

Н. Л. Малышева

Кино как ключ к пониманию искусства перформанса

В статье исследуется опыт использования кино в качестве источника интерпретации перформанса. Данный вид современного искусства неоднозначен и труден для восприятия. Ситуация понимания и визуальной оценки осложняется еще и тем, что зрители знакомятся с художественной деятельностью перформеров по фотографиям, видеосъемке, а также по отзывам очевидцев. Зритель зачастую лишен возможности участвовать в самом событии. Неосведомленный в области contemporary art зритель незамедлительно выносит неутешительный вердикт перформансу как профанации искусства. Кино – максимально доступное и понятное искусство для современной аудитории, которое способно помочь разобраться в некоторых аспектах перформативного художественного акта. Объектом изучения выбран феномен объяснения особенностей творчества сербской художницы Марины Абрамович средствами кино.

Ключевые слова: кино, перформанс, современное искусство, Марина Абрамович, тело, вещь, символ, ритуал, смысл.

N. L. Malysheva

Cinema as a Key to Understand Performance Art

The article is devoted to the analysis of experience use of the cinema as the source of performance art's interpretation. This kind of contemporary art is ambiguous and difficult for the perception. The situation of comprehension and visual assessment becomes complicated when the audience takes stock of performers' artistry by means of pictures, videotape recordings and some eyewitnesses' reports. A spectator is often deprived of the opportunity to participate in the art event. A spectator who is uninformed in contemporary art instantly brings in a disappointing verdict of art profanation. The cinema is the most accessible and intelligible kind of art for modern audience. It can help to understand some aspects of performance. The subject of this investigation is interpretation of Serbian artist Marina Abramović's creativity through the cinema.

Keywords: cinema, performance, contemporary art, Marina Abramović, body, performer, thing, symbol, ritual, meaning.

В художественном процессе постоянно отмечается взаимовлияние различных видов искусства. Конкуренция с фотографией, с ее скоростью отображения реальности заставила живопись учесть фактор времени и темы изображаемого, что в свое время способствовало развитию искусства авангардной живописи. Первыми необходимостью перемен почувствовали импрессионисты. Именно они заложили традицию пленэра и начали рисовать картины в реальном времени, пока зайдет солнце или пока под его лучами трава приобрела необыкновенный оттенок. Революционное, смелое движение художников, стремящихся максимально точно уловить мгновение во всех его оттенках, впоследствии оказало огромное влияние на создание многих художественных течений и на методы высказывания своего принципиального видения мира (через нанесение красок на холст или через составление коллажей) отдельных художников.

Синематограф, обязанный своим рождением фотографии, является сам по себе прорывом и в то же время неким катализатором появления новых видов и жанров искусства. В частности,

можно говорить о косвенном влиянии кино как массового вида искусства на появление концептуализма в целом, и отдельно на перформанс: художники данного направления стали стремиться реализовывать свое творчество в реальном времени. В данном контексте мы можем говорить о некоем противостоянии кино и перформанса. Но за этой конфронтацией скрывается и внутренняя связь данных видов искусства. Так, оба они работают с реальностью как таковой, отражая ее аспекты с разных ракурсов посредством аутентичного набора художественных средств выражения каждого.

Использование кино как некоего мира грез до сих пор существует и находит свою аудиторию, желающую потреблять продукты именно развлекательной направленности. Все зависит от глубины погруженности в действительность: скольжение по поверхности программирует на просмотр легкого и не отягощенного особым смыслом кинопродукта, в то время как постоянная рефлексия, жизнь в ритме «вопрос-ответ» заставляет зрителя находить конгениальную историю в кино. Ведь именно реконструкция реаль-

ности лежит в основе природы кино как седьмого вида искусства. Эту мысль проводит словенский философ и культуролог С. Жижек в документальном фильме «Киногид извращенца», в котором разбираются фильмы известных режиссеров посредством основ психоанализа: «Нам необходимо кино, в буквальном смысле слова, чтобы понять сегодняшний мир. Лишь в кино мы можем увидеть жизненно важное измерение, с которым мы не готовы столкнуться в реальной жизни». Также и в перформансе мы видим реконструкцию окружающей действительности, только в очень концентрированном виде и несколько иным образом выстроенную (сообразуясь с законами данного жанра).

Еще одно сближение перформанса и кино заключается в работе с такой категорией деструктивной эстетики, как «жестокость». «То, что спровоцировал мировой кинематограф много десятилетий назад, – пишет российский кинорежиссер А. Н. Сокуров, – сегодня выросло в масштабы повсеместной привычки к любым формам жестокости на экране» [6, с. 269]. Действительно, сегодня кинематограф изобилует сценами насилия и ужасов. Современный зритель неосознанно становится свидетелем чьей-то казни. Невозмутимый, не желающий заступиться за приговоренного, но проявляющий еще большую заинтересованность по мере увеличения издевательств над каким-либо субъектом.

Перформеры же пытаются пробиться через эту возведенную кинематографом стеклянную перегородку равнодушия посредством собственной жертвы, причиняя боль своему телу, подвергая его пыткам и различным лишениям. Таким образом, они пытаются говорить на понятном современной публике языке, учитывая, что «потребность в сильных эмоциональных потрясениях... присуща зрителям изначально» [3, с. 109]. При этом работа с телом (опора на жест) в перформансе отсылает к немому кино, где отсутствие звука требовало нарочитого гротеска телесного языка. Отсутствие вербальной составляющей позволяло в кино и позволяет в перформансе вовлечь зрителя в художественный процесс. Реципиент сам может озвучивать и придумывать звуковой ряд, ведь когда последний «уже заполнен за нас другими, участия в работе образа становится гораздо меньше» [4, с. 328].

И кино, и перформанс по сути своей информативны, в основе всегда лежит некое послание. И если фильм выстраивает новую иную реальность, то перформанс стремится вклиниться в

действительность, работает с вырванным фрагментом, повторяя его в несколько нетипичном для житейских актов пространстве (галерея, музей). Своеобразная рамка позволяет акцентировать внимание на данном фрагменте реальности, заострять проблематику, скрывающуюся в нем.

И поскольку и кино, и перформанс ограничены во времени, то и язык, с которым они работают, должен быть очень концентрированным, сжатым, но в то же время несущим достаточное количество информации. Таков язык символов. «Постигнутый символ становится действенной непосредственностью реальности. Символ – это посредник между человеком и Ин-се [от лат. in se – ‘в себе’] всего существующего» [5, с. 22], – пишет итальянский психолог, философ, художник А. Менегетти.

Кино позволяет выстроить ход действия совершенно замыслу художника, с его ремарками и оговорками, что очень важно при интерпретации искусства перформанса, сложного в восприятии. Монтаж фильма дает возможность «придать любому предмету, персонажу, любой ситуации смысл, употребительный в данной цивилизации» [3, с. 117], что облегчает реципиенту улавливание и прочтение символов, заключенных в художественном событии. Таким образом, кино может служить дополнительным источником рецепции искусства перформанса для исследователей и дополнительным средством высказывания для художников, а также методом визуального фиксирования событий и людей в целях трансляции опыта следующим поколениям, поскольку «с точки зрения способности хранить информацию в доступной форме фильм находится вне конкуренции» [4, с. 332].

Так, биографический фильм «Балканское барокко», снятый в 1999 г. французским режиссером Пьером Кулибеф, являет собой ретроспективу жизни стоящей у истоков искусства перформанса сербской художницы Марины Абрамович. Это кино интровертивное. За внешними событиями, происходящими в жизни Абрамович, мы видим развитие ее внутренней жизни, постепенно зарождающуюся и набирающую обороты саморефлексию, попытки преодолеть жизненные трудности, сублимировать потоки отрицательной (танатической) энергии посредством творческой детальности.

Последовательно, буквально по годам воспроизводятся этапы становления и духовной трансформации Марины. Она сама пишет сценарий, сама читает текст за кадром. Каждый год отмечен

важным событием ее жизни, которое так или иначе повлияло на внутренний мир художницы и которое впоследствии привело к воплощению приобретенных, пережитых образов и идей в перформансе: рождение брата, первый приступ ревности, покупка матерью стиральной машины, жестокие драки отца и матери, травмы, желание выпрыгнуть из окна, развод родителей, несчастье, первая атака мигрени в подростковом возрасте, первая менструация, мечты о будущем, первая выставка, которую не одобряет и не понимает мать, первое алкогольное опьянение, первый поцелуй, подарок отца на день рождения – пистолет, появление игры в ножи, вступление в коммунистическую партию...

В самом начале фильма, когда еще идут титры и перечисляются авторы, создававшие его, Марина по-сербски произносит слова: «Динамит, убийца, пот, кровь, горе, глаза, рисунок, копия, безумный, очаг, пожар, изнасилование, раны, сумасшествие, мужество, месть, политик, пытки, голод, бедность, поражение, голод, почитание, ночь, прошлое, слава, ложь, концентрационный лагерь, хлеб, шрамы, Бог, неравенство, душа, освященный, пропасть, без почестей, хрупкость, гроб, мертвый, смрад, гной, сытость, усталость, головокружение, авария, утроба, кишки, “Коктейль Молотова”, страх, слюна, тело, мозг, пальцы, ампутация, дым, пепелище, отъезд, взрыв, жертвы, кости» [9]. И мы понимаем, что перед нами картина о человеке, чья жизнь складывалась под влиянием трагических событий.

Проговоренные слова в той или иной мере отсылают к главному слову – «война». «Война» для Абрамович – символ, концентрированный центр, из которого исходят все эти слова. Война, борьба проходит красной нитью через весь фильм. Родители художницы были партизанами – Марина появляется в пилотке матери, задействует эту вещь в некоторых своих работах. В 90-е гг. начинается гражданская война в Югославии. Марина едет в Белград, видит все ужасы той войны. Это отражено в фильме, когда, мучимая бессонницей, она произносит: «Югославия, запах кофе, бабушка, снег, улица князя Михаила, разрушенная, Пруст, Кафка, запрещенная музыка, запрещенный язык» [9]. Воспоминания детства, воспоминание о той стране, которой больше нет...

И тут же в фильме мы видим кадры, где Марина лежит обнаженная на ледяном кресте (один из перформансов), точно распятая событиями. Вообще, крест – один из древнейших символов – имеет много значений: страдание, борьба, огонь,

соединение. Распятие на кресте, как пишет каталонский писатель и искусствовед Х. Э. Керлот, «есть переживание сущности антагонизма, – идея, которая лежит в основе существования, выражая агонизирующую боль жизни, пересечение в ней возможного и невозможного, созидания и разрушения» [2, с. 271]. Таким образом, М. Абрамович рассказывает о своих переживаниях посредством символов. Работа с ними помогает ей не только наполнить перформанс содержанием, выстроить его именно в качестве художественного события, но и самой испытать духовное изменение, пережить внутренние конфликты совместно со зрителем, развернуть сконцентрированные переживания во времени и определенной смысловой последовательности.

Прямую отсылку к войне имеет перформанс, совпадающий с названием фильма, «Балканское барокко» (1997 г.), за который Марина удостоивается «Золотого льва» 47-й Венецианской биеннале. «Художница, одетая в просторную белую рубашку, в течение шести дней сидела на сваленных в кучу окровавленных коровьих костях, которые она все это время, не останавливаясь, отскребла дочиستا – это действие перекликалось с этническими чистками на Балканах» [1, с. 282]. Эта та же белая рубашка, которой в самом начале фильма Марина отдает предпочтение в противовес красному платью, имеет символическую нагрузку. Э. Холландер пишет: «В рубашке или в сорочке можно было, к примеру, приносить публичное покаяние или подвергаться публичному же наказанию – так, словно человек при этом был полностью обнажен» [7, с. 187]. Таким образом, белая сорочка являет собой символ покаяния, непротивления.

Один из совместных с немецким художником Улаем перформансов – «Коммунистическое тело. Фашистское тело», в ходе которого использовались политические символы: паспорт Абрамович украшала красная звезда, паспорт Улая – свастика (поскольку он родился в Германии в 1943 г.). Так они пытались высказать свое мнение насчет определения судьбы посредством принадлежности к политическому режиму. Коммунистическая звезда будет вырезана неоднократно на животе художницы в разных работах. Но опять-таки за политическим смыслом скрывается еще один – глубинный: звезда «олицетворяет во многих культурах такую ценность как надежда, которая умирает последней. Знак того, что человек куда-то стремится, хочет превзойти самого себя» [8, с. 182]. Эта версия просматривается в следую-

щем эпизоде фильма: Марина, лежа, рассказывает историю: ее лицо запрокинуто – мы видим его перевернуто, что уже можно трактовать как нечто негативное (как в картах Таро). Художница рисует свой образ счастья, в котором она беременна, вяжет муфту и ждет мужа, который ее очень любит. Но это всего лишь мечта, надежда. После склейки показываются кадры, где Марина вырезает на животе звезду. И здесь данный символ не столько относится к коммунизму (хотя именно этот фактор заставил встать ей на Путь Воина, как сказал бы К. Кастанеда), а сколько является символом того нерожденного ребенка, той надежды и мечты, которым не стать реальностью. Марина глубоко дышит и кровь сильнее проступает сквозь порезы и течет по животу. Звезда «как свет, сияющий во тьме», как «символ духа» [2, с. 206] придает ей силы справиться и с болью физической, и с болью душевной.

Расставание с Улаем также очень символично. Оно отражено в следующем кадре фильма (помимо их перформанса – похода по Великой Китайской стене): Он и Она застыли в позе танцующей пары. Он в красном, она – в черном. Они смотрят в разные стороны. Сцепившиеся руки медленно опускаются. Шаг не сделан. Здесь и символика цвета: красный как символ огня, войны, жертвы, силы и черный как покой, пустота, отрицание. Разнонаправленные взгляды и положения тел, и опущенные руки... Не менее интересна следующая заставка: Улай в белом лежит на коленях Абрамович, облаченной в красное полотно. Своеобразная отсылка к сюжету «Пьеты». Оплакивание произошло до расставания этих людей.

Следующий фрагмент фильма связан уже с «одиноким плаванием» художницы, пока не нашедшей дальнейший курс следования: Марина на стуле, трет намыленной щеткой скелет и произносит: «Нужна радость, нужно обаяние». Она пытается соскоблить те переживания, эмоции, внутренние движения, что сформировали ее, что придали ей определенный осто, пропитали кости. Это ритуальный акт, который должен очистить ее, обновить изнутри.

Несмотря на извечную борьбу художницы с жизненными перипетиями, из фильма мы понимаем, что для нее боль – это источник вдохновения, толчок для поиска себя. В одном из последних кадров она делится рецептом: «Дух приготовления пищи с остро отточенным ножом, врезающимся глубоко в палец твоей левой руки. Есть боль» [9]. В какой-то момент фильма де-

монстрируется фотография перформанса «Герой», где Абрамович, держа в руках белое знамя, сидит на белой лошади. Что опять-таки отсылает к борьбе, к истории ее страны. Белая лошадь, белый флаг – символы чистоты и примирения, желания мира во всем мире.

Таким образом, кино как массовое искусство, помогает донести до зрителя те вещи, которые недоступны широкой аудитории в силу локальности, новизны, эфемерности. «Балканское барокко» является ярким примером того, как фильм может стать подспорьем интерпретации перформанса. Он не только вскрывает моменты биографии М. Абрамович, но и позволяет усмотреть символическую составляющую ее искусства – искусства перформанса, так как суть символа невозможна без интерпретации.

Библиографический список

1. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней [Текст] / Р. Голдберг. – М. : ООО «Ад Марингем Пресс», 2014. – 320 с.
2. Керлот, Х. Э. Словарь символов [Текст] / Х. Э. Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
3. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд.; перераб. и доп. [Текст] / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический Проспект, 2006. – 448 с.
4. Маклюэн, Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека [Текст] / Г. М. Маклюэн; пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. – М. : Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
5. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное [Текст]. – Том 1 / А. Менегетти; Пер. с итальянского ННБФ «Онтопсихология». – М. : ННБФ «Онтопсихология», 2001. – 384 с., 11 илл.
6. Сокуров, А. В центре океана: [эссе, рассказы] [Текст] / А. Сокуров. – СПб. : ЗАО «Торгово-издательский дом «Амфора», 2014. – 319 с.
7. Холландер Э. Взгляд сквозь одежду [Текст] / Э. Холландер; пер. с англ. В. Михайлина. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 576 с.
8. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы [Текст] / авт.-сост. В. Андреева [и др.]. – М. : Астрель: АСТ, 2004. – 556 с., [32] л. ил.
9. Балканское барокко [Видеозапись] / реж. Пьер Кулибеф; в ролях: М. Абрамович, М. Бутор, П. Каневари, Улай. – Франция, Нидерланды, Австрия, 1999.

Bibliograficheski spisok

1. Goldberg, R. Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnei [Tekst] / R. Goldberg. – M. : ООО «Ad Maringem Press», 2014. – 320 s.
2. Kerlot, H. Je. Slovar' simbolov [Tekst] / H. Je. Kerlot. – M. : REFL-book, 1994. – 608 s.

3. Kirillova, N. B. Mediakul'tura: ot moderna k post-modernu. 2-e izd.; pererab. i dop. [Tekst] / N. B. Kirillova. – M. : Akademicheskij Prospekt, 2006. – 448 s.
4. Makljuven, G. M. Ponimanie Media: Vneshnie rashirenija cheloveka [Tekst] / G. M. Makljuven ; per. s angl. V. Nikolaeva ; zakl. st. M. Vavilova. – M. : Zhukovskij: «KANON-press-C», «Kuchkovo pole», 2003. – 464 s.
5. Menegetti A. Kino, teatr, bessoznatel'noe [Tekst]. – Tom 1 / A. Menegetti ; Per. s ital'janskogo NNBF «Ontopsihologija». – M. : NNBF «Ontopsihologija», 2001. – 384 s., 11 ill.
6. Sokurov, A. V centre okeana: [jesse, rasskazy] [Tekst] / A. Sokurov. – SPb. : ZAO «Torgovo-izdatel'skij dom «Amfora», 2014. – 319 s.
7. Hollander Je. Vzgljad skvoz' odezhdu [Tekst] / Je. Hollander ; per. s angl. V. Mihajlina. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. – 576 s.
8. Jenciklopedija. Simvoly, znaki, jemblemy [Tekst] / avt.-sost. V. Andreeva [i dr]. – M. : Astrel': AST, 2004. – 556 s., [32] l. il.
9. Balkanskoe barokko [Videozapis'] / rezh. P'er Kulibef; v roljah: M. Abramovich, M. Butor, P. Kanevari, Ulay. – Francija, Niderlandy, Avstrija, 1999.