

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 77

А.В. Конева

**ИДЕНТИЧНОСТЬ XXI в. В КОНТЕКСТЕ ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ
(на материале фильма Т. Бертон «Алиса в Стране чудес»)**

Рассматривается кино / текст как способ построения образно-нарративного ряда. Предметом анализа в данной статье стал фильм Тима Бертон «Алиса в Стране чудес». Этот фильм, созданный в технологии 3D в 2010 г., представляет собой не просто экранизацию сложного, символически насыщенного текста Льюиса Кэрролла, но специфическое переосмысление важных для XXI столетия философских тем. В статье рассматриваются трансформации телесности и специфика существования вещей. Через призму тела и вещи (одежды) выстраивается идентичность героев, переход от детства к взрослому миру главной героини.

Ключевые слова: кинотекст; телесность; идентичность; детство; зрелость; самоопределение.

Произведение искусства живет самостоятельной жизнью, порождает собственные смыслы. В XX в. изменяется соотношение автор – произведение – зритель. Автор, создавший произведение, выступает как один из зрителей, он не может претендовать на абсолютную точку зрения, представленное произведение есть всего лишь его видение мира. Это видение – видение, которое не только не предпринимает попыток добиться сходства с реальностью, но создает сверхреальное пространство, заставляя нас – зрителей (т.е. и себя) – жить в нем. Так живописцами XX в. создается парадоксальный образ мира – мир человеческой игры, карнавала, фантазии. Это мир «всего во всем», буквально понятое всеединство. Кандинский, Шагал, Пикассо заставляют нас участвовать в метаморфозах бытия, мрачные миры Дали и откровенно-сокровенные образы Магритта заставляют нас прозреть бездну небытия в вещах и явлениях обыденного мира и увидеть реальное в неземном. В XX в., как утверждает А. Мальро, фантазия заменяет представление.

Век XXI приносит новые технические возможности и вновь трансформирует художественное воображение, причем это касается как воображения художника, так и воображения зрителя. Само же произведение искусства живет в новой реальности. Это реальность популярной культуры, в которой смыслы должны быть явлены многоуровнево, потому что произведение существует одновременно как хранитель культуры и как развлечение для зрителя. Изменения, которые происходят в культуре под влиянием новых медиа, очень значительны. Прежде всего это касается популярной культуры (3D-кино, развитие индустрии онлайн-развлечений, компьютерных игр, революция в фотоискусстве и музыкальной индустрии).

Термин «популярная культура» трактуется довольно широко. Как и массовая, популярная культура противопоставляется культуре «высокой», элитарной. Можно говорить о четырех факторах, явившихся основными моментами формирования популярной культуры: технологические новшества; изменение условий социального доступа и уровня культурной компетентности; экспрессивный потенциал, пригодность той или иной культурной формы для индиви-

дуального самовыражения и воплощения; возможность репрезентации и выражения воображаемого и виртуального, предоставляемая новыми культурными средствами и формами. Однако принципиально важна одна особенность популярной культуры – ее существование в практиках рецепции и интерпретации. Создатели произведений популярной культуры зачастую представляют нам свою интерпретацию некоего текста, уже имеющего определенный круг культурных значений и коннотаций, ставших значимыми для зрителя, читателя, слушателя. Роль зрителя также изменилась – право на интерпретацию перешло и к нему, поэтому произведения популярной культуры XXI столетия рассчитаны на восприятие не пассивного, но активного зрителя, а такие технические «уловки», как 3D, лишь подталкивают воображение зрителя к креативной рецепции той новой реальности, в которой раскрываются вечные смыслы.

Рождение и развитие кино – это путь развития визуальных средств выражения, которые стали доминирующими в современную эпоху. Кино реконфигурирует пространство культуры, порождает новую реальность, основанную на плане воображаемого, строит новые связи символического. Кино активизирует схемы работы воображения зрителя, апеллируя непосредственно к эмоциональной реакции, оперирует кодами коммуникации, выстраивая, управляя визуальной аффективной реакцией зрителя. Язык и текст современного кинематографа – это сложный пласт выражения, который задействует самые разные смыслы и образы.

Произведение искусства может быть рассмотрено в плане материальном, семантическом, духовно-содержательном, и в каждом из этих аспектов анализа мы должны будем проводить тщательную работу по восстановлению связей культуры, создавшей это произведение. В материальном аспекте предметом исследования могут быть границы и вид произведения, в семантическом – совокупность его возможных интерпретаций и порожденные им смысловые связи, в духовно-содержательном – художественный образ.

Произведение, раз созданное, обретает собственную жизнь. Это всегда «другая жизнь», свободная от воздействия реальности вообще, в том числе и от

конкретной, житейской реальности биографии его создателя. Произведение обретает и собственное «тело», оно может быть представлено как монада, монада без окон, но с дверьми, которые открываются в одну сторону: произведение свободно от воздействия извне, но само действует. Хотя интерпретация определенным образом меняет произведение, открывает новые смыслы, усложняет ассоциации, само произведение закрыто для «постороннего вмешательства».

Специфика бытия произведения искусства в том, что своим наличным бытием оно представляет некое отсутствие – порождает смыслы, «горизонтальные» и «вертикальные» связи в культуре. Проблема рецепции и интерпретации (как в содержательном, так и в семантическом аспектах) наталкивается на необходимость культурологического анализа, который может опираться как на раскрытие смысла произведения через исследование биографии и мировоззрения его автора, так и на анализ самого произведения как артефакта культуры либо на анализ произведения как системы художественных образов через призму тех идей, которые определили своеобразие культурной эпохи. Важен также аспект социального существования произведения – произведение искусства участвует в культурном диалоге, как в диалоге зрителя и художника, так и в диалоге эпох. Каждое произведение выстраивает цепочку смыслов, как «горизонтальных» – благодаря произведению мы узнаем быт, обычаи, образ жизни и привычки, живую жизнь изображаемой эпохи, так и «вертикальных» – произведение вызывает воспоминания и ассоциации, выстраивает символические и логические ряды восприятия, отсылает к прошлому или углубляет понимание настоящего.

Предметом анализа в данной статье является фильм Тима Бертон «Алиса в Стране чудес». Этот фильм, созданный в технологии 3D в 2010 г., представляет собой не просто экранизацию сложного, символически насыщенного текста Льюиса Кэрролла. Тим Бертон, который сделал себе имя на работах, выводящих популярное кино «голливудской формулы» в ранг фильмов-размышлений, таких как «Бэтмен», «Эдвард Руки-ножницы», «Сонная лощина» и др., заявил, что создает фильм «по мотивам» сказки Л. Кэрролла. Несмотря на это, фильм вызвал массу негативных критических отзывов – в основном критики негодовали по поводу отрыва от фантастической и безумной реальности Кэрролла, также большинство из них возмущало, что главная героиня «не та Алиса» – более взрослая, странная сама по себе, не демонстрирующая непосредственных реакций ребенка.

Тим Бертон из всего многослойного символизма Кэрролла выбрал лишь часть смыслов для визуализации. В анализе фильма мы остановимся на некоторых из них.

Первый значимый пласт связан с теми технологиями, которыми обладает современное кино. Мультипликация в соединении с игровым кино позволяет воплотить на экране самые сложные и самые странные трансформации мира. История сотрудничества анимации с игровым кино весьма давняя – уже в 1940-е гг. на студии У. Диснея создавали фильмы, в котором игровое кино соседствовало с анимацией. Рисованные герои 1980-х гг.,

самый знаменитый из которых Кролик Роджер, оставались плоскими, и только в 2000-х гг. благодаря новым технологиям они приобрели объем. Тим Бертон уже имел опыт полномасштабного анимационного кино – его фильм «Труп невесты» стал одним из хитов мирового кинематографа. В «Алисе» Бертон создал необыкновенную реальность фантастического, которая может быть самостоятельным предметом для исследования. Основой для создания образов фантастического выступает сюрреализм – художественное течение, вдохновленное теорией З. Фрейда, значимость которой для современной культуры трудно переоценить. Исследование структуры сознания человека как трехчастной, открытие в сознании области сокровенного, таинственного, разделение деятельности психики человека на сознательную и бессознательную и (позже) исследование области коллективного бессознательного – наиболее популярные для XX в. идеи. Переломные эпохи всегда порождают художественные образы, которые будоражат умы и воображение многих поколений, таковы готические каркасы фантазийных миров исхода Средневековья, кентаврические образы сюрреализма, постмодернистские образы-тексты, где смысл витает, словно дух над бездною, и тьма носится над водою. Как прочесть эти образы, где найти адекватный им смысл, как соединить природу фантастического образа с природой нашего понимания, где основание его интерпретации?.. Вопросы, возникающие перед произведением искусства, всегда адресуются интерпретатору, коварно подстерегая каждый неосторожный его шаг обманчивостью многих смыслов.

Второй важный пласт – это работа с трансформациями тела, которая также связана с созданием реальности фантастического. В фильме Тима Бертон трансформациям тела уделяется много внимания – это и увеличение / уменьшение Алисы, и гипертрофированная телесность Красной королевы, и фальшивое уродство ее придворных, и, разумеется, телесность фантастических существ – Бармаглота, Абсолема, Чеширского Кота. Гигантизм, воображаемое увеличение вещей связаны со структурами нашего воображения. Французский исследователь Ж. Дюран относил гипертрофию органов и гигантизм к «восходящей» схеме дневного режима воображаемого, которая изоморфна структурам воображаемой власти [1. С. 150–156]. То есть Красная королева, «глава» государства, демонстрирует власть своей телесностью, большеголовостью. Для нее самой – и это становится ясно зрителю из сюжета фильма – основание этой власти недостаточно легитимировано, поэтому Красная королева нервно рубит головы с плеч и истерично заявляет о своих правах на власть: «Я старше и монарше!». Гипертрофия органов придворных также имеет дополнительный смысл, который можно соотносить с образами власти.

С проблемой трансформации телесности также связан дискурс одежды, который является дискурсом современности и в сказке Кэрролла не имел места. Это дискурс вещи как таковой и одетого / раздетого тела, дискурс модного тела как инструмента презентации и обретения идентичности.

Бросается в глаза, что авторы фильма задумались над тем, как существуют тела и вещи в Стране чудес. Если в тексте сказки, когда с телом Алисы происходят удивительные превращения, они затрагивают и одежду – одежда выступает продолжением тела в прямом смысле слова, то в фильме вещи живут сами по себе – чудесное их не преображает. Таким образом, появляется новый пласт визуального повествования – это мир вещей, которые проявляют каждый раз новые черты идентичности Алисы. Таким образом, становится ясно, что фильм Тима Бертона про путешествие в Страну чудес есть история про путешествие вглубь себя, про взросление, обретение новой идентичности, что характеризует фильм как произведение XXI в., для которого кризис идентичности – одна из важнейших проблем.

Когда мы анализируем проблему вещи и модного тела, сразу встает целый ряд вопросов. Почему Л. Кэрроллу ни разу не пришлось в голову задаться вопросом, будет ли одежда уменьшаться и увеличиваться вместе с телом? Почему в тексте вещи получают тот же фантастический заряд трансформации, а в фильме нет? Как изменилось восприятие тела и почему одежда из продолжения тела стала «подручной» вещью? Наконец, что изменилось в нашем воображении, благодаря чему стало возможно восприятие тела самого по себе?

В викторианскую эпоху помыслить себе тело без одежды было невозможно. Кэрролловская «Алиса» была написана в начале 1860-х гг., мода этого времени находилась под влиянием противоположных тенденций. Это было время смены парадигмы культуры, когда аккумулировались те смыслы, которые смешали акцент с трансцендентального познающего субъекта на человека чувствующего, переживающего, страдающего – от романтизма к экзистенциализму. Одновременно это было время развития индустрии, изменения социального бытия, экономики, быстрого развития науки и техники, промышленных и социальных революций, словом, время тотальных перемен, когда вопрос об идентичности ставился достаточно остро. Однако идентичность мыслилась исключительно как идентичность взрослого человека, ребенок же оставался вне контекста социальных перемен, он выступал либо символом невинности, либо как маленький взрослый, что ясно видно в литературе того времени.

Именно в то время мода впервые становится предметом теоретических рассуждений, а одежда полагается средством презентовать свой социальный статус, выразить соответствие своего вкуса господствующим нормам. Г. Гегель в «Феноменологии духа» рассматривает положительную роль моды как средства коммуникации, формирования привлекательности одного человека для другого, привязанностей, симпатий [2]. Гегель пишет: «...тело и одежда – различные объекты, и одежда имеет право на свободное существование и развитие» [3. С. 113]. Мода впервые начинает определять индивидуальный, а не идеальный вкус, а формы костюма начинают изменяться каждое десятилетие. К середине XIX в. мода перестала быть «маркером сословной принадлежности» эпохи

абсолютизма, когда, по выражению Э. Фукса, «отделить человека от его костюма уже невозможно, ибо они – единое целое. Только под покровом своей специфической одежды человек становится определенной личностью» [4. С. 176]. Мода позволяет выразить индивидуальность человека, определить границы собственного вкуса в рамках, принятых в социуме. При этом женская и, заметим, детская мода находилась под воздействием викторианской морали. Тело полагалось закрывать, прятать, наиболее неприличным фрагментом тела считались ноги, известно, что даже ножки рояля во время концертов в то время драпировали, чтобы не вызвать нескромных мыслей у слушателей музыки.

Таким образом, с одной стороны, одежда как вещь сама по себе стала уже в середине XIX в. мыслиться самостоятельно, она была более привязана к индустрии, чем к образам тела, с другой – в социальном воображаемом тело все еще невозможно было представить отдельно от его одежд. И тело, и одежда «имели место» – это было место в социальной системе, одежда маркировала возраст, статус, богатство и т.д. Дискурс моды в XIX столетии был дискурсом места. Кэрролловский текст следует этому дискурсу, и поэтому вопрос о том, что происходит с платьем Алисы, когда она вырастает / уменьшается, даже не возникает.

В фильме Т. Бертон такая телесность тоже имеет место. Причем даже с некоторым нарушением временного среза: в фильме Алисе 19 лет, значит, должны быть уже 1870-е гг., однако дамы на приеме одеты по моде 1860-х гг. Это закрытые платья, подчеркнутый Х-образный силуэт. Спустя всего десятилетие объемы юбки сместятся на ее заднюю часть, в моду войдут драпировки, рукав станет уже, появится квадратная форма декольте. Костюмеры фильма намеренно выбирают наиболее клишированный костюм викторианской эпохи, потому что авторам фильма важно подчеркнуть «странность» Алисы, ее «неправильность», несоответствие нормам этикета и костюма. Сама Алиса одета в платье, однозначно относящее ее еще к миру детства, – мы видим укороченное платье, открывающее ботиночки, она без шляпки, что тоже подчеркивает ее детскость. Переходность Алисы, «застывание» между детским и взрослым мирами подчеркивается и платьем Алисы, и отношением к ней взрослых. Как отмечает К. Калверт [5], начиная с 1830-х гг. в обществе господствовало представление о детстве как периоде невинности, дети воспитывались в полном (желательно) неведении относительно отношений полов, они мыслились чистыми и совершенными, все недостатки детей воспринимались как «недоработка» или «недосмотр» родителей. Именно поэтому так волнуются родственники Алисы, которая, по-видимому, всегда отличалась странным поведением и суждениями.

В фильме Алиса представлена нам уже барышней, она девица на выданье. И в отличие от Кэрролла, Тим Бертон вполне может помыслить нагое тело, тело без одежды, для него вещь – не более чем вещь, она не должна трансформироваться вместе с телом. Однако нагота никогда не может существовать в воображаемом сама по себе, она получает значение лишь через диалог с

одеждой. Энн Холландер в книге «Видя сквозь одежду» [6] обратила внимание на то, что в живописи обнаженные модели рисуются так, как будто они одеты. Во времена, когда были распространены корсеты, у фигур ню тело имело форму, которая придана ему неким воображаемым корсетом (тонкие талии и пышные бедра). Когда появилась мода на платья, суженные под грудью и расширяющиеся книзу, натурщицы обзавелись плотненькими животиками. Воображение тела довольно долго сопровождалось воображением одежды. Только в конце XX в. нагота стала мыслиться сама по себе – тело само, без одежды, обрело значение «модного». Модное тело тренируют, сажают на диету, умащивают специальными средствами – и дискурс красоты тела получает самостоятельное место. В XXI в. изменяется представление о телесном как данном: тело можно исправить, изменить до неузнаваемости, подогнать под актуальный идеал красоты – современные техники медицины и индустрии красоты дают массу возможностей.

Современность ищет пути сделать тело более мягким, изучает причины его жесткости. Вместо жестких форм одежды тело сегодня само стало жестким, и если вновь в моде корсет, то он не утягивает и не придает форму телу, а просто повторяет форму самого тела. На модное тело можно надеть любую одежду – сегодня мода перестала быть диктатором, она лишь задает выбор из достаточно большого числа вариаций стилей. Изучая историю европейской культуры, мы оперируем понятием художественного стиля, каждая эпоха вполне однозначно соотносится с некоей системой эстетических координат, которые задают систему восприятия. Однако в современности единого художественного стиля не существует – мы говорим о стилистической полифонии, смещении эстетических координат, изменении роли произведения искусства и его автора и т.п. Стиль перестает быть онованием индивидуальности, ее неотъемлемой характеристикой (не важно, идет ли речь об индивидуальности произведения искусства или автора), но становится инструментом сиюминутной идентификации. Наиболее верным определением стиля становится его дефиниция как трансцендентного вещи [7. С. 114]. Таким образом, стиль выходит за рамки непосредственного отношения к человеку, оказывается внешним его определением, и оперирование стилями становится оперированием смыслами, в том числе и социальными, что особенно четко проявляется в имидже и манере одеваться. Стиль задает смысловые координаты идентификации, поэтому хотя тело и его одежды в современности и мыслимы сами по себе, одежда по-прежнему придает нагому телу смысл – через диалог с одеждой телесность получает идентифицирующий властный дискурс. На примере Алисы хорошо видно, как это происходит. На протяжении фильма героиня (в отличие от других персонажей) несколько раз переодевается, и каждая смена одежды оказывается новым этапом обретения ее идентичности.

Поскольку авторам фильма нужно было «поиграть» с одеждой, уже в самом начале они демонстрируют нам, что помыслить Алису без платья может и сама Алиса: в сцене в карете выясняется, что эта барышня

весьма смело смотрит на удобства и приличия в одежде. Отказ Алисы от корсета и постановка вопроса о праве задавать норму и свободе следовать ей подготавливает зрителя к тому, что эта девушка будет «выходить за границы» допустимого и вести себя неподобающим образом.

Норма модной одежды – это та часть коллективных представлений, которая обеспечивает возможность существования самой моды как культурной практики, реализующей стремление к новизне, и как коммуникации. Мода передает сообщение, еще Г. Зиммель отметил, что она реализует два противоположных стремления человека в его идентификации себя – стремление выделяться, подчеркнуть собственную индивидуальность и стремление быть включенным в сообщество. Алиса демонстрирует нам крайнюю грань, гипертрофированную индивидуальность, которая легко нарушает общепринятую норму. Костюмер фильма Коллин Этвуд создает многомерную символику костюмного текста, который позволяет прочитать характеры персонажей и увидеть динамику обретения идентичности главной героиней.

После падения в кроличью нору, когда Алиса выпивает микстуру и уменьшается, мы впервые видим трансформацию платья. Алиса буквально выпадает из своего девичьего платья условно-викторианской эпохи и оказывается в наряде совершенно иного кроя, отсылающем к другому времени. Это платье с глубоким декольте, декорированное оборкой, со сложной драпировкой на бедрах и градуированной длиной. Платье из плиссированной ткани, что отсылает нас к греческим туникам и хитонам, с одной стороны, и к так называемому «античному буму» XVIII в. – с другой.

Отсутствие рукавов и декольте напоминает о балльном туалете. Прямой силуэт и драпировка на бедрах – об эпохе модерн. Итак, Алиса повзрослела, и новое платье подчеркивает символическое соответствие эпохе модерна, с ее интересом к природе и связям мира, историческим эпохам и иным культурам. При этом платье производит впечатление «с чужого плеча», т.е. Алиса явно «не в себе» – одежда демонстрирует нам потерю старой и «не-обретение» новой идентичности. Сама Алиса убеждена, что это сон и «во сне не страшно». То, что платье появилось волшебным образом из ничего и единственное из всех нарядов Алисы дважды трансформируется с ней вместе, подчеркивает «ночной режим» воображаемого, с которым работает Тим Бертон. Вещь здесь становится символом, хотя мыслится отдельно от героини. Так, «технический» смысл напуска и драпировки на бедрах становится ясен в следующем эпизоде: Алиса вырастает и платье распрямляется, превращаясь в мини, а затем вновь сжимается, когда Алиса, поняв, что именно ей надо делать, уменьшается и с ключом в руках бежит к двери.

Какую телесность обретает Алиса в этой одежде? Посмотрим на череду приключений, которые она претерпевает: она выходит в сад, встречает разных героев, которые не могут определиться «та ли это Алиса». И вплоть до следующего переодевания Алиса остается «неопределенной», так же, как неопределенно само ее платье: градуированная длина, асимметрия, сложность драпировок и завязок. То же самое платье стало «мини» и

снова «макси», платье без конца сползает то справа, то слева, мешает бежать, словом, демонстрирует «ускользающую» идентичность персонажа, который находится между мирами, между явью и сном, не действуя, а лишь подвергаясь воздействиям.

В отличие от этого «ускользающего» платья, возникшего волшебным образом из-под «нормальной одежды», следующий наряд Алисе шьет Шляпник. Шляпник придает Алисе новую телесность, причем дважды: сначала он заставил ее выпить микстуру из флакончика, уменьшив до попадания в чайник, а затем смастерил ей новое платье, дав тем самым новый способ идентификации.

Фигура Шляпника в контексте фильма однозначно соотносится с модой. Он мастерит платье Алисе, придумывает шляпки Красной королеве, сам одевается ярко и необычно, словом, явно воплощает собой суждение вкуса и современную моду. При этом сам Шляпник не просто эксцентричен, он антимоден. В его костюме соединено цитирование «модов» и «зазу» (широкие укороченные брюки, цветные носки), а также пародия на денди – цилиндр, шейный платок, сюртук. Пародируемый объект здесь очевиден – это «жених» Алисы молодой лорд Хэмиш Эскотт, юноша из хорошей семьи, одетый «с иголочки» и чрезвычайно правильный. Однако если денди XIX столетия отказывались от ярких цветов, роскошных материалов и прочих излишеств, стремясь подчеркнуть хороший вкус и изысканность, то в образе Шляпника все то, что денди сделали черным, вновь расцвело пестротой мужского костюма XVII–XVIII вв. Шляпник носит кружевные манжеты, его сюртук украшен катушками ниток, булавами, местами рван – эстетика трэша и апофеоз творчества – даже Красная королева признает за Шляпником творческую силу («Снимите цепи, как он будет творить в цепях?» – восклицает она). Причем творческая энергия Шляпника показана как посторонняя сила, во власть которой попадает и сам Шляпник. Вот он предлагает Красной королеве «околпачить» ее, т.е. сшить ей шляпку, а чуть позже забывает, где и зачем находится, полностью поглощенный любимым делом. Чтобы вернуться в реальность борьбы за справедливость, которую Бертон сделал смысловой канвой приключений Алисы, Шляпнику придется сделать усилие.

Фигура Шляпника у Л. Кэрролла не несла такой мощной тематической нагрузки, профессия эта была в то время малопочтенная, хотя головной убор в викторианскую эпоху являлся важной и абсолютно необходимой составляющей имиджа. Однако Бертон в фильме делает Шляпника одной из главных действующих фигур, именно его глазами мы видим, что произошло в королевстве, он выполняет роль Ведущего (Вергилия) по отношению к Алисе, он же ставит ее перед последним выбором – уйти или остаться. Поэтому и сюжет с шитьем шляпок для Красной королевы не случаен – он дает Шляпнику то основание его существования, которое у Кэрролла было упущено.

Для чего авторам фильма понадобилось такое смещение акцентов? Современное прочтение «Алисы» не может игнорировать проблему творчества. Шляпник воплощает новый тип профессионала, который стал

актуальным именно в современности. В фильме Т. Бертон Шляпник – представитель креативного класса. Креативность как «способность создавать значимые новые формы» [8. С. 19] становится движущей силой современной культуры. Мы культивируем креативность, возводим ее в ранг ценности, на воспитание креативности направлено образование, под ее влиянием изменяется экономика и социум. Креативность сегодня перестает быть индивидуальным феноменом и приобретает черты социального процесса, экономически обоснованно возникает креативный класс, который работает в креативных индустриях, формируется новая система ценностей, которая оказывает влияние на культуру в целом. Р. Флорида выделяет следующие ценности креативного класса: индивидуальность, меритократия, разнообразие и открытость [8. С. 95–97]. Шляпник соответствует этим ценностным критериям, он носитель новых ценностей. Сам Тим Бертон, как и вся творческая группа фильма, тоже представитель креативного класса. Фильм, ориентированный на прочтение современным зрителем, оперирует символической лексикой XXI в. – тут и отсылки к прошлым эпохам, и антропологически обоснованный сказочно-героический сюжет, и современное прочтение проблем идентичности и творчества.

Итак, Шляпник задает Алисе новые координаты идентичности и создает для нее новое платье, т.е. дает ей новую телесность, которая позволит эту идентичность адекватно презентовать. Какое платье получает Алиса? Это вполне современное платье без бретелек, длиной немного ниже колен, с завышенной линией талии. Платье девичье по цвету и фасону. Достаточно короткое и свободное, чтобы оно не стесняло движений. Оно вполне вписывается в современную концепцию молодого тела «без возраста» и уже совершенно не отсылает к прошлому. Это платье, символизирующее подростковую идентичность – взросление и самоопределение в системе ценностных координат.

Шляпник ведет / везет на шляпе Алису, рассказывая ей о том, что произошло, и давая ценностные ориентиры. Рассказ Шляпника расставляет Красную и Белую королев на полюсы добра и зла, формирует перед Алисой поле выбора, который она должна сделать сама. Символика текста этой части фильма однозначно показывает нам, как совершается выбор – от эпизода, где Шляпник, указывая на живот девочки, говорит «булатности не хватает», до преодоления Алисой рва по мертвым головам с восклицанием «ах, булатности не хватает!». Однако как только Алиса добирается до замка, где ей предстоит другая, требующая иного дискурса, задача, это платье покидает хозяйку, предоставив ей обрести новую идентичность и новое тело.

В фильме интересно проговаривается тема наготы: в начале сюжета Алиса сопоставляет правила в одежде с правилами социального признания, тогда же звучит парадоксальное заявление о том, что «было бы интересно, если бы дамы были в брюках». В эпизоде с гигантской Алисой в замке Красной королевы Алиса соотносит свою наготу с гипертрофированным телом

Красной королевы и благодаря своей находчивости обретает новое платье. Это платье Алисе шьют по приказу королевы даже из штормов (отсылка к культовому фильму «Унесенные ветром», смысловой контекст здесь такой же – стремление добиться поставленной цели собственными силами). Новая Алиса в красном, сложного кроя платье, с анималистическим декором. Этот наряд читается как дискурс силы, власти, агрессии – именно эти качества обретает героиня. Следующее переодевание случится в замке у Белой королевы и будет это наряд в восточном стиле с брюками, после чего уже Алисе останется лишь надеть доспехи. Разумеется, оба этих имиджа тоже не случайны – размышление и бездействие, которое сменяется открытой схваткой с символическим злом.

Фильм много критиковали именно за превращение Алисы в Жанну Д'Арк и финальную сцену битвы с Бармаглотом – этот сюжет совершенно выпадает из символического кэрролловского дискурса, более того, он выпадает и из дискурса обретения идентичности – открытое противостояние двух войск, фантазмагория с отрубанием головы чудовищу мало подходят жанру философского фильма. Прочтеть замысел авторов фильма поможет обращение к дискурсу воображаемого, концентрированно присутствующему в этой сцене. Алиса решается на битву, определяясь в том, кто она такая на самом деле. Она обстоятельно и подробно отвечает Абсолему на этот вопрос, причем соотносит себя с отцом, который и оказывается основной идентификационной доминантой (что вполне соответствует психологическому объяснению взросления). Выступая против Бармаглота, Алиса вспоминает совет отца «поверить в шесть невозможных чудес», и это позволяет ей победить чудовище. Таким образом, Бертон демонстрирует нам возможности креативного воображения, которое способно и реализовать архетипический сценарий, и обрести индивидуальность, и победить предрассудки разума. Индивидуальность Алисы позволяет ей совершить окончательный выбор и вернуться домой, для того чтобы «найти себе иное применение». Не поддаваясь соблазну остаться в царстве воображаемого, овладев своим воображением, убедившись, что реальность воображаемого не есть ни реальность сна, ни реальность фантазии, она оказывается способна на самостоятельное мышление и самостоятельное действие. В конце фильма мы видим Алису достаточной степени булатности – с жестким

телом и жесткими суждениями: она вылезает из норы и несколькими фразами завершает «незавершенные дела» и разрешает «неразрешенные вопросы», мыслит «достаточно смело» и отправляется на покорение просторов теперь уже реального мира.

Кинотекст Бертон можно читать на разных уровнях смысла. В данной статье мы рассмотрели дискурс тела и одежды как путь к обретению собственной индивидуальности, а также обратились к работе с различными планами воображаемого. XXI в. изменяет дискурс тела, акцентируя его как бытие под взглядом и смещая акцент на механизмы презентации и их роль в обретении идентичности. Индивидуальность существует на границе тела. Она облакает себя в удобочитаемые одежды, модные вещи и с легкостью цитирует эпохи и стили. Если стиль – трансцендентное вещи, то воображаемое тело становится трансцендентальным индивидуальности.

Тело становится основанием для проникновения вглубь собственной индивидуальности – именно на этом основаны современные перформансы, которые оперируют телом как инструментом, само тело мыслится отдельно от человека. Перформанс, в котором художник и зритель оказываются в едином реальном времени-пространстве (в отличие от искусства театра и тем более кино, где время-пространство иллюзорно – это время-пространство воображаемого), строится на личном опыте художника. Перформанс можно назвать феноменологией художественного опыта, и фильм Тима Бертон опирается на этот новый художественный опыт в создании реальности воображаемого. Тим Бертон хорошо знаком с современным искусством, для него мизансцена в фильме – акт перформанса, именно поэтому «Алиса в Стране чудес» хорошо «делится» на эпизоды, каждый из которых может рассматриваться как некий самостоятельный сюжет.

Каждый эпизод фильма реализует свой план воображаемого – от архетипических структур рисунка персонажей и антропологических структур уменьшения / увеличения до социальных структур микромира викторианского общества и макромира межкультурного диалога с могущественной китайской империей. Таким образом, фильм Тима Бертон «Алиса в Стране чудес» может быть рассмотрен как произведение искусства XXI столетия в соотношении с современными социальными реалиями, изменением системы ценностей, художественными приемами и философскими идеями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Dunod, Paris, 1992.
2. Гегель Г. Феноменология духа. URL: <http://orel/rsl/ru/nettext/foreign/gegel/htm>
3. Свендсен Л. Философия моды. М., 2010.
4. Фукс Э. Галантный век // Эротика. М.: Диадема-пресс, 2001.
5. Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства, 1600–1900 / пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
6. Hollander A. Seeing through Clothes. Berkeley: University of California Press, 1975.
7. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995.
8. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. М.: Классика XXI, 2011.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 5 мая 2012 г.