

*Е. Н. Шагинская*

## Образы прошлого в культуре постмодернизма: репрезентация или пастиш?<sup>1</sup>

**Аннотация:** в статье рассмотрена проблема репрезентации прошлого в постмодернистской культуре. Наиболее характерной формой обращения к прошлому стал пастиш, который, являясь микрией под ушедшее, не имеет исторических референтов. Основываясь на положении теории постмодернизма Ф. Джеймисона, автор анализирует ряд культурных текстов и практик современности, показывая утрату чувства истории в культуре постмодернизма и в то же время популярность исторических сюжетов в массовой культуре, особенно в экранных искусствах. Для постмодернистских художественных практик в области исторических сюжетов характерны такие приемы, как смешивание фрагментов различных эпох, присутствие как реальных, так и фикциональных персонажей. Одной из форм таких художественных практик являются интерпретации классических сюжетов, лишённые каких-либо темпоральных признаков. Признавая неоднозначность постмодернистской трактовки истории, автор делает вывод, что стремление постичь прошлое характерно для человека «посткультуры», несмотря на изменения в понимании истории, произошедшие в конце XX – начале XXI в.

**Ключевые слова:** культурология, постмодернизм, репрезентация, история, пастиш, ностальгия, образ, биография, нарратив, референт.

История — это то, что ранит, отрицает желание и устанавливает безжалостные рамки как индивидуальной, так и общественной практике.

*Ф. Джеймисон*

Общность эпох настолько существенна, что познавательные связи между ними и впрямь обоюдны. Незнание прошлого неизбежно приводит к непониманию настоящего. Но, пожалуй, столь же тщетны попытки познать прошлое, если не представляешь настоящего.

*М. Блок. Апология истории*

Король Люлли I был в какой-то степени историком и романтиком. Он изучил то, что было известно о ранних днях Ланкра, и там, где подлинные сведения были весьма скудны, он, в лучших традициях этнического историка, делал выводы из открывшихся ему самоочевидных истин (которые он сам и сочинил) и экстраполировал из сходных источников (то есть прочитал массу материалов, которые сочинили другие люди).

*Терри Пратчетт*

Одной из важнейших черт постмодернистской культуры является изменение отношения к истории, связанное с распадом традиционных типов идентичности и формированием новой субъективности. На место наприя-

женного чувства прошлого, свойственного модернизму, приходит утрата чувства истории как памяти и возникают суррогаты темпорального, выражающиеся в ретростилях и образах. В области репрезентации (литературной, кинематографической или визуальной) эта тенденция проявляется в такой форме, как пастиш, «пустая пародия» без сатирического импульса на стили прошлого. Образы «истории», стили и эпохи смешиваются, создавая искусственное «прошлое», соединяя документальное и фантастическое и распространяя анахронизмы. В результате и без того сумбурное представление современного человека об

<sup>1</sup> Статья апробирована в качестве установочного доклада на Международной научной конференции «История – история культуры – историческая культурология – cultural history: новые водоразделы и перспективы взаимодействия», проходившей 5–7 апреля 2012 г. в Фестивальном центре Госфильмофонда (Белые Столбы) в рамках программы научных мероприятий, посвященных 80-летию Российского института культурологии.

истории приобретает еще более фрагментарный характер, а в сознании соседствуют причудливо соединенные осколки различных эпох и цивилизаций.

Одной из важнейших характеристик постмодернистской культуры является, по мнению видного теоретика постмодернизма Ф. Джеймисона, исчезновение индивидуального субъекта. На смену характерному для модернизма отчуждению приходит фрагментация, ведущая к «ослаблению аффекта», исчезновению стиля и к возникновению такой распространенной практики нашего времени, как пастиш. Это понятие, примененное впервые Т. Манном, необходимо отличать от более распространенного понятия пародии. Пародия нашла благодатную почву в работах модернистов с их «неподражаемыми стилями»: все они являются отклонениями от нормы, которая утверждает себя «систематической мимикрией их произвольных эксцентричностей»<sup>2</sup>.

Вслед за распадом современной литературы на множество частных стилей последовала лингвистическая фрагментация самой социальной жизни — до такой степени, что исчезла и сама норма. В этих условиях, утверждает Джеймисон, модернистские стили и становятся постмодернистскими кодами. Необыкновенное множество социальных кодов, выраженных в различных профессиональных жаргонах, представляет собой политический феномен: сегодня развитые капиталистические страны представляют собой «поле стилистической и дискурсивной гетерогенности без нормы»<sup>3</sup>. В этой ситуации пародия становится неуместной и на ее место приходит новое странное явление — пастиш. Пастиш, как и пародия, является имитацией частного или уникального, идиосинкретического стиля, лингвистической маской, речью на мертвом языке. Но это нейтральная практика такой мимикрии: пастиш не содержит скрытых мотивов пародии, он лишен сатирического импульса и смеха, здесь напрочь отсутствует уверенность в том, что наряду с ненормальным языком, которым вы на время воспользовались, все еще существует некая лингвистическая «нормальность». «Пастиш — это слепая пародия, статуя с пустыми глазницами»<sup>4</sup>. Пастиш, этот «игривый или напыщенный паразитизм на старом», стал фирменным знаком постмодернизма в любом виде искусства, особенно заметно проявляясь в литературе, в экранных искусствах, в среде современного города. «...Мимикрия под ушедшее, свободная от строительных норм или ограничений, налагаемых требованием кассовости, может смешивать по собственному желанию не только стили, но и сами эпохи, возобновляя и сращивая “искусственное” прошлое,

соединяя документальное и фантастическое, распространяя анахронизмы в масштабном возрождении того, что волей-неволей все еще должно называться историческим романом»<sup>5</sup> (фильмом, зданием и т. д.).

В условиях крушения идеологии стиля, присущей высокому модернизму, при осознании исчерпанности культуры и невозможности сказать что-то новое производителям культуры остается только вернуться к прошлому, подражая мертвым стилям, «говоря через все маски и голоса, содержащиеся в воображаемом музее теперь уже глобальной культуры»<sup>6</sup>. В культуре все больше ощущается преобладание феноменов с приставкой «нео-», а потребитель стремится к псевдособытиям и зрелищам. Именно к таким объектам Джеймисон применяет платоновское понятие симулякра — идентичной копии, оригинала которой никогда не существовало. Новая пространственная логика симулякра воздействует на то, что раньше было историческим временем. Само прошлое, таким образом, изменяется, как «референт»: следуя постструктуралистской терминологии, оно выносится за скобки и исчезает, оставляя нас лишь с текстами.

Зачарованность прошлым проявляется в коммерческом искусстве и в культуре потребления в качестве различных «ностальгических» форм, где пастиш поднимается на коллективный и социальный уровень. Отсутствующее, исчезнувшее прошлое подается через моду и идеологию ушедших поколений.

Феномен пастиша анализируется Джеймисоном на примере так называемого ретрокинематографа (или фильмов-ностальжи), которые проецируют пастиш на коллективный и социальный уровень. Первым опытом нового эстетического дискурса в области кино был фильм Дж. Лукаса «Американские граффити» (1973), где, как и во многих последующих фильмах, воссоздавалась атмосфера 1950-х гг. — «потерянный объект желания» для американцев. Этот прорыв в прошлое открыл для «эстетической колонизации» и другие близлежащие эпохи (в «Чайнатауне» Р. Полански, например, воссоздавалась атмосфера 1930-х). Более проблематичными стали попытки через новый дискурс подойти к настоящему или более отдаленному прошлому. Имея в виду эти конечные объекты — наше социальное, историческое и экзистенциальное настоящее и прошлое как «референт», приходится признать: постмодернистский «ностальгический» художественный язык несовместим с подлинной историчностью.

Интересны с этой точки зрения многочисленные культурные практики сегодняшнего дня, кото-

<sup>2</sup> Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. L.; N. Y.: Verso, 1991. P. 17.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. P. 16.

<sup>5</sup> Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011. С. 80.

<sup>6</sup> Jameson F. Postmodernism... P. 17.

рые буквально окружают нас, создавая в пространстве современного города уголки «историчности». Большим спросом пользуются отсылки к мифологизированному советскому прошлому, которое предстает как мир изобилия, беззаботности и уюта. Пожалуй, наиболее показательным примером такого советского ретро является Столовая № 57 в ГУМе, где скрупулезно воссоздан интерьер и меню «точки общепита». На стенах плакаты с бодрыми лозунгами в духе «Лучшая диета — сочная котлета», и аппарат с газированной водой (к сожалению, не работающий), и стеклянные колбы-конусы, из которых разливают напитки, и тележка для грязной посуды. Столы здесь накрыты клеенками, музыкальное сопровождение, естественно, — шлягеры советских времен. «Выбор блюд в Столовой № 57 очень большой, и все они приготовлены в полном соответствии с рецептурой “Книги о вкусной и здоровой пище” и требованиями ГОСТа. Это очень выгодно отличает нынешнюю столовую от общепита эпохи СССР, когда столовая еда вызывала только самые отрицательные ассоциации»<sup>7</sup>.

Вот один из отзывов посетителей, которых в этом заведении всегда много, в отличие от других кафе ГУМа, причем среди них много молодежи, которая с удовольствием заходит перекусить за небольшие деньги в центре Москвы и явно получает удовольствие от совершенно незнакомой им атмосферы советской столовой. «Очень актуальное и душевное заведение — столовая № 57 в ГУМе. Летом так приятно попить газировочки из автомата, а выбор блюд просто вводит в тихую радость. Греют также душу плакаты на советские общепитовские темы, такие они родные и неповторимые. Спасибо»<sup>8</sup>.

Симулятивная природа Столовой № 57 не только в качестве еды, но и в контексте ее существования именно в пространстве Гумма. Если в советские времена в этом «крупнейшем универмаге страны» постоянно возникали дикие очереди, а по линиям бродили многочисленные приезжие в расчете раздобыть дефицит, то теперь столовая расположена в окружении дорогих магазинов и разнообразных кафе, которые создают контекст, возможный для «реального» советского человека разве только во сне. Отсутствие референта, подмена его мифологемой, однако, вовсе не смущает потребителя, который находит в этом пространстве, с одной стороны, радость от встречи с утраченным (что относится к старшему поколению), с другой — новую экзотику на фоне приевшихся итальянских, японских и других этнических кулинарных стилей, таких же симулятивных, но уже не во временном, а в пространственном смысле.

<sup>7</sup> <http://www.gastronom.ru/resto.aspx?id=3461>

<sup>8</sup> Там же.

Не менее яркие примеры можно привести из области современных российских кино- и тележанров, где под видом «реалистической» репрезентации кроется все тот же пастиш. Обращение к советскому прошлому стало излюбленной темой многих отечественных сериалов, в которых скрупулезно воссоздаются черты быта и стили различных эпох — 1930-х, 1940-х, 1950-х и так вплоть до 1990-х гг., которые тоже подаются как история. Авторы пытаются добиться аутентичности с помощью документальных кадров, подбора деталей быта и костюма, сохранившихся со времени репрезентируемой эпохи, выбора актеров с соответствующей внешностью, более или менее отвечающей представлениям о типе, характерном для того или иного периода. Достигается ли всем этим «подлинность», можно судить, сравнив «исторические» репрезентации с литературными и кинематографическими текстами, созданными в 1940-х или 1950-х гг. Чаще всего налицо оказывается все та же «симулятивная» модель Столовой № 57. Костюмы и прически того времени на актерах нового поколения, моделирующих свою внешность по образцам глянцевого журнала 2000-х, смотрятся несуразно, а приметы быта вызывают умиление у пенсионеров, лелеющих воспоминание о дружной жизни в коммуналках, и недоумение — у поколений, с трудом представляющих, что это такое.

Первое, что бросается в глаза в нынешних ностальгических репрезентациях, — отсутствие референта: большинство из них основаны не на воссоздании картины прошлого, а на «саморепрезентации» того или иного периода в литературных и кинематографических текстах; в их основе лежит мифологизация советской жизни, так или иначе порывающая с реалиями действительной жизни. Наше совсем недавнее прошлое оказалось встроено в пеструю мозаику эпох и культур, напрочь лишённую допостмодернистской упорядоченности.

Смешанность фрагментов различных эпох в «постсовременных» текстах приводит Джеймсона к выводу о том, что «существует радикальная возможность: концепты периодов вообще не соответствуют никакой реальности. В таком случае, нет и такой вещи, как история»<sup>9</sup>. Анализируя «исторические» сюжеты в сегодняшней культуре, Джеймсон ссылается на работу Дж. Лукача «Исторический роман», в которой была предпринята попытка выявить истоки жанра. Считая родоначальником исторического романа В. Скотта, Лукач связывал его возникновение с рождением нового чувства истории, с появлением исторического мышления, проецирующего видение своего прошлого и будущего на литературную форму. У этой литературы

<sup>9</sup> Jameson F. Postmodernism... P. 282.

были свои предшественники. «Точно так же, как современному историческому сознанию предшествовали другие, архаические для нас сегодня формы историографии — хроника или анналы, так исторический роман в его современном смысле имел предшественников в виде литературных произведений, в которых оживали образы прошлого и описывались различные исторические обстоятельства... Однако все эти произведения различными способами утверждали прошлое как нечто по сути тождественное настоящему и были еще далеки от великого открытия современной исторической чувствительности: от понимания того, что прошлое, различные эпохи прошлого обладают культурной оригинальностью и радикально отличны от нашего собственного опыта объектного мира настоящего»<sup>10</sup>. В этой форме исторический роман и его варианты (костюмный фильм) перестали быть актуальными, утверждает Джеймисон, «не только потому что в постмодернистский век мы не рассказываем себе нашу историю подобным образом, но и потому, что мы не ощущаем ее подобным образом, возможно, вообще не ощущаем»<sup>11</sup>.

Другой важной особенностью восприятия прошлого в постмодернистской культуре становится подрыв традиции, которая в течение долгого времени была хранительницей памяти, во всяком случае, в западных цивилизациях. Успехи модернизации стерли следы традиционных социальных и культурных форм и если не уничтожили, то превратили их в хорошо продаваемый туристический артефакт. Ныне «прошлое» воссоздается в многочисленных спектаклях, которые ставятся менеджерами от культуры, широко привлекающими к участию в них местное население, чтобы придать зрелищу хоть какое-то подобие аутентичности. Такого рода производство симулякров налажено и в постколониальных киноиндустриях, где культурная память становится основой для создания телесериалов или блокбастеров, наполненными самыми современными спецэффектами. Достаточно проследить экранную судьбу индийского эпоса «Махабхарата», который неоднократно привлекал к себе внимание индийских кинематографистов. В различных киноверсиях этой великой книги индуизма можно видеть, как сакральный элемент постепенно уступает место развлекательному и визуальному, а сложнейшая нарративная ткань упрощается до формульного сюжета, служащего основой для режиссерской фантазии. Такая коммерциализация прошлого является частью пост-

модернистской стратегии включения популярных текстов в культуру, уже не разделяющуюся на элитарную и массовую, но говорящую, по словам Ф. Джеймисона, «языком коммерции и товара».

Как бы из рук вон плохо ни обстояло дело с осмыслением и воспроизведением истории, историческая тематика продолжает оставаться востребованной. Причем и «производители», и «потребители» неизбежно сталкиваются с проблемой соотношения прошлого и настоящего. Чаще всего в использовании исторических сюжетов можно видеть две стратегии — «ностальгическую» (попытки «воссоздать» прошлое с помощью костюмов, артефактов и т. д.) и «модернизационную» (герои и события прошлого переносятся в настоящее). И та и другая использовалась искусством издавна. «Прошлое» часто использовалось для рассказа об универсальных качествах человеческого бытия, не зависящих от внешнего облика людей и предметов. Те, кто возмущается постановками классики в стиле Дмитрия Чернякова, забывают о театральных практиках прошлого, в частности эпохи классицизма, когда античные герои представляли в нарядах модников и модниц XVII в. Модернизация касалась не только внешнего облика. Расин в своей «Федре» (сюжет которой заимствован у римского трагика Сенеки, который, в свою очередь, взял его у Еврипида, истолковавшего древний миф опять-таки с позиций своей эпохи) меняет и сюжет, чтобы сделать его приемлемым для своей публики. Ю. Вишпер в своем исследовании драматургии Расина отмечает разницу в культурных акцентах у римского трагика и у модного драматурга XVII в. «У Сенеки Федра изображена как характерное порождение разнузданных дворцовых нравов эпохи Нерона, как натура чувственная и примитивная. Федра же Расина, при всей ее душевной драме, человек ясного самосознания, человек, в котором разъедающий сердце яд инстинктов соединяется с непреодолимым стремлением к правде, чистоте и внутреннему достоинству». В финале трагедии «Федра восстанавливает истину, но жизнь для нее уже нестерпима, и она уничтожает себя»<sup>12</sup>. Изменив характер героини, Расин изменяет и сюжет. Для того чтобы объяснить отказ Ипполита в ответ на признание Федры, он вводит нового персонажа — царевну Арикию, возлюбленную Ипполита, поскольку зрителю его времени непонятно равнодушие молодого человека к женщинам в целом. Подобных примеров, доказывающих своего рода традиционность модернизации в трактовке исторического сюжета, можно привести великое множество. Постмодернизм, однако, далеко ушел от существовавших до

<sup>10</sup> Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 36.

<sup>11</sup> Jameson F. Postmodernism... P. 284.

<sup>12</sup> Bunney Ю. Б. Творческие судьбы и история. М.: Худ. лит., 1990. С. 191.

него практик. Постмодернистские тексты трактуют прошлое иначе: это уже не История, а много частных историй, сплетающихся в бесконечную интертекстуальность, лишенную какого-либо континуума. В постмодернистских интерпретациях соседствуют фрагменты разных эпох и отсылки к разным культурным текстам. Очень показателен в этом смысле фильм Д. Джармена «Караваджо». Рассказывая жизнь итальянского художника, режиссер прибегает к фрагментам не идентифицируемого периода XX в., к костюмным сценам барочного Рима, к реминисценциям «Смерти Марата», к иронической саморепрезентации эпохи Возрождения. Присутствует в этом фильме и постмодернистское «двойное кодирование», позволяющее «искушенному» зрителю расплести ткань интертекстуальности. Театральные эксперименты сегодня не довольствуются «осовремениваем» сюжета, помещением его в свою собственную эпоху. Время для них скорее условно и произвольно, причем никаких объяснений соприсутствию различных временных контекстов не предполагается. Показателен в этом смысле «Евгений Онегин» в постановке того же Черныкова, где действие происходит в некотором условном пространстве-времени, наполненном стереотипами «русскости». (Не удивительно, что эта постановка имеет больший успех за рубежом, чем в России, где многие воспитанные на классическом прочтении слушатели относятся к такого рода экспериментам с недоверием.)

С той же легкостью совмещаются «реальное» и «фикциональное» в героях постмодернистских произведений. Государственные деятели и руководители разных уровней и масштабов проживают экранную жизнь, полную мелодраматических событий, и предстают в драматизированном, очеловеченном или карикатурном виде — в зависимости от установки создателя и господствующих оценочных суждений. В основу характера кладутся абсолютно внеположные ему зрительский интерес и высокий рейтинг.

Ф. Джеймисон отмечает, что со времен В. Скотта все исторические романы предполагали уже имеющимся некоторое знание о прошлом — обычно почерпнутое из учебников истории. «Но в наши дни уже невозможно воспринимать репрезента-

цию без вспоминания уже приобретенного знания или доксы»<sup>13</sup>. Происходит «возврат подавленно-го» — того, что осталось в виде неких фактов или установок в глубинах памяти. Исторический роман, фильм или другая культурная форма больше не стремятся к репрезентации исторического прошлого, они могут репрезентировать только наши идеи и стереотипы относительно этого прошлого. Как утверждает Джеймисон, мы приговорены к поискам Истории при помощи наших собственных поп-образов и симулякров этой истории, которая сама по себе навсегда останется недоступной.

Неужели действительно прошлое потеряно для нас безвозвратно? С одной стороны, налицо разрушение временного континуума, на признании которого покоились многочисленные исторические схемы. Это разрушение заметно не только в постмодернистской игре со временем, но и в тех представлениях, которые сложились у нынешнего молодого поколения, почерпнувшего свои исторические знания и представления не столько из школьных или университетских занятий, сколько из области масс-медиа и Интернета, фрагментарной по своей сути. Опыт (пост)современного человека, с другой стороны, опровергает концепцию исчезновения истории, а характерное для посткультуры стремление к созданию «новых целостностей» выражается в интересе к исторической тематике во всех областях культуры. Стремление постичь прошлое выдерживает как давление индустрии культуры, так и бесконечные постмодернистские деконструкции. Проблема имеет методологический и аксиологический аспект — как это прошлое изучать и как к нему относиться. В первом случае наиболее оптимальными представляются два пути — «археологический», в том смысле, в каком его понимал М. Фуко, и «репрезентативный», основанный на герменевтическом изучении текста. Будучи противоположными, оба способа, тем не менее, сегодня весьма востребованы исследователями. Что же касается ценностных критериев в подходе к постмодернистскому видению истории, то они еще не сформировались, как не оценена и роль постмодернизма в культуре вообще, что открывает большое пространство для дискуссий, споров, разногласий и, возможно, консенсуса, хотя бы по некоторым вопросам.

<sup>13</sup> Jameson F. Postmodernism... P. 25.

**Список литературы:**

1. Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011.
2. Блок М. Апология истории. М.: Наука, 1986.
3. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. М.: Худ. лит., 1990.
4. Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
5. Лукач Г. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 10.
6. Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-центр, 1996.
7. Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. L.; N. Y.: Verso, 1991.

**References (transliteration):**

1. Anderson P. Istoki postmoderna. M.: Territoriya budushchego, 2011.
2. Blok M. Apologiya istorii. M.: Nauka, 1986.
3. Vipiper Yu. B. Tvorcheskie sud'by i istoriya. M.: Khud. lit., 1990.
4. Dzheimison F. Progress versus utopiya, ili Mozhem li my voobrazit' budushchee // Fantasticheskoe kino. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006.
5. Lukach G. Teoriya romana // Novoe literaturnoe obozrenie. 1994. № 10.
6. Foucault M. Arkheologiya znaniya. Kiev: Nika-tsentr, 1996.
7. Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. L.; N. Y.: Verso, 1991.