

RU

## Новации в поэтике и эстетике советского кино во второй половине XX века

Хренов Н. А.

**Аннотация.** Данная работа является частью большого проекта по философии кино как одного из направлений в теории кино. В самом начале работы считаем необходимым предупредить читателя о том, что первичным импульсом, породившим эту работу, стала книга Ж. Делеза, провозгласившего поворот, который в середине прошлого века произошел в эстетике и поэтике, но прежде всего в практике кино. Этот поворот определил последующие периоды в практике кино. Однако, отталкиваясь от идей западного философа, автор сквозь призму этих идей стремится рассмотреть опыт отечественного кино, выделяя прежде всего один из периодов в его развитии, а именно, позднесоветский и постсоветский период, охватывающий три последние десятилетия истекшего столетия. По мысли автора, несмотря на складывающиеся обстоятельства, связанные со спецификой политической жизни этого периода, отечественное кино не было изолировано от мирового кинематографического процесса. Поэтому отмечаемый Ж. Делезом сдвиг имеет место и в отечественном кино.

EN

## Innovations in the Poetics and Aesthetics of the Soviet Cinema of the Second Part of the XXth Century

Khrenov N. A.

**Abstract.** This work is the part of a big project on film philosophy – one of the directions of film theory. In the very beginning of this research it's necessary to point out that G. Deleuze's book became the starting point. G. Deleuze proclaimed the turn that had taken place in the middle of the last century in aesthetics, poetics and, of course, in cinema. This turn identified the subsequent periods in film practice. Basing on the ideas of the West philosopher the author of this article is aimed at the consideration of the experience of national cinema. In particular the late soviet and post-soviet period of the national cinema development covering the last three decades of the XX century will be in the focus of this research paper. It is substantiated that despite the circumstances of the specific political situation of that period the national cinema was not isolated from the world cinema process.

### Введение

То, что обычно подразумевается под железным занавесом, сильно затрудняло контакты между российским кино и кинематографом других стран. Западный зритель мог видеть советские фильмы далеко не всегда. Соответственно, наш зритель не был приобщен к мировому кинематографическому процессу в полном объеме. Эта политика в кинематографической сфере началась не сразу после 1917 года, но постепенно все же изоляция на организационном уровне имела место.

Ситуация меняется лишь в эпоху оттепели, и с тех пор в Советском Союзе разворачивается то, что иногда называют «вестернизацией» советского кино. Поэтому, выбирая для анализа кинематографическую жизнь позднесоветской эпохи, мы пытаемся исходить из интенсивного взаимодействия, существующего между отечественным кино и кино других стран.

В данной работе мы попытаемся изложить то видение кино, которое присуще современному западному философу, заметно продвинувшее осмысление опыта кино в философском плане. Свои суждения мы будем излагать в этом же духе, уделяя внимание вообще становлению такого направления в исследовании кино, как философия кино. Это направление имеет свою логику развития и, разумеется, свой предмет, который не так просто определить.

В этом нашем проекте в поле внимания автора появляется, в частности, недавно предпринятое группой петербургских философов исследование. Они пришли к выводу о том, что предметом философского изучения кино является кинематографический опыт. Вслед за этими исследователями мы попытаемся понять, какое отношение имеет режиссура, драматургия, публика, рецепция, теория и история кино к этому опыту. Однако сверхзадача нашего проекта связана с интерпретацией тех изменений, что произошли в кино на уровне поэтики и эстетики, в русле того универсального поворота, что произошел на уровне культуры. Тот кинематографический опыт, что разворачивается на уровне поэтики и эстетики, мы рассмотрим в контексте того поворота в науке, который можно обозначить как культурологический поворот.

## Основная часть

### *Новации в поэтике и эстетике кино второй половины XX века как выражение общего культурологического поворота*

С некоторых пор в сообществе ученых только и говорят о существовании в науке самых разных поворотов. Не избежала эта участь и кинематографической сферы, а главное, науки о кино, о чем свидетельствует недавно вышедшая монография «Кинематографический опыт: история, теория, практика» (2020). Один из авторов этой монографии А. Радеев уделил внимание именно повороту. Его статья так и называется – «Поворот к переживанию: вот, новый поворот, что он нам несет?». В самом деле, в последнем столетии имеет место, по выражению А. Радеева, «экспансия поворотов». Это и лингвистический, и онтологический, и когнитивистский, и, наконец, культурологический поворот. Аргументируя поворот к теории кино философского характера как поворот новый, А. Радеев в то же время пытается показать, что поворот этого типа концентрируется вокруг такого явления как кинематографический опыт. Расшифровывая содержание предлагаемого для рассмотрения явления, он пишет о повороте к переживанию, производству эмоций. «Именно в кино, – пишет он – переживательные элементы заявляют о себе наиболее интенсивно – и внимание к ним обуславливают необходимость более детальной проработки феномена киноопыта» (Радеев, 2020, с. 15).

Собственно, не только у А. Радеева, но и у других авторов, кинематографический опыт как концепт, определяющий философский подход к кино, в большей степени соотносится с восприятием зрителя. Кинематографический опыт сводится к кинематографическому опыту зрителя и понимается, как это формулируется в статье О. Давыдовой и Д. Поликарповой «Кинематографический опыт: история проблемы» как эмоциональная и аффективно-телесная вовлеченность (2020, с. 32). Более того, как мультисенсорный опыт. Как бы не так. Если какой-либо поворот в кинематографической сфере и произошел, то только не в этом смысле. В том-то и дело, мультисенсорный опыт характеризует лишь образ-движение, образ-действие. Между тем, смысл кинематографического поворота, что характерен для второй половины XX века, связан с кризисом образа-движения и образа-действия. Моторику сменяет созерцательность.

Весьма привлекательны также суждения и выводы, сделанные в статьях С. Никоновой, которую интересует процесс виртуализации кинематографической реальности, ее одновременная демифологизация и мифологизация на новом уровне. Это новый поворот в исследовании аффективно-телесной вовлеченности. С автором можно согласиться в том, что кино – нечто большее, чем искусство. С. Никонова продолжает развивать идею, интересующую всех авторов этой книги – идею о том, что, продолжая эстетическую традицию, кино и демонстрирует прорыв чувственности, и в то же время демонстрирует ее в таких формах, которые, кажется, в других видах искусства невозможны (Кинематографический опыт..., 2020).

Между тем, идея виртуализации чувственности, что выделяет кинематограф среди других искусств, весьма актуальна. Ведь, по сути, с обсуждения этого вопроса начинается и первый опыт философии кино, предпринятый в 20-е годы Б. Балашем. Уже он формулировал смысл сдвига в психологии, что произошел с момента появления кино. Умозрительная культура, создаваемая с помощью галактики Гутенберга, уступает место зрительной культуре, функционирующей с помощью языка мимики и жестов. По мнению Б. Балаша, «человек вновь становится видимым», что, с его точки зрения, возвращало к «первобытным выразительным движениям». «Слово, как кажется, поработило человека. – писал Б. Балаш – Культура слова есть культура дематериализованная, абстрактная, чрезмерно интеллектуализированная. Новый язык жестов обязан своим появлением нашей болезненной жажде быть всем нашим телом, с головы до пят, человеческим существом и не таскать с собою собственную плоть лишь как практический инструмент, как постороннюю вещь. Этот язык происходит от тоски по телесному человеку, ныне замолкнувшему, забытому, ставшему незримым» (1925, с. 14).

Что же касается постоянно цитируемого нами сочинения Ж. Делеза (2019), то это не просто проект философского постижения кино, который Е. Радеев в своей статье пытается развить и дополнить, но проект, осуществленный одним из лидеров философии постмодернизма. Это пока только специфический вклад лишь постмодернизма. У нас этот поворот, пожалуй, провозглашен еще М. Ямпольским. Не скрывая своей усталости и разочарования от семиотики и структурализма, он берет курс на феноменологию кино. Но феноменология, как и постмодернизм не исчерпывает всех направлений в философии XX века. Становление философии кино, несомненно, потребует четкого представления о возможности каждого из философских направлений (герменевтики, экзистенциализма, феноменологии, онтологии и т.д.) сделать свой вклад в понимание кино. В монографии (Кинематографический опыт..., 2020) эта тема не затрагивается. Философский подход не дифференцируется, как не дифференцируется философия на разные направления и их специфические возможности осмысления кинематографического опыта.

Таким образом, перевод книги Ж. Делеза, как и некоторые суждения философов, когда они обращают внимание на кино (например, М. Ямпольского) свидетельствуют о том, что в последнее время, кажется, мы и в самом деле присутствуем при каком-то таком варианте поворота в исследовании кино, который может быть связан именно с философией. В принципе, если иметь в виду отечественный научный контекст, то в глаза прежде всего бросается тот поворот, что в России связан с осознанием природы и функций культуры, т.е. с культурологией. Данное обстоятельство тоже имеет отношение к кино, функции которого необходимо рассмотреть по отношению не только к идеологии, но и к культуре. Когда-то французский режиссер М.-Л. Эрбье утверждал, что смысл кино заключается в передаче состояния мира, не преображенного культурой (1988, с. 26). Это суждение, несомненно, является эхом романтического мировосприятия. Но это глубокое наблюдение – следствие ситуации первых десятилетий прошлого века. В конечном счете, культура подчинила кино себе, овладела им и воспользовалась им как одним из самых эффективных инструментов.

***От постмодернизма к модернизму: кризис модернизма во второй половине XX века  
и смена эстетических установок в практике отечественного кино***

О какой в данном случае культуре идет речь? И вот тут как раз и наступает момент в выявлении того, какой период на рубеже XX-XXI веков человечество переживает. Конечно, тут не обойтись без характеристики того явления, которое нам известно, как постмодернизм и который, следует отметить, в нашей литературе получил подробное освещение. Как мы пытаемся показать, постмодернизм делает заметный вклад в философию кино, о чем и свидетельствует исследование Ж. Делеза. Правда, некоторые стороны этого явления все еще не осмыслены и требуют разъяснений. Прежде всего, конечно, в плане разъяснения отношений между постмодернизмом и культурой. Необходимо понять, какую фазу в истории культуры представляет постмодернизм и вообще, можно ли постмодернизм отождествить с одной из фаз в истории культуры.

Если исходить из соотношения постмодернизма и фазы в истории культуры, то важно понять, занимает ли постмодернизм какое-то промежуточное или переходное состояние при смене фаз, а также можно ли и в самом деле его отождествить с одной из таких фаз или же он представляет лишь одну из стадий очередной фазы, скажем, самую раннюю фазу. Но нам также важно понять связь между фазой в истории культуры и философией, которая эту фазу выражает. Вопрос этот хотя в литературе и обсуждался, но точка здесь еще не поставлена. Не поставлена потому, что культура существует в специфическом времени – времени, развертывающемся в больших длительностях истории. Но раз нас интересует поворот в культурологическом смысле, то нам следует определиться и с пониманием того момента, который мы будем связывать с позднесоветским искусством и который мы в названный период переживали. Пожалуй, в данном случае нам следует пока отвлечься от внутренних признаков постмодернизма и посмотреть, в какой более общий контекст его история включается.

Из наиболее интересных попыток определить такой контекст, можно назвать пока еще мало известного в России американского автора Ф. Джеймисона (2019), рассматривающего постмодернизм скорее в социологическом, нежели в культурологическом плане. Согласно Ф. Джеймисону, постмодернизм – это явление позднего капитализма. Исходя из этого, Ф. Джеймисон решает и вопрос актуального и отождествляемого с постмодернизмом момента. Правда, этот момент определяется в соотнесенности постмодернизма с политической, а не с культурной историей, что не одно и то же. Пожалуй, в этой попытке Ф. Джеймисона, а также и в постмодернизме вообще самое интересное – это суждение о том, что постмодернизм, кажется, подводит черту под тем, что предшествует постмодернизму, а именно, модернизму. Конечно, модернизму, понимаемому в философском, а не в искусствоведческом смысле. А подводит ли он, кстати, эту черту? Может быть, постмодернизм как проект, как утверждал Ю. Хабермас, еще не завершен и будет иметь продолжение, а, может быть, его эпоха уже закончилась. Поскольку историческая дистанция отсутствует, то на этот счет ответить трудно, а потому возможны разные точки зрения (Хабермас, 2003). Ситуацию в позднесоветском кино без постановки этого вопроса осмыслить трудно.

Но для прояснения ситуации важно поставить следующий вопрос: если согласиться с Ф. Джеймисоном и исходить из того, что постмодернизм – это эпоха позднего капитализма, то как мы, российские исследователи, должны к этому относиться? Ведь мы существуем в стране, в которой никакого позднего капитализма не существует, да не существует даже и раннего. Ранний капитализм в России существовал во второй половине XIX-го и в самом начале XX века, когда возник кинематограф. Если какой-то капитализм в России все же в настоящее время существует, то это скорее дикий, варварский капитализм, что уже можно считать выходом за границы даже капитализма, успевшего принять в западных странах цивилизационные формы. Та реальность, что с некоторых пор имеет место в России, просто требует, чтобы ее обозначили, как варварское возрождение. Начавшись славянским культурным возрождением, XX век закончился возрождением варварским, в котором тонут не только всякие эмбрионы демократизма и либерализма, но и элементарное чувство человечности. Совершенно не случайным явлением здесь начался погром того, что хоть как-то напоминает гуманистические ценности, нормы, институты. Даже и те, которые уже начинали функционировать при советской власти. Люди привыкают к ситуации, когда трудно провести грань между добром и злом. Ведь совершенно не случайно у А. Германа возникает идея поставить фильм «Трудно быть богом», который как раз и демонстрирует, что такое варварское возрождение и что такое понижение ценности человеческой жизни. Сквозь призму фантастического Арканара просматривается нечто, что уже имеет отношение к нашей действительности. А ведь идея-то поставить этот фильм по повести Стругацких впервые появилась в литературе в 60-е годы, когда она в кино по известным причинам появиться не могла (Хренов, 2018, с. 118).

Исходя из сказанного, можно заключить, что попытка соотнести постмодернизм с одной из стадий в истории капитализма вовсе не является неверной. Вот ведь не чуждый марксизму, как, впрочем, и Ф. Джеймисон, П. П. Пазолини, в активизации формальных поисков киноязыка, начиная с появления поэтического кино в 60-е годы, тоже усматривает действие социологического контекста, а именно, одной из фаз капитализма. «Одним словом, – пишет он – в «общем плане» образование традиции «языка поэтического кино» говорит о существовании сильной общей тенденции к возрождению формализма, то есть средней и типичной для культурного развития неокapитализма продукции» (Пазолини, 1984). Об этом нельзя не сказать, ведь формальные поиски в области киноязыка развертывались в советском и постсоветском кино одновременно с аналогичным опытом западного кино. Но в одном случае с западным кино многое и в самом деле определяет капитализм, а в другом – в случае с отечественным кино – он за полным своим отсутствием вообще ничего не определяет.

Тем не менее, говорить об общем контексте все же возможно. Ведь речь должна идти о финале целой большой эпохи, определившей мировосприятие многих народов и впервые возникший в западной культуре, а именно, об эпохе модерна. Начавшись в западной культуре и проявившись во французской революции еще в конце XVIII века, эта эпоха модерна достигла России, проявившись в революции 1917 года, а к середине XX века она вообще угасла, чему способствовала вторая мировая война. Начавшаяся здесь в 50-е годы оттепель уже была переходом к иному мирозерцанию. Если исходить из этой логики, то Россия, представляя много десятилетий империей нового образца, оказывалась активным творцом модерна. Имперский комплекс здесь как-то странно уживался с идеей модерна. Но нас интересует даже не капитализм в сегодняшних отечественных формах, затрудняющий осмысление нашего отношения к постмодернизму, а то, завершением чего он является, а именно, завершением целой большой исторической эпохи, начавшейся с эпохи Просвещения. Вот вся эта эпоха уже точно имеет к нам прямое отношение. Эту эпоху Ю. Хабермас (2003) обозначает как эпоха модерна, представляя его проектом, но проектом еще незавершенным.

Вот этот проект, предшествующий проекту постмодернизма (будем под постмодернизмом понимать самостоятельное по отношению к модерну явление, а не как слагаемое собственно проекта модерна) имеет к российским проблемам прямое отношение. Ведь марксизм возникает первоначально на Западе как идея, появляется одной из форм распространяющегося общего проекта, а именно модерна. Модерн – это и политика, и мировоззрение, и философия, и искусство. Это революционный проект радикального изменения общественного строя, если он не соответствует главному философскому концепту модерна – разуму. Именно модерн стал основанием и оправданием радикальных революционных преобразований во всем мире, начиная с французской революции и еще продолжающихся и по сей день в так называемых цветных революциях. Вытекая из первичного психологического комплекса «фаустовского» человека, воспринимающего мир как хаос и, следовательно, требующий от человека предельной активности по превращению хаоса в космос, этот концепт на несколько столетий определил ритмы развертывания истории, затрагивая не только западные, но и восточные страны, менталитет которых противоречил психологической установке «фаустовского» человека. Не миновала этого и Россия.

Но возникая, каждое новое явление проходит разные этапы развития, а затем затухает. Вот это затухание случилось и с модерном. Когда? Вся первая половина XX века в России развертывалась в революционной перспективе (теоретическая подготовка к революции, овладение теорией марксизма и его специфическая интерпретация, известная как ленинизм, свершение революции, кризис революции, что начали ощущать уже в 20-е годы, реакция как заключительный этап революции, что обозначалось как период сталинизма. И вот, наконец, наступает этап, когда революционная психология и сакрализация революции сменяются пробуждением и рефлексией по поводу модерна как чего-то, что можно отождествить с отклонением от эволюционного развития как единственно верного в истории. Начинается эпоха критического осмысления марксизма по-русски и, следовательно, социализма, не достигшего, к счастью, стадии коммунизма, хоть власть и не уставала утверждать, что он не за горами и вот-вот наступит. Этот успокаивающий мотив иронически, т.е. в совершенно постмодернистском духе получает выражение во фразе «Потерпите, братики, скоро всего станет вдоволь», с произнесения которой приходил к власти очередной начальник в фильме «Оно» С. Овчарова (1989), поставленном по произведениям М. Салтыкова-Щедрина.

Может быть, (и здесь мы выскажем собственную гипотезу), именно марксизм по-русски, явившись вариантом западного проекта модерна, приводит к тому моменту, когда приходится признать, что этот самый проект модерна, в котором раньше усматривали лишь сплошной прогресс и условие перехода к более справедливому обществу, на самом деле являлся ошибочным, приводящим к мировым войнам и колоссальным человеческим жертвам. Не стоили позитивные стороны модерна, если их и продолжали находить, такого массового жертвоприношения. Только отдавая отчет в том, что этот проект ошибочен, люди стали понимать, что проект модерна – это проект утопический, а, как известно, утопия никогда в реальности не реализуется, а если и реализуется, то уже в форме антиутопии. Осознание этого в ходе уже самой реализации проекта модерна породило, как известно, целый литературный жанр. Но, как всегда это бывает, за литературой следует и кино. Что из этого следует? Следует прежде всего то, что не только революции и вызванные ими к жизни мировые войны, которые оказались варварскими ритуалами жертвоприношения, но и сам проект модерна нанес культуре колоссальный ущерб. Прививая критическую оценку истории, религии, традиции и т. д., модерн тем самым стал основой неприятия, а, следовательно, и разрушения культуры. Проект модерна стал гробовщиком культуры, что проявилось в процессах отчуждения и понижения в истории статуса человеческой личности. Преследуя благородные цели, революции приводили к противоположному результату. По сути дела, речь идет о кризисе гуманизма. В этой ситуации, конечно, никакого славянского ренессанса, о котором мечтали в начале прошлого столетия, быть не могло.

Когда же разворачивается переоценка этого большого периода в истории, который не прошел мимо России, а можно даже сказать, в ней-то как раз и оказался этот эпицентр жертвоприношения? Весь негатив незавершенного проекта проанализирован Ю. Хабермасом, а вот что касается периодизации, связанной с наступлением новой эпохи, то ценные мысли на сей счет высказывает опять-таки Ф. Джеймисон, что для нас важно, поскольку этот философ для подкрепления своей мысли часто прибегает к кино. Признавая то, что понятие «поздний капитализм» он позаимствовал у философов так называемой Франкфуртской школы, а именно, у Адорно и Хоркхаймера, Ф. Джеймисон пишет, что сегодня в это понятие вкладываются уже другие смыслы. Ф. Джеймисон полагает, что в виде частных элементов новая фаза в истории капитализма, т.е. поздний капитализм была реальной уже к концу второй мировой войны. Однако окончательно эта новая эпоха в политической истории, что определила возникновение постмодернизма и, соответственно, кризис модерна, наступила несколькими десятилетиями позднее, а именно в 60-е годы. Нам важно этот момент зафиксировать, ведь он позволяет уточнить существующую периодизацию не только в истории искусства XX века, но и в функционировании кино. «Но в культурном отношении предварительное условие обнаруживается (если не считать множества разношерстных модернистских «экспериментов», которые впоследствии переформируются в предшественников), – пишет Ф. Джеймисон – в огромных социально-психологических трансформациях 1960-х годов, которые смели значительную часть традиции на уровне «ментальностей». Таким образом, экономическая подготовка постмодернизма или позднего капитализма началась в 1950-х годах после того, как был компенсирован военный дефицит потребительских товаров и запчастей, и на рынок стали выходить новые товары и технологии (не последними из которых оказались медиатехнологии)» (Джеймисон, 2019, с. 78).

Это, так сказать, экономическая и политическая подоплека смены модерна постмодернизмом. Но нам важно зафиксировать то, что с возникновением постмодернизма и затуханием модерна одновременно начинает возникать и распространяться интерес к культуре. Это, пожалуй, и будет исходной точкой той новой волны в отечественном кино, которая возникает во второй половине прошлого столетия. В этом контексте можно уже искать и тенденции, характерные для позднесоветского и постсоветского кино. Именно в это время появляется рефлексия о культуре и возникает вопрос: то ли постмодернизм, утверждаясь в разных сферах, порождает этот интерес к культуре, являющейся следствием большей терпимости постмодернизма к тому, что модернизм исключал, то ли сама культура, заявляя о своих правах, вызывает к жизни постмодернизм. Значит, постмодернизм может рассматриваться частным явлением по отношению к открываемой, а главное, осознаваемой сфере культуры, которая хотя и была открыта и оторефлексирована на ранних стадиях модерна, а именно, в XVIII веке, но в последующее время была отодвинута на периферию, поскольку традиции (а культура – это и есть, в том числе, и прежде всего традиции) стали осознаваться как тормоз для реализации и установок модерна, разрываемой в форме революций. Вот в революциях-то мы потеряли не только Россию, как сформулировал в своем фильме С. Говорухин, но и культуру.

Мы придерживаемся точки зрения, согласно которой наиболее значимым событием середины XX века является даже не открытие культуры, породившее о ней специальную рефлексию, сколько возвращение к рефлексии, реальной уже в XVIII веке, хотя бы в варианте Гердера. Это как раз и определило смысл очередного поворота как именно культурологического. Вот в этом контексте мы и попытаемся определиться.

Этот поворот в истории оказался универсальным поворотом, а с точки зрения этого универсального поворота все остальное, в том числе и смена модерна постмодерном, кажется частной проблемой. Тем не менее, признаки постмодернизма все же позволяют точнее и глубже представлять смысл культурологического поворота. Конечно, постмодернизм часто обращается к искусству и кажется, что он к этой сфере и сводится. Но анализируя признаки постмодернистского искусства, мы, по сути, анализируем признаки универсального процесса, т.е. культурологического поворота. Конечно, эта смена модерна постмодернизмом не происходит мгновенно. Ей предшествовали явления, смысл которых прояснялся по мере того, как постмодернизм себя утверждал. Возникновение постмодернизма происходило одновременно со вспышками зрелого модерна, что усложняет проблему понимания. Модернистский пафос еще долго не иссякает. Он постоянно возвращается. Он возвращается даже и в том случае, когда на его реализацию в виде революций уже просто нет сил. Но подчас власть думает иначе.

Вот как это описывает Ф. Джеймисон. «Как показывает само слово (речь идет о слове «разрыв» применительно к концу 50-х – началу 60-х годов – Н. Х.), – пишет он – этот разрыв чаще всего связан с представлениями о затухании или же исчерпании столетнего движения модерна (или же с идеологическим или эстетическим отказом от него). Так, абстрактный экспрессионизм в живописи, экзистенциализм в философии, предельные формы репрезентации в романе, фильмы крупных *auteurs* или модернистская школа поэзии (как она была институционализована и канонизирована в произведениях Уоллеса Стивенса) – все они ныне считаются послушными, необычайно ярким цветением высокого модерна, чей импульс был расстрочен и исчерпан вместе с ними. Перечисление того, что происходит затем, становится сразу же эмпирическим, хаотическим и гетерогенным: Энди Уорхол и поп-арт, но также фотореализм, а за его пределами – «новый экспрессионизм»; в музыке – момент Джона Кейджа, но также синтез классических и «популярных» стилей, обнаруживаемых таких композиторов, как Филипп Гласс и Терри Райли, а также панк и рок новой волны (*Beatles* и *Rolling Stones* теперь выступают как момент высокого модерна в этой более поздней и быстро развивающейся традиции); в кино – Годар, пост-Годар, экспериментальный кинематограф и видео, но также совершенно новый тип коммерческого кино <...>; Берроуз, Пинчон или Измаэль Рид, с одной стороны, и французский «новый роман» и его ответвление – с другой, вместе с пугающими своей новизной типами литературной критики, основанной на новой эстетике текстуальности или *écriture...*» (Джеймисон, 2019, с. 83). Тем не менее, несмотря

на вспышку модернизма, а такие вспышки не исключаются и в будущем, все же постмодерн, как выражается Ф. Джеймисон, «отказывается от великого модернистского мифа производства радикально нового утопического пространства, способного преобразить мир как таковой» (Джеймисон, 2019, с. 257). Что же касается кино, то и в самом деле, обращает на себя внимание тот факт, что популярность Годара в кино, которого Ф. Джеймисон относит к модернизму, по времени совпадает с возникновением постмодернизма.

**Образ-время как новый гештальт в поэтике кино  
и связь этого гештальта с отношением личности к миру**

Согласно Делезу, изменения в поэтике кино, начавшиеся приблизительно со середины столетия, порождают кризис традиционных признаков этой поэтики и рождение новых признаков. К одному из таких новых признаков относится культ телесности, чувственности, а значит, освобождение от того аскетизма, который вытекал из тоталитарной идеологии. На экраны начала прорываться жизнь в самых разнообразных ее проявлениях. Однако, что же означает это понятие «жизнь», к которому нас приводит культивирование тела в кино. Ведь под этим мы обычно подразумеваем не только жизнь тела, а жизнь вообще. И вот здесь возникает еще один и, видимо, основной аспект того, что мы назвали философией кино. По сути дела, эта самая жизнь есть мир. Если на дело посмотреть именно так, то наши отношения с кинематографом предстают как отношения между нами и миром, человеком и миром. Если иметь в виду вторую половину XX века, то именно изменяющиеся отношения с миром представляют мировоззренческий вопрос, и определяют те сдвиги в кинематографическом опыте, что связаны с возникновением образа-времени, ставшего по отношению к кино репрезентативным. Именно это имеет в виду и Делез.

Все дело в том, что до середины прошлого столетия, несмотря даже на мировые войны, продолжало сохраняться более или менее оптимистическое отношение к миру. Демонстрируя связь человека с миром, кино первой половины столетия поддерживало тиражируемую модерном мысль о возможности преобразования мира человеком, а также вера в возможности человека этот мир изменить. Естественно, раз на первый план выходила эта миссия человека, то и ореол самого человека был связан с его высоким статусом. Это традиция даже не модерна, а гуманизма вообще, происхождение которого уходит в Ренессанс. Герой фильма – это прежде всего человек действующий и изменяющий мир. Эта провозглашаемая модерном истина тиражировалась средствами пропаганды, хотя в реальности получалось, что не человек изменяет мир, а мир, т.е. государство, власть, режим изменяет человека, подчиняя его себе и делая верноподданным. Тем не менее, модернистское отношение к миру задавалось установкой не только религии, но и религии светской, т.е. социализмом. Печатью такого образа человека были отмечены и советские, и американские, и многие другие фильмы.

Нельзя сказать, что такого кино, а именно того, в котором преобладает образ-действие, больше нет и все же, изменения произошли радикальные. Эти мировоззренческие сдвиги не проходят мимо внимания Делеза, который, казалось бы, ограничен лишь изменениями в форме. Но он тоже отдает отчет в том, что дело не только в форме. «Фактом современного мира является то, что в этот мир мы больше не верим, – пишет он. – Мы не верим даже в события, которые постигают нас самих, в любовь и смерть, так, как будто они касаются нас лишь частично. Теперь мы не снимаем кино, а сам мир предстает перед нами словно плохой фильм» (Делез, 2019, с. 433). Таким образом, повороту философскому и кинематографическому, что получает выражение в смене образа-действия образом-временем, предшествует поворот общекультурный и мировоззренческий. Теперь уже сдвиг происходит не вообще в культуре, он получает выражение и в кино. Этот сдвиг радикально видоизменяет в кино структуру повествования. По сути, возникает новая поэтика. Мы как раз и пытаемся осмыслить, как эта новая поэтика выражает смысл позднесоветского и постсоветского кино.

Вот в этой поэтике и следует разобраться, и Делез, обращаясь к творчеству многих режиссеров, находит подтверждение происходящему кинематографическому сдвигу, в том числе, и в творчестве выдающихся режиссеров – Росселини, Хичкока, Годара, Антониони, Феллини, Висконти и т.д. Но в поле его внимания прежде всего оказывается кризис образа-движения. Делез приводит много примеров, когда на фильмах самых разных режиссеров можно фиксировать печать этого самого образа-времени. Однако достаточно ли у Делеза мотивировок в обосновании разворачивающегося перехода от образа-движения к образу-времени? Кажется странным, что философ, представляющий целое философское направление – постмодернизм, в образе-движении, не разглядел его модернистскую основу и не попытался осмыслить в этом смысле художественный опыт первой половины XX века и, в том числе, кинематографический опыт в соответствии с установками модернизма. Странно также, что выдвигание на первый план в кинематографическом опыте второй половины XX века образа-времени у него не связано с возникновением и утверждением постмодернизма, что, конечно, не прошло мимо кинематографа и не отложило печать на кинематографический опыт. Во всяком случае, в огромном по своему объему тексте его книги слово «постмодерн» не употребляется.

Зато у Делеза встречается понятие модернизма. Правда, у него какое-то свое понимание модернизма. Ведь модернизм связан опять-таки и с образом человека как человека действующего, ощущающего свою миссию преодоления в этом мире хаос и создать новый космос. Многие режиссеры первой половины XX века этой установке следуют. Собственно, и образ-действие становится повторяющимся образом, образом-константой в кино этого периода. Однако традиция, к которой прибегает Делез, когда Эйзенштейна он относит к кино классическому, интеллектуальному, а, скажем, А. Рене – к модернистскому (Делез, 2019, с. 475), лишь запутывает смысл применения понятия «модернизм». Режиссеры-модернисты веруют в высокую миссию человека и в возможность радикального изменения мира, в том числе, и с помощью кровавых революций.

У Делеза свое понимание модернизма. У него модернистское кино начинается с кризиса образа-действия. Стало быть, образ-время – это основной признак кино этого рода. Так, знаменитый фильм «В прошлом году в Мариенбаде» А. Рене, поставленном по сценарию А. Роб-Грийе, у него предстает просто программным для модернистского кино (Делез, 2019, с. 358).

Нам представляется, что процесс преодоления, изживания модернизма и постепенный переход к пост-модернизму дает возможность углублять понимание проанализированного Делезом процесса перехода от образа-движения к образу-времени. Ведь что, собственно, такое у Делеза этот самый образ-время? Образ-время возникает как фиксация взгляда персонажа на развертывающееся действие, причем персонажа, находящегося не внутри этого действия и не рефлексирующего над этим действием, а во вне этого действия, на дистанции по отношению к нему. Герой фильмов второй половины XX века – не только действующее лицо, активный участник развертывающегося действия, а скорее фигура рефлексирующая над действием, т.е. он находится по отношению к действию на дистанции. Но для того, чтобы рефлексировать над действием, необходимо выйти из действия, перестать воспринимать его взглядом автора и претендовать на собственную оценку этого действия. А вот то, что герой уже перестает подчиняться автору и претендует на собственную точку зрения и ее реализацию в фильме, объясняет популярность в 60-е годы в свое время раскритикованного исследования М. Бахтина о Ф. Достоевском. Второе рождение этой теории М. Бахтина, как ничто другое, объясняет рождение образа-времени в кино.

Поведение нового героя напоминает человека просыпающегося, а точнее, прозревающего и пытающегося снова прокрутить увиденное или в своем сознании или даже во сне, чтобы осознать то, что с точки зрения бодрствующего человека, т.е. человека, включенного в действие, осознать невозможно. «На первый взгляд, в так называемом современном кино происходит нечто иное: – пишет Делез, – не что-то более прекрасное, глубокое и истинное, а просто иное. Сенсомоторная схема уже не работает, но она еще не преодолена и не пре-взойдена. Она оказалась взломанной изнутри. Т.е. перцепции и действия уже не выстраиваются в цепи, а пространства больше не координируются между собой и не заполняют друг друга. А персонажи, взятые в чисто оптических и звуковых ситуациях, оказываются приговоренными к блужданиям или бесцельным прогулкам. Они превратились в зрителей, существующих лишь в интервале движения и лишенных утешения чем-то возвышенным, позволившим бы им воссоединиться с материей или покорять дух. Можно сказать, что они смирились с чем-то нестерпимым, что есть их будничность» (Делез, 2019, с. 292).

Так возникает мироощущение, похожее на то, что вызвано к жизни в эпоху платоников, мироощущение, возникшее на основе расщепления мира на истинный и неистинный. Подобная дистанция героя по отношению к действию, идеальное воплощение которой можно обнаружить в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966), понижает статус собственно действия, самого события или событий, но повышает статус рефлексии об этом действии. Но раз действие отодвигается на второй план или вообще исчезает, то оно уже не может цементировать сюжет. Он распадается на ряд новелл, как это и происходит в фильме А. Тарковского. А, как известно, группа новелл, не объединенных в одном повествовании, характеризует ту литературную эпоху, которая предшествует собственно роману. Так повествование регрессирует к архаическим формам, что получает оправдание в постмодернизме. Появляется герой размышляющий, рефлексирующий, но не действующий. Во всяком случае, действия персонажа не являются главным смысловым центром фильма. Смысл фильма – в рефлексии над действием. Но эта рефлексия подразумевает включенность прошлого, памяти, как это происходит в фильме Л. Шепитько «Крылья» (1966). Конечно, в этой дистанции героя по отношению к действию могут быть и разные варианты – от радикального до умеренного. Скажем, в фильме А. Смирнова «Осень» тоже воспроизводится прошлое героев, а именно, возникновение чувства, которым они не воспользовались, почему их жизнь не сложилась.

В некоторых фильмах важен именно этот самый процесс пробуждения, переход от поступков, совершаемых бессознательно или под воздействием господствующих в обществе и подчас ложных установок, к поступкам осознаваемым, свидетельствуемым о новом рождении человека. Иллюстрацией этой мысли могут служить фильмы «Крылья» Л. Шепитько (1966), «Июльский дождь» М. Хуциева (1966), «Охота на лис» (1980) В. Абдрашитова, которые мы ниже и подвергнем анализу. Спрашивается, если все дело в возникновении дистанции между героем и действием, которое воспроизводит сюжет фильма, то какое отношение это имеет к сути образа нового типа, что во второй половине XX века получает такое распространение у разных режиссеров? Отношение прямое. Ведь прозрение персонажа, а дистанция всегда возникает как следствие прозрения, а следовательно, и отделения героя от группы или коллектива, находящихся под воздействием усвоенных и подчас ложных установок, отделения от зомбированных этими установками группы или коллектива. Такое прозрение происходит не мгновенно, а постепенно, во времени. В фильме воспроизводится не действие как некое самоценное событие, в котором принимают участие многие персонажи, не отделяющие себя от других, участие бессознательное, а не рефлексирующее, а лишь те его проявления, что повертываются особой стороной, когда герой эти события видит уже сознательно, а значит, вносит в это свое восприятие индивидуальный и, в том числе, нравственный смысл.

Действия персонажа уже не исходят от воли автора, который по своему усмотрению расставляет персонажей по отношению друг к другу и вкладывает в их уста свои мысли. Дистанция героя по отношению к действию имеет продолжение в возникновении дистанции героя по отношению к автору. Восприятие события на дистанции – это, конечно, всегда критическое восприятие, поскольку человек лишен гипнотического

воздействия и своей референтной группы, и всего общества. Конечно, процесс рождения индивидуальных оценок является болезненным. В особенности это касается отечественной реальности. Ведь людям приходится преодолевать то самое отчуждение, которое стало результатом созданного тоталитарного режима. Отчуждение как результат трансформации народа и общества в массу как результат возникновения массовой, т.е. безличной психологии. Порок тоталитаризма – в устранении всего не только личного, но и группового. Здесь человек напрямую связан с властью как и с ее представителем, но эта связь не предполагает диалога. Она возникает из принципа подчинения власти и получает выражение в монологе. Эта конструкция навязывалась и повествованию. Все это описано в сочинениях Г. Лебона и З. Фрейда.

Преодоление отчуждения, возникшего в результате трансформации общества в массу людей, утрачивающих личностное начало, заняло в России целый период, обычно называемый оттепелью. Тогда и начали появляться фильмы, в которых это личностное начало стало определяющим. Именно это как раз и определило содержание тех фильмов, которые стали называть «авторскими». Фильмы, которые должны были восприниматься людьми, которые все еще пребывали внутри этой самой безличной массы и часто приветствовать появление таких фильмов не были готовы. Зрители все еще требовали демонстрации на экране действия, а в герое хотели видеть не размышляющего, а действующего. Кстати, первостепенную значимость действующего героя оправдывал еще Аристотель, выдвигая в центр драмы не характер, а именно действие. Между тем, режиссеров все больше привлекал процесс преодоления массовой психологии и рождения индивидуального и нравственного, следовательно, критического сознания. Общество должно было в своем сознании восстановить историю первой половины XX века и пережить ее заново. На уровне не задаваемой идеологии, а на уровне нравственном. Вот уж, действительно, это мировоззренческая проблема. Пережить ее, уже переставая пребывать в массе и разделять установки массы, с точки зрения человека, обретающего способность критически воспринимать и оценивать то, что произошло. Но что значит для России преодолеть отчуждение? Ведь это отчуждение касается не только отношений личности и власти. Оно проявляется и в форме отчуждения личности от своей самости. Что же в том типе личности, что создан пропагандой, тиражируемой тоталитарной властью, является самостью?

## Заключение

У нас при использовании словосочетания «советский человек» или кратко «совок» принято иронизировать и даже негодовать. Кажется, что этот «совок» вместе с создавшей его властью и эпохой ушел в прошлое. Но эта эпоха окончательно в прошлое не ушла. Не ушел и не мог уйти в прошлое и «совок». Что же составляет содержание «совка»? Феномен, получивший обозначение «совка», – это образ, возникший в результате расщепления личности на того, кто оказывается во власти имперского комплекса, упакованного в коммунистическую идеологию, и того, кто пытается из-под власти этого комплекса освободиться. На того, кто любит свое государство и не может без него обойтись, и того, кто его ненавидит, проклинает и пытается достичь от него свободы. Парадокс состоит в том, что это один и тот же человек. Ведь жертвование свободой, которое, как часто представляется, кажется результатом давления власти. Но это внутренний комплекс, идущий от самого человека, а власть лишь его оформляет и использует. Поэтому выход из этой ситуации и длится так долго, постоянно возвращая к исходной точке вплоть до сегодняшнего дня. Собственно, это формула Н. Бердяева.

Вот этот феномен раздваивающегося человека с его амбивалентным отношением к власти проходит через всю историю российской цивилизации и сохраняется даже в настоящее время. Этот раздваивающийся человек успел стать архетипической фигурой. Это уже можно считать порождением культуры, какой она сформировалась в России. Это расщепление личности в российской империи касается не только самой империи, но и поддерживающей эту империю православной церкви, как это в свое время было в Византии. Ведь вплоть до наших дней сохраняется противостояние двух традиций христианской веры, той, что является официальной и реформируемой и той, что ориентируется на личность, т.е. еретической, гностической (Евлампиев, 2015, с. 102), которая, кстати, и возрождалась в России в эпоху Серебряного века. Почему, собственно, в этом культурном, но и в религиозном ренессансе (смысл которого как раз и заключался в активизации гностической традиции) была столь активна интеллигенция. Последняя традиция в истории после Средних веков постоянно возрождалась, как она возрождалась в эпоху западного Ренессанса, хотя такая интерпретация Ренессанса в исторической науке, как утверждает И. Евлампиев, и не является принятой. Однако реализация этой традиции натолкнулась на Контрреформацию, восстановившую официальную традицию.

Что касается России, то понятно, что, несмотря на культурный ренессанс начала XX века, официальная традиция победила, а сегодня наступило ее полное торжество. Поэтому едва ли сегодня, когда официальный вариант христианства не только возвращается, но и достигает апогея, можно что-то говорить о кино, не учитывая этого процесса. Ведь в фильмах, подобных «Левиафану» А. Звягинцева (2015), эта тема становится весьма острой. А ведь еще в период оттепели, когда началась реабилитация художественного авангарда начала XX века, как и вообще всей культуры Серебряного века, была надежда на возрождение именно гностической традиции, ориентированной на личность. Что же касается советского человека, т.е. «совка», то его можно считать поздним вариантом этого расщепленного типа личности, сформированного империей и в ней существующего. Каждый раз, когда империя разрушается и, как кажется, возникает возможность обрести полную свободу, она все же возрождается и не может не возродиться. Причина этого – в психологии раздвоившегося человека в этой культуре. Это проблема не политики, а психологии, а, в общем, психологии, получившей выражение в кино.

**Источники | References**

1. Балаш Б. Культура кино. Л.–М.: Государственное издательство, 1925.
2. Давыдова О., Поликарпова Д. Кинематографический опыт: история проблемы // Кинематографический опыт: история – теория – практика. СПб.: Порядок слов, 2020.
3. Делез Ж. Кино. Издательство: Ад Маргинем, 2019.
4. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019.
5. Евлампиев И. Гностическое христианство в истории европейской философии // Россия и гнозис: в 2-х т. М.–СПб.: Издательство РХГА, 2015. Т. 1. Труды Международной научной конференции «Раннехристианский гностический текст в русской культуре».
6. Кинематографический опыт: история – теория – практика: коллективная монография. СПб.: Порядок слов, 2020.
7. Пазолини П. П. Поэтическое кино // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. статей. М.: Радуга, 1984.
8. Радеев А. Поворот к переживанию: вот, новый поворот, что он нам несет? // Кинематографический опыт: история – теория – практика. СПб.: Порядок слов, 2020.
9. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир. 2003.
10. Хренов Н. Методологический аспект изучения истории искусства: принцип «история искусства без имен» в кинематографическом варианте // Теория художественной культуры. М.: ГИИ, 2018. Вып. 16.
11. Эрбье Л. М. Гермес и молчание // Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988.

**Информация об авторах | Author information****RU****Хренов Николай Андреевич<sup>1</sup>**, д. филос. н., проф.<sup>1</sup> Государственный институт искусствознания**EN****Khrenov Nikolai Andreevich<sup>1</sup>**, Dr<sup>1</sup> State Institute for Art Studies<sup>1</sup> [nihrenov@mail.ru](mailto:nihrenov@mail.ru)**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 11.02.2023; опубликовано (published): 30.03.2023.

**Ключевые слова (keywords):** трансформации кинематографической поэтики; философия кино; теория кино; философия Ж. Делеза; опыт отечественного кино; позднесоветский и постсоветский период; мировой кинематографический процесс; transformation of cinema poetics; film theory; philosophy of G. Deleuze; experience of national cinema; late soviet and post-soviet period; world cinema process.