специфике.

Глобализация активно вторгается в область культуры, искусства и эстетики¹, порождая амбивалентные процессы, связанные как с взаимообогащающим полилогом культур, так и с

* В статье использованы материалы исследовательского проекта № 05-04-10363а, поддержанного РФНФ.

рисками нивелирования художественной жизни. Глобализационные процессы оказывают существенное влияние на современное художественно-эстетическое сознание, имеющее, по нашему мнению, преимущественно неклассический характер². Каково место глобализации в многоуровневой модели неклассических форм художественно-эстетического сознания? Изучению этой комплексной проблемы, позволяющей сделать ряд выводов о состоянии современного искусства, и посвящена данная статья.

Неклассическое художественно-эстетическое сознание включает в себя: 1) уровень трансформации и модификации художественных языков искусства (хронотипология направлений: авангард, модернизм, постмодернизм и параллельно им — традиционная художественно-эстетическая линия); 2) уровень собственно неклассической эстетики, как своего рода имплицитной теории актуального искусства с полем специфических категорий и паракатегорий (абсурд, автоматизм, лабиринт, симулякр, ризома, интертекст, гипертекст, повседневность и т.п.); 3) уровень имплицитной и эксплицитной эстетики (классика, нонклассика, постнонклассика); 4) уровень целостного художественно-эстетического сознания, включающий нерасчлененную целостность теории и практики (авангард, модернизм, неоавангард, постмодернизм, виртуальность)³. Система эта открыта. Так, В. В. Бычков доказательно включает в нее в качестве основного уровень Культуры и *пост*-культуры. Глобализацию, на наш взгляд, можно охарактеризовать, в том числе, и как один из срезов уровня целостного художественно-эстетического сознания. Непосредственно связанная с художественной жизнью последней трети XX — начала XXI в., она стала составной частью таких феноменов современной эстетической теории и художественной практики, как постмодернизм и виртуальность. Собственно, глобализацией и порождены такие явления, как постмодернистская кросскультурность, мультикультурность, о характере которых дискутирует мировое эстетическое сообщество.

В условиях информационной глобализации традиционные проблемы встречи культур, культурных обменов претерпевают весьма существенные трансформации. На Международном конгрессе по эстетке в Рио-де-Жанейро (2004) особой остро-

той отличались дискуссии сторонников и противников глобализации⁴. Позицию первых концептуализировал В. Велш в своем выступлении «Переосмысление идентичности в век глобализации: транскультурные перспективы». Сопоставляя классический и современный тип представлений о культурной идентичности, он отметил, что первый отличался сущностным разведением национальных культур, предстающих в качестве внутренне однородных замкнутых сфер, не коммуницирующих, не смешивающихся, а сталкивающихся между собой. Сегодня такая позиция, по мнению Велша, устарела, она не только чревата национализмом, но и ошибочна по существу. Немецкий ученый убежден, что кросскультурность существовала во все времена, национальные культуры смешивались, образуя европейскую культуру с присущими ей сквозными художественными стилями (готика, барокко и т.п.). Так что взаимопроникновение культур в век глобализации отличается, по его мнению, не принципиальной новизной, но интенсивностью и масштабностью — процесс этот стал всемирным. Специфика современных представлений о культурной идентичности заключается в идеях транскультурности, мультикультурных влияний, которые проявляются не только на социальном макроуровне, но и на индивидуальном микроуровне. Глобализация в сфере культуры порождает не только унификацию, но и новые плодотворные различия, подчеркивал Велш. Он подверг критике идеи культурного контекста (контекстуализм, релятивизм), противопоставив им свое понимание трансконтекстуальности искусства на эстетическом уровне. Искусство, полагает Велш, существует сегодня вне национальных контекстов, поверх знания и культуры, его духовное, магнетическое воздействие на личность подобно мистической инициации.

Полемизируя с Велшем по поводу контекстуализма, но принимая как очевидный факт глобализацию в сфере искусства и эстетического опыта, президент Международной эстетической ассоциации Х. Петцольд выдвинул в своем выступлении «Эстетика и вызов глобализации» идею контекстуальной универсальности искусства. Он выделил три наиболее значимые сегодня эстетические сферы: 1) философию искусства; 2) эстетику окружающей среды; 3) теорию культурной индустрии. Контекстуальная универсальность, по его мнению, — ядро философии

искусства в эпоху глобализации: она означает возможность всеобщего восприятия произведения искусства в определенном контексте, не зависящем от национальных культурных традиций. Задачей теоретической эстетики Петцольд считает проведение границы между аутентичным искусством и стандартными, одномерными, неаутентичными продуктами культурной индустрии, стремящимися ныне к гибридизации с искусством.

Критики же процессов глобализации отмечали, что главный аспект последней в сфере искусства и эстетики – превращение реальности в универсальный имидж-симулякр. Это заключительный этап эстетизации мира: если в классике реальность переплавлялась в образ, то теперь образ притворяется реальностью. Но это одновременно и конец эстетизма: искусство становится обычным товаром, предметом консьюминга. Для обозначения процессов глобализации в художественной сфере П. Пржибиш в своем докладе «Эстетика перед лицом процессов глобализации» предложил новый термин – «униэстетизация», обнимающий процессы деэстетизации искусства и эстетизации повседневности в русле гомогенизации, гибридизации, «креолизации» искусства и эстетики. В качестве определенного противоядия унификаторским тенденциям на конгрессе фигурировали доклады, выдержанные в духе компаративистики: скажем, сравнительный анализ эстетической специфики лесов Финляндии и Бразилии. Как отмечали многие участники форума, главные риски глобализации в сфере художественной культуры связаны с банализацией, тривиализацией художественных ценностей, стиранием культурных различий, утратой национальной культурной идентичности.

В условиях глобализации роль русской культуры в мировом художественно-эстетическом контексте определяется, на наш взгляд, следующими факторами: 1) глобализаторским воздействием культурного наследия России на современные процессы художественной жизни в разных странах мира; 2) влиянием деятелей современного русского искусства на творчество зарубежных коллег; 3) отечественной рецепцией профилирующих тенденций мирового искусства – а) оригинальной; б) подражательной; 4) противоборством и взаимовлиянием глобализаторских и антиглобализаторских тенденций.

Глобализаторская роль отечественного искусства XX в. связана, прежде всего, с русской театральной и балетной школами, русским художественным и киноавангардом. Система Станиславского с ее углубленным психологизмом и поныне востребована как в Европе, так и в Северной Америке. «Система» в США (это слово всегда пишется там с заглавной буквы) стала основой театральной школы Л.Страсберга, через которую прошли ведущие актеры не только американского театра, но и кино. Серьезное влияние на театральную жизнь Европы оказали идеи М.Чехова, а также новации В.Мейерхольда, в частности метод биомеханики, нашедший активное применение в системах М.Рейнхардта и Б.Брехта.

Не менее значимым оказалось воздействие на мировую культуру художественных открытий и эстетических идей Серебряного века. «Русские сезоны» в Париже обеспечили долговременный успех и влияние русской балетной школе (а также сценографии, костюму), не ослабевающее и по сей день (по признанию М.Безжара, если бы не было Лифаря, не было бы ни Пети, ни Ноймайера, ни Форсайта, ни Макмиллана, ни его самого). Отечественная балетная классика — стабильная составляющая репертуара большинства балетных театров мира, русская школа классического танца — основа воспитания юных исполнителей от Японии и Китая до Австралии и Мексики, о чем свидетельствуют международные балетные конкурсы, в частности конкурс Бенуа де ля данс-2006. А художественные руководители «Опера де Пари» настолько сжились с русским классическим балетом, что даже считают многие его черты исконно французскими.

Поистине глобальное воздействие на мировую художественную культуру, и особенно визуальные искусства, оказал русский авангард. «Черный квадрат» К.Малевича стал иконой не только русского супрематизма, но и художественным символом XX в. в целом, абстрактные композиции В.Кандинского дали толчок развитию нефигуративной живописи, ее глобальному распространению.

Сопоставимое значение для мирового кинематографа имели новации С.Эйзенштейна, Л.Кулешова, В.Пудовкина, Д.Вертова. «Эффект Кулешова» — основа теории и практики киномонтажа. Под влиянием идей «киноглаза» и «жизни врасплох» Д.Вертова возникла французская школа «синема верите».

В последние два десятилетия заметным успехом пользуется на Западе как искусство социалистического реализма, так и иронизирующий по его поводу соц-арт, не говоря уже о произведениях периода «оттепели»: в последние годы оперетту Д. Шостаковича «Москва, Черемушки» ставили в Лондоне, Вене, Лионе, Тулоне.

О современном влиянии русского искусства свидетельствует хотя бы его триумф на XX фестивале Европаля (Бельгия, 2006). По сравнению с предыдущими форумами только Италия смогла обойти Россию по количеству зрителей, посетивших наши художественные выставки. Успех же театральной и балетной программ вообще оказался беспрецедентным.

Разумеется, здесь есть и другая сторона медали. Возникает соблазн популяризировать не только высокохудожественные произведения, но и отечественную продукцию весьма среднего качества. Один из примеров тому — многие образцы русского актуального искусства. Весьма показательно, что на X Международной художественной ярмарке «Арт МОСКВА» (2006) значительная часть работ отечественных «актуалистов» была представлена в экспозициях зарубежных галерей. Этот факт свидетельствует о том, что наши «продвинутые» художники вписались в мировую арт-конъюнктуру. Какова она — другой вопрос. Учитывая размытость современных границ между искусством и неискусством, девальвацию критериев художественности, конвенциональный характер оценки арт-объектов, можно констатировать, что отечественное актуальное искусство ничем не выделяется на общем, достаточно усредненном фоне, если не считать элементов соц-арта — но это уже давно отработанный материал, имеющий скорее публицистическое, нежели художественное значение.

Одно из неотъемлемых условий межкультурного диалога — возможность свободных культурных обменов, открывшаяся в постсоветской России. Отечественные музыканты, певцы, танцовщики, деятели театра и кино, писатели, художники могут жить активной творческой жизнью как на родине, так и за ее рубежами, делая тем самым современное русское искусство всеобщим достоянием. В идеале такая ситуация должна способствовать синхронному, а не отсроченному, как это было в совет-

ское время, знакомству с выдающимися произведениями зарубежного искусства, параллельному развитию наиболее значимых художественных тенденций. О том, что это действительно происходит, свидетельствуют многие общие для отечественного и зарубежного искусства темы и мотивы: ностальгия по высокой культуре, эстетизм (кинематографические свидетельства тому – «Мечтатели» Б.Бертолуччи и «Гарпаstum» А.Германамладшего), погружение в игровую стихию (особенно явное в net-арте), иронизм.

Амбивалентный характер глобализаторских тенденций прослеживается во всех видах отечественного искусства – кино, театре, танце, живописи, музыке, литературе, а также различных жанрах массовой культуры. При этом каждому из искусств присущ свой специфический ракурс художественной трактовки глобализационных мотивов, свои эстетические доминанты. Рассмотрим некоторые из них.

Ряд зарубежных новаций обретает на отечественной почве достаточно оригинальные формы. Так произошло, скажем, с идеей деконструкции: ее теоретическое применение к русской классике дало некоторые интересные, хотя и спорные, результаты. Специального внимания заслуживает отечественная рецепция постмодернизма. Наша национальная версия постмодернизма вызвала к жизни сугубо русские феномены – литературный стёб, контрфактическое художественно-эстетическое сознание и т.п. Последнее, замешанное на антиутопических идеях, направлено, однако, в новое, сугубо игровое русло постмодернистских альтернативно-мистификаторских историй. Немалую роль сыграло тут, видимо, увлечение русских постмодернистов Борхесом, его вариантами опровержения хрестоматийного знания в «Алефе» и «Вымышленных историях». Однако отечественные вымышленные истории оказались совсем иными – по большей части сугубо политизированными. Тон литературным деконструкциям задали в свое время «Чапаев и пустота» В.Пелевина, «До и во время» В.Шарова, «Четвертый Рим» В.Пьецуха, «Борис и Глеб» Ю.Буйды, «Борисоглеб» М.Чулаки с их фантазийными вариантами истории России. Мистификаторские версии эволюции отечественной культуры обособываются в «Послесловии, или Манифесте историософско-

го маньеризма» С.Экштута приоритетом мистических озарений, воображения и интуиции, внутреннего видения перед переходящей изменчивой действительностью, заботой о правдоподобию и логике. Так, случайность — «джокер из карточной колоды судьбы» — позволяет отменить все наклонения, кроме со- слагательного, и погрузиться в описания истории и трагических последствий победы восстания декабристов.

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

Псевдобиографии, альтернативные биографии выделяются в некий особый жанр. «Второе июля четвертого года. Новейшие материалы к биографии Антона Чехова» Бориса Штерна — якобы написанный Сомерсетом Моэмом и переведенный автором историко-биографический очерк «для англичан, изучающих русский язык, и для русских, не изучавших русскую литературу». До середины текста идет хрестоматийное описание жизни и творчества Чехова, а потом начинается совсем другая, контрфактическая история: в роковой для писателя день 2 июля 1904 г. он разговаривает в предсмертном бреде с японским матросом, промелькнувшим когда-то перед ним на Сахалине, и просит шампанского. Но шампанского нет, и врач-немец разрешает ему выпить губительной для туберкулезника водки. А так как водки тоже не находится, годится и полная рюмка чистого спирта, который «неожиданно хорошо подействовал, пульс восстановился, японский матрос исчез, Чехов уснул». Выздоровев-

ший писатель становится нобелевским лауреатом и учреждает фонд своего имени, распорядителем которого оказывается его племянник — актер Михаил Чехов. Тот подкупает на нобелевские деньги «крайних ультра-революционеров» — Свердлова, Каменева, Сталина и организует их побег за границу при условии прекращения всякой политической деятельности. И судьба России меняется... А вот еще одна альтернативная история. В «Садах господина Мичурина» Андрея Куркова советское правительство отправляет ученого вместе с выращенным им садом на плавучем острове в Америку в качестве подарка американскому народу. А на самом деле это остров-бомба, чтобы взорвать Нью-Йорк (роман написан, конечно же, после 11 сентября). Мичурин и подобранный им в океане тайный электрик с советской подводной лодки постепенно выясняют это, в духе советского абсурда поминутно требуя друг у друга подписку о неразглашении...

А что же, с альтернативной точки зрения, происходит в наши дни? В повести тридцатилетнего кузнеца из Соликамска (? может быть, и это — мистификация) Алексея Лукьянова «Спаситель Петрограда» действие разворачивается сегодня, при монархии: октябрьского переворота не было, но царскую семью расстреляли, и с тех пор Россией правят двойники. За претендентами на трон — потомками Курбского, Романова (таковым каким-то образом оказывается и внук Владимира Ульянова) охотится крокодил-террорист и т.п. Абсурдизм и фантазмагоричность все нагнетаются, и в финале другой повести того же автора, «Мичман и Валькирия», на Красной площади происходит дуэль тещи и зятя на гранатометах: «...результатом трех выстрелов с одной и с другой стороны стали взорванный к чертям собачьим ГУМ, покосившаяся Спасская башня, стертый с лица земли Мавзолей и руины Кремля» (как тут не вспомнить Маяковского: «Я бы бомбы метал по Кремлю и кричал — Долой!»).

Контрфактичность проникла даже в детскую литературу. Поэт М.Болдуман предлагает альтернативные версии судеб героев детских сказок — Пиноккио, Чиполлино, Винни-Пуха, Чебурашки, Айболита, Алисы⁵. Гастербайтер Хоттабыч умирает у него от милицейских побоев; Карлсон спивается, бомжует и кон-

чает свои дни на стокгольмском чердаке, доктор Айболит попадает в тюрьму за незаконную торговлю кетаминном, а эпитафия Незнайке гласит: «Незнайка слишком, слишком много знал...»

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

Пожалуй, наиболее отчетливо глобализаторские тенденции проявляются в кинематографе. Так, восприняв общие для постмодернизма принципы – демонстративный «новый эклектизм», смешение высоких и низких жанров, подлинных и мнимых цитат, перемонтаж, многосюжетность по принципу полифонического романа, «анонимность» произведения и т.д., наши кинематографисты развили такие оригинальные разновидности киноязыка, как «розовая чернуха» (И. Дыховичный), «визуальный стёб» (И. и А. Алейниковы, Е. Юфит, М. Пежемский, Л. Боброва, А. Баширов), развернутая киноведческая цитата (О. Ковалов, С. Дебижев), пародирование научно-популярных фильмов (Е. Юфит), «кино в кино» (А. Балабанов), «транскино» (И. Охлобыстин), «глюкреализм» (И. Макаров), постмодернистский римейк собственного творчества (А. Кончаловский).

Интересующие нас процессы в кинематографе имеют и другой ракурс. Как известно, голливудская продукция потеснила национальную во многих странах мира, что вызвало от-

ветные меры юридического и финансового плана, связанные с защитой национальных кинематографий. Хотя эта тема периодически обсуждалась и у нас, в том числе на государственном уровне, отсутствие адекватных решений привело к засилью на большом и малом экранах массовых жанров американского кино, преимущественно блокбастеров. Зрелищность этих лент, связанная, прежде всего, с умелым использованием новейших компьютерных спецэффектов, обеспечила их успех у молодежной аудитории, составляющей основной контингент кинозрителей. Хотя среди таких фильмов встречаются и удачные (например, «Матрица» братьев Вачовски), их эстетический, нравственный и интеллектуальный уровень в большинстве случаев удручающе низок. Лавинообразное распространение образов экранного насилия и жестокости поставило ряд вопросов теоретического характера, связанных, в частности, с особенностями их миметического воздействия на юных зрителей, принадлежащих к группам риска⁶.

Коммерческий успех американского мейнстрима вызвал волну подражаний. Однако «наш ответ» «Матрице» — «Ночной дозор» и «Дневной дозор» Т.Бекмамбетова — свидетельствует лишь о техническом отставании в данной сфере. Художественный уровень этих лент ниже всякой критики. Главный принцип русских боевиков — перенос заимствованных сюжетов и стилистики на отечественную почву. Впрочем, подражательность не всегда носит столь открытые формы. Ею нередко отмечены фильмы по мотивам произведений русской классики, адресованные, в первую очередь, зарубежной аудитории. Среди свежих примеров — «Ведьма» О.Фесенко — американизированная интерпретация гоголевского «Вия». Фильм снимался на английском языке, местом действия стал современный американский городок, где журналиста Айвана в исполнении героя многих русских и американских сериалов В.Николаева ждали готические ужасы вперемешку с аномальными явлениями. Обилие спецэффектов не спасло это бледное подобие «Твин Пикс» Д.Линча. А весьма приблизительные представления авторов фильма об американских реалиях придали разрекламированному «первому русскому фильму ужасов» карикатурный характер.

Прагматическая ставка на успех за рубежом весьма ощутима в реанимированной Ф. Бондарчуком работе его отца. Видимо, многие изъяны «Тихого Дона» С. Бондарчука связаны с тем, что он задумывался и создавался как вненациональный продукт, рассчитанный, прежде всего, на европейский прокат. Практически все сцены фильма несут на себе печать компромисса между сугубо национальным романом М. Шолохова и среднеевропейски-североамериканским (да и латиноамериканским) стандартом. Лубочные пейзажи а la «Кубанские казаки» (в контексте западной моды на соцреализм демонстрировавшиеся на Каннском фестивале), трудящиеся в поле отнюдь не в поте лица, а с идеальным макияжем, в снежно-белых вышитых рубахах, байронический Григорий и вамп-Аксинья с распущенными волосами – вполне сувенирные изделия, наподобие ложек-матрешек. По сути, они мало чем отличаются от персонажей мексиканских сериалов. Их диссонанс с отечественными актерами лишь усугубляется псевдонародным дубляжем, всеми этими «Шо? А нишо» (на Дону, кстати, не «шокают», так говорят на Украине). И дело вовсе не в том, что Р. Эверетт и Д. Форест – иностранцы («Война и мир» К. Видора с О. Хепбёрн и М. Ферраром, как мне кажется, в большей мере соответствовала духу толстовской эпопеи, чем одноименный фильм того же С. Бондарчука с Л. Савельевой и В. Тихоновым). А в том, что выветрился национальный дух, исчез исторический смысл «Тихого Дона». Драматизм событий, сила страстей и мощь характеров поблекли под напором гламура. Ведь мелодраматический «апоуг в лапоточках» с примесью «истерна» принципиально несовместим с шолоховским реализмом. Было бы, действительно, лучше, если бы последний фильм С. Бондарчука остался кинематографической легендой.

Между прочим, престижными наградами европейских фестивалей в последние годы награждают как раз фильмы антиглобалистской направленности, такие как «Эйфория» И. Вырыпаева. Возможно, западный зритель, в том числе и профессиональный, вычитывает в нем преимущественно тот слой, который связан с привычными для него ожиданиями: красота русской природы, загадочность русской души и т.п. Все это в

фильме, действительно, есть, но отнюдь не в вульгарно-банальном варианте. Высоким вкусом отличается работа художника и оператора: их видение степи — одухотворенно-возвышенное, не имеющее ничего общего со стандартной красотой. Степь у них действительно прекрасна. Ею любуешься при разном освещении, в неожиданных ракурсах, в том числе и с высоты птичьего полета. Камера то взмывает ввысь, то оказывается на уровне «человеческого, слишком человеческого». Фильм в целом как бы двухплановый: символический слой вполне органично сочетается в нем с реалистическим, даже натуралистическим. Романтическая любовь героев сродни «волшебному напитку»: они не властны над собой. Их сны и мечты моделируют реальность, естественность их поведения оттеняется искусно снятыми сценами с животными. Фильм пронизан фольклорными, сказочными мотивами. Белое и черное, добро и зло в нем резко разведены. Возлюбленный героини — идеал честности, порядочности, мужественности; ее муж — злодей, человеконенавистник, не щадящий даже беззащитную буренку, оставляющий после себя в буквальном смысле выжженную землю. Алое платье женщины и прозодежда мужчины сменяются белыми рубашками обреченных на смерть мучеников. В фильме множество цитат — от аллегоризма «Тристана и Изольды» и чеховских «Степи» и «Дяди Вани» (в нем фигурирует осовремененный доктор Астров) до «Возвращения» другого каннского лауреата — А.Звягинцева. Жертва героя, прикрывшего любимую от пуль ревнивца, оказывается напрасной: живая и мертвый тонут вместе с переполнившейся кровью лодкой. А параллельно этому слою — вполне реальная, неприкрашенная, способная показаться западному зрителю экзотикой жизнь степняков — в убогих домишках без телефона и других признаков цивилизации, с беспробудным пьянством и непредсказуемостью поступков.

Что же до эйфории, то ею охвачен эмблематичный начинающий автомобилист в прологе и эпилоге фильма: страх и неуверенность новичка сменяются у него настоящим амоком, он мчится, съезжая с наезженной колеи, не разбирая пути и не думая о последствиях. Воля вместо свободы. Из поднебесья это видно особенно ясно...

Совсем иначе обстоит дело, когда за антиглобализаторскую тему берутся претенциозные дилетанты. В снятом Н.Бондарчук фильме «Пушкин. Последняя дуэль» поэт предстает жертвой заговора иностранцев против нашей страны и ее национального достояния, чреватого интервенцией. Русофобы геккерны, дантесы и иже с ними изображены здесь в духе пресловутой «Памяти». Пушкин же в интерпретации С.Безрукова на редкость примитивен. Впрочем, стараниями этого актера уже был скомпрометирован С.Есенин, представший перед телезрителями не столько поэтом, сколько пьяницей и дебоширом. Не лучше и Лермонтов в исполнении актера Стычкина – простой малый, деревенский самородок, в которого в шутку целится Дантес. Как не вспомнить тут скандальный фильм Н.Бурляева «Лермонтов», кишевший горбоносыми врагами России вроде Нессельроде! Вызывающе антизападнический фильм Н.Бондарчук груб и прямолинеен не только в идеологическом смысле – он отличается примитивной театральщиной с ее накладными бородами и париками, шаржированной мимикой, ложным пафосом и является «художественным» только формально.

Что касается театрального искусства, то одним из наиболее интересных и удачных опытов раскрытия русской классики навстречу всем ветрам Востока и Запада представляется театр А.Васильева. В последние десятилетия он с большим успехом работал во Франции и Японии. Васильев отдал дань постмодернистским увлечениям в своем онегинском цикле, причем деконструкция классики шла у него уже на фонетическом уровне – смысловые ударения на каждом слове, включая союзы и междометия, речевой темпоритм, голосовые модуляции, неожиданные паузы, пение, крики и шепот весьма радикально меняли смысл хрестоматийного текста. Однако наиболее репрезентативным и интересным оказался его диалог с восточными культурами, воплотившийся в эстетских спектаклях-мистериях. В этих транскультурных театральных действиях главное – не психологическая разработка характеров персонажей либо актерские индивидуальности, а самодвижение энергетических потоков, диктующих пластический рисунок спектакля. Влияние восточных религиозных практик предопределяет отрешенность от земных связей, максимальную концентрацию энергии, создающую

мощное силовое поле. Последнее втягивает в свою ауру самые разные произведения — от пронизанного христианской символикой «Плача Иеремии» на музыку В. Мартынова и спектакля по мотивам гомеровской «Илиады» «Песнь двадцать третья. Погребение Патрокла. Игры», где стилизованная античная пластика сочетается с шаманскими заклинаниями и бурятским горловым пением, до навеянного «Капричос» Гойи «Каменного гостя». «Каменный гость, или Дон Жуан мертв»... Во второй части названия заключен особый смысл: вся соль фантастического 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 Доны 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 антрацитово-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 своей идефикс. Контрапунктом этому царству Танатоса выступает голос Эро-

са — 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 русской классики.

«Каменный гость», несомненно, факт искусства, разительно отличающийся от современных арт-практик на сходную тему. В хепенинге «Не оглядывайся» английского режиссера Т.Шарпса зрители также оказываются в царстве мертвых, сверху на них летят комья земли и кладбищенские цветы. Каждые пять минут группы из трех человек отправляются в путешествие по едва освещенным коридорам, цехам, лестничным пролетам, лифтам фабрики технических бумаг. По пути им встретятся усопшая невеста на свадебном столе («Где стол был яств, там гроб стоит»), ее мерцающий в зеркале призрак (в этом зазеркалье отразитесь и вы сами), множество других мертвецов и, наконец, пришедший персонально за вами Харон. Долгие минуты будут протекать в полной темноте, перед закрытыми железными дверями. Нельзя не признать изобретательности режиссера, сумевшего искусно соединить игру актеров (и соучастие в ней зрителей), видеоарт, инсталляции, музыку, шумы, светотени. Зрелище построено на почти хичкоковском саспенсе. Однако не покидает ощущение, что это не совсем честная игра: интерактивное действие рассчитано, скорее, на психофизический, чем на художественно-эстетический эффект. Это нечто среднее между аттракционами-ужасниками и паравиртуальной реальностью интерактивных интернет-игр. К тому же здесь есть элемент принуждения, давления — нельзя выйти из игры, лабиринт должен быть пройден до конца в заданном темпоритме. Не все зрители выдерживают — возникает чувство страха, ощущение клаустрофобии, истерические реакции. Ведь не слишком приятно оказаться погребенным заживо безымянным номером на бумажке-пропуске...

В ракурсе глобализаторских тенденций совершенно другой случай по сравнению с васильевским — «Король Лир» Л.Додина. Здесь тоже два резко контрастирующих между собой дейст-

вия – 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 – бритого 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. Огрублен и текст пьесы: следуя западной моде, (наиболее известные эксперименты по радикальному переписыванию хрестоматийных текстов – «Андромахи», «Отелло», «Дяди Вани» – связаны с именем Люка Персеваля), Додин (как и К.Серебренников в своей версии «Антония и Клеопатры» или В.Мирзоев в пятом акте «Тартюфа», где герои, изъяснявшиеся до того блестящим слогом переводчика М.Донского, заговорили вдруг на новорусском языке в версии М.Мишина) использует осовремененный «переперевод» Шекспира, избобилующий сиюминутными жаргонизмами и ненормативной лексикой (впрочем, западный театр предлагает ныне и более «крутые» решения: в спектакле «Кода» французского режиссера Ф.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 X-образные белые подтяжки на черной рубахе шута, превращающие его в своеобразного мистера X. В финале первого акта перепачканный грязью законный сын Глостера пол-

ностью обнажается и разыгрывает этюд на тему «я — собака», являя собой невольную (или сознательную?) пародию на известный перформанс О.Кулика.

Что же до второго действия, то здесь весь мужской состав предстает нагишом (что не только не мотивировано, 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 смысле слова) эпатажно-шоковых приемов западноевропейского театрального авангарда. Да и здесь ему не удалось достичь того эффекта, который вызывает, скажем, прошедший в рамках театрального фестиваля NET (2006) спектакль норвежца Й.Стромгрена «Госпиталь». И хорошо, что не удалось. В этом танц-театре садомазохистского психоделического абсурда безобразное, низменное, отвратительное предстают в чистом (вернее, грязном) виде, без малейшей попытки эстетизации и, соответственно, вызывают отвращение вместо эстетического наслаждения. Кстати, здесь представлен еще один вариант разрушения языка: три медсестры — героини спектакля — пользуются его фонетической имитацией, непонятной даже самим норвежцам.

Одной из глобальных тенденций современных визуальных искусств стало совмещение выразительных средств кино, видео-арта, театра. Репрезентативный опыт подобного сочетания — спектакль «Федра. Золотой колос», поставленный в 2006 г. на сцене московского «Театра Наций» с русскими актерами, по пьесе русского драматурга С.Коробкова украинским режиссером А.Жолдаком. Жолдак возглавлял харьковский театр «Березиль», много работал в Германии — первая часть его античного диптиха «Медея» вышла в берлинском «Фольксбюне».

Московский спектакль, как явствует уже из его названия — микс расиновской «Федры» и фантазий на тему тотального безумия сталинских времен. Действие происходит в психиатрической лечебнице санаторного типа, быт и нравы вызывают здесь ассоциации с «Пролетаяя над гнездом кукушки» Мак-Кизи — Формана. Федра (актриса М. Миронова) оказывается женой крупного партийного работника Верой Павловной, воображающей себя античной героиней. На сцене разворачивается психотриллер с использованием множества современных наработок в области сценических и экранных искусств. Так, бассейн на сцене бывшего филиала МХАТа, кажется, так и застоялся с тех времен, когда там гастролировал театр Л. Додина чеховской «Пьесой без названия». Окаймляющие его кукольные домики напоминают об игрушечном городке в «Грозе» Островского в постановке Г. Яновской. Резкие переходы из одной эпохи в другую, неожиданные ветвления сюжета носят почти кинематографический характер — как не вспомнить тут «Женщину французского лейтенанта» или «Часы». Стекланный лабиринт санатория с прозрачными стенами без дверей вызывает ассоциации с «Догвиллем» Л. фон Триера. Доминирующим же элементом сценографии предстает помещенный над сценой большой экран наподобие того, что видели москвичи в гастрольном спектакле «Мастер и Маргарита» руководителя «Фольксбюне» Ф. Кастрофа. Но если у последнего видеопроекция позволяла увидеть то, что происходит за сценой, либо укрупняла визуальные детали, то Жолдак предлагает самостоятельный киносюжет-комментарий на тему удела человеческого. На протяжении всего спектакля, а также в антрактах с маниакальной навязчивостью повторяются сцены из жизни вивария, где царствует крысиный король, в экзистенциалистском духе «заброшенный» туда человеческой рукой и ею же изъятый... Живые крысы появляются на сцене и в финале спектакля, вызывая аллюзии с «Чумой» А. Камю.

В отличие от прежних спектаклей Жолдака — остропсихологичного «Одного дня Ивана Денисовича», дионисийского «Гамлета», авангардистской «Чайки», воплощавших неистовые фантазии режиссера, «Федра» при всем ее внешнем динамизме предстает внутренне статичной антологией распространенных

в мировой театральной ойкумене модных приемов. От претензий на такого рода «глобализм» страдает, прежде всего, авторская оригинальность.

«Федра» свидетельствует и о другой значимой в плане глобализации тенденции — деконструкции русской и зарубежной театральной классики. Так, в спектаклях С. Мирзоева «Женитьба», «Хлестаков», «Две женщины», «Амфитрион» фрейдистская интерпретация мотивировок поведения персонажей перформансов сочетается с установкой на гэг, трюк, пластически визуализирующие подсознательные влечения.

Если работы С. Мирзоева являют своеобразный дайджест русской версии постмодернистских сценических приемов, то такие художники, как П. Фоменко, могут апеллировать к некоторым из них — например, репетитивности (маниакальная повторяемость событий, жестов в «Пиковой даме»).

Культовой же фигурой отечественного «постмодерн-театра» является, несомненно, Р. Виктюк с его зрелищностью и живописностью на грани кича, «голубой» проблематикой, выраженным тяготением к эклектике («Служанки», «М. Баттерфляй», «Соломея»).

Деконструкцией дело не ограничивается. Не менее популярен сегодня в отечественных визуальных искусствах шизоанализ в духе Ж. Делёза и Ф. Гваттари, ориентированный на эстетический шок. Так, в танц-спектакле А. Пепеляева «Альфа-Чайка» чеховская «Чайка» переводится, согласно программке, в некое «прозрачное альфа-пространство, чтобы посмотреть, что у нее внутри». В этом пространстве, видимо, встречаются Шекспир, Чехов, Хлебников, Хармс, западные постмодернисты и московские концептуалисты... В роли «лица от автора» на первом спектакле выступил поэт Д. А. Пригов, на следующем — перформансист Г. Виноградов. На его вопрос «Быть или не быть?» следовал ответ «Спать или не есть? Вот в чем забыть», персонажи извлекали «квадратный корень из мягкого знака» под пение фрагментов из «Синего троллейбуса» Б. Окуджавы. Вооруженный винтовкой с оптическим прицелом Треплев охотился на виртуальную чайку, а та разрасталась на экране до немислимых размеров, потом открыла клюв, больше похожий на пасть, и «заглотнула» сцену со всеми действующими лица-

ми. Хореография в этом спектакле несущественна, исполнители действовали соответственно собственным возможностям, дополняя словесный бред пластическим. Однако действие в целом было не лишено претензий на эстетизм.

Во многом противоположная, демонстративно антиэстетическая линия театральной жизни под знаком глобализации связана с отечественным вариантом театра вербатим — документальным театром. Театр.doc имитирует реальную жизнь преимущественно натуралистическими средствами — основой театральных импровизаций служат записи «сырых» повседневных диалогов. Или монологов — достаточно сослаться на «феномен Евгения Гришковца» с его косноязычной исповедальностью («Как я съел собаку», «Дредноуты» и, наконец, «По-По» — произвольный иронический пересказ на пару с А.Цекало рассказов Э.По). Театр.doc сосредоточен на далекой от эстетизма жизни маргиналов, дне общества и подполье бессознательно. Так, в основе спектакля В.Панкова «Переход» — написанные десятью молодыми драматургами и положенные на музыку стилизованные монологи бомжей, наркоманов, транссексуалов и других девиантных личностей. Понятно, что они изобилуют уличным жаргоном, ненормативной лексикой и т.п. Особенность современной культурной ситуации заключается в том, что подобные трюки уже не вызывает эстетического шока. И это тоже одна из примет глобализации: провокативный евроамериканский театр отменил почти все табу, еще соблюдаемые в повседневной жизни. Так, в «Макбете», поставленном Ю.Гошем, мужской состав дюссельдорфской труппы не был прикрыт ничем, кроме варенья, символизирующего кровь, и жидкого шоколада — аллегии продуктов жизнедеятельности. Однако сегодня подобный грубый физиологизм уже не воспринимается как нарушение сценической нормы и, соответственно, не несет заряда эстетической энергии, питавшей полвека назад творчества А.Арто или Ж.Батая.

Что же касается антиглобализаторских веяний в русском театральном искусстве, то и здесь ситуация весьма неоднозначна. Консервативные течения, связанные с арахаизацией русской классики, соседствуют с антизападными и даже открыто ксенофобскими тенденциями. Наиболее репрезентативным при-

мером первой позиции служит линия Малого театра на сохранение традиционных форм режиссуры и стиля актерской игры. Однако о каких традициях идет речь? Разумеется, не о щепкинских — воспроизвести их сегодня невозможно. Скорее, о «формах самой жизни» в духе не столько русского реалистического, сколько соцреалистического театра. Тяжеловесная пафосность в утверждении «русского духа», избыточный бытовизм, демонстративное неприятие театральных новаций превратили Малый в приют театральной архаики, побороть которую неспособны даже такие интересные режиссеры, как С. Женовач, поставивший здесь «Правда хорошо, а счастье лучше». Скорее, наоборот, стилистика теперешнего Малого повлияла на Женовача. В созданной им Студии театрального искусства «Захудалый род» Н. Лескова предстает затянутой назидательной лезидрамой. В нем под сурдинку, но вполне явно звучит ксенофобская нота: погубителями рода, России и русского духа выступают всякие там немцы и французы. Это, действительно, дидактический, нарративный, литературный театр. Стилизованный под живые картины домашнего театра спектакль иллюстративен, молодые актеры в нем чувствуют себя скованно. А ведь в «Мариенбаде», поставленном Ю. Каменьковичем, они демонстрируют бурный темперамент, острую характерность, пластичность, вкус к гротеску... Принципиальное, по-видимому, программное отторжение Женовачем любых наработок как зарубежного, так и отечественного театрального авангарда существенно ограничивает, на наш взгляд, возможности сценической выразительности. Что, разумеется, не ставит под сомнение профессионализм этого режиссера.

Весьма показательна с точки зрения соотношения глобализаторских и антиглобализаторских тенденций ситуация в отечественном танцевальном искусстве. Наряду с классическим балетом в нем, как и на Западе, развивается линия, связанная с танцем модерн, свободным танцем, контемпорари-дансом, танц-театром. Признанные лидеры этого направления — Г. Абрамов (ныне покойный), А. Сигалова, О. Бавдилович, О. Пона. Ими заимствованы многие приемы постмодернистского танцевального стиля П. Бауш, Т. Браун, Р. Шопино, А. Эйли, цитатно-пародийно соединяющего элементы джаз-балета, драмба-

лета, пантомимы, акробатики, мюзик-холла, народного танца, балетной классики. Следуя им, отечественные хореографы смешивают бытовую и игровую стихии, сочетают танец с сольным и хоровым пением, речитативом, «уличными» звуками, включают в танцевальное действо элементы театральной игры, хепенинги, танцевальные соло и дуэты, построенные по принципу крупных планов и стоп-кадров в кино. Выражением подобного эстетического поворота в балетной технике стал отказ от фронтальности и центричности, перенос внимания на спонтанность, импровизационность; акцент на жесте, позе, мимике, динамике движения; принцип обнажения физических усилий, интерес к энергетической природе танца; соединение архаической и суперсложной техники (бега по кругу и ритмопластического симфонизма, сквозных лейтмотивов) и т.п. Вместе с тем названные универсальные приемы обогащаются русскими фольклорными мотивами, элементами народных танцев нашей страны, в них привносятся реалии современного отечественного быта. Лидеры подобных глобализаторски-антиглобализаторских миксов — «Провинциальные танцы», Челябинский театр современного танца и ряд других коллективов. Так, в своем танцевальном моноспектакле «Не соло» В.Голубев, одетый во фрак поверх футболки, выступает в роли парня из народа, современного хитроватого Иванушки-дурачка, сопровождающего стилизованные под русскую пляску постмодернистские па текстами о собственном несовершенстве и плохой погоде.

Совершенно другой случай по сравнению с подобными миксами — отчетливо антиглобалистская направленность движения «Митьков». Пусть глобалист танцует свой рэп в «открытом» буржуазном обществе, а митьковские пляски — воплощение и утверждение общества «закрытого», традиционного — таков лейтмотив книги основателя и теоретика митьковского сообщества В.Шинкарева⁷. Позиционируя «Митьков» как модель и ядро традиционного общества, автор полагает, что лучше плохо исполненное свое, чем хорошо — чужое. Митьковское ёрничество, все эти «Дык!», тельняшки и ковырялочка с приотопом выдаются за образец отечественного художественного канона. Это, по существу, призыв к культурной автаркии, по нашему мнению, лишенный позитивных перспектив.

До сих пор мы обращались к имманентным художественно-эстетическим аспектам глобализаторских веяний в современном русском искусстве. Однако мощный толчок художественной глобализации дали, на наш взгляд, в первую очередь причины экономического характера. Как заметил однажды комиссар и художественный руководитель Московской биеннале современного искусства Иосиф Бакштейн, «искусство – это лишь примечания или комментарии на полях макроэкономических битв». Замечание, в корне неверное в том, что касается сути искусства, однако весьма показательное для понимания современной культурной ситуации. В условиях «дикого» русского капитализма идея самоокупаемости учреждений культуры и искусства, на которой преимущественно строится современная культурная политика, привела к ориентации художников на коммерчески выгодные проекты. А таковыми оказались развлекательные шоу, удовлетворяющие вкусам кредитоспособных, но в массе своей эстетически не развитых «новых русских». Погоня за кассой, рейтингом и т.п. породила многочисленные антрепризы, эксплуатирующие в лучшем случае старый добрый «бульвар», а в худшем – преимущественно тему телесного низа на уровне низкопробного нецензурного анекдота. Их коммерческий успех повлиял и на репертуарную политику традиционных, в том числе и академических театров, погнавшихся за скороспелками. Даже признанные, талантливые актеры выглядят в них пародией на самих себя. Так случилось, скажем, с К.Лавровым, О.Басилашвили, А.Фрейндлих и З.Шарко в спектакле «Квартет», поставленном в БДТ Н.Пинигиным – разудалом водевиле, кощунственно эксплуатирующем темы актерского старения и закулисных интриг. Создается впечатление, что задача сделать сильный спектакль по сентиментальной мелодраме, как это удалось в свое время А.Васильеву со мхатовскими стариками в «Соло для часов с боем» или А.Эфросу с Пляттом и Раневской в «Дальше тишина», даже не ставится. Ставка делается только и исключительно на имена звезд, что, как ни печально, провоцирует «звездопад»... Удерживать высокий художественно-эстетический уровень удается крайне немногим.

Глобализаторские тенденции особенно очевидны в массовой культуре, особенно шоу-бизнесе. Феномен масс-медиа занял у нас столь непропорционально гипертрофированное место, что ему даже посвящаются сочинения серьезных композиторов. Так, в 2006 г. в Государственном Кремлевском дворце состоялась мировая премьера произведения В.Мартынова «Газетная увертюра. Блок новостей в год Моцарта» в исполнении оркестра В.Спивакова и хора В.Попова. По замыслу композитора, Моцарт помогает обнаружить порядок в хаотичном информационном потоке новостей. Ряд фрагментов «Газетной увертюры», действительно, отсылает к моцартовской стилистике во вполне постмодернистском духе, когда музыкальная цитата точно инкрустируется в современное произведение. «Газетность» же подчеркивается постмодернистской внятностью и раскованностью, доступностью музыки самой массовой аудитории – в финале хор с энтузиазмом исполняет гамму до мажор.

Другой выразительный пример. Даже такой высокопрофессиональный оперный дуэт, как А.Нетребко и Р.Виллазон, «зажигает» зал не столько пением, сколько изобретательными любовными оперными позами, долгими поцелуями и современным «любовным напитком» – откупоренной и выпитой на глазах у зрителей баночкой пива.

Если так обстоит дело на сцене московской консерватории, то что уж говорить о мюзиклах! Фестиваль «Музыкальное сердце театра» (2006) обнаружил уязвимость как ориентации на бродвейские образцы, так и «своего пути» национального музыкального театра. Гала-концерт, претендовавший на «мировой уровень», изобиловал техническими неувязками, никак не соответствующими высокотехнологичным стандартам – то же самое относилось и к вокальным данным исполнителей. Лучшим композитором был назван А.Журбин, чья весьма вторичная музыка к «Владимирской площади» тяготела к прямому заимствованию. Что же касается «своего пути», то победила музыкальная притча Татарского театра им. Г.Камала «Черная бурка», хотя спектакль этот был весьма заурядным в музыкальном отношении.

Механическое перенесение на отечественную почву приемов западного развлекательного музыкального театра, кино и телевидения не оправдывает эстетических, а порой и рейтинг-

говых ожиданий. Такие лицензионные телепрограммы, как «Я готов на все» или «Большой спор», относительно быстро сходят с экрана. Если в Германии популярность «Большого спора» не в последнюю очередь связана с тем, что он идет в прямом эфире, ситуации и диалоги непредсказуемы и увлекательны, то на «Первом канале» передача превращена в гламурное дорогостоящее шоу, идущее в записи и отличающееся от оригинала крайней неизобретательностью: тысяча блинов, испеченные за два часа программы, или сто человек, ухитрившиеся разместиться на одной двуспальной кровати, не вызывают ничего, кроме недоумения. Более или менее отрадное исключение в этой сфере, пожалуй, лицензионные «Танцы со звездами», где все зависит от артистизма и мастерства участников, вступивших в творческое соревнование.

Увлечение отечественной массовой культуры гламуром — еще один индикатор идущих в ней глобализационных процессов. Позиционирование в качестве эталона жизненного успеха демонстративного потребления и расточительства новорусского «праздного класса» («тусы» с Рублевки) пронизало все сферы масскульта — от глянцевого журналов до модных романов О.Робски («Casual», «Любофф/он») или Т.Огородниковой («Рублевка LOVE»). Впрочем, почти синхронно возник и антиглобализационный антигламур («Anti/Casual/Уволена, блин!» Н.Маркович и «Duxless» С.Минаева), а также пародии на обе эти крайности («Loxness» Е.Токаревой, «Гламурные подонки» Д.Полесского, «ШИКанутые» Ж.Гламурной). В Москве и Санкт-Петербурге прошли соответствующие акции — «Долой гламур! Долой пафос!» и митьковская «Защитим Россию от гламура!» В этот контекст вполне вписывается и последний роман В.Пелевина «Empire V» (2006) с его обличением гламура и... дискурса как «гламура духа», «сублимации гламура». А также посвященная жизни телевизионного «загламурия» книга популярного телеведущего А.Малахова «Мои любимые блондинки. [роман]», написанная в жанре черной комедии.

Однако, невзирая на критику, гламур не сдает своих позиций. «Гламурными» разделами светской хроники обзавелись даже серьезные издания. Выразительным примером «гламурной» глобализации в сфере масскульта является телевизионная

реклама. Ею стремительно пройден путь от прежней советской антирекламы как негативного референта, говорящего лишь о низком качестве товара на фоне тотального дефицита, до своего рода нового фольклора, срачивающего неолубок с мыльной оперой (как не вспомнить здесь Леню Голубкова). Создающие рекламные имиджи серийные видеоклипы разделились на жанры: рекламный триллер, эксцентрическая комедия, исторический анекдот, мягкое порно. Адресованные разным зрительским аудиториям, они, так или иначе, нередко подражают североамериканским и латиноамериканским образцам. Магистральное же отличие русских видеоклипов от их зарубежных утилитарно-практических аналогов состоит, учитывая ограниченную платежеспособность большинства населения, в утопическом, самодостаточном, фантазийном, фиктивном характере, создании иллюзорных симулякров, художественном мифотворчестве концептуалистского толка.

Драматизм ситуации усугубляется тем, что снижение творческой планки, ориентация на невзыскательные вкусы происходят на фоне растущего интереса к искусству новых поколений. В отличие от 1990-х гг., театральные, концертные, выставочные залы снова полны, в них все больше молодежи. Однако уровень происходящего в них далеко не всегда соответствует высоким художественным критериям, не оправдывает ожидания наиболее эстетически развитой части аудитории, в том числе и юной.

Таким образом, главные риски глобализации в сфере культуры и искусства связаны с банализацией, тривиализацией, стандартизацией художественных ценностей, стиранием культурных различий, утратой национальной культурной идентичности, угрожающе низким художественным потенциалом маскульты. Особую тревогу вызывают тенденции глобального нивелирования художественных вкусов, прежде всего, под влиянием современных масс-медиа. И если на бытовом уровне приближение к евроамериканским потребительским стандартам (питание, одежда, средства гигиены и т.п.) — позитивный фактор, то уже на уровне градостроительства и дизайна ситуация не столь однозначна: станция метро «Деловой центр» и примыкающий к ней мост через Москва-реку неотличимы от сво-

их европейских аналогов. И дело не в оценке качества хай-тековского оформления (оно может быть достаточно высоким), а в самом принципе создания неких «полос отчуждения», «ничейных территорий» в художественной культуре, лишенных национальных признаков. Весьма показателен в этом плане проект художника И. Лунгина — в традициях московского концептуализма он живописует городские пейзажи на раскладушках. Брезент — довольно грубая основа для акрила и масла. Раскладушка — символ негламурного, нетуристического, неудобного ночлега, недосыпа. И виды городов в обрамлении пружин, в рамках из алюминиевого каркаса — какие-то смурные, пасмурные. В отличие от туристических проспектов, рекламирующих национальную экзотику, делающих акцент на контрастах, Лунгин размывает различия между городами. Такая концепция вполне органична для выставки «Спальный район» в Музее архитектуры, где она экспонировалась⁸: монотонные пригородные новостройки почти во всех странах мира, действительно, мало чем различаются. Новые районы, особенно спальные, стереотипно унылы, антиэстетичны, лишены национального своеобразия. Создается впечатление, что коллизия рязановской «Иронии судьбы» может стать универсальной. Современная художественно-эстетическая ситуация, действительно, амбивалентна: классическое искусство и красота природы кажутся не поддающимися глобализаторскому нивелированию, и в то же время их теснит вал клишированной наднациональной маскультовской продукции.

Глобализаторские тенденции превалируют в арт-практиках, так или иначе связанных со сферой виртуальности — художественно-эстетического освоения сетевых пространств⁹. В наших глазах возникает новый эстетический опыт, синтезирующий наработки авангарда, модернизма и постмодернизма с новейшими дигитальными технологиями и новым менталитетом. Интернет, действительно, мировая паутина, переманивающая в свои сети кино- и телезрителей, читателей, меломанов, не говоря уже о любителях компьютерных игр. Пользователи вырабатывают свой язык общения, приближаясь к осуществлению давней мечты об эсперанто. Правда, на лингвистическом уровне он оказывается весьма

упрощенным, о чем свидетельствуют отечественные блоги (быть может, как раз в силу этого им активно пользуется уличная реклама). Вырабатывается свой язык и в сетевом искусстве, net-арте. На уровне протовиртуальной реальности о возникновении начальных форм художественно-эстетической виртуальной реальности свидетельствуют, прежде всего, «технические искусства», такие как кинематограф и видеоинсталляции. Компьютерные спецэффекты (морфинг, комозинг и др.) стали неотъемлемой частью как мирового, так и отечественного киноязыка. Компьютерные технологии создания и обработки изображения повлияли на структуру языка кино, добавив в него дискретность и качественно повысив управляемость. Дополнив традиционные средства выразительности управляемой трансформацией изображения во времени и ее взаимодействием со звуком и словом, они способствовали рождению нового вида экранного творчества — мультимедиа, синтезирующего художественные приемы образительных искусств, режиссуры, литературы и музыки¹⁰. В российском кино и на телевидении активно развиваются WEB-дизайн, CD-дизайн, станковая компьютерная графика, 2D и 3D компьютерная анимация.

Широкое распространение получили содержащие признаки художественности артефакты отечественной массовой культуры, созданные на основе элементов виртуальной реальности (компьютерные игры, видео-компьютерные аттракционы, лазерно-электронные шоу). Сегодня много говорят и пишут о так называемой игровой зависимости. При этом в компьютерных играх выделяются два основных типа — безопасные и потенциально опасные для участников и их окружения. Наиболее опасными психологи считают так называемые «шутеры» — «игры на убивание» (от англ. *to shoot* — стрелять, охотиться). Этот игровой жанр притупляет эмоциональную реакцию на убийство, уменьшает запрет на него. Ведь в виртуальном мире отсутствуют причинно-следственные связи, всегда существует возможность начать все сначала. Шанс «жизни наоборот» порождает толерантное отношение к убийству как неокончательному акту, не наносящего необратимого ущерба существованию другого, лишенного физической конечности.

По мнению специалистов, в одну из самых модных сегодня многопользовательских онлайн-игр WOW (World of Warcraft – Мир военного ремесла) постоянно играет более 5 млн пользователей. В чем причины такого успеха? Психологи считают, что главной из них является ее «недоступность»: за победой нужно как следует побороться, т.е. умело выстроить игровую стратегию, правильно распорядиться ресурсами, грамотно управлять многоуровневыми интерфейсами и лишь в результате всего этого заполучить возможности телепортации, ручных электронных персонажей и т.п. Одним словом, геймер – что-то вроде трудоголика, стремящегося к успеху, но добывающегося его быстрее, чем в реальной жизни (да и неудача здесь чревата лишь психологическим, а не материальным ущербом). К тому же американские и английские ученые пришли к выводу, что игроманию неправомерно сравнивать с наркоманией. Ведь нет вещества, приводящего геймера в экстаз: он сам заставляет свой мозг работать, чтобы получить удовольствие.

Так что же, все хорошо? Весьма сомнительно. Ведь уже немало тех, кто «не вернулся из боя»: подростки кончают с собой из-за того, что родители прерывают игру, или, скажем, геймер убивает приятеля, без спросу продавшего ценный виртуальный меч. Не говоря уже о случаях потери ориентации в пространстве и времени и вообще непосильных нагрузках, ведущих к нервному истощению.

Значит, все плохо? Не думаю, во всяком случае, применительно к художественно-эстетической сфере. Ведь кроме компьютерных игр и других продуктов массовой культуры возникают арт-практики внутри сети, адаптирующие к работе Интернета традиционные арт-формы (сетевая литература, виртуальные выставки, музеи, путешествия по памятникам искусства и т.п.). Появляются и принципиально новые сетевые арт-проекты (net-арт, трансмузыка, компьютерные объекты и инсталляции, сетевой энвайронмент и т.п.), рассчитанные на аудиовизуальное восприятие без сенсорного подключения реципиента к сети. На протовиртуальном этапе ощущение условной границы между реципиентом и артефактом не утрачивается, чувство дистанции сохраняется, полного погружения в виртуальную реаль-

ность не происходит, т.е. эстетический опыт еще не утрачивает своей традиционно сложившейся сущности. Собственно же художественная виртуальная реальность на отечественной почве еще не сформировалась, хотя за рубежом подобные виды арт-практик уже достаточно развиты.

Многообразные дигитальные продукты фактически готовят современного реципиента, пока относительно пассивно сидящего перед экраном монитора, к активным действиям в виртуальной реальности и к соответствующей психологии восприятия. Есть основания полагать, что арт-опыты с виртуальностью формируют зачатки нового эстетического сознания. Действительно, анализ специфики виртуальности в различных видах и жанрах искусства приводит к выводу о связанных с ней существенных трансформациях эстетического восприятия глобального характера. Именно восприятие, а не артефакт, процесс, а не результат сотворчества, оказываются в центре действия, а следовательно, и теоретических интересов. Наиболее значимыми в концептуально-теоретическом плане представляются такие процессы виртуализации психологии восприятия, как флуктуация, иммерсия, конструирование, навигация, персонификация, имплозия, адаптация.

В восприятии виртуальной реальности участвует ряд органов чувств. Колеблущееся, мерцающее, зыбкое, текучее «флуктуационное» восприятие, спровоцированное парадоксальностью виртуальных объектов, напоминает бергсоновское интуитивное «схватывание»: воздействуя на подсознательное, художественная виртуальная реальность обеспечивает мгновенное осознание целостности пакета эстетических воздействий, способствуя расширению сферы эстетического осознания и видения картины мира.

Иммерсионность эстетического восприятия связана с переходом от наблюдения к проникновению, вторжению, погружению в виртуальную реальность, возможностью ее изменения изнутри. Новейшие эксперименты в этой сфере нацелены на создание трехмерных звукозрительных и тактильных эффектов посредством воздействия лазерного света непосредственно на сетчатку глаза, прямого электронного влияния на мозговую деятельность.

Возможность конструирования виртуальных миров по идеальным законам, моделирования психологических реакций влияет на восприятие реального мира как иррациональной данности, поддающейся неограниченному контролю, сферы волюнтаристских решений. Иллюзия психофизического участия в любых событиях создает предпосылки для искусственно стимулированного катарсиса. Конструирование виртуальных галлюцинаций, люцидных видений, управляемых сновидений, кошмаров, запредельных состояний, гипотетических ситуаций дает шанс обновления психоаналитического инструментария, связанный не только с вербализацией, но и визуализацией бессознательного. Исследуя вопрос о влиянии виртуальной реальности на сознание, психологи отмечают некое «отрешение» зрителей от реального мира, тягу вновь погрузиться в мир искусственный. Отмечается потеря интереса «интернетоголиков» ко всему, что не связано с Интернетом, нарушение у них способности к социальным контактам.

Связанные с конструированием проблемы перцепционной навигации (психологии выбора объекта эстетического восприятия) рождают атмосферу психологической неуверенности, преодоление которой сопряжено с эстетизацией самого процесса поисков. Кроме того, навигация позволяет перейти от фиксированной точки зрения на объект к его обозрению с различных позиций. С нею сопряжена также возможность перемещения пользователя в виртуальном пространстве.

Персонификация виртуального восприятия связана с эффектом интерактивности, психологически достоверного аудиовизуального общения, ощущением непосредственного контакта пользователя с автором и другими пользователями в режиме реального времени. Между «виртуальными персонами» могут возникнуть творческие контакты. На психологическом уровне они превращаются из «посетителей» в «программистов». Способствуя превращению зрителя в активного участника художественного процесса, сетевой экран в то же время рассчитан на новую эстетику телекоммуникационного действия, чьи артформы только начинают разрабатываться.

Имплозия восприятия, или непродуктивное перцепционное слияние средства и содержания разрушает классические стереотипы восприятия, превращая реальный мир в виртуаль-

ный симулякр. В результате плавного переключения модусов восприятия размывается чувство эстетической дистанции, существует риск снижения активности, критичности эстетического восприятия, возможной оценки реальных событий как артефактуальных. Возникает соблазн утопически-демиургических проектов, связанных с прозрачностью границ между действительным и альтернативными мирами.

Гиперреалистичность виртуального мира, создающая иллюзию стереоскопического восприятия картины трехмерной реальности, его компьютерная гладкопись, а также реабилитация фабульности, нарративности чреваты адаптацией восприятия к «новому натурализму», влекущему за собой риск экстенсивного развития эстетического сознания, неостребованности ассоциативности, метафоричности, эмоциональной памяти, снижения способности видения. Виртуальность в целом сопряжена с постсимволическим типом восприятия. Существует и соблазн схематизации виртуальной реальности, ее превращения в красивую декорацию для банальных сюжетов. Забота о поддержании чистоты каналов эстетического восприятия – еще одна новая проблема, поставленная этим типом эстетического опыта.

Таким образом, набирающие силу глобализационные и довольно слабые антиглобализационные процессы в отечественной художественной жизни имеют многоаспектный характер. Хаотичность столь амбивалентных тенденций не позволяет прийти к каким-либо однозначным, а тем более окончательным выводам относительно их общекультурной ценности. Однако их изучение на уровне целостного художественно-эстетического сознания, нерасчлененной целостности теории и практики способствует на начальном этапе исследования хронотипологическому определению места и роли глобализационной линии в неонклассике. Ясно одно: как и во все времена, главное зависит от таланта, эстетического вкуса, профессионализма художников и эстетической восприимчивости тех, кому адресованы их творения.

Примечания

- ¹ См., например: *Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы*. М., 2005; *Глобализм в системе категорий современной культурологической мысли*. СПб., 2005.
- ² См.: *Маньковская Н.Б.* Саморефлексия неклассической эстетики // *Эстетика на переломе культурных традиций*. М., 2002. С. 5–24.
- ³ См.: *Бычков В.В.* Феномен неклассического эстетического сознания // *Вопр. философии*. 2003. № 10. С. 61–71, № 12. С. 80–92; *Его же*: *Эстетика*. Изд. 2-е. М., 2006. С. 317–523; *Маньковская Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. М., 2005. С. 68–90.
- ⁴ См. подробнее: *Бычков В., Маньковская Н.* Современные тенденции в эстетике: К итогам XVI Междунар. конгр. по эстетике // *Искусствознание*. 2005. № 1. С. 518–536; XVIth International Congress of Aesthetics. Changes in Aesthetics. Rio de Janeiro, 2004.
- ⁵ См.: *Болдуман М.* Смерти героев. СПб., 2006.
- ⁶ См. подробнее: *Тарасов К.А.* Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры. М., 2005. С. 178–286.
- ⁷ См.: *Шинкарев В.* Митьковские пляски: Краткое руководство для хореографических кружков художественной самодеятельности. СПб., 2005.
- ⁸ В последние годы Музей архитектуры уделяет специальное внимание живописи на необычной основе — дереве, камне, кровельном железе и т.п. В 2006 г. в его «флигеле-руине» демонстрировался проект И.Затуловской «И.З. классики»: Достоевский был изображен в скворечнике-часовенке, Есенин — на чем-то вроде старинного деревенского снегоступа, А.Блок — на деревянной прялке, О.Мандельштам — на камне и т.п.
- ⁹ См. подробнее: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Виртуальная реальность как феномен современного искусства // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. Вып. 2. М., 2006. С. 32–61.
- ¹⁰ См. подробнее: *Монетов В.М.* Художественный процесс и мультимедиа. К вопросу об определении терминов // *Наука телевидения*. Вып. 1. М., 2004.