

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
ГЛАВА 1. ПАСТИШ И КОМПАНИЯ	17
ГЛАВА 2. ПАСТИШ, НАЗВАВШИЙСЯ ПАСТИШЕМ	94
ГЛАВА 3. ПАСТИШ ВНУТРИ.	114
ГЛАВА 4. ПАСТИШ, ЖАНР, ИСТОРИЯ	164
ГЛАВА 5. ЦЕЛЬ ПАСТИША	237
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. МАРСЕЛЬ ПРУСТ: «ДЕЛО ЛЕМУАНА» ГЮСТАВА ФЛОБЕРА	320
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ПОСТАНОВКИ «ЩЕЛКУНЧИКА»	324
ЛИТЕРАТУРА	326

*Моим студентам — Сесилии, Дэвиду, Хосе, Кейт,
Лукасу, Мелинде, Раулю, Ребекке, Ши-ян, Стивену,
Вентуре и Винсенту*

Введение

ПАСТИШ — широко используемый, но малоизученный термин. У него два основных значения, отсылающих либо к сочетанию эстетических элементов, либо к роду эстетической имитации. Именно на втором значении сосредоточено внимание в этой книге.

Предварительно пастиш, как он здесь понимается, можно определить следующим образом: это род имитации, в которой подразумевается, что вы знаете, что это имитация. Столь очаровательно простое определение неминуемо требует пояснения практически каждого слова.

ИМИТАЦИЯ

Во-первых, пастиш связан с имитацией в искусстве. Имитация в широком смысле слова — основа любого обучения, то есть поведения, коммуникации и знания. Здесь мы не будем распространяться о ее природе и масштабах, хотя и следует взять на заметку то, насколько тесно пастиш связан с таким фундаментальным аспектом человеческого существования.

Во-вторых, когда я говорю «искусство», я не придаю этому слову никакого оценочного веса. Я бы хотел, чтобы существовало какое-нибудь другое слово, потому что «ис-

кусство», кажется, уже никак не избавиться от означающих «хорошее» и «признанное» или «высокий статус», при этом «культурная продукция» — слишком широкий термин, а «текст» — слишком литературный*. Местами подходит слово «произведение», если контекст не делает его двусмысленным; оно напоминает нам, что искусство — нечто, сделанное из какого-то материала, и что оно само что-то делает, работает как смысл и аффект. В дальнейшем я буду использовать и его, и «искусство», а также термин «эстетика», абстрагировавшись от ценности, для обозначения и популярного, массового искусства, и среднего, и высокого, и элитарного. Тем не менее я не утверждаю, что все произведения обладают одинаковой художественной ценностью, но я и не предполагаю, что произведение, созданное на одном культурном уровне, априори лучше или хуже, чем произведение, созданное на других уровнях. Все — искусство, все следует определенным эстетическим правилам и принципам или нарушает их, одни произведения — ужасны, другие — прекрасны, большинство — не то и не другое.

В-третьих, пастишем может быть все произведение целиком (и есть даже признанный литературный жанр пастиша, который обсуждается в главе 2). Однако нередко (а может быть, даже часто) пастиш является только одним из аспектов произведения, включается в более обширное целое, которое пастишем не является (пьеса в пьесе и так далее, см. главу 3), или становится формальным приемом, используемым в произведении (например, пастиш на романтизм Флобером в «Мадам Бовари», который обсуждается в главе 5).

В-четвертых, пастиш может имитировать отдельное произведение или вид произведений (определенного автора, жанра, эпохи).

* Хотя слово «текст» происходит от ткачества (ср. «текстиль»).

В-пятых, художественная имитация, с которой связан пастиш, — это имитация другого искусства, а не жизни или реальности. Понятие о том, что искусство так или иначе имитирует жизнь, — краеугольный камень западной эстетики, но здесь речь не об этой имитации. Пастиш всегда имитация имитации. Возможно, если рассуждать таким образом, регресс бесконечен, и мы никогда не достигнем точки, в которой имитация является имитацией жизни, — она всегда неизбежно имитация искусства. Эта головокружительная перспектива может быть несколько снята, если использовать формулировку, которая исходит из того, что есть такая вещь как реальность, нечто за пределами имитации, но признает, что она никогда не находит выражения и, может быть, даже не схватывается в своей непосредственности, кроме как через формы имитации, которыми мы располагаем для ее познания. Такого рода рассуждения, строго говоря, выходят за рамки данного исследования и самого термина «пастиш», но я их здесь затрагиваю, чтобы заранее представить идею, которая проходит через всю эту книгу: пастиш — не что-то поверхностное, оторванное от реальности и в особенности от чувств. Скорее, это осознанная практика имитации, которая в одно и то же время твердо удерживает нас внутри культурного восприятия реальности и дает возможность извлечь из нее смысл.

ПОДРАЗУМЕВАЕТСЯ

Словарные определения обычно стараются обходиться без лишних слов, однако понятие «подразумевания» так или иначе нужно для определений пастиша: «обычно намеренно имитирует» [Webster, 1961], «нескрываемая имитация» [OED, 1989], «один художник пишет в стиле другого, признавая этот факт» [Martin, 1986], «сознательно заимствует» [Turner, 1996], «специально сочинено» [Jacobs, 1958]. Это предполагает понятие намерения, от которого многие тео-

ретики культуры вздрагивают уже по крайней мере столетие. Намерение приобрело дурную славу, потому что часто используется в сильном значении, отсылая к биографии или внутренней жизни художника: оно трудно доказуемо, в то же время ему отдается предпочтение перед тем, о чем искусство говорит открыто. Однако мы не обязаны отказываться на этом основании от любых представлений о намерении. Когда мы говорим, что произведение подразумевается как смешное или грустное, намеренно следует тому или иному жанру, задумано как пастиш или, наоборот, не пастиш, в наших словах нет никаких экстравагантных измышлений.

Есть один случай, когда пастиш может считаться ненамеренным. Это происходит, когда то или иное произведение не смогло стать тем, чем собиралось, и в результате стало «просто пастишем»¹. В частности, произведение могло быть задумано как оригинальное, но в итоге превратилось во что-то другое, к тому же оказалось вторичным. Эту идею зачастую хорошо передает выражение «для бедных». Так, по мнению некоторых, Брамс — это пастиш на Бетховена, британская серия фильмов «Признания» — на серию фильмов «Так держать!» (Caggy On) для бедных. Кроме того, вы можете видеть в произведении только то, что оно подражательно, то есть вы сами будете пастишировать произведение: вероятно, самая известная форма такого пастиширования — кэмп.

¹ Маргарет Роуз ссылается на обсуждение Хансом Куном шведского слова «pekorat» для обозначения «неумышленно комичного или стилистически некомпетентного текста “начинающего” поэта или писателя» ([Kuhn, 1974, p. 604]; цит. по: [Rose, 1993, p. 68]). Хотя здесь «pekorat» относится главным образом к пародии, оно похоже, практически не отличается от использования слова «пастиш» для обозначения неудачного подражания. Обратите внимание также на краткое замечание о фильме «Шейн» как пастише в этом значении в главе 4 и на обозначение кэмп как «неудавшейся серьезности» у Сюзан Зонтаг [Sontag, 1967, p. 287]. О кэмпе в целом см. [Cleto, 1999].

ВЫ

Пастиш подразумевает, что те, кто его читает, видит или слышит, понимают, что это пастиш. Чтобы это сработало, он должен «схватываться» как пастиш. В этом смысле он похож на иронию [Hutcheon, 1994, p. 89 ff.]. Предполагается, что аудитория имеет определенную компетентность, и потому пастиш может считаться элитарным явлением, которое включает тех, кто его схватывает, и исключает тех, кто не схватывает. Пастиш, без сомнения, часто провоцирует на снобизм («Разве вы не понимаете?»), однако он не всегда совпадает с элитами в их привычном социальном определении. Пастиш используется и признается в популярной и массовой культуре не меньше, чем в средней и высокой. Рассматриваемый как специфический род понимания между производителями и потребителями, любой пастиш рассчитан на особую группу, которая его понимает. Однако пастиш может использоваться и группами, для которых он не предназначался в этом узком смысле производителя-потребителя, но применительно к другим социальным категориям. И даже на этом уровне пастиш принадлежит власть имущим или признанным арбитрам изысканного вкуса в той же мере, что и маргинализированным и угнетенным группам. Его можно найти во всех культурных стратах, во всех социальных группах. «Вы» должны его схватывать, но на самом абстрактном уровне понятие пастиша не делает никаких предварительных допущений касательно того, кто «вы».

ЗНАТЬ

Большинство людей (возможно, даже все) знают, что данное произведение похоже на другие, которые ему предшествовали, и что, даже когда оно их трансформирует, оно их в то же время имитирует. Однако большую часть времени мы об этом не вспоминаем, и слишком часто задумываться об этом — значит испортить себе удовольствие и отвлечься от

главного. Подобно тому как осознание правил грамматики и звучания слов может помешать нам свободно разговаривать, можно потерять готовность и желание самозабвенно погрузиться в произведение, если мы будем слишком сильно осознавать, что оно одновременно и следует образцам, и подстраивает их под себя. В пастише, однако, факт имитации — неотъемлемая часть того, как произведение работает, его смысла и аффекта.

Однако, если что-то явно не маркировано в качестве пастиша, как произведения, которые обсуждаются в главе 2, не всегда легко доказать, что пастиширование имело место. Глава 1 заканчивается тезисом о том, что для того, чтобы продемонстрировать, что произведение — пастиш, потребуется указать на сочетание контекстуальных и паратекстуальных признаков, текстуальных маркеров и эстетического суждения. В главе 2 на примере пастишей, названных так самими авторами, исследуются текстуальные маркеры значительно сходства наряду с не слишком преувеличенными элементами искажения и расхождения. В главах 3 и 4 разбирается проблема признания с двух разных точек зрения. В главе 3 рассматриваются случаи, в которых велика вероятность пастиша: одно произведение (пьеса, картина, фильм) становится рамкой для другого, которое, таким образом, тяготеет (но только тяготеет) к тому, чтобы постоянно имитировать первое, и тем самым быть пастишем. Преимущество разбора таких примеров в том, что и контекст (рамка), и произведение, находящееся внутри него (в силу его стилистического отличия), сообщают дополнительные сведения об условиях и формальных операциях пастиша. В главе 4 рассматривается кейс, в котором труднее всего отличить пастиш от непастыша, — жанр. Осознавать то, что данное произведение относится к определенному жанру, — значит так или иначе осознавать, что это имитация имитации, однако есть принципиальное различие между образцом жанра и пастишем на него. В главе 4 я пытаюсь разобраться, в чем оно состоит.

РОД

Я, собственно, уже начал определять, какого рода имитацией является пастиш: он имитирует другое искусство так, чтобы осознание факта имитации играло центральную роль в смысле и аффекте, которые он создает. Далее я пытаюсь разобраться в том, что из этого следует. Я начну со сравнения пастиша с другими терминами, связанными с практикой имитации: копией, плагиатом, пародией и так далее. Далее следуют главы о специфическом, преимущественно литературном, виде пастиша, о пастише внутри произведения, которое само пастишем не является, и о жанре. В последней главе рассматриваются некоторые примеры использования пастиша в эстетических и политических целях и как средства выразительности. В ней выдвигается два тезиса. Во-первых, хотя я надеюсь показать в этой книге, что пастиш следует принимать всерьез, я далек от того, чтобы утверждать, что он всегда умен или прогрессивен, но он может быть таковым. Во-вторых, я хочу оспорить представление о том, что пастиш не совместим с аффектом. На самом деле, причина интереса к пастишу в том, что он показывает — осознанность и эмоциональная выразительность не исключают друг друга. Тем самым он помогает разрешить один из главных конфликтов западной эстетики и позволяет увидеть исторический характер чувств.

* * *

ЗАМЕЧАНИЕ О ПРИМЕЧАНИЯХ И ПРИМЕРАХ

Примечания

Я использую пронумерованные сноски стандартным образом, чтобы дать научное обоснование и уточнения к тексту. Я также использую два вида примечаний.

Во-первых, звездочки (*). Меня поразило, как часто разбираемые здесь термины происходят из домашней сферы, прежде всего из кулинарии, включая сам термин «пастиш».

В прошлом веке была распространена практика использовать в качестве образцовой аналогии для объяснения культурных и эстетических форм сексуальность, но, возможно, нам также следует изучить домашние искусства и ремесла. Секс — импульсивное влечение, со своими кульминациями, и люди могут без него обходиться. А вот еда и одежда — вещи повседневные и необходимые. Если это изысканная пища или одежда, то подразумеваются определенные навыки и труд, умение смаковать их и насыщаться. Если мы возьмем их в качестве первичного источника и модели для искусства, это даст нам гораздо более инклюзивную эстетику, более ясную для тех, кто первыми начали использовать термины из домашней сферы в эстетическом дискурсе. К тому же, учитывая низкий культурный статус пастиша, его место среди терминов преимущественно женской сферы домашних практик, а не более маскулинизированной сферы сексуальных подвигов. Итак, звездочкой я отмечаю многочисленные связи между эстетическими терминами и терминами из сферы быта, позволяющие заново открыть такое восприятие искусства после многих лет засилья сексуальности как объяснительной модели.

Во-вторых, крестики (†). Очень часто, когда смотришь, что именно пастиширует пастиш, открывается цепочка связей, уводящая далеко от исходного тезиса. Не хочется их упускать, поскольку эти связи показывают, что практики подражания и намеков, особым случаем которых является пастиш, проникли повсюду. Я использовал крестики для указания на эти связи, но можно считать этот символ чем-то вроде иглы, а последующие примечания — нитью, на которую нанизываются разные произведения.

Примеры

Это исследование было задумано как включающее множество разных медиумов и эпох, но, учитывая его небольшой объем, примеры не могут претендовать на исчерпание темы.

В то же время, поскольку о ценности обобщения можно судить только по тому, как оно переносит конкретизацию и даже урон, который ему наносят детали и частности, содержащиеся в любом примере, важно рассматривать примеры с разумной тщательностью, а не набрасывать множество кейсов, которые исследуются лишь поверхностно. Представленные здесь примеры — это примеры, которые пришли на ум и которые я мог и хотел изучать. Тот факт, что большинство из них относится к XX в., а не к более ранним периодам, к Западу, а не к какому-то другому региону, к кино, а не к другим видам искусства, не должен восприниматься как намек на то, что по какой-то причине за последние сто лет Запад и кино были более склонны к пастишу, чем другие эпохи и другие виды искусства. На самом деле, даже не будучи достаточно сведущим, я в этом глубоко сомневаюсь.

* * *

Я хотел бы поблагодарить Томаса Эльзессера, Алессандру Марцони и Марио Корону, Йостейна Грипсруда и Джорджину Борн за предоставленную мне возможность опробовать некоторые из этих идей в университетах Амстердама, Бергамо, Бергена и Кембриджа; Кэтрин Констебль и Сьюзан Спайдель за то, что пригласили меня выступить в Sheffield Showroom, а Энн Каплан — в SCMS London. Я в особом долгу перед Йостейном за его вопрос об употреблении слова «пастиш». Руджеро Эуджени и Луизелла Фаринотти заставили меня задуматься о проблеме жанра, пригласив поучаствовать в специальном номере *Comunicazione sociale*; Тейлорианская библиотека в Оксфорде особенно помогла мне томами Делепьера и Каррера, а Ричард Перкинс, работающий в библиотеке Университета Уорвика, неизменно был полезен для отслеживания ссылок.

Я хочу особо поблагодарить Ребекку Барден не только за то, что заказала мне эту книгу, но за всю поддержку и поощрение, которое она мне оказывала, работая в издатель-

стве Routledge. Также хочу поблагодарить Натали Фостер и Эйлин Ирвин за то, как усердно они следили за этой книгой на поздних стадиях работы над ней. Хочу поблагодарить и Жозе Арройо, Даниелу Бергхан, Шарлотту Брансдон, Эрику Картер, Малкольма Гибба, Тодда Хейнса, Роджера Хильера, Джорджо Марини, Джорджину Поль, Мартина Памфри, Жинетт Венсендо, Тома Во и Джеймса Зборовски за беседы, подсказки и помощь в различной форме.

Я решил написать эту книгу после того, как прочел курс на эту тему в Нью-Йоркском университете. Я хочу поблагодарить Криса Страйера не только за то, что без него этого курса не было бы, но и за то, что согласился включить его в программу, и моя особенная благодарность студентам, которые посещали этот курс. Я сознаю, что я в долгу перед ними за примеры, на которые они обратили мое внимание, за пояснительные формулировки и полезные, порой аналитические, вопросы, но больше всего за необыкновенное вдохновение и поддержку, полученные от всех них.

Глава 1

Пастиш и компания

ПАСТИШ — повсеместно используемый в критике термин: он употребляется часто и без разбора. Среди прочего его используют для обозначения¹:

- оскорбительного описания (в книгах К.С. Льюиса о Нарнии «империя зла Калормен — это пастиш на арабов или китайцев» (*Stephen L.R. Clark*, *Times Literary Supplement*. 09.05.2003. P. 17));
- бесплодного возвращения к устаревшим образцам (скульптура времен итальянского фашизма, «прославлявшая победу в Эфиопии, скорее была убогим пастишем на искусство Древнего Рима, чем принимала футуристические образцы» (*Jonatan Jones*, *The Guardian Saturday Review*. 12.07.2003. P. 19));
- версии более низкого качества (картина Дюрера «Святая Дева в саду» была в 1950-е годы низведена до статуса более поздней копии или пастиша (*Paul Hills*, *Times Literary Supplement*. 14.05.2004. P. 20));
- второсортной имитации («километры партитуры [мюзикла «Дети воды»] бьют по ушам как недо-сондхай-

¹ См. также академическое употребление пастиша в: [Karrer, 1977, *passim*; Genette, 1982, p. 105 ff.; Rose, 1993, p. 72–77; Borello, 1996, p. 94–100].

мовский пастиш» (*Paul Taylor*, *The Independent Review*. 23.07.2003. P. 17));

- плоской исторической реконструкции («Мария-Антуанетта» Софии Копполы «выходит за рамки простого исторического пастиша, чтобы залезть в голову Марии-Антуанетты» (*Sandra Ballentine*, *The Guardian Review*. 01.07.2005. P. 15));
- пародии (повсеместно);
- нечто близкого кэмпу («буч-пастиш к.д. ланг певцов-мужчин в стиле кантри и вестерн» (*Cindy Patton*, Introduction to new edition of *Lavender Culture* [Jay, Young, 1994. p. xxv]); «Вдали от рая» — нечто гораздо большее, чем кэмп или пастиш» (*Peter Bradshaw*, *The Guardian Review*. 07.03.2003. P. 12);
- идеализации стиля (статья под названием «Страсть к пастишу» о переоценке архитектурной ценности домов, строившихся в 1920-е годы британским девелопером Реджинальдом Файерфаксом Уэлсом, в которой говорится о «его идеализированном представлении об английском пейзаже, его пастишах коттеджей» (*Fred Redwood*, *The Sunday Telegraph Review*. 21.04.2002. P. 19));
- чего-то, напоминающего что-то другое, не будучи его прямой имитацией (фильм «Ключи от машины» — «постмодернистский пастиш на Пиранделло» (*Mark Kermode*, *The Observer Review*. 10.07.2005. P. 7));
- формы влияния (Принс «единственный, кто больше всего повлиял на современную передовую черную музыку. Целое поколение ... либо упоминало названия его песен, копировало его музыку и слова, либо пастишировало его гладкое, фанковое звучание восьмидесятых» (*Sean O'Hagan*, *The Observer Review*. 04.04.2004. P. 5));
- способа обучиться чьему-либо искусству («В возрасте 18 лет [Барраке] писал пьесы-пастиши в стиле Шуберта

и Шумана (*David Schiff*, *Times Literary Supplement*. 12.11.2004. P. 11));

- полезного риторического навыка (римская декламация как «упражнение, в котором сочетались ролевая игра, анализ, запоминание и звуковой пастиш... выполняла образовательно-просветительскую функцию» (*Emily Gowers*, *Times Literary Supplement*. 05.12.2003. P. 27));
- действенной исторической реконструкции («расползающийся пастиш» романа Мишеля Фейбера «Багровый лепесток и белый», действие которого происходит в 1870-е годы в Лондоне, «добирается до мест, которых не коснулся Диккенс» (*Emma Hagestadt*, *The Independent Review*. 10.10.2003. P. 31)).

И сюда не включены многие из случаев употребления слова «пастиш» в значении искусства комбинирования разных элементов.

Все эти употребления правильные. Понятно, что каждое из них означает, даже если они означают не одно и то же. Я собираюсь поспорить с подразумеваемым в большинстве употреблений представлением о том, что пастиш по природе своей банален или даже хуже, однако нет оснований говорить, что этот термин не может употребляться так, как он употребляется в этих случаях. Однако в этой главе я собираюсь рассмотреть множество терминов, имеющих для обозначения комбинирования и имитации в искусстве, чтобы выделить одну особую практику, для которой нет другого слова, кроме слова «пастиш».

Само слово происходит от итальянского *pasticcio**, которое в самом раннем из отмеченных случаев употребления означало «пирог» (*vivanda ricoperta di pasta e cotta al forno*,

* Происходит от *pasta*, что, прежде всего, означает тесто, а затем выпечку и макароны (как мы сегодня используем это слово в английском для обозначения спагетти, лазаньи и т.д.).

«еда, покрытая тестом и запеченная в печи»²). Идея смешанного блюда — мясо и/или овощи плюс тесто — была в дальнейшем перенесена на искусство. В этом употреблении пастиччо обозначает картины одного художника, использующего мотивы другого и выдающего их за творчество последнего. Один из первых известных случаев такого рода имел место в 1619 г., когда римский кардинал выяснил, что картина, проданная ему Теренцием из Урбино как «Мадонна» Рафаэля, была кисти самого Теренция. Кардинал вызвал художника и сказал, что если ему хочется пирога (*pasticcio*), он закажет его своему повару, маэстро Джованни, пекущему такие вкусные пироги [Nempe], 1965, p. 165–166³. Здесь соединяются три аспекта того, как в дальнейшем сложится судьба термина «пастиш».

Во-первых, пастиччо основан на соединении элементов, взятых из других мест, и вначале мы обсудим этот комбинаторный принцип. Во-вторых, речь идет о цитировании или подражании более ранним работам, что придает пастиччо значение своего рода имитации, которой посвящена не только вторая часть этой главы, но и вся книга. В-третьих, картина-пастиччо предполагала скрытое или мошенническое использование комбинирования и имитации, и эта негативная ассоциация пристала к слову «пастиш». Видо Хемпель выдвинул гипотезу, что это тоже связано с кулинарным происхождением слова: никогда нельзя знать наверняка, что положили в пирог [Ibid., p. 165]. Как бы то ни было, даже применительно к эстетике слово «пастиш» употреблялось в итальянской огласовке «пастиччо» — и употребляется до

² Та же самая отправная точка дается в: *Cortelezzano M., Zolli P. Dizionario etimologico della lingua italiana. Vol. 4. Bologna: Zanichelli, 1985. P. 890; Battisti C., Alession G. Dizionario etimologico italiano. Florence: G. Barbera, 1954. P. 2797.*

³ Изначально анекдот взят из книги Джованни Бальоне «Жизнь художников» (1642).

сих пор — для обозначения обмана или путаницы*. Сегодня пастиш может означать (и я был бы рад, если бы означал только это) очевидное комбинирование и имитацию предшествующих произведений, но негативные ассоциации остаются, отныне в основном отсылая к тривиальности или бессмысленности. Одна из главных целей этой книги — доказать, что эти ассоциации внутренне не присущи этому слову.

Слово «пастиш» со всей его историей и нынешней многозначностью исключительно гибкое. До такой степени, что это даже может раздражать. В ходе подготовки к данной книге я часто оказывался втянут в бесплодные споры о том, является ли та или иная вещь пастишем. Чаще всего, вероятно, является — все зависит от того, что вы понимаете под пастишем. Меня же интересует то, чего мы хотим добиться, когда используем это слово и родственные ему, а не выяснение того, что они на самом деле должны означать. Проводимые далее различия между той или иной практикой, выдерживают или не выдерживают критику в зависимости от своей валидности и полезности; чего я не могу сказать наверняка, так это того, какую из этих практик правильно называть пастишем, и уж тем более не могу настаивать на своем любимом употреблении термина. Тем не менее я двигаюсь в сторону определения (набросок которого дан во введении) того, как именно я хочу употреблять этот термин в данной книге.

ПАСТИЧЧО: ПАСТИШ КАК КОМБИНАЦИЯ

На определенном уровне абстракции можно было бы сказать, что практически все искусство предполагает комбинирование. Это может означать комбинирование средств

* Ср. ближайший кулинарный эквивалент в английском, устаревшее *to get into a pickle*, «влипнуть в историю». (*Pickle* — «рассол, маринад». — *Примеч. пер.*)

выражения: музыкальных инструментов, линий, актерской игры, костюмов и декораций и так далее. Это также может означать комбинирование элементов, взятых из предшествующих произведений, которое теперь принято называть интертекстуальностью⁴. Однако комбинационный пастиш — это особый принцип комбинации. Целый ряд других слов используется или использовался примерно в том же смысле: амальгама, бриколаж, коллаж, креолизация, эклектизм, гибридность, всякая всячина, синкретизм. У одних есть первичные, по преимуществу кулинарные значения — коктейль, фарраго*, рагу, меланж, винегрет, попурри — что связывает их с некоторыми из более исторически специфических форм, перечисленных ниже: сарсуэла⁵ и масала (приготовление пищи), центон и лоскутное одеяло (шитье), не говоря уже о бразильском каннибальском искусстве. Далее я собираюсь использовать слово пастиччо (а не пастиш) для обозначения всего этого поля.

Особый принцип комбинации, подразумеваемый пастиччо, открывается в его кулинарном происхождении. В пироге вещи перемешиваются так, что идентичности разных ингредиентов остаются нетронутыми, хотя и меняются в ходе взаимодействия и съедаются все вместе. То же самое и в художественном пастиччо. Главная идея в том, что элементы,

⁴ Интертекстуальность — широко используемый и очень спорный термин. Здесь я использую его, чтобы указать на то, что все тексты неизбежно оказываются заложниками языка и конвенций, в которых они обитают, независимо от конкретных и/или явных отсылок к другим текстам, авторского замысла и тем более узких рамок великой или прогрессивной литературы, все из которых тем не менее представляют собой позиции, встречающиеся в исследованиях интертекстуальности (ср.: [Plett, 1991; Allen, 2000]).

* От лат. «корм для скота».

⁵ Хотя похоже, что это единственный случай, в котором кулинарное значение — род рыбной солянки — основано на художественном термине, который сам восходит к дворцу Сарсуэла, в котором давали подобные представления.

из которых образован пастиччо, считаются разными в силу жанра, авторства, периода, модуса или чего угодно еще и что они обычно не соединяются друг с другом или соединяются с большим трудом. Более того пастиччо — смеси, сохраняющие отдельный вкус каждого из элементов, не сплавляющие их в неразделимое целое, не берущие кусочки столь мелкие, что их идентичность теряется (как в мозаике).

Пастиччо, даже в таком широком определении, можно в принципе отличить от любых других видов комбинирования.

Например, модернистские техники ассамбляжа и коллажа, о которых я буду говорить ниже, предвосхищаются произведениями, пришедшими, вероятно, из доисторических времен. Среди наиболее очевидных кандидатов японские тонические стихотворения XII в., которые делали из бумаги, ниток и красок, маски американских индейцев, где использовались «волокна, кукурузная шелуха, зубы, мех и другие предметы» и западный фолк-арт (в частности валентинки) [Meilach, Hoog, 1973, p. 5–10]. Однако материалы — обычно средство для того, чтобы получить единый нарратив и/или изобразительный эффект, при этом стирается память об автономии, характерной для материалов в пастиччо.

Еще пример: есть масса разновидностей театрального представления, соединяющего в себе речь с музыкой, пением, танцами и комедией: комедия дель арте, придворные маскарады Елизаветинской эпохи, испанская сарсуэла⁶, немецкий зингшпиль⁷, американский мюзикл. Однако в большей или меньшей степени эти виды произведений изначально создаются как единое целое. Есть примеры за-

⁶ Жанр популярного театра, сочетающий в себе диалог, песни, хоровое пение и танцы, восходящий к началу XVII в. и особенно популярный в XIX в.

⁷ Сценическая форма с диалогом и перемежающим его песнями, но на разговорном языке, а не на возвышенном языке Большой Оперы, возникшая в Германии в XVIII в. Канонические примеры немецкой оперы, такие как «Похищение из серала» Моцарта (1782), «Фиделио» Бетховена (1805) и «Вольный стрелок» Вебера (1821) все были зингшпилями.

имствования некоторых элементов: балладная опера (самый известный пример «Опера нищих» (1728)) состояла из популярных мотивчиков, на которые клали новые слова, и потом вставляли все в разговорную драму. «Черный горбун» (1866), вероятно, самый первый американский мюзикл, как считается, родился в результате двойного найма мелодраматической и балетной трупп, которые из соображений удобства засунули в одно шоу, продержавшееся на сцене 40 лет.

Однако, хотя эти шоу часто рассматриваются как заложившие традицию музыкального театра, в действительности они нетипичны. В основном история музыкального театра шла по пути так называемого интегрированного шоу [Engel, 1967, p. 38], то есть такого, в котором достигается максимальное нарративное и тональное слияние элементов безо всякого желания сохранить ощущение соседства друг с другом разнородных исполнительских традиций, как в пастиччо (речи, музыки, танца, зрелища).

В популярном индийском кино нарратив тоже сочетается с музыкальными номерами, комическими поворотами сюжета, схватками, погонями, мелодраматическими кульминациями и роскошными декорациями. Хотя сегодня оно и получило несколько сомнительное признание в качестве китча и кэмп, на Западе индийским кино, как правило, пренебрегали из-за неразборчивого смешения элементов. Однако в индийской эстетике его можно считать видом масалы (ср.: [Thomas, 1985]). Тем же самым словом в индийской кухне называется смесь специй, но если западный кулинарный термин «пастиччо» несет в себе значение чего-то особенного, масала считается фундаментальным принципом искусства и кухни. Она основана на развитых, но плотных группировках эмоциональных регистров, разложенных по девяти разным базовым категориям (расам). В классической индийской эстетике есть даже правила по производству масалы, рецепты комбинирования рас. Конечно же, ки-

норежиссеры в Бомбее не сидят в обнимку с учебниками по эстетике масалы и, возможно, в контексте индийского кино масала означает просто то, что нужно обеспечить наиболее полный и удовлетворительный диапазон эмоций. И все равно, беспринципно нашпиговывая фильм чувствами, они руководствуются приблизительными представлениями о том, что нельзя класть слишком много одного и того же или соединить вместе все самое гжучее или самое радостное, но не ощущая при этом, что нельзя соединять столько всего разного. Иными словами, масала — не пастиччо.

Комбинация в пастиччо элементов, считающихся разнородными, на первый взгляд подводит к другому комбинаторному принципу, монтажу. Этот термин чаще всего применяется к кино и фотографии — хотя он и стал использоваться по аналогии применительно к другим видам искусства (ср.: [Hoesterey, 2001, p. 12–13]). По-французски он означает всего лишь сборку, то есть монтирование фильма. Все фильмы основаны на этом — на склейке отдельных кадров, но, как правило, сами кадры снимаются для того, чтобы их потом склеили, и склеиваются они по правилам, камуфлирующим пространственные и темпоральные перескоки и сглаживающим графический контраст. Киномонтаж — по определению искусство комбинации и потому, как правило, не пастиччо. Это верно даже применительно к тому монтажу, который в английском языке называется монтажом *par excellence*, то есть стилю диалектического монтажа, ассоциирующемуся с советским авангардом 1920-х и начала 1930-х годов, Эйзенштейном, Кулешовым, Вертовым. Хотя здесь ведущим принципом является создание смыслового и аффективного контраста между кадрами, а не производство пространственно-временного единства, тем не менее сами кадры снимались с учетом такого единства, и в любом случае предполагается, что контраст между ними должен давать вполне определенный смысл. Ранний период советского кино также, возможно, содержит первые примеры монтажа

фильма из разрозненного и исходно самостоятельного материала, архивных пленок, которые Эсфирь Шуб использовала в «Падении династии Романовых» (1927) [Petric, 1984]. Однако в этом случае были приложены большие усилия к тому, чтобы переходы между отдельными кусками были предельно гладкими, чтобы обеспечить нарративную связность. Таким образом, ни диалектический монтаж, хотя он и подчеркивает контраст между кадрами, ни монтаж Эсфирь Шуб, хотя в нем и используется готовый материал, не похожи на пастиччо. (Термин «монтаж» тем не менее на практике используется в значении «пастиччо» применительно к двум формам, о которых говорится ниже, коллажному фильму и фотомонтажу.)

Все комбинированные формы, о которых говорилось выше, — это ограниченные случаи пастиччо. Они приближаются к нему, но только при определенных обстоятельствах могут попасть в орбиту произведений, в которых склеиваются вместе разные и явно отделимые друг от друга элементы. В результате остается ряд форм, заслуживающих того, чтобы рассматриваться в качестве пастиччо, включая АССАМБЛЯЖ и КОЛЛАЖ: произведения изобразительного искусства, выполненные из разнородных материалов. Ассамбляжами обычно называются объемные произведения, коллажами (от фр. *coller* (склеивать)) — плоские. Могут использоваться любые материалы. Один из самых эклектичных коллажистов Курт Швиттерс использовал все, что было под рукой: обои, проволоку, сетки, дерево, шерсть, обертки, фрагменты вещей, различные виды бумаги, фотографии, краски и так далее [Seitz, 1961, p. 50; Wescher, 1968, p. 154]. Как обсуждалось выше, ассамбляжи и коллажи относятся к базовым техникам эстетического производства, но также рассматриваются как характерные продукты модернистского [Seitz, 1961] и постмодернистского [Hoesterey, 2001] искусства. Они также характерны для значительной части произведений, создаваемых за пределами художественных

институций. Практики украшения дворов, могил, алтарей и скульптур афроамериканцами в южных штатах, например, были связаны с соединением самых разных материалов, которые часто имели синкретический космологический смысл, как на огромной выставке во дворе преподобного Джорджа Корнигея в 1980-е годы в Сельме, штат Алабама [McWillie, 1996, p. 199]:

Колесо на столбе... становится отсылкой и к конголезской космограмме, и к «Колесу Иезекииля»; поставленные друг на друга старые телевизоры, покрашенные серебристой краской, с бутылками сверху, становятся «телевизионным мотелем» и всевидящим оком, оживляемым защитным миганием духа; кучка выбеленных камней отсылает не только к наследию предков, но и к фразе из Писания «на сем камне Я создам Церковь Мою»; не поддающаяся расшифровке надпись возле телефонной трубки электрифицирует «слово Божье»; вигвам (Корнигей наполовину индеец) становится местом для выражения эмпатии ко всем, кто оказался в культурной ссылке.

Слово «коллаж» также используется для описания фильмов, смонтированных из готового материала [Curtis, 1971, p. 143–146], что расходится со стандартными и «монтажными» практиками редактирования. В «Неуверенной проверке» (*La Verifica Incerta*, Италия, 1965, Джанфранко Баручелло и Альберто Грифи) используются кадры из фильмов в формате «синемаскоп», сжатые по горизонтали. Во «Встрече двух королей» (*Meeting of Two Queens*, Испания, 1991, Сесилия Баррага) соединяются кадры Греты Гарбо из «Королевы Христины» (1933) с кадрами Марлен Дитрих из «Распутной императрицы» (1934), чтобы создать впечатление их встречи в фильме.

КАПРИЧЧИО (букв. «КАПРИЗ»): жанр живописи, в котором географически удаленные объекты представлены так, как будто они находятся в одном пространстве. Так, например, на картине Уильяма Марлоу 1797 г. кажется, что лондонский

Собор Святого Павла выходит на Гранд-Канал в Венеции. У этого жанра были предшественники (например, настенные фрески в Помпеях) и последователи (например, фрески работы Рекса Уистлера середины XX в.) в западной традиции [Wilton-Ely, 1996], но пик его популярности пришелся на XVIII в. Термин имеет также некоторое хождение в музыке, обозначая произведение без заданной структуры, или произведение причудливой тональности; временами такое употребление близко к пастиччо, как например, в «Итальянском каприччио» Чайковского (1880), попурри (см. ниже) на популярные итальянские напевы.

КОНТРАФАКТУРА: в средневековой музыке и в музыке эпохи Возрождения практика наложения других слов на существующую мелодию, часто для замены священного текста светским или наоборот, ради эпатажа. Современная версия контрафактуры — игра «Одна песня на мотив другой» в передаче радио БиБиСи «Простите, понятия не имею», в которой, например, участников недавно попросили спеть слова «Мекки-Ножа» на мелодию «Land of Hope and Glory», слова «The Red Flag» — на мелодию «Bring Me Sunshine», слова «How Much Is that Doggy in the Window?» — на мелодию «Blowin' in the Wind».

ПАСТИЧЧО: помимо того, что этот термин охватывает общий принцип комбинации, он также обозначает специфический феномен в музыке, когда элементы разного происхождения (написанные разными композиторами, в разных стилях) сводятся вместе, создавая новое музыкальное произведение. Особенно часто этот прием использовался в опере XVIII в., в частности в практике собирания партитуры из имеющихся арий в зависимости от их популярности или нужд конкретных певцов, или же привлечения разных композиторов к написанию разных частей (ср.: [Maskay, 1994; Stern, 1994]).

ПОПУРРИ: некоторое число мелодий, соединенных вместе.

ПЭТЧВОРК: шивание вместе нескольких лоскутов разных тканей, чтобы получить новый предмет одежды или убранства интерьера (одеяло, покрывало, скатерть и так далее) [Holstein, 1973].

ТРОПИКАЛИЗМ: практики в бразильской культуре XX в., опиравшиеся на широкий ряд местных и иностранных источников.

В музыке, театре и кино тропикализм дерзко смешивал фольклорное и индустриальное, местное и иностранное; его излюбленным методом был коллаж разнородных дискурсов, результат «каннибалистского» усвоения гетерогенных культурных стимулов [Stam et al., 1995, p. 404].

Хотя его часто относят к определенному периоду (конец 1960-х и начало 1970-х), тропикализм обозначает и периодически возвращающуюся практику, которую также называли «каннибализмом» и «мусорной эстетикой». Первый термин отсылает к модернистской литературе 1920-х годов, особенно к той, что была представлена в *Revista de Antropologia* («Журнал антропофагии» (1929)), самым известным образцом которой была *Macunaíma* (Марио ди Андради (1926–1927)), «рапсодия», в которой сочетались «просторечные выражения, пословицы, элементы популярной литературы и фольклора с индейскими легендами, собранными немецким этнологом» [Johnson, 1995, p. 179]. «Мусорная эстетика» — практика конца 1960-х, «подобающая стране третьего мира, копающейся в [культурных] отходах международной системы, в которой господствует монополярный капитализм первого мира» [Stam et al., 1995, p. 394].

ФОТОМОНТАЖ: склеивание (как правило, фрагментов) фотографий, чтобы получить новую фотографию [Ades, 1976]. Ранние примеры были по преимуществу формой trompe l'oeil, обманки: либо конструировали реалистический пейзаж, либо были близки по духу к каприччио — площадь

Пикадилли в Лондоне как точка схождения венецианских каналов с их гондолами и мостами; лошадь, тащащая телегу с гигантскими петухами⁸. Однако теперь этот термин прежде всего ассоциируется с берлинскими дадаистами и теми, кто считается их наследниками, которые склеивали кусочки фотографий, не заботясь о создании реалистической иллюзии.

ХИП-ХОП: хотя он и возник среди афроамериканской и латиноамериканской городской молодежи, хип-хоп больше не ограничивается этой демографической группой и дает о себе знать в самых разных практиках, особенно в танце, моде, граффити, музыке, поэзии и видео. В практике диджейства и производства записей он сочетает брейкбиты (риффы или музыкальные фразы, которые берутся «отовсюду, от мюзикхолла до кантри и рока»⁹), а затем растягиваются, повторяются и накладываются друг на друга), скрэтчинг (когда иглу двигают туда-сюда по пластинке вручную), прокручивание записи назад во время ее проигрывания, более пространное сэмплирование (фразы и секции из записей, используемые для колорита, а также в мелодических и ритмических целях) и самую известную на сегодня особенность — рэп [Rose, 1994, p. 53–54]. Хотя хип-хоп связывают с постмодернистской эстетикой [Potter, 1995], его также можно рассматривать как продолжение домодерной устной традиции [Rose, 1994, p. 21].

ЦЕНТОН: текст, составленный из цитат из других текстов*. Центон может опираться на культурный престиж оригинальных текстов или же подрывать их. Например, в «Гомеровских центонах императрицы Евдокии», написанных

⁸ Первая открытка ок. 1905 г. [Ades, 1976. p. 19], последняя представлена в *L'Illustration Européenne* (Brussels, 2 April 1911) [Scharf, 1974].

⁹ «Prince Be Softly» П.М. Дауна (ранний (1980-е) хип-хоп диджей, цитируемый в: [Rose, 1994, p. 52]: «Я могу взять проигрыш с ударными у Led Zepelin, добавить к нему альт-саксофон Лу Дональдсона, гитару Джони Митчелл, а потом вокальный рифф Crosby Stills and Nash»).

* Термин происходит из греческого обозначения иглы, подводя к идее сшивания разнородных текстов.

около 443 г., строки из Гомера составлены так, чтобы рассказывать историю Христа (ср.: [Usher, 1998]). Другие примеры могут быть, наоборот, сатирическими, смешными или непристойными: в эпиграмме Льва Философа (V в.) строки из Гомера соединяются так, чтобы она выглядела как благородная ламентация, в итоге заканчивающаяся всего лишь испусканием газов. Центоны восходят к древнегреческой и древнеримской античности, но эту практику можно проследить во всей западной литературе [Verweyen, Witting, 1991]. Серж Лакас [Lacasse, 2000, p. 53] отмечает альбом Джона Освальда 1993 г. *Plexure*, в котором смикшированы «очень короткие сэмплы из приблизительно 5000 записей популярных песен»¹⁰, а с точки зрения Ингеборги Хёстери, структура центона «является важным прототипом для лоскутного пастиша того типа, который чаще всего встречается в эстетике постмодернизма» [Hoesterey, 2001, p. 11].

Такие виды искусства, как цирк, водевиль, ревю и ранний кинематограф, в целом также могут рассматриваться как комбинационные представления. Мы даже можем обнаружить принцип пастиччо еще дальше, в том, как в пьесах Шекспира развитие сюжета перебивается гэггами, песнями, драками и декламациями, или же в том, как уже сюжет перебивает поток гэгов, песен, скетчей и погонь в фильмах братьев Маркс¹¹.

Пастиш как пастиччо также широко признается в качестве характерной черты постмодернистской архитектуры [Jencks, 1984], и Ингеборга Хёстери в своей книге «Пастиш: культурная память в искусстве, кино, литературе» утверж-

¹⁰ [Lacasse, 2000, p. 51–53] относит это к «мародерофонии» Освальда, когда тот брал записи, скажем, The Beatles, Долли Партон, Public Enemy и Майкла Джексона и радикальным образом их ремикшировал, получая «совершенно новую конфигурацию звуков».

¹¹ См. также, например, частое использование чужих произведений в своих Сэмюэлем Беккетом, возможно, как средства отбросить индивидуальный стиль [Gontarski, 2002].

дает, что он образует определяющий принцип постмодернистского искусства в целом. Она находит «структурирование через пастиш» в архитектуре, коллажах и ассамбляжах, фильмах (например, «Бегущий по лезвию», «Караваджо»), литературе («Обладать», «Имя Розы») и театральных представлениях (Лори Андерсон, Роберт Уилсон), а также в рекламе, поп-музыке, видеоклипах и дизайне. Анализируя название фильма «Повар, вор, его жена и ее любовник» (Питер Гринуэй, Великобритания, 1989), она видит в нем образцовое проявление пастиша как пастиччо: «повар смешивает все подряд», а «вор — другое обозначение пастишера» [Hoesterey, 2001, p. 70].

Пастиччо может делать вид (намеренно), что смешивает элементы как попало, но на самом деле это не так. Различие между собранными элементами может подчеркиваться или сглаживаться, и ощущение общего замысла — усиливаться или ослабляться. Далее я обсуждаю оба этих аспекта по очереди, прежде чем обратиться в конце раздела к некоторым аргументам касательно ценности пастиччо.

Ощущение разнородности элементов в пастише-пастиччо может быть выражено сильнее или слабее. На одном конце спектра мы можем поместить произведения, в которых контраст между элементами сглаживается до такой степени, что становится едва различимым. В оперном пастиччо были неизбежны сдвиги или скачки в музыкальной ткани, но это, вероятно, никого не смущало и в любом случае не было эстетической целью. Капризность каприччио состоит в том, что оно скрывает факт невозможных соположений. В каприччио Марлоу с Собором Святого Павла в Венеции легко узнаются ландшафты Лондона и Венеции в целом, но географическая и стилистическая неправомерность их соединения скрадывается за счет того, что они написаны в одном стиле, с соблюдением единства в освещении и со строгим следованием правилам перспективы. Точно так же «Встреча двух королев» соединяет два фильма, с максимальной точностью вос-

производя единство графических качеств (тона, выдержки, света) и следуя стандартной пространственно-временной логике: в результате получается волнующее движение двух королев навстречу друг другу, за которым идут серии взглядов и жестов, создающие эротическое напряжение между двумя главными лесбийскими иконами [Pidduck, 2003, p. 265].

Оперное пастиччо, каприччио и коллажные фильмы вроде «Встречи двух королев» — это ограниченные проявления принципа пастиччо, который пересекается с некоторыми из обсуждавшихся выше (музыкальный театр, масала, монтаж в кино). Они отличаются от них тем, что состоят из элементов разного происхождения (взятых у разных авторов, из разных иконографических традиций, из разных фильмов), тем самым подразумевая склеивание в некотором роде предсуществующих элементов. Однако они не стремятся эксплуатировать различия между элементами: разнородность источников в оперном пастиччо либо не важна, либо заметна только для очень тонкого музыкального слуха; лишь знания о реальной городской географии мешают поверить в то, что Собор Святого Павла не может находиться в Венеции; мы должны знать, что Гарбо и Дитрих никогда не снимались в одном фильме, чтобы понять, что «Встреча двух королев» — не отрывок из него.

На другом конце спектра окажутся произведения, в которых всячески подчеркивается разница в традициях и происхождении элементов (и скорее всего, это и будет то, что у нас сегодня принято называть пастиччо). Непристойный центон Льва Философа, множество разных техник, использовавшихся Куртом Швиттерсом, различные узоры лоскутов в пэчворке, пьесы Шекспира и фильмы братьев Маркс с их перебивками — все они предполагают, что элементы имеют самостоятельное существование за пределами пастиччо, в, соответственно, творчестве поэтов, в привычных местах разных материалов, в тканях, от которых отрезаны лоскуты, и в более длинных текстах или фильмах. Это достигается

по-разному — через более выраженные контрасты в тексте, переключения аффективных регистров, чувство прерывистости и так далее. В случае «Дада-Эрнста» Ханны Хёх контраст между смонтированными элементами подчеркивается тем, что Хёх не переснимала собранные фрагменты, поэтому видны обрезы фотографий, напоминающие о том, что каждый из элементов был взят откуда-то еще [Lavin, 1993, p. 6]. В свою очередь, хип-хоп и тропикализм сохраняют ощущение разнородности элементов, но эти элементы наслаиваются друг на друга, а не контрастируют, что указывает на близость к эстетике «сегментного ритма», которую Зора Ниэл Хёрстон считала особенностью черной культурной традиции [Hurston, 1970, p. 26].

Между произведениями, которые технически являются комбинацией, но почти неразличимой, и произведениями, играющими на различиях между элементами, мы можем поместить «Гомеровские центоны императрицы Евдокии» и коллажные фильмы вроде «Неуверенной проверки». В обоих, хотя и по-разному, представлена игра на различии и сходстве между элементами.

Евдокия брала отдельные строки из «Илиады» и «Одиссеи» Гомера и соединяла их, чтобы рассказать историю Христа. Она вносила мелкие синтаксические, а местами и семантические изменения в эти строки, чтобы обеспечить плавное течение повествования, но идея была в том, чтобы сохранить Гомера, даже приспособив его на службу христианству. Херберт Хангер предполагает, что такое искусство возникает из желания авторов:

Как добрых и деятельных христиан, абсолютно убежденных в превосходстве гомеровского эпоса над всей греческой поэзией, представить Священную историю в самом богатом из возможных убранств¹².

¹² *Hunger H.* Die hochsprachliche profane Literature der Byzantiner. II, Munich: C.H. Beck. 1978. P. 100; цит. по: [Verweyen, Witting, 1991, p. 171] (перевод И. К.).

Как указывает М.Д. Ашер, «Гомеровские центоны императрицы Евдокии» — «прекрасный пример интертекстуальности: состояние или качество пребывания между текстами» [Usher, 1998, p. 86].

«Неуверенная проверка» в каком-то смысле больше похожа на каприччио: вы знаете, что каждый кадр взят из разных источников и что между ними нет логической связи, однако правила конвенционального монтажа строго соблюдаются, порождая иллюзию невероятной пространственно-временной континуальности. Герой смотрит на что-то, что находится за кадром, и за этим следует кадр с персонажем, который отвечает на этот взгляд, из-за чего создается впечатление, что двое людей смотрят друг на друга, но в то же самое время резкие перемены в фоне, костюмах, цветах, освещении и качестве пленки от одного кадра к другому подчеркивают, что они взяты из совершенно разных мест. При помощи этих приемов достигается эффект полной неразберихи:

Посередине кадра сменяется герой; движение камеры на полпути обращается вспять; освещение перескакивает от фальшивой темноты, снятой через синий фильтр, к засвеченному «дневному свету» со множеством теней; а цветовая палитра... переходит от сплошного коричневого к выцветшему синезеленому [Curtis, 1971, p. 145].

Независимо от того, подчеркивается или нет, как я обсуждал выше, различие между элементами в пастиччо там, где они сопологаются, обычно есть также принцип организации произведения в целом. Сдвиги, контрасты и перебивки могут быть в порядке вещей, но, как правило, есть общая тональность или лежащая за всем структура, которая придает всему этому смысл.

Это может достигаться формальными средствами. Как уже отмечалось, каприччио и оперное пастиччо обычно добиваются стилистического единства, а во «Встрече двух

королев» прослеживается очень ясный нарратив. На практике попури черпают материал из одного музыкального источника (композитора, шоу, жанра или эпохи). Больше всего ценятся те пэтчворки, в которых разнородный материал образует очень четкий общий рисунок. В таких примерах нельзя терять из виду структурирующий принцип. В других примерах равнозначные формальные элементы не выпячиваются, но на самом деле удерживают все вместе. Как отмечает Герта Вешер [Wescher, 1968, p. 154], «какие бы абсурдные материалы он ни использовал, Швиттерс всегда включал их в хорошо сбалансированные композиции, в которых прямые, прямоугольники и окружности образуют прочную опорную структуру». За круговертью событий и образов в *Masunaita* тем не менее можно следить, потому что в основе лежит сюжет плутовского романа. Концепт перебивки у Шекспира и у братьев Маркс предполагает, что есть центральный элемент, который перебивается.

Хип-хоп предполагает несколько иной организационный принцип. В нем и других кроссоверных жанрах музыки рэп может быть ведущей нитью, на которую нанизываются остальные элементы. Это тем не менее упрощенное представление об эстетике, охарактеризованной Роуз как эстетика «потока, наложения и разрыва» [Rose, 1994, p. 22]. В музыке хитросплетение брейков, скрэтчинга, бэкспиннинга, сэмплинга и рэпа создает ощущение потока, усиливаемое замедлениями, паузами, перебивками; теми же приемами характеризуются хип-хоп граффити и брейк-данс. Так достигается единое общее чувство: поступательное движение вперед, погруженное в сложность.

Связность в пастиччо также может достигаться при помощи основополагающего принципа, придающего смысл многообразию элементов. Традиции тропикализма производят смысл, разбираясь с исторической культурной ситуацией Бразилии, застрявшей между местными традициями,

постевропейским завоеванием и нынешней американской гегемонией. Например, в музыке такие фигуры, как Каэтану Велозу или Жилберту Жил, сочетают джаз, калипсо, соул, регги, рок, европейскую поп-музыку и много чего еще, создавая при этом отчетливо бразильский звук [Stam et al., 1995, p. 465]. Двор преподобного Корнигея — плод синкретической космологии, связывающей представления, взятые из разных религиозных традиций, чтобы создать всеобъемлющую систему верований. «Дада-Эрнст» Ханны Хёх можно считать исследованием положения женщины в модерне, в котором есть и моменты триумфа (женщина-гимнастка, женщина, играющая на трубе, женщина в балльном платье, Новая Женщина со стрижкой боб), и угрозы (фрагментированные женские тела, боксеры, монеты внизу живота, инструмент, похожий на пилу, а также «сбивающее с толку смешение перспектив, резкие изменения масштабов, рваные контуры и бросающиеся в глаза швы») [Lavin, 1993, p. 6–9].

Однако, даже если у пастиччо есть доминирующая формальная тональность или структура или если он получает смысл через имплицитное значение, главное, чем он привлекает, — это чувство изобилия. Пастиччо зачастую выглядит нарочито случайным, вызывает ощущение погружения в многообразие, изумление, разноголосицу и хаос. Хип-хоп, Швиттерс, *Masunaita*, «Неуверенная проверка», братья Маркс — все они подают больше сигналов, чем вы в состоянии воспринять за один раз. Эти сигналы могут поддерживаться, но не могут ограничиваться элементами ритма, нарратива или замысла в них. Часто возникает чувство, что элементы вылезают за края узора, вырываются из-под власти нарратива, отказываются признавать границы медиума и жанра. Даже в самых сдержанных примерах, где есть доминирующая или четко прослеживаемая центральная линия, она может только подчеркивать чувство избыточности или приятной сумятицы — простой рисунок на фоне лоскутов

пестрой ткани во многих пэтчворках, сюжет на фоне ералаша, который устраивают братья Маркс.

Таким образом, пастиччо — компиляция разнородных элементов, хотя они могут быть таковыми в большей или меньшей степени, и все произведение в целом может подчеркивать или сглаживать эту разнородность, выделять или приглушать организующий принцип. Слово «пастиччо» в итальянском просторечном значении мешанины или навала повлияло и на общий взгляд критиков на художественный пастиш. Оно может считаться вторичным, топорным, несдержанным, путаным, плохо перевариваемым, избыточным, бессмысленным нагромождением вещей, одним словом, какой-то кашей. Такое оценочное восприятие едва ли удивительно, если вспомнить, что термин возник в контексте классицистской критики, делавшей упор на единство, простоту и связность, гармонию и внешние приличия (что с чем сочетается), и сохранился в эпоху романтизма и провозглашения в качестве высшей ценности оригинальности и ярко выраженного индивидуального видения (то есть такого, которое не может быть слеплено из фрагментов чужих произведений).

Однако у пастиччо были и свои почитатели среди критиков. Роберт Вентури в своей книге «Противоречие и сложность в архитектуре» (1966), тексте, сыгравшем важную роль в развитии постмодернистской архитектуры, заявляет:

Я предпочитаю сумбурную живость очевидному единству... богатство смысла — его ясности [Venturi, 1977, p. 16].

Это две главные эстетические возможности, которые дает пастиччо: живость и богатство. Стилистические контрасты и столкновения, прощупывание границ равновесия и структуры и их нарушение, чувство удивления, шока, случайности и потери ориентации, неуклонно движущийся вперед

поток, подчеркиваемый разрывами, — все это может казаться энергичным, полным жизни, тонизирующим. Точно так же огромное количество коннотаций, ассоциаций и отголосков в семиотической мешанине пастиччо создает возможности для захватывающей интеллектуальной и аффективной игры элементов. Даже в таких консервативных примерах, как «Гомеровские центоны» или «Одна песня на мотив другой», есть богатая игра двух элементов, поставленных в почтительные или комические отношения друг с другом. (И тем не менее нельзя забывать об осторожности: мешанина не всегда бывает энергичной, множество смыслов не всегда образует залежи богатств.)

Некоторое время назад все это получило политическое толкование. Ингеборга Хёстери утверждает, что в постмодернистских пастиччо заложен «освободительный потенциал» [Hoesterey, 2001, p. 29] в силу их «диалектического отношения к истории» (25)¹³, того, как они могут инсценировать «битву культурных мифов» (21) или привлекать внимание и перестраивать «культурные коды, столетиями маргинализировавшие нетрадиционные идентичности» (29). Формы пастиччо — в частности хип-хоп и тропикализм — также могут рассматриваться как продукт и выражение новых, гибридных идентичностей, образовавшихся в эпоху многочисленных миграций и взаимодействий гетерогенного населения [Mercer, 1994]; действительно, практики пастиччо, по-видимому, — единственное средство для создания таких идентичностей. Они могут даже организовать культурное сопротивление, более того, подрыв гоменизирующего действия господствующих белых культур, локально и глобально.

За рамками дебатов о постмодернизме и постколониальных идентичностях пастиччо иногда представляют как прин-

¹³ В скобках указаны номера страниц цитируемого (упоминаемого) источника. — *Примеч. ред.*

ципиально прогрессивное политическое явление. Сам факт того, что оно претупает границы медиумов и жанров и отказывается соблюдать приличия и гармонию, подразумевает, что пастиччо бросает вызов готовым представлениям о том, что прилично, а что нет, о том, как следует делать вещи, что с чем сочетается. По крайней мере со времен романтизма сам факт оспаривания принятых установок часто считался революционным, освободительным и благотворным. Более того, пастиччо по сути своей — или хотя бы внешне, или временами — всеобъемлюще, гетерогенно, многозвучно. И наоборот, единичный, однородный и одноголосый характер других форм искусства можно считать голосом власти, стремящимся все подчинить своей воле или программе. С этой точки зрения пастиччо — объективное следствие искусства карнавала, инклюзивное, часто своевольное, подозрительное для власти — со всеми его избыточными обещаниями и в то же время со всеми недостатками мимолетной выразительности, помогающей выпустить пар, и политики без целей и стратегии (ср.: [Pearce, 1994; Stallybrass, White, 1986; Stam, 1989]).

Итак, пастиччо сочетает вещи, которые обычно держатся порознь, таким образом, чтобы сохранить их идентичности. Оно может выпячивать или приглушать различия в происхождении, организовывать их с большей или меньшей очевидностью и больше или меньше акцентировать. Оно может быть утомительной неразберихой или стимулирующим объединением, ералашем или карнавалом.

ПАСТИШ: ПАСТИШ КАК ИМИТАЦИЯ

Самое раннее использование слова «пастиччо» применительно к искусству уже содержит идею имитации наравне с комбинацией. «Мадонна» Теренция из Урбино, которую он пытался выдать за рафаэлевскую, предполагала, что он копирует, а также комбинирует, рафаэлевские мотивы, чтобы

создать новое произведение. Пастиш как пастиччо так или иначе предполагает имитацию: цитирование, отсылку, воспроизводство, копирование. Это логически неизбежно, так как только в силу того, что каждый элемент похож на что-то другое (или даже позаимствован из этого другого), пастиччо и может быть комбинацией чужих элементов. Однако сегодня слово «пастиш» используется и для обозначения имитации с отсылкой или без отсылки к контексту комбинирования. Например, первое значение, приводимое в словаре Вебстера, — «литературное, художественное или музыкальное произведение, тщательно и обычно намеренно имитирующее стиль предшествующего произведения» [Webster, 1961, p. 1652], и специализированные словари музыковедческих и искусствоведческих терминов¹⁴ сегодня, как правило, приводят нечто похожее в качестве базового значения:

Изображение, сознательно заимствующее стиль, технику или мотивы из других произведений искусства, но не точная копия. *The Dictionary of Art* [Turner, 1996, p. 248].

Произведение, намеренно сочиненное в стиле другого композитора. *A New Dictionary of Music* [Jacobs, 1958, p. 276].

Произведение, частично написанное в стиле другой эпохи. *The New Oxford Companion to Music* [Arnold, 1983, p. 1398].

Это значение появилось, когда термин прижился во Франции, превратившись из пастиччо в пастиш*. Самый ранний из известных случаев его употребления, кажется, встречается в трактате об искусстве 1677 г.¹⁵, написанном

¹⁴ Словари литературоведческих терминов по-прежнему отдают предпочтение комбинационному значению (например, [Fowler, 1973, p. 138–139; Baldick, 1990, p. 162]). С другой стороны, в словарях по танцу и балету такой термин практически не фигурирует.

* Возможно, здесь есть влияние старопровансальского слова и слова из средневековой латыни для обозначения *râté*.

¹⁵ Проблемы с выяснением источника этого значения обсуждаются в: [Hoesterey, 2001, p. 4–5].

Роже де Пилем, где он определяет пастиш как «Tableaux, qui ne sont ni des Originaux, ni des Copies» («Картины, которые ни оригиналы, ни копии»). Постепенно термин стал использоваться не только применительно к живописи, но и к литературе [Nempel, 1965, p. 167–168]. Отсюда пастиш как отдельная признанная литературная практика, которая будет обсуждаться в следующей главе.

Формулировка де Пиля — ни оригинал, ни копия — указывает на промежуточное поле, что-то, что не является совершенно новым произведением, но также не может быть понято и как воспроизведение или полная имитация существующего произведения. Это поле возможностей я здесь и исследую.

В предыдущем разделе я рассматривал целый ряд практик, которые можно поместить, вполне в духе пастишчо, в рубрику пастиша как комбинации. Здесь же я представлю пастиш среди всех остальных терминов, какие могу вспомнить, имеющих отношение к искусству, имитирующему искусство, и организованных в соответствии с их отношением к нескольким ключевым принципам¹⁶. Первый из них состоит в том, что имитация — особый вид отсылки к другим произведениям. Второй — что имитация не то же самое, что воспроизведение. Третий — разные виды имитации могут желать или не желать быть признанными таковыми, и четвертый — те, что желают быть признанными имитациями, могут сигнализировать в самом произведении об этом факте, а могут и не сигнализировать. Наконец, среди тех видов имитации, которые сигнализируют об этом факте, одни могут также имплицировать оценочное отношение к своему предмету референции (например, пародия, оммаж), а дру-

¹⁶ Следовательно, я занимаюсь здесь большей частью поля, обозначенного Жераром Женеттом в «Палимпсестах» [Genette, 1982] как поле гипертекстуальности, произведениями, определяемыми их отношением к другим произведениям. В своих дистинкциях я ставлю на центральное место понятие имитации и не фокусируюсь на литературе.

гим этого может не требоваться (и именно к ним я хочу поместить то значение слова «пастиш», которое интересует меня в этой книге).

Во-первых, имитировать что-то — значит волей-неволей на это ссылаться. В этом значении пастиш относится к исследованию отсылок, аллюзий¹⁷ и интертекстуальности¹⁸, палимпсестов¹⁹, двуголосых слов²⁰, повторения²¹ и влияния²². Однако можно ссылаться на что-то, и не имитируя его, по крайней мере в языке. Можно словесно сослаться на Одиссея или Эмму Бовари, Хильдегарду Бингенскую или Чинуа Ачебе, Тосиро Мифуне или Дайяну Росс, не пытаясь их симитировать. Однако, хотя тексты могут быть включены в картины и фотографии, а у музыки могут быть слова, трудно делать отсылки в музыке или изобразительном искусстве, не прибегая к имитации, пусть даже мимоходом. Так, Первая симфония Брамса отсылает к Девятой симфонии Бетховена, но так или иначе путем подражания ей, используя в последней части мелодию, похожую на ту, что слышится в последней части Бетховена. Точно так же

¹⁷ Касательно аллюзии см., например, [Perrí, 1978; Hebel, 1991].

¹⁸ См. примеч. 4.

¹⁹ Палимпсест — это рукопись, в которой один текст был написан поверх другого (или даже нескольких последовательно); со временем прежние тексты могут проявиться при попытках стирания или письма поверх них, и именно этот смысл одного текста, просвечивающего сквозь другой, Женетт взял как метафору для множества форм интертекстуальности, которые он обсуждает в «Палимпсестах».

²⁰ Термин Бахтина [Bakhtin, 1984, p. 199; Бахтин, 2002, с. 207]; ср.: [Pearce, 1994, p. 51].

²¹ Ср.: [Billi, 1993, p. 36; Kawin, 1972].

²² Влияние концептуально отличается от этих других терминов тем, что оно отсылает к доказуемому процессу, а не просто к семиотическим сходствам или связям между произведениями, которые заинтересованные стороны могут осознавать или нет. См.: [Hermerén, 1975]. Невротическая динамика влияния в эпоху оригинальности лежит в основе книги Гарольда Блума [Bloom, 1973], см. также употребление термина «чрево вещание» в: [Connor, 2000].

фильм «Вдали от рая» Тодда Хейнса отсылает к «Все, что позволят небеса» Дугласа Серка, потому что похож на этот фильм.

Кроме того, имитация может не предполагать референции в строгом смысле слова. Смысл подражания Брамса Бетховену или Хейнса Серку отчасти теряется, если их не воспринимать как подражания, но сходство большинства жанровых фильмов с теми, что были сняты до них в этом жанре, просто позволяет им рассказать определенную историю в определенном мире без акцентирования того, что они им подражают. Тот факт, что одно произведение похоже на другое, не означает, что оно каким-то интересным образом на него ссылается.

Во-вторых, имитация — не то же самое, что неопосредованное воспроизводство. Когда в композиции Робби Уильямса 1998 г. «Millennium» использовалась роскошная скрипичная каденция из музыкальной темы из фильмов о Джеймсе Бонде «Живешь только раз», Уильямс не пытался быть на нее похожим, он ее воспроизводил (и в этом контексте неважно, играл ли симфонический оркестр соответствующую партитуру или саундтрек был просто сэмплирован). Когда он выпустил альбом песен, ассоциирующихся главным образом с Фрэнком Синатрой, с такими же аранжировками, как у него «Swing When You're Winning» (2001), Уильямс имитировал (а также, возможно, пастишировал или приносил оммаж)²³.

Подражательное произведение похоже на другое произведение, но оно не воспроизводит его в точности: а вот репродукция воспроизводит — полностью или настолько, насколько это возможно. Тот, кто занимается чистым плагиатом, ворует произведение целиком или частично, и предлагает его как совершенно новое. Цитирование, упо-

²³ Я благодарен Джеймсу Зборовски за то, что указал мне на эти примеры и обсудил их со мной.