

МИФ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

На протяжении всей истории человечества мифология сохраняет свою актуальность как структура сознания, не было эпохи, которая не знала бы мифа. Даже когда имел место процесс демифологизации, параллельно ему всегда шел процесс обратный, рождался новый миф. Человек нуждается в мифе, без него он чувствует себя неуютно в реальном мире, хотя миф ничего не объясняет в привычном нам смысле, он скорее проясняет для нас феномены окружающего мира, т.е. делает их яснее для нашего сознания.

Однако, что позволяет нам говорить о мифе в искусстве и культуре XX века? Как возможно возвращение к мифу в век атомной энергии и освоения космоса?

XX век рождает новое восприятие мира, вселенная предстает магической, она внушает неуверенность в реальности, где все непредсказуемо изменчиво. Современный искусствовед С. Батракова называет искусство ушедшего столетия «искусством потрясенного сознания» (1). Дело не только в социальных катаклизмах, заставивших содрогнуться человечество, дело еще и в том, что после Ницше, Шестова, после обретения вновь способности удивляться чудесности и непредсказуемости мира, человечество учится жить без почвы под ногами, учится выстаивать перед лицом той бездны, что открылась перед ним после смерти Бога.

Без твердой почвы под ногами познание и творческое освоение мира превращается в рискованное предприятие, при котором вся тяжесть ответственности лежит на познающем и творящем субъекте, который, будучи лишен ориентиров, приходит то к отчаянию, то к новой надежде.

Мир заново постигается, заново создается; художник рефлексирует над самим творческим актом, обнажает процесс творчества, делая предметом своих размышлений инструментарий человеческого познания и воображения. Художник XX века не только и не столько познает окружающий мир, сколько творит его, потому так много проектов, утопий, программ знают искусство и литература этого периода. Художник создает свой неповторимый мир образов, но, не подчиняясь принципу мимезиса, а согласно своему проекту, используя свой индивидуальный художественный язык. Он пишет так, будто впервые видит мир и должен вновь указывать на вещи, давая им имена, однако благодаря индивидуальности языка каждого автора рождается уникальный мир.

Вся история минувшего века, включая, в частности, историю искусства, проникнута пафосом космогенеза, рождения новой вселенной и нового человека. Подобные представления о мире и взаимоотношения с ним действительно напоминают о временах архаических, не случайно так внимателен оказался XX век к архаике, так велик интерес к мифу, испытываемый психоанализом, философией, искусством. Ведь и архаическому человеку приходилось бороться со страхом неизведанного, преодолевая его посредством своих тотемов, духов, богов.

Это неожиданное внутреннее сродство древнего и современного человека станет причиной востребованности мифа. Зыбкость положения человека во вселенной порождает ощущение неопределенности, подвижности, поэтому творимый художниками мир полон метаморфоз, двусмысленностей, аналогий, смешений, требующих ассоциативного восприятия.

Неопределенность стала одной из основных характеристик образности современного искусства, и на этом хотелось бы акцентировать внимание, поскольку данное качество связано с размыванием границ образа, ставшим результатом воздействия материала, используемого для воплощения. Художественный образ – воплощенный образ, и на его характер влияет тот материал, в коем он воплощается. Современные технологии, лежащие в основе экранных искусств, серьезно повлияли на сознание и изменили картину мира. Художественный текст приобретает структуру гипертекста, он перестал быть линейным и содержит в себе возможность множества измерений, которая реализуется по выбору читателя/зрителя, таким образом превращающегося в соавтора и соучастника.

Образ в таком тексте оказывается неким интенциональным телом, в возможности содержащим в себе многообразие смыслов; образ – отправная точка интерпретации. Связь образов, осуществляемая по принципу ассоциации, характерная для гипертекста, напоминает связь образов в мифологическом мышлении.

Миф востребован гипертекстом, сама структура которого подразумевает включение образа во множество отношений и связей. «Мифологическое повествование обладает функцией включать объект мысли во множественные отношения, диахронические и синхронические». (2) Образы современного искусства мифологичны, поскольку в возможности содержат в себе смыслы и тем самым подразумевают дорациональное понимание «более точное, более интенсивное и, наконец, более универсальное, чем аналитическое мышление...» (3), здесь мысль не диссоциирует данные своего объекта, а схватывает его целиком, что свойственно как раз мифологическому мышлению.

Однако, какую функцию выполняет миф в современной культуре? Принято считать, что мифология восполняет недостаток верифицируемого знания об окружающем мире; там, куда еще не проникло научное познание, мифология оказывается способом освоения непознанного; именно благодаря мифологии картина мира той или иной эпохи приобретает целостность. Это справедливо не только для первобытного общества, когда представления о мире были целиком мифологическими, но и для более поздних эпох, включая XX век. Но в том, что касается современности, вопрос о целостности оказывается проблематичным. Сохраняется ли функция мифологии как обеспечивающей единство картины мира сегодня? Быть может, сегодня она актуальна для обыденного сознания? «Именно на уровне обыденного сознания сохраняется некоторая устойчивость жизненно-значимых отношений к природе, этносу, семье... Это стабилизирующее начало противостоит разобщающим влияниям различных теоретических систем и идеологий». (4) Именно мифология позволяет свести воедино и

систематизировать разнообразие мировоззренческих исканий. «Мифология, собственно, и есть высшая форма систематизации и синтеза дотеоретических представлений о мире, которая устанавливает неразрывность человеческой субъективности с объективностью бытия. Можно говорить о мифологизирующем характере обыденного мышления» (5).

Необходимость увязать разнообразные данные опыта и отсутствие необходимых условий для научного познания заставляет обыденное сознание обратиться к мифологии, которая придает смысл многим явлениям действительности, иерархизирует ценности, размечает карту социального пространства... Для обыденного сознания не привыкшего теоретизировать и глубоко осмысливать данные собственного опыта, миф – наиболее приемлемая форма освоения действительности, позволяющая ориентироваться в ней.

Представления обыденного сознания об устройстве мира и общества, о власти, семье и т.д. мифологичны. Но одинакова ли роль мифа в первобытном обществе и современном? Миф историчен и изменчив. Речь идет не только и не столько об изменении содержания мифа, сколько об изменении форм его бытования. В условиях изменившегося общественного устройства, развития науки и техники, трансформировавших мировоззрение, естественным образом изменяется и миф. А коль скоро миф меняет формы и способы существования, меняются и его функции и механизмы реализации.

Миф стал дискретен вследствие утраты сюжета, больше не существует грандиозного комплекса мифологических сюжетов, объединенных действующими лицами, современная мифология, порой, даже становится безличной. Может ли сейчас миф обеспечивать целостность представлений о мире? Утратив сюжет, а, следовательно, и повествовательную форму, миф существует в виде отдельных дискурсов, становится фрагментарным, рассеянным, в виде стереотипов он проникает всюду, его диктатура приобретает тотальный характер, он как бы скрывается, исчезает, утаивая масштабы своей власти над обществом, пряча механизмы, определяющие направление социального действия, отчего его влияние становится еще более жестким.

Исчезла мифология, однако, миф сохранил свое присутствие во всех сферах жизнедеятельности человека и общества. Его место в мировоззрении современного человека едва ли не столь же значительно, сколь и в первобытную эпоху. Мир, в котором живет человек, все больше отрывается от природного, он произведен от человека, является результатом его деятельности, это позволяет человеку приблизиться к достижению единения с окружающим миром. Мир, действительно, становится онтологически окружающим, а не противостоящим человеку. Субъект погружен в эту техногенную реальность настолько, что растворяется в ней. В каком-то смысле это состояние подобно тому, в котором пребывал архаический человек, окруженный полным жизни чудесным миром; даже пространство и время ощущаются сейчас иначе, чем век назад, как проницаемые, как ощущал их архаический человек. Иными словами, большинство образов, составляющих современную картину мира, имеют мифологический характер, и взаимодействуют эти образы на основе мифологических принципов. Структура наших представлений о действительности, их связь основаны на принципах свойственных архаическому сознанию.

Бриколаж как основа мышления первобытного человека, как дологическая логика, актуален и для современности, более того, сознательно ею культивируются. Правда, бриколаж архаический, по мнению многих исследователей, серьезно отличается от современного, являющегося художественным методом, тогда как для архаической культуры он был естественным путем движения мысли, присущим обыденному сознанию. Архаический человек сплетал бесконечные цепи взаимосвязей предметов и явлений таким образом, что бессознательная логика мифа скользила мимо привычных и очевидных связей, свойств и признаков предметов. «Движение мысли по касательной» (6), по мнению С. Батраковой, в культуре XX века является лишь артистическим приемом, сознательно употребляемым, и, будучи результатом рефлексии, не имеет отношения к мифу. Современный художественный бриколаж, по мнению С. Батраковой, не имеет значения всеобщности и не является исторически сложившимся методом познания мира. Бриколаж в искусстве XX века служит намеренному созданию мифа как художественной формы, заключающей в себе рациональную идею, т.е. имитирует миф. Бриколаж стал произвольным: деструкция и последующая конструкция образов не обещаным, но происходят по воле автора; он стал методом волевого конструирования, ориентированного на авторский замысел. Однако ситуация меняется в искусстве постмодерна: когда художник оперирует образами и мифологемами массового сознания, связи образов в его произведении приобретают значение всеобщности, произведение перестает быть плодом фантазии автора, когда он обращается к культурным архетипам.

Вокруг человека образовалось пространство, наполненное образами, чьи значения и чьи связи, многократно воспроизведенные экранными искусствами, фотографией, средствами массовой информации, закрепились в коллективной памяти, как закреплялись они сказаниями и ритуалами в памяти архаического человека.

Сохранился миф, хотя исчезла мифология, распалась, рассыпалась единая повествовательная ткань мифа, но обыденное сознание по характеру своему остается мифологизирующим, и весь комплекс его представлений стремится к систематизации. Мифологический сюжет растворяется в механизмах мышления, мифология становится полем ментальных операций, бессознательной интеллектуальной структурой. Тотальность мифа обеспечивает единство обыденного сознания, хотя сами представления о мире фрагментарны, а картина мира – дискретна, она превратилась в коллаж.

Миф в XX веке продолжает существовать, коллективное сознание наполняет мифологические схемы новым конкретным содержанием, а порой даже продуцирует новые мифообразы. Однако наполнение образ-схемы может происходить и осознанно, тогда нужно говорить об искусственном конструировании мифа в политических, коммерческих и художественных целях, и продукт такой конструкции будет результатом рефлексии, а значит имитацией мифа.

Но какие бы цели не преследовала мифоконструирующая деятельность, она подразумевает оперирование материалом, предоставленным массовой культурой, в противном случае, результат ее окажется фантазией. Искусственное конструирование мифов опирается на культурные архетипы, поскольку миф независимо от его происхождения должен быть востребован. Таким образом, искусственное создание мифа одновременно является и рефлексией над содержанием коллективного сознания.

Однако бурные темпы развития современного общества, достижения науки и техники второй половины XX века породили разновидность мифообразов, которой не знала архаическая эпоха, в силу стабильности первобытных коллективов. Продолжительность жизни многих современных мифов весьма незначительна. Это обусловлено в первую очередь дискретностью современной мифологии, лишенный прочных сюжетных связей мифологический образ ничем не удерживается, ничем не привязывается к прочим образам коллективного сознания, поэтому с изменением востребовавшей его действительности этот образ сменяется другим, либо трансформируется. Но хотя сюжетные связи такого мифологического образа слабы, он включен в связи ассоциативные, как любой современный образ, он отсылает к другому и содержит при этом целый веер ссылок. Граница семантического поля мифа размыта и непостоянна настолько, что ее изменения трансформируют образ, являющийся ядром этого поля. И поскольку подобные образы, тиражируемые массовой культурой, не просто размечают социальную действительность, а заполняют собой социальное пространство, то процесс общественного развития не просто затрагивает их, а, отчасти совпадает с процессом их изменения.

Единая мифология, чья целостность обеспечивалась сюжетными связями, уступила место комплексу мифов, связанному в единую сеть ассоциацией и внутренней бессознательной логикой мифологического мышления. И если часто меняются конкретные мифообразы, то постоянными оказываются механизмы мифологического мышления. Говорить о том, что сюжет исчез совершенно было бы не совсем корректно, ведь сохраняются в современной культуре и эсхатологический миф и миф о герое-спасителе, они превратились в сюжетные схемы, эксплуатируемые массовой культурой, другое дело, что появились и мифологические образы, лишенные сюжетной связи, их и имел в виду Р. Барт, когда писал о дискретности современного мифа. Исчез макросюжет, обеспечивавший единство мифологии как системы, именно поэтому, когда в прошлом ищут соответствия современной ситуации, то обращаются к мифу архаическому, а не античному.

Конкретные мифообразы, продуцируемые и тиражируемые визуальными искусствами и беллетристикой, обыденное сознание усваивает без рефлексии, более того, сами эти искусства используют материал коллективного сознания не рефлексировав над ним. Однако иначе обстоит дело с традиционными видами искусства, они сознательно работают с мифом, конструируют новые мифологические образы и создают ткань произведения по законам мифологического мышления.

В отличие от массовой культуры искусство действительно избавляется от сюжета, а часто и от персонажа: действующие лица многих произведений современной литературы и кинематографа лишены личного, образы искусства утрачивают психологизм, значение приобретает не внутренний мир героя, а его функция, не мотивы действий, а само поведение. Автор создает вымышленное пространство, но при этом «действительность неукоснительно реальную, т.е. не претендующую ни на какую аллегорическую значимость» (7). И здесь, в этом замкнутом мире художественного произведения мы действительно имеем дело с имитацией мифа.

Произведения таких искусств часто обладают структурой гипертекста, подразумевающей взаимосвязь образов на основе ссылок, что предполагает мифологический характер этой структуры. Авторы-постмодернисты зачастую нарушают границу между элитарным и массовым: их произведения многоплановы, в них серьезные идеи обретают форму доступную обыденному сознанию.

Принято считать, что граница между массовой культурой и искусством становится зыбкой, это обусловлено их движением навстречу друг другу. С одной стороны, те виды творческой деятельности, которые ранее к искусству не относились, теперь достигли такого уровня технической сложности и художественной образности, что вполне могут считаться новыми его видами: реклама, дизайн и компьютерная графика способны предоставить великолепные образчики художественного творчества, достойные выставления в галереях. С другой стороны, мастера большого искусства осваивают новые материалы, активно используют техники и средства низких жанров и со своей стороны стремятся раздвинуть границы сферы искусства, эксплуатируя популярные жанры, образы и сюжетные схемы; так современная литература знает немало примеров воплощения философских идей в жанре детектива или приключения, а современная живопись – воплощения классических образов в современных материалах.

Примерами таких произведений могут служить романы Умберто Эко, где детективный сюжет соединяется с идеями современной философии истории, или кинопродукция режиссеров, вроде Д. Линча («Твин Пикс») или С. Содерберга («Шизополис»), где захватывающее действие выстроено по принципам гипертекста, где камера имеет три оси вращения, что превращает мир в окружающий и погружает человека в него, делая органической его частью.

Именно стремление искусства расширить свои границы приводит к появлению в нем новых возможностей мифотворчества, которых ранее не было, теперь искусство активно оперирует образами массового сознания, что, кстати, придает психологическую убедительность его произведениям, превращая их в элемент реальности.

Однако здесь встает вопрос: исчезает ли граница между элитарным и массовым в подобных произведениях? Стирается ли она или, действительно, как утверждает Борис Гройс, остается, несмотря на сознательное, вернее, именно потому, что сознательное, позиционирование некоторых идей по ту и эту стороны ценностной границы (8). Б. Гройс полагает, что многократное всплывание одного и того же знака по обе стороны этой границы не отменяет саму границу, как считают французы. Иначе говоря, речь здесь должна идти не о стирании, а о нарушении границы. Если это действительно так, то о существовании мифологии и мифологического мышления и речи быть не может, поскольку картина мира, представляющая мир как сеть,

оказывается результатом сознательного конструирования, а, следовательно, мифомышление – не бессознательный бриколаж, а навязанный интеллектуалами образ мышления.

Для выяснения статуса мифологического в современном искусстве вопрос о границах элитарного искусства и массовой культуры оказывается крайне важным, поскольку от его решения зависит, имеем ли мы дело с подлинным мифом или с его имитацией. Когда мы говорили о бриколаже как методе познания мира, мы заметили, что автор-постмодернист использует образы коллективного сознания и образы массовой культуры, поскольку это использование сознательно, помещение популярного образа в пространство высокого искусства оказывается игрой, подразумевающей некую дистанцию, или пародией, а значит, граница между искусством и массовой культурой сознательно нарушается, а не стирается, следовательно, имеет место имитация мифа.

Иными словами, использование автором популярного жанра для воплощения своих идей или использование популярного образа – не более чем игра, вовсе не отменяющая границ между популярным и элитарным. Но мы можем видеть, что, если сознательное использование автором элементов «валоризованной культуры» и оставляет этот рубеж незыблемым, оказываясь нарушением границы, то существует и другая тенденция современной культуры, это тенденция проникновения в искусство тех видов художественной практики, которые ранее не были в него допущены. Стирание границ происходит благодаря возникновению новых видов искусства. Если виды художественной практики, оперирующие образами массовой культуры, работающие с материалом коллективного сознания, такие, например, как реклама, оказываются допущены в пространство искусства, то мы получаем возможность говорить о бытовании мифа в нем. Ведь образы рекламы не произвольны, реклама встраивается в существующие образные связи, использует готовые архетипы; таким образом, здесь миф не создается, как в традиционных искусствах, а используется. Встроиться же в существующий комплекс представлений можно, используя не прямые, нелинейные связи, цепляясь не за смысловое ядро того или иного образа, а за один из лучей того «пучка» коннотативных смыслов, которые это ядро окружают. Подобная связь элементов и есть бриколаж. Однако траектория движения внутри образных связей оказывается доступной пониманию каждого и посредством многократного (ритуального) повторения закрепляется в массовом сознании. Реклама продуцирует мифологические по своему характеру образы, наполняющие окружающую нас действительность и ставшие органической ее частью, образы, которыми размечена карта действительности, которые определяют маршруты нашего движения в социальном пространстве повседневности. Эти образы захватывают наш взгляд, они вездесущи, их диктатура тотальна.

Такой механизм уже не имеет ничего общего с авторским артистическим приемом, а является механизмом массового (обыденного) сознания и свидетельствует о его мифологическом характере.

Таким образом, современные экранные искусства и дизайн, которые уже не создают произведение, а оформляют среду обитания человека, оказываются мифологичны и в силу особенностей механизма образных связей, продиктованного им материалом их воплощения, и в силу того, что материалом их работы оказываются мифологемы коллективного сознания. А значит, аккредитация новых художественных практик в области искусства позволяет говорить о его мифологизирующем характере.

Новые виды искусства предоставляют пространство для существования мифа в нем и, если элитарное искусство имитирует миф, посредством воспроизводства механизмов мифологического мышления и ряда семиотических особенностей мифологического текста, то новые виды встраиваются в существующие мифологические представления, тем самым, сохраняя общезначимость своих образов и становясь неотъемлемой частью реальности. И в области этих искусств мы уже имеем дело с подлинным мифом, а не его искусной симуляцией.

Работа выполнена при поддержке гранта № 01-03-00157

Литература:

1. Батракова С. Искусство и миф. М., 2002. С.4.
2. Вюнанбурже Ж-Ж. Принципы мифопоэтического воображения // Метафизические исследования. №15. 2000. С.59.
3. Там же. С.58.
4. Смирнов М.Ю. Мировоззренческое значение и возможные перспективы мифологии // Вестник С.-Петербургского университета. 1997. Сер.6. Вып.4. С.37.
5. Там же. С.39.
6. Батракова С. Искусство и миф. М., 2002. С.135.
7. Роб-Грийе А. Лабиринт // Дом свиданий. СПб., 2002. С.21.
8. Гройс Б. Музей как медиальная среда // Искусство кино. №1. 2000. С.122.