

Н. Г. Дядык, О. В. Конфедерат

ФИЛОСОФСТВУЯ С ФИЛЬМОМ

Монография

**МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Н. Г. Дядык, О. В. Конфедерат

ФИЛОСОФСТВУЯ С ФИЛЬМОМ

Монография

Челябинск
2025

УДК 7. 01

ББК 87+85.37

Д 99

Дядык, Н. Г. Философствуя с фильмом: монография /
Н. Г. Дядык, О. В. Конфедерат; Министерство просвещения РФ,
Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический
университет. – Челябинск: Изд-во ЮУрГГПУ, 2025. – 495 с. –
ISBN 978-5-907869-88-2. – Текст: непосредственный.

В монографии представлен опыт научно-исследовательской работы в области изучения концептуального кино и возможностей философствования с фильмом, включающий теоретический анализ проблемы, ее эмпирическое изучение, разработку технологий интерпретации фильма для его практического применения в ходе преподавания философии в вузе.

Данная монография может быть полезной философам, киноведам, психологам, культурологам, студентам и преводавателям – всем, кто использует кино в качестве материала или инструментария в своей научной деятельности или просто интересуется кино и философией.

Рецензенты:

Е. Г. Прилукова, д-р филос. наук, профессор

В. А. Жилина, д-р филос. наук, профессор

ISBN 978-5-907869-88-2

© Дядык Н. Г., Конфедерат О. В., 2025

© Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ КАК СПОСОБ ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ	
1. 1. Философия в эпоху визуальности	11
1. 2. Фильм как сумма интерпретант к философским текстам	27
1. 3. Мультимодальный философский фильм в процессе обучения философии: фильм «Истр / The Ister» (Австралия, 2004)	41
1. 4. Фильм как «окольный путь» философствования	62
Выводы по главе 1	75
ГЛАВА 2. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ФИЛЬМА	
2. 1. Скопический режим фильма: эпистемология и этика	80
2. 2. Феноменология фильма: вопрос референта	104
2. 3. Вестиментарная стратегия фильма и этические ценности времени	136
2. 4. Медиумический цвет	156
2. 5. Хронотопия фильма: время, пространство, движение	189
2. 6. Гедонистическая этика фильма:	210

порождающие модели	
Выводы по главе 2	229
ГЛАВА 3. ФИЛОСОФСТВУЮЩЕЕ КИНО	
3. 1. Достоевский на экране: опыт визуальной философии	237
3. 2. Лейтмедиум фильма. Жестмедиум в «Нежной коже». Ф. Трюффо	290
3. 3. Экзистенциальный кинематограф Вима Вендерса	311
3. 4. Завтрак «после революции». Смена философско-этических приоритетов в европейском и советском кинематографе 1970-х годов	353
3. 5. Сериал как виртуальная фасцинирующая среда. Экзистенциальная проблематика сериала «Рассказы из Петли» (Amazon Studio, США, 2020)	377
3. 6. Философская антропология фантастического фильма	399
Выводы по главе 3	426
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	434
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	443
ПРИЛОЖЕНИЕ	466

ВВЕДЕНИЕ

Во второй половине XX века традиционно доминирующее вербальное и оптико-вербальное мышление человека западной цивилизации постепенно уступает визуальному типу мышления. Поскольку складывается современное визуальное мышление в поле влияния аппаратно-программных образов (фотография, кино, телевидение, иконические потоки интернета), его законы все еще находятся на стадии изучения, особенно интересен в этом контексте диалог философии и кино. Философия, исходя из концепции А. Бадью, «подшивается» к различным типам дискурса: науке, истории, искусству [10]. Для неклассического типа философствования характерна, вслед за Ф. Ницше, ориентированность в большей степени на дискурс художественный, так как в нем проявляются иррационализм, творческое начало (а не рациональное, как это было в классической философии). Главным объектом для философского анализа в неклассической философии становится текст и язык, что характерно для герменевтики и постмодернизма, причем в последнем этот текст надо деконструировать, разрушив классическую дилемму субъекта и объекта, и найти новые интерпретации, тем самым предложив плюралистический взгляд на мир. В качестве анализируемого текста у философов-постмодернистов может быть произведение литературы, живописи, кинематографа, как это происходит в книге Ж. Делеза «Кино» (1983–1985), где, основываясь на работе Анри Бергсона «Материя и память», философ разработал метод ана-

лиза образов и событий, созданных в фильмах Ингмара Бергмана, Робера Бressона, Ясудзиро Одзу, Орсона Уэллса, Альфреда Хичкока, Сергея Эйзенштейна, Фрица Ланга, Лукино Висконти, Луиса Бунюэля и многих других. По словам автора, работа является «книгой о логике кино» [32].

Кино смотрят практически все – это доступный материал для философствования, которым можно заняться на основе фильма и вместе с фильмом. На сегодняшний день актуальным становится вопрос преподавания философии, поиска новых форм и приемов передачи классического философского содержания, поскольку мы живем в эпоху визуалистики и всеобщей цифровизации. Исходя из этого, мы считаем важным использовать кино как средство философствования. Ключевым понятием для нашего рассмотрения является понятие «концептуальный фильм», то есть фильм, заставляющий нас совершать мыслительную работу, подобно философской: мыслить, категоризировать с целью познания истины.

Теоретическую базу нашего исследования составили работы философов и искусствоведов о кино и шире – о текстах искусства: «Манифест философии» (1989) А. Бадью, «Смерть автора» (1967) Р. Барта, «Искусство после философии» (1969) Д. Кошута, «Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим» (1954) М. Хайдеггера, «Видимое и невидимое» (1964), «Око и дух» (1960) М. Мерло-Понти, «Очевидность фильма: Аббас Киаростами» (2001) и «Иконография автора» (2005) Ж.-Л. Нанси, «Кино» (1983) и «Что такое акт творения?» (1987) Ж. Делеза, работы отечественных философов: «Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия» (2017, 2020), «Молох и Хрусталев. Материалы к новейшей истории "Петербургского текста"» (2000), «Гибель

Twinpeaks (заметки по поводу события)» (2001) В. А. Подороги, «Что остается от искусства» (2015), «"Brainy is the New Sexy". Шерлок Холмс, абдукция и нейросети» (2019) Е. А. Петровской, «Кино и философия: от текста к образу» (2018) О. В. Аронсона и многих других.

Объект нашей монографии – концептуальное кино. Предмет исследования: изучение механизмов того, как с помощью кино можно научиться мыслить и философствовать.

В ходе работы мы прибегали к методам, максимально отвечающим предмету: к методу феноменологической редукции, позволяющей фиксировать чувственно воспринимаемые качества предметно-пространственных экраннных сред до возможных процедур интерпретации; герменевтический метод, позволяющий на основании видимых знаковых структур выявить сущностные интенции визуального образа. Особенности исследуемого материала (кинематографическая запись, видеointервью, кинорепортаж) предполагают использование метода наблюдения и метода структурно-содержательного анализа блоков речевой и визуальной информации. Кроме того, нами использовались общенаучные методы анализа и синтеза, диалектический метод нахождения истины.

Наша монография состоит из трех глав.

Цель первой главы – определение понятия «концептуальный фильм». Глава посвящена изучению кино как способа философствования. Нами рассмотрены теоретические аспекты проблемы философии в эпоху визуальности, принято понятие «концептуального фильма» как способа философствования. Мы рассматриваем два способа существования концептуального фильма:

а) как суммы интерпретант к уже существующим философским текстам,

б) как самостоятельной формы визуального философствования. Так нами проанализирован мультимодальный философский фильм «Истр», посвященный философии М. Хайдеггера и ее ключевым темам взаимоотношения человека, техники и культуры. Нами разработана подробная классификация собственно философских фильмов, включающая документальные, экспериментальные, игровые (байопики) произведения, которые могут быть использованы в ходе преподавания философии в вузе и в изучении отдельных философских проблем.

Целью второй главы «Феноменология фильма» является изучение основных кинематографических механизмов создания образов-концептов и анализ таких образов. Феноменологию мы понимаем как метод, задерживающий внимание на поверхности явлений, видимых в случае кинофильма. Кино феноменологично по своей сути: это история человека, смотрящего в камеру, камеры, смотрящей на человека, человека, смотрящего на экран. Во всех случаях феноменологическая редукция предварительного культурного опыта необходима, чтобы представить или увидеть объект как он есть, как существует до начала процедур интерпретации. Предмет феноменологии кино – пространство между зрителем и фильмом, где реализуются диалогические акты открытия и понимания. Контакт с авторской мыслью и адекватное восприятие концептуального послания требует от зрителя не только дисциплины ума и знания законов кинематографической коммуникации, но и умения видеть именно то, что предлагает фильм, удерживаясь от оптического волюнтаризма (согласно формуле «каждый видит «свой» фильм»). Чтобы помочь зрителю (в нашем случае обучающемуся) установить действенный и глубокий контакт с

визуальной материей фильма, необходимо различить целенаправленное действие основных инструментов и методов создания образов-концептов. Мы выделили и описали как наиболее важные области смыслообразования в фильме следующие: скопический режим, референтные поля (предметный мир фильма), телесная модель (привилегированный тип человека, избранный фильмом), хронотопическая модель (делезовские блоки движения-длительности), формула цвета.

Третья глава книги «Философствующее кино» посвящена практическим опытам «философствования с фильмом». В качестве объекта мы выбираем экранизации Ф. М. Достоевского и раскрываем их экзистенциальный смысл и кинематографические механизмы вовлечения зрителя в поле философского мышления. Важное для адекватной интерпретации замысла режиссера понятие лайтмедиума мы изучаем на материале фильма «Нежная кожа». Ф. Трюффо. Продолжая тему экзистенциализма в кинематографе, мы обращаемся к фильмам немецкого режиссера Вима Вендерса, вводящим зрителя в состояние онтологической неопределенности и представляющих опыт философствования о проблемах идентичности, сути творчества и роли творца, о мимолетности жизни, счастья и любви, об опыте преодоления травмы.

Мы рассматриваем также гедонистические порождающие модели, лежащие в основе современного кинематографа, и связываем их с этикой времени, поскольку кино всегда отражает духовное состояние общества в определенный период его развития.

Опираясь на экзистенциальную модель, по которой построены фильм В. Вендерса и экранизации Ф. М. Достоевского, мы обращаемся к философскому анализу современного сериала, который также может нести философское содержание и становиться способом введения в область философского мышления. Сериал,

изначально выполняющий развлекательную функцию, втягивает зрителя в свою среду, которую мы определяем как фасцинирующую¹. Фасцинирующая среда сериала может оказаться благодатной почвой для философской рефлексии, что мы иллюстрируем на примере философского научно-фантастического сериала «Рассказы из Петли» (Amazon Studio, США, 2020). Обращаясь к теме фантастики, мы предлагаем философскую антропологию фантастического фильма на материале сравнительного анализа произведений зарубежного и отечественного кинематографа.

Таким образом, в монографии представлен наш опыт научно-исследовательской работы в области изучения концептуального кино и возможностей философствования с фильмом, включающий теоретический анализ проблемы, ее эмпирическое изучение, разработку технологий интерпретации фильма для его практического применения в ходе преподавания философии в вузе. Данная монография может быть полезной философам, киноведам, психологам, культурологам, студентам и преводавателям – всем, кто использует кино в качестве материала или инструментария в своей научной деятельности или просто интересуется кино и философией.

ГЛАВА 1. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ КАК СПОСОБ ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ

¹ Фасцинация – очарование, завораживание (лат. *fascinatio*).

1. 1. Философия в эпоху визуальности

Для понимания отношений кинематографа и философии нам представляются важными условия философствования, как они сформулированы Аленом Бадью в «Манифесте философии» (1989). Бадью выделяет матему (или науку), поэму (или искусство), политику и любовь. В классической философии эпохи Декарта и Лейбница, полагает Бадью, главенствует математическое условие: философия стремится быть наукой, что далее проявится в позитивизме. Начиная с Руссо и Гегеля, философия находится под влиянием историко-политического дискурса. Затем, начиная с Ницше и Хайдеггера, для философии ведущим условием оказывается искусство. Философия, по мнению Бадью, передает свои функции одному из своих условий, она как бы оказывается «стянутой наложенным швом» к одному из своих условий [10, с. 21]. Так, Бадью выделяет позитивистский или сциентистский «шов», политический (марксизм), художественный (Ницше, Хайдеггер и вся так называемая «литературная» философия второй половины XX – начала XXI века). Философия «больше не знает, есть ли у нее свое собственное место», «она пытается привиться к вполне установившимся видам деятельности: к искусству, поэзии, науке, политической деятельности, психоанализу» [10, с. 139], – говорит А. Бадью, описывая ситуацию «кризиса философии».

Обратный процесс не менее глубок: современные художники создают свои произведения, опираясь на философские идеи, в основе визуальных образов находятся философские смыслы и

концепции, международные выставки современного искусства зачастую оказываются визуализированными философскими концепциями. Мы можем привести достаточно примеров, датированных второй половиной XX – началом XXI века, связанных с философией постмодернизма и разрабатывающих концепции интертекстуальности (Ю. Кристева), «смерти автора» (Р. Барт), деконструкции (Ж. Деррида), симулякра (Ж. Бодрийяр) и т. д.

Так, например, в 1967 году была опубликована знаковая для современной философии работа Р. Барта «Смерть автора», возражающая против истолкования произведения искусства исходя из личности автора, его исторической и культурной принадлежности. По Барту, текст подобен ткани, сотканной из цитат, взятых из «бесчисленных центров культуры», а не из одного индивидуального опыта: «Действительно, в многомерном письме все приходится распутывать, но расшифровывать нечего; структуру можно проследивать, «протягивать» (как подтягивают спущенную петлю на чулке) во всех ее повторах и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, происходит систематическое высвобождение смысла» [15, с. 390]. «Смерть автора» означает для Барта «рождение читателя», и это «человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [15, с. 390]. Реабилитация читателя может вызвать ошибочную мысль, что отныне текст имеет столько определенных смыслов, сколько у него читателей, то есть породить иллюзию смысловой плюралистичности современной культуры и равноправия бесчисленных интерпретаций. Но речь у Барта идет не о волюнтаристских версиях смысла, но о его

безостановочном развертывании, скольжении, вынуждающем читателя вступать в процесс мышления, а не пользования готовой информацией.

В том же 1967 году парижская группа художников-авангардистов БМПТ (Д. Бюррен, О. Моссе, М. Пармантье, Н. Торони) декларирует: «Коль скоро под живописью понимается приданье эстетической ценности цветам, женщинам, эротике, повседневности, искусству, дада, психоанализу и войне во Вьетнаме, то мы не живописцы» [4, с. 122]. Стремясь к «нулевой степени живописи», избегая субъективности, экспрессии, нарративного обоснования, социокультурной актуальности и понятности, стремясь создать искусство, которое было простым и самоочевидным, они подавляли субъективность и выразительность в пользу практических систем, таких как использование нейтральных, повторяющихся узоров или очевидного отказа от эстетического исторического обоснования.

Современное искусство не служит средством формулировки и передачи смысла, оно стремится вовлечь зрителя в художественный процесс, как это происходит, например, в перформансе Йко Оно «Cut Piece» (1965), суть которого состояла в том, что художница предлагала любому желающему из толпы зрителей вооружиться ножницами и отрезать часть ее одежды, оставаясь пассивной и беззащитной перед любыми, потенциально жесткими действиями. Художник предоставляет зрителю самому решать, каким будет «послание» перформанса, как будет трактовано человеческое тело: как объект эстетического созерцания, как объект насилия, сексизма и расизма, как этическая ценность и т. д. И кроме того, поднимается вопрос о художественном акте как таковом, о природе взаимоотношений художника и зрителя, что делает «Cut Piece» актом концептуального искусства. В 2003 году

Йоко Оно повторила свой перформанс в Париже и посвятила его памяти жертв трагических событий 11 сентября 2001 года, еще более усилив философско-этический смысл проекта.

В 1969 году родоначальник американского концептуализма, художник и теоретик искусства Д. Кошут апеллирует к Платону в своем эссе «Искусство после философии»: «Все искусство после Дюшана – концептуально по своей природе, потому что искусство и существует лишь в виде идеи» [83]. В подтверждение своей философии Кошут создает программное произведение «Один и три стула», которое представляет собой инсталляцию, состоящую из реального стула, распечатки словарной статьи «Стул» и фотографии стула. Таким способом Кошута отсылает к трактату «Государство», где Платон объясняет, какое искусство должно соответствовать идеальному обществу: « – Скажи мне насчет живописца вот еще что: как, по-твоему, пытается ли он воспроизвести все то, что содержится в природе, или же он подражает творениям мастеров? – Творениям мастеров. <...> – Какую задачу ставит перед собой каждый раз живопись? Стремится ли она воспроизвести действительное бытие или только кажимость? Иначе говоря, живопись – это воспроизведение призраков или действительности? – Призраков. – Значит, подражательное искусство далеко от действительности. Потому-то, сдается мне, оно и может воспроизводить все, что угодно, ведь оно только чуть-чуть касается любой вещи, да и тогда выходит лишь призрачное ее отображение» [121, с. 125].

Двумя годами ранее эту же платоновскую мысль высказывает американский художник-концептуалист Сол Левитт: «Концептуальное искусство создается для того, чтобы привлечь ум зри-

теля, а не его взгляд или эмоции. <...> Все, что привлекает внимание и вызывает интерес к материальности, уводит нас от понимания идеи и используется как экспрессивное средство. Концептуальный художник будет стремиться к тому, чтобы свести к минимуму акцент на материальной стороне произведения либо представить эту сторону парадоксальным способом (обратить ее в идею). Этим видом искусства следует заниматься с предельной экономией средств. <...> Идеи могут также быть выражены в числах, фотографиях, словах или любым иным способом по выбору художника, при этом форма будет не важна», – писал в 1967 г. Сол Левитт [92].

Извлечением концепта-идеи из ряда культурных объектов (текстов, вещей, фотографий) занимается и отечественное направление концептуализма, будучи при этом в достаточной степени ангажированным политически и идеологически: «Выписка из приложения» (1982), «Лопата» (1984) И. Кабакова, «Добро пожаловать» (1974), «Единогласно» (1987) Э. Булатова, «Котлеты “Правда” или биточки пресные» (1975), «Происхождение социалистического реализма» (1982–1983) В. Комара и А. Меламида и др.

Какую роль в этом процессе играет кино?

Ж. Делез сближает две даты: рождение кинематографа (1895) и появление книги А. Бергсона «Материя и память» (1896), – полагая эту близость неслучайной, находя общие интенции у кинематографического способа воспринимать и передавать мир в образах и в концептуальных основах «философии жизни», интуитивизма. Необходимо добавить еще и феноменологию (труд Э. Гуссерля «Идей к чистой феноменологии и феноменологии

ской философии» вышел в 1913 году) с ее концепцией очевидности, интенциональности, временной длительности, столь близких по своему существу кинематографическому процессу.

Не вдаваясь в долгую историю отношений философии и кино, отметим только, что на протяжении XX в. и в первой четверти XXI в. философская мысль постоянно обращается к кинематографической практике, оперируя опытом кино, осмысливая его философский потенциал, находя методологические и концептуальные сближения между фильмом и философской рефлексией. Напомним ключевые моменты этого обращения: «Кино и новая психология» (1948), «Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим» (1954) М. Хайдеггера, «Видимое и невидимое» (1964), «Око и дух» (1960) М. Мерло-Понти, «Очевидность фильма: Аббас Киаростами» (2001) и «Иконография автора» (2005) Ж.-Л. Нанси, «Кино» (1983) и «Что такое акт творения?» (1987) Ж. Делеза. Необходимость обращения к фильмам и даже телесериалам новейшего времени испытывает отечественная философия в лице московской школы: В. А. Подорога («Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия», 2017, 2020; «Молох и Хрустальев. Материалы к новейшей истории "Петербургского текста"», 2000; «Гибель Twinpeaks (заметки по поводу события)», 2001), Е. А. Петровская («Что остается от искусства», 2015; «"Brainy is the New Sexy". Шерлок Холмс, абдукция и нейросети», 2019), О. В. Аронсон («Кино и философия: от текста к образу», 2018) и др.

Мы уже не принимаем в расчет обширный корпус современных текстов, трактующих в философском ключе творчество ведущих кинорежиссеров XX и XXI века: И. Бергмана, А. Тарковского, Робера Бressона, Ясудзиро Одзу, Луиса Бунюэля, К. Нолана и других.

Опираясь на столь долгий опыт взаимодействия кино и философии, мы подходим к фильму как визуальному источнику в семинарской работе со студентами в рамках изучения философии в ряду социо-гуманитарных наук в высшем учебном заведении. При этом используется не только содержательно-информационный материал фильма, но и эвристические возможности, заключенные в самом способе кинематографического (визуального) повествования и размышления. Наша цель – изучить методические аспекты использования документального философского фильма в преподавании курса «Философия» в высших учебных заведениях. В ходе работы мы прибегали к методам, максимально отвечающим предмету: к методу феноменологической редукции, позволяющей фиксировать чувственно воспринимаемые качества предметно-пространственных экраннных сред до начала всех возможных процедур интерпретации; герменевтический метод, позволяющий на основании видимых знаковых структур выявить сущностные интенции визуального образа. Особенности исследуемого материала (кинематографическая запись, видеointервью, кинорепортаж) предполагают использование метода наблюдения и метода структурно-содержательного анализа блоков речевой и визуальной информации.

Как могут фильмы оказаться полезными на занятиях философией? Опуская случаи слишком частого упрощении философского наследия в научно-популярном кино, беллетризации и политизации творчества того или иного философа в игровом «байопике», мы должны признать, что эти две культурные практики – кино и философия – по природе своей имеют разные методы, цели и плоды своей работы. Упорядочивая, по выражению Ж. Де-

леза и Ф. Гваттари, хаос психической жизни [49], философствующий субъект создает концепты, бессодержательные (не пропозициональные) подвижные структуры, рассекающие, связывающие, организующие поле проблемы. «У концепта есть *становление*, которое касается уже его отношений с другими концептами, располагающимися в одном плане с ним. Здесь концепты пригнаны друг к другу, пересекаются друг с другом, взаимно координируют свои очертания, составляют в композицию соответствующие им проблемы, принадлежат к одной и той же философии, пусть даже история у них и различная. <...> В этом смысле концепт есть не что иное, как мыслительный акт, причем мысль действует здесь с бесконечной (хотя и большей или меньшей) скоростью» [49, с. 22]. И далее: «<...> из фраз или их эквивалента философия добывает концепты (не совпадающие с общими или абстрактными идеями), тогда как наука – проспекты (пропозиции, не совпадающие с суждениями), а искусство – перцепты и аффекты (также не совпадающие с восприятиями или чувствами). В каждом из трех случаев те испытания и применения, которым подвергается язык, не сравнимы друг с другом, однако ими не только определяется различие между этими дисциплинами, но также и постоянно образуются их пересечения» [49, с. 22].

Когда же речь заходит о философии и кино, их несравненность усугубляется нелингвистической природой фильма. Там, где, «упорядочивая психический хаос», философия производит концепт как условие мысли, кино производит блоки движения, блоки перцепций, блоки аффектов, обращенные к нашей моторике, тактильности, к нашему физическому существу [51]. Строго говоря, выражение «концептуальный фильм», если оно употребляется всерьез, а не ради щегольства, должно означать, что в этом

фильме посредством кинематографического концепта проведена работа по «упорядочиванию хаоса», упорядочиванию нашей способности мыслить, сходная с работой философии. Содержание, конфликт, система персонажей, даже монтажные ряды пластических образов сами по себе вторичны по отношению к кинематографическому концепту, найденному или изобретенному принципу упорядоченности.

Есть история философии как «биография» концептов, за каждым из которых стоит имя человека: «идея» Платона, *cogito* Декарта, «монада» Лейбница и т. д. Есть историко-культурные условия становления и развертывания концептов. Есть, наконец, литературные тексты, генерированные концептами: «Пир», «Рассуждение о методе», «Так говорил Заратустра», «Бытие и время» и т. д. Это заставляет нас различать и в обширной области кино, подпадающего под разряд философского, два рода произведений: фильм «о философии», апеллирующий к ее истории, и фильм-философию, представляющий художественное развитие концепта.

В свою очередь фильмы о философии различаются как биографические документальные и биографические игровые (байопики), образовательные (адаптирующие философское учение к уровню обучающихся и широкого круга интересующихся), иллюстрирующие (визуализирующие тот или иной ход философской мысли в пластических образах). Учитывая специфику того или иного фильма, можно решать широкий спектр учебных задач от необходимой в отдельных случаях адаптации материала к уровню гуманитарной подготовки учащихся до включения учащихся в режим философского рассуждения.

Для использования на философском семинаре в порядке иллюстрации или вспомогательного средства истолкования философских концепций можно предложить ряд фильмов. Мы перечисляем те, что находятся в свободном доступе и либо созданы российскими авторами, либо имеют русскоязычный перевод.

Документальные фильмы

1. Александр Пятигорский. Чистый воздух твоей свободы.

Россия, 2004. 26 мин. Режиссер Валерий Балаян. Интервью с философом.

2. А. М. Пятигорский. О Мерабе Мамардашвили и о философствовании. Видеозапись выступления на Пермской философской конференции «Философия на краю. Соло и Импровизации». Апрель 2007. 127 мин.

3. Алфавит Жиля Делеза (L'Abécédaire de Gilles Deleuze). Франция, 1996, к/м, док. Режиссер Пьер-Андре Бутан.

4. Апокалипсис по Чорану (Apocalipsa dupa Cioran). Румыния, 1995. Режиссер Габриэль Лиичеану. Фильм посвящен Эмилию Чорану – румынскому мыслителю и эссеисту, «плачущему философу» и «королю пессимистов» XX века. Чоран избегал публичности, но незадолго до своей смерти согласился дать небольшое интервью, которое и было положено в основу этого фильма.

5. Венсенн, потерянный университет (Vincennes, l'université perdue). ТВ, 2016. Режиссер Вирджини Ленар. Документальный фильм рассказывает об эпопее Венсеннского экспериментального университетского центра с момента его создания после событий мая 1968 года до его сноса летом 1980 года. Персонажи фильма: Жиль Делез, Мишель Фуко, Жак Лакан, Жан-Франсуа Лиотар и др.

6. Время Мераба. Россия, 1993. 49 мин. Режиссер Олеся Фокина. В фильме участвуют: Мераб Мамардашвили, Александр Пятигорский, Отар Иоселиани. Исследование педагогического искусства и философских поисков современного гуманиста, профессора философии Мераба Мамардашвили. В основе текста – магнитофонные записи лекций, которые Мамардашвили читал в МГУ и на Высших сценарно-режиссерских курсах в Москве в период 1978–1990-х гг.

7. Вне орбиты: жизнь и время М. Маклюэна (Out of Orbit: The Life and Times of M. McLuhan). США, 1999. 45 мин. Режиссер Карл Бессэ. Документальный фильм, трактующий философию медиа Маршалла Маклюэна.

8. Деррида (Derrida). Великобритания, 2002. Режиссеры Кирби Дик, Эми Зириング Кофман. Деррида предстает как автор философских текстов, преподаватель, нарратор, эстетический объект, в соответствии с кругом его философских вопросов: онтологических и эпистемологических проблем философской традиции (знание, сущность, бытие, время), проблем языка, литературы, эстетики, психоанализа, религии, политики и этики.

9. Жак Лакан говорит (Jacques Lacan parle). Франция, 1972. Режиссер Франсуаза Вольф. Первая часть фильма – документальная запись лекции, прочитанной известным психоаналитиком в 1972 году. Вторая часть представляет собою интервью с Ж. Лаканом.

10. Жиль Делез: Что такое акт творения? (Gilles Deleuze: Qu'est ce que l'acte de creation?). Франция, 1987, к/м, док. Режиссер Арно де Пальере. Выступление французского философа на конференции во Французской национальной киношколе «Ля

Феми» 17 мая 1987 года затрагиваются темы отношения философии к творимым ею концептам, отношения искусства к идеям, вводится связь между актом сопротивления и произведением искусства.

11. **Заметки о слепцах (Memoires d'aveugle).** Франция, 1991. Режиссер Жан-Поль Фаржье. Визуально-философский проект Лувра, реализованный Жаком Деррида, трактует рождение мысли – творческой, художественной, философской. Часть проекта вошла в книгу Ж. Деррида «Автобиографии и другие руины», а также в книгу «Заметки о слепцах».

12. **Истр (The Ister).** Австралия, 2004. 189 мин. Режиссеры Дэвид Барисон, Дэниэл Росс. Истр – древнее название Дуная. Основой фильма послужило хайдеггеровское прочтение гимнов Гельдерлина, посвященных Дунаю. Фильм построен в виде путешествия к истоку Дуная, а спутниками выступают Ф. Лаку-Лабарт, Ж.-Л. Нанси и другие современные философы, трактующие и объясняющие философию Мартина Хайдеггера.

13. **Карл Ясперс – автопортрет (Karl Jaspers – ein Selbstporträt).** Германия, 1968. 45 мин. Режиссер Ханс Рейнхардт. Монолог известного философа о себе, Германии и устройстве человеческого общества XX века.

14. **Космос и Хаос Алексея Лосева.** Россия, 2005. 39 мин. Режиссер И. Васильева. Документальный фильм, основанный на лагерных письмах А. Ф. Лосева. Лирические размышления философа о роли разума в абсурдной реальности, о смысле страдания и любви.

15. **Лосев.** Россия, 1989. 60 мин. Режиссер Виктор Косаковский. Документальный фильм о крупнейшем советском философе

А. Ф. Лосеве, снятый в последний год его жизни. В фильм включены беседы с философом.

16. **Лицом к лицу – профессор Карл Юнг (Face to Face: Professor Jung).** Швейцария, 1959. 38 мин. Режиссеры Джон Фриманн, Джон Баквэлл. 22 октября 1959 Джон Фриманн берет интервью у выдающегося психолога Карла Юнга в его доме в Цюрихе. Юнг рассказывает о своей юности, дружбе с Зигмундом Фрейдом и причинах разрыва, размышляет о Боге и о том, в чем нуждается человечество, чтобы выжить.

17. **Мераб Мамардашвили.** Россия, 2005. 39 мин. Режиссер Валерий Балаян. В документальном фильме через воспоминания друзей и коллег раскрываются как биографические подробности жизни философа М. Мамардашвили, так и особенности его философии.

18. **Пробуждение Маклюэна (McLuhan's wake).** США, 2002. 93 мин. Режиссер Кевин МакМагон. Философско-поэтический фильм, посвященный канадскому философи Маршаллу Маклюэну.

19. **Сбежавший философ (Philosopher Escaped).** Латвия. 2005. 52 мин. Режиссер Улдис Тиронс. Фильм-разговор с А. М. Пятиторским, русским философом, исследователем индусской мифологической и философской традиции, профессором Лондонского университета. А. М. Пятиторский: «Любой философ сбегает... от обыденности, от конкретной ситуации. Он не может по-другому. Но это не бегство от преследователей, от непонимающих. Помните Сократа? Надо еще что-то говорить?».

20. **Славой Жижек: Реальность виртуального (Slavoj Zizek: The Reality of the Virtual).** Велиобритания, 2004. 71 мин. Режиссер Бен Райт. Видеолекция словенского философа и психоаналитика

посвящена переосмыслению феномена виртуального. Жижек разрабатывает свои оригинальные идеи, опираясь на теории Ж. Лакана и К. Маркса и используя многочисленные примеры из современной культуры.

21. **«Трактат» Витгенштейна (Wittgenstein Tractatus).** Венгрия, 1992. 32 мин. Режиссер Петер Форгач. Философский текст Л. Витгенштейна в кинематографической интерпретации.

22. **Философы (Filosofos).** Аргентина, 2006. Режиссер Э. Альварес. Цикл телевизионных научно-популярных фильмов: «Аристотель», «Витгенштейн», «Гераклит и Парменид», «Гуссерль», «Декарт», «Делез», «Кант», «Лейбниц», «Локк», «Маркс», «Ницше», «Оккам», «Платон», «Рассел», «Рикер», «Сартр», «Св. Фома Аквинский», Спиноза», «Фуко», «Хабермас», «Юм».

23. **Что такое ризома? (Was ist ein Rizom?).** Германия, 2006, к/м, док. Режиссер Александр Клюге. Интервью Йозефа Фогля, философа, переводчика Делеза, о ризоме, важном концепте философии Феликса Гваттари и Жиля Делеза.

24. **Эдгар Морен, дневник жизни (Edgar Morin, journal d'une vie).** Франция, 2021. 54 мин. Режиссер Жан-Мишель Джиан. Документально-биографический фильм о французском философе и социологе Э. Морене. В фильм включены интервью философа. В фильме участвуют Аллен Бадью, Пьер Бурдье, Маргерит Дюрас, Мишель Фуко.

Экспериментальные фильмы

1. **Гетеротопии (Heterotopias).** США, 2018. 6 мин. Режиссеры Ноа Каплан, Сильвия Русев. Экспериментальный фильм, ос-

нованный на лекции М. Фуко «Другие пространства», прочитанной в 1967 году в Cercle d'études architectural de Paris. Визуально-сенсорная версия гетеротопологии Фуко, которую философ определяет как «изучение, анализ, описание и “чтение”» мест, которые одновременно отражают и инвертируют правила социального взаимодействия.

2. **Мы кружим в ночи, и нас пожирает пламя (In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni).** Франция, 1978. 100 мин. Автор-режиссер Ги Дебор. Последняя режиссерская работа французского философа Ги Дебора представляет собой тревожные размышления о состоянии современного ему общества, дополненные автобиографическими мотивами – повествованием о своей молодости, Лет-тристком и Ситуационистском Интернационалах и о Париже 1968 года.

3. **Общество спектакля (La Societe Du Spectacle).** Франция, 1974. 88 мин. Автор-режиссер Ги Дебор. Фильм снят по одноименной книге Ги Дебора (1967), раскрывающей идеи консументизма, производства/потребления и их влияние на повседневную жизнь. Структура фильма представляет собой монтаж документальных и игровых кинофрагментов, моделирующий ход философской критической мысли Ги Дебора.

4. **Фильм-социализм (Filmsocialisme).** Швейцария – Франция, 2010. 102 мин. Режиссер Жан-Люк Годар. Философское эссе об истории, политике, Европе, человеке, человечестве, личности, государстве. Отсылки к текстам Вальтера Беньямина, Жака Дерида, Ханны Арендт, Жана-Поля Сартра, Анри Бергсона, Мартина Хайдеггера и других философов имеют вид цитат и сложных кинематографических образов.

Игровые биографические фильмы

1. **Августин из Иппоны (Agostino d'Ippona).** Италия, 1972. 121 мин. Режиссер Роберто Росселlini. В главной роли Дари Беркани. Жизнь и творчество Августина Аврелия, философа и теолога V века.
2. **Блез Паскаль (Blaise Pascal).** Франция – Италия, 1972. 95 мин. Режиссер Роберто Росселlini. В главной роли Пьер Ардити. Биографический фильм о великом французском философе, литераторе, физике.
3. **Гераклит Темный (Héraclite l'obscur).** Франция, 1967. 20 мин. Режиссер Патрик Деваль. В главной роли Абдалла Шахед.
4. **Декарт (Cartesius).** Италия – Франция, 1974. 150 мин. Режиссер Роберто Росселlini. В главной роли Уго Кардеа. Биографический фильм, иллюстрирующий жизнь французского философа и ход философских дискуссий XVII век (Дж. Локк, Т. Гоббс, Ф. Бэкон).
5. **Дни пребывания Ницше в Турине (Dias de Nietzsche em Turim),** Бразилия, 2001. 85 мин. Режиссер Жулио Брессане. В главной роли Фернанду Эйрас. Фильм повествует о последних месяцах сознательной жизни Ф. Ницше, проходивших в Турине. Режиссер совмещает объективное видение жизни Ницше с попытками визуализации его субъективных переживаний опыта мысли.
6. **«Пир» Платона (Il Banchetto di Platone).** Италия, 1988. 72 мин. Режиссер Марко Феррери. Экранизация диалога Платона «Пир».
7. **«Платон “Государство”».** Россия Запись спектакля Школы Драматического Искусства от 24 февраля 1992 г. Постановка А. Васильева.

8. **Последние дни Иммануила Канта** (*Les derniers jours d'Emmanuel Kant*). Франция, 1992. 70 мин. Режиссер Филипп Коллин. В ролях: Ролан Амстюц, Дэвид Уоррилоу, Андре Вильм.

9. **Сократ (Socrate)**. Италия – Франция, 1971. 120 мин. Режиссер Роберто Росселини. В главной роли Жан Сильвер. В центре фильма – суд над Сократом после поражения Афиш в Пелопонесской войне и прихода к власти Тридцати тиранов.

10. **Сартр, годы страсти (Sartre, l'âge des passions)**. Швейцария, Франция – Италия – Бельгия, 2006. Сериал. 165 мин. Режиссер Клод Горетта. В главной роли Дени Подалидес. Портрет философа в эпоху потрясений и перемен. Время фильма – от возвращения к власти де Голля в 1958 году до отказа Сартра от Нобелевской премии по литературе в 1964 году. Режиссер делает ощутимой напряженность этой бурной эпохи со всеми надеждами, борьбой и иллюзиями, которые должны были привести к революции 1968 года.

В дальнейшем мы выберем несколько из них, чтобы проиллюстрировать возможности использования фильма в ходе изучения философии.

1. 2. ФИЛЬМ КАК СУММА ИНТЕРПРЕТАНТ К ФИЛОСОФСКИМ ТЕКСТАМ

Используя в работе видеоматериалы как вспомогательное средство обучения философии, необходимо учитывать интерпретационные ресурсы фильма, которые могут как упростить процесс освоения темы путем иллюстрирования, так и сделать его более сложным и многограничным. Мы называем в числе таких интер-

претант историко-биографические, историко-политические, феноменологические, дискурсивные. Все они вместе взятые обнаруживаются в любом игровом, научно-популярном или документальном фильме, но особенности отдельно взятого фильма и вместе с тем его возможности в работе над определенной темой академического курса философии зависят от доминирования той или иной группы интерпретант.

Мы берем интерпретанту как одно из центральных понятий семиотической теории Ч. Пирса [128], включенное в базисное триадическое отношение «объект – знак – интерпретанта» и обеспечивающее перевод, истолкование знака, развертывание его смысла для нас. Процесс интерпретации не ограничен одним ближайшим результатом: истолковывая знак, совокупность знаков, даже текст совокупностью других знаков, работающих как интерпретанты, мы должны учесть, что и эта совокупность «поддается истолкованию при помощи другого знака или совокупности знаков, и так ad infinitum²» [174, с. 99]. Однако этика читателя, исследователя, а в нашем случае и зрителя требует учитывать окончательную интерпретацию, совпадающую с замыслом автора или, по крайней мере, приближающуюся к нему [174]. Развивая семиотические положения Ч. Пирса, У. Эко называет виды интерпретант: вербальные, иконические, поведенческие, эмотивные, отдельные знаки, знаковые комплексы и, наконец, интерпретантудискурс, «который не только переводит, но и развивает в качестве выводов все логические возможности, заложенные в знаке» [174, с. 100]. Все сказанное философом относится прежде всего к

² До бесконечности (лат.).

лингвистическим текстам, хотя Эко, следуя опыту Р. Якобсона, выделяет особый вид интерпретации – интерсемиотический перевод, интерпретацию вербальных знаков посредством знаков невербальных или «трансмутацию» [174, с. 270].

Этого достаточно, чтобы мы могли трактовать, например, биографический или научно-популярный фильм о философе: а) как знаковый комплекс, требующий нашего понимания в соответствии с его кинематографической природой, б) как набор интерпретант разного рода (вербальных, иконических, дискурсивных), истолковывающий для нас смысл известных философских концепций.

Не вдаваясь сейчас в подробный разбор элементарных интерпретант (иконические, поведенческие, вербальные, знаки-графемы, дискурсивные и т. д.), мы объединим их в функциональные комплексы.

Историко-биографические интерпретанты

В изучении истории философии могут быть полезны киноматериалы в виде беллетризированной биографии философа или адаптированного изложения его трудов. Этот способ обращения к философии довольно распространен. На стадии первого приближения к философскому методу и философской концепции, например, Декарта, Августина Аврелия, Паскаля и т. д. реконструкция обстоятельств жизни философа, его окружения, событий, участником и героем которых он был, фигур его единомышленников и противников, иллюстрация его текстов и хода философских дискуссий имеют не столько научно-содержательное, сколько контекстное значение, материализуя при

помощи художественных средств условия рождения философской мысли. Систематизированные факты и детали эпохи, ее материальная часть дают набор культурных интерпретант, помогающих в понимании философских текстов.

Наиболее простой пример – художественно-просветительские ленты, как, например, серия биографических фильмов классики итальянского кино Роберто Росселлини, созданная им в 1970-е годы: «Сократ» (*"Socrate"*, Италия – Франция, 1971), «Августин из Иппоны» (*"Agostino d'Ippona"*, Италия, 1972), «Блез Паскаль» (*"Blaise Pascal"*, Франция – Италия, 1972), «Декарт» (*"Cartesius"*, Италия – Франция, 1974).

Некоторый опыт понимания сложных текстов дает сериал известного швейцарского кинематографиста Клода Горетта «Сартр, годы страстей» (*"Sartre, l'âge des passions"*, Швейцария – Франция – Италия – Бельгия, 2006), отсылающий к периоду жизни и творчества философа в 1958–1964 годах, в эпоху бурных событий в духовной и политической жизни Франции, завершившихся революцией 1968 года. Даже несмотря на то, что частной жизни философа здесь уделено значительное место, многие эпизоды его диалогов со студентами Сорбонны, с друзьями и единомышленниками, будучи извлеченными из общего текста сериала, могут стать полезной иллюстрацией к истории французского экзистенциализма.

Сложность при использовании подобных материалов заключается в том, что они уже являются художественными моделями событий, процессов и личностей, а это требует определенной критической позиции по отношению к ним и даже в этом случае такой род вспомогательного видеоматериала рискует либо упростить рассматриваемый философско-исторический феномен,

либо, напротив, усложнить, вводя как дополнительную интерпретанту авторский (режиссерский) дискурс, как это происходит в сериале К. Горетта или в фильме «Пир» Платона / “Il Banchetto di Platone” (Италия, 1988) М. Феррери.

Можно предположить, что документальные фильмы располагают более достоверным исторически объективным материалом. Но это не всегда так. Наиболее удачным решением будет использование в ходе семинаров фильмов из серии «Философы» / “Filosofos” (Аргентина, 2006, режиссер Э. Альварес), представляющие собой краткие, но информационно насыщенные научно-популярные видеолекции в авторстве ведущих университетских преподавателей Испании и Аргентины. Цикл включает фильмы «Аристотель», «Витгенштейн», Гераклит и Парменид», «Гуссерль», «Декарт», «Делез», «Кант», «Лейбниц», «Локк», «Маркс», «Ницше», «Оккам», «Платон», «Рассел», «Рикер», «Сартр», «Св. Фома Аквинский», «Спиноза», Фуко», «Хабермас», «Юм».

Фрагментарно могут быть использованы ценные материалы фильма «Лосев» (1989, режиссер В. Косаковский). Документальный фильм о выдающемся русском философе, снятый в последний год его жизни и включающий его уход, интересен несколькими монологами Лосева, вспоминающего свою студенческую юность и время становления русской философии. Личные (из первых уст) воспоминания о философских обществах конца XIX века, об основании Вольной академии духовной культуры, о марксистском этапе русской философии, окрашены эмоционально и включают субъективные оценки, например, творчества Н. А. Бердяева или деятельности журнала «Вехи». И поскольку

это оценки участника событий, соратника или оппонента, информация становится крайне интересной для понимания русской философии этого периода.

Более критически стоит отнестись к отечественным фильмам «постперестроечного» периода: «Время Мераба» (Россия, 1993, режиссер О. Фокина), «Сбежавший философ» / “Philosopher Escaped” (Латвия, 2005, режиссер У. Тиронс), «Александр Пятигорский. Чистый воздух твоей свободы» (Россия, 2004, режиссер В. Балаян), «Мераб Мамардашвили» (Россия, 2005, режиссер В. Балаян). Излишняя политическая ангажированность фильмов во всех случаях уводит на второй план собственно научно-творческую деятельность двух наиболее интересных философов позднего советского периода. Однако и в этом случае фрагментированный видеоряд, например, фильмов об А. Пятигорском, позволяет использовать записи университетских лекций философа или его публичных докладов с определенной пользой для учащихся.

Феноменологические интерпретанты

Еще более интересны для использования художественные опыты реконструкции условий мысли, свойственной тому или иному философу. С большей или меньшей степенью погружения в биографические детали, с большим или меньшим количеством отсылок к известным текстам, такие опусы пытаются воскресить феноменологию мира, каким его видел и ощущал философ, качество субъективной реальности, питавшееся, по их мнению, в логику научных рассуждений. Разумеется, здесь мы имеем дело не с реконструкцией, а с интерпретацией, основанной, с одной стороны, на относительном знании деталей и порядка повседневной жизни героя, а с другой стороны, на внимательном и вдумчивом чтении,

при котором, кроме содержания мысли, схватываются ее ритм и интонация.

Так качество мысли Иммануила Канта и этические положения его философии преображаются в фильме «Последние дни Иммануила Канта» (*Les derniers jours d' Emmanuel Kant*. Франция, 1992, режиссер Ф. Коллин) в упорядоченное, ясное пространство Кенингсберга, где протекали дни жизни философа: холодноватые интерьеры жилищ, немноголюдные чинные улицы, светлые аллеи парка со стройными колоннадами деревьев и заросшими высокой травой полянками, через которые можно выйти к границам регулярного сада. Качество субъективности придает фильму и сюжетное строение: несколько незначительных, на первый взгляд, событий повседневности, разделенных затемнениями, как отдельные образы, всплывающие и тонущие в памяти. Пробуждение и утренний кофейный ритуал, привычная прогулка по парку, ужин с друзьями и застольная песня, поездка в карете с сестрой, клочки бумаги с записанными тезисами, разложенные на подушке, как карты пасьянса, оплывающая свеча, часы, отмечающие раз навсегда заведенный порядок жизни, растущая стопка листов на письменном столе, гнездо под стрехой, птичий щебет, солнце...

Можно усомниться в абсолютной точности и единственности такой феноменологической интерпретанты к этической философии Канта, но даже с этого сомнения, вызванного фильмом, с желания выдвинуть собственные предположения и интерпретации начинается заинтересованное чтение и понимание текстов философа. Например, его рассуждений в «Критике практического разума» о добродетели и нравственности, о долге, счастье, высшем благе:

«Счастье – это такое состояние разумного существа, когда все в его существовании происходит согласно его воле и желанию; следовательно, оно основывается на соответствии природы со всей его целью и с главным определяющим основанием его воли. Моральный закон как закон свободы повелевает через определяющие основания, которые должны быть совершенно независимы от природы и ее соответствия с нашей способностью желания (как мотивами); но действующее разумное существо в мире не есть причина самого мира и самой природы. Следовательно, в моральном законе нет никакого основания для необходимой связи между нравственностью и соразмерным с ней счастьем существа, принадлежащего к миру как часть и потому зависимого от него; именно поэтому существо это не может через свою волю быть причиной этой природы и, что касается его счастья, не может своими силами привести природу в полное согласие со своими практическими основоположениями. Тем не менее, в практической задаче чистого разума <...> такая связь постулируется как необходимая: мы должны пытаться содействовать высшему благу, которое поэтому должно быть возможным» [73, с. 228].

Столь же полезным может быть фильм «Дни Ницше в Турине» / “Dias de Nietzsche em Turim” (Бразилия, 2001. Режиссер Ж. Брессане). Ходу непрерывной внутренней речи героя (актер Ф. Эйрас) здесь сопутствуют хаотические образы барочного Туррина, снятые по большей части ручной камерой на пленку с низкой чувствительностью, в закатном или искусственном свете, так что кроме неустойчивости окружающего мира к нему добавлено качество болезненной лихорадочности, некоторой воспаленности телесной и психологической, при которой мир видится нечетким, отстраненным и угрожающим. Избыток чувственности,

нагнетаемый барочной архитектурой, множащимися мозаичными орнаментами, экстазом эллинистических скульптур в музее, экзальтированностью голосов в опере, экспрессией ночного городского освещения, моделирует условие философской мысли поздних работ Фридриха Ницше, каким оно представляется авторам фильма. Разумеется, нельзя и в этом случае принимать эту интерпретантку как единственно возможную, но ее впечатляющая кинематографическая экспрессия провоцирует глубже и внимательней вникнуть в тексты самого Ницше в поисках подтверждения или возражения.

Важные феноменологические интерпретантны содержит записанное на кино- или видеопленку интервью философа и его публичное выступление. Лицо и мимика, невербальные уточнения мысли в виде жеста или выражения лица в момент паузы, тембр и ритм речи, интонации, поддержанные пластикой тела, среда, в которой происходит изложение мысли, часто невидимое, но ощущаемое присутствие слушающих, – все это обогащает текст, который, будучи записанным на бумаге, теряет множество смысловых обертонов или делает их неочевидными.

Таковы, например, два небольших монолога А. Ф. Лосева о свободе и судьбе в философии греческой античности и средневековья («Лосев», 1989, режиссер В. Косаковский). Услышать и увидеть в этом случае сам акт развития философской мысли в речи философа – существенный опыт для обучающегося.

Не менее интересен опыт восприятия философии Ж. Делеза в актах его речи: в интервью или публичных лекциях. Такого рода записи могут быть хорошим примером процессуальности мышления, незавершенности (недостижимости) смысла, как его понимает и трактует новая французская философия: Р. Барт в «Смерти

автора», Ж. Деррида в «Диссеминации», М. Бланшо в «Отсутствии книги» и сам Ж. Делез в «Логике смысла»: «Смысл подобен сфере, куда я уже помещен, чтобы осуществлять возможные обозначения и даже продумывать их условия. Смысл всегда предполагается, как только я начинаю говорить. Без такого предположения я не мог бы начать речь. Иными словами, говоря нечто, я в то же время никогда не проговариваю смысл того, о чем идет речь» [50, с. 49]. Положение, сходное с положением бартовского автора, который становится из носителя завершенного смысла его неустанным «скриптором» или с положением читателя у Деррида: «Если ты хочешь читать дальше, – иди и сам стань письмом <...> в котором «растворяется» его адресат, которое само становится сущностью, «ничем иным как бытие-друг, как становление друг-другого» [55, с. 82]. Или с письмом у М. Бланшо, которое существует как кружение на границах пустоты, как ускользание не только от завершения, но и от смысла, как непрестанное преодоление инерции центростремительного движения (движения к все-проясняющему Слову) и одновременно как усилие удержания познающей мысли в деятельном состоянии.

Чтобы понять это философское положение, достаточно сравнить лекцию Ж. Делеза «Что такое акт творения?», опубликованную в сборнике «Эстетика без искусства? Перспективы развития», и кинозапись этой лекции, прочитанной во Французской национальной киношколе La Femis («Жиль Делез: Что такое акт творения?» / “Gilles Deleuze: Qu'est ce que l'acte de creation?” (Франция, 1987, режиссер А. де Пальере). Например, можно сопоставить за-писанный на бумаге и проговоренный в кадре пассаж:

«И если... и если кто-либо может разговаривать с кем-либо, если режиссер может разговаривать с человеком науки, а человеку науки есть что сказать философу и наоборот, соответственно, каждый в состоянии творческой активности, то они могут разговаривать не потому, что будут говорить о творчестве, творчество – это, скорее, нечто весьма обособленное, но потому, что могут говорить от имени своего творчества, то есть когда у творца есть что сказать кому-то. И если я выстроил в ряд все эти дисциплины, которые определяются творческой активностью, если я их выстроил в один ряд, то я, конечно, скажу, что существует общий предел, предел, общий для всей этой серии изобретений – изобретение функций, изобретение блоков движения-длительности, изобретение концептов и так далее. Серия, объединяющая все это или ограничивающая все это, что это? Это пространство-время. Если на то пошло, все эти дисциплины сообщаются друг с другом на уровне того, что никогда не видно само по себе, но что заложено во всех творческих дисциплинах – это созидание пространства-времени!» [51, с. 187–188].

То, что в грамматизированном виде кажется отвлеченным и расплывчатым, полным пауз, возвратов и повторов, в речевом процессе (зарегистрированном кинематографически) оказывается целенаправленным созиданием концепта длительности и открытого пространства коммуникации.

Дискурсивные интерпретанты

«Всякое чтение текста, к тому же связанное с quid, с вопросом о том, «с какой целью» он был написан, – замечает П. Рикер, – всегда осуществляется внутри того или иного сообщества, той или иной традиции, того или иного течения живой мысли, которые

имеют свои предпосылки и выдвигают собственные требования <...> никакая более или менее выдающаяся интерпретация не могла сформироваться без заимствований из уже имеющихся в распоряжении данной эпохи способов понимания: мифа, аллегории, метафоры, аналогии и т. п.» [135, с. 39–40].

Отыскивая инструменты визуального подспорья в изучении философии, мы чаще всего встречаемся с мультимодальными фильмами, сочетающими множество интерпретант: художественно-образных, биографических, феноменологических и т. д. Кроме того, фильм, имеющий собственное время рождения, среду, в которой он появляется, конкретные причины и цели появления и, наконец, своего автора (авторскую группу), неизбежно требует учитывать условия собственного дискурса при использовании его в познавательных и обучающих целях. Так, например, упомянутые нами фильмы «Время Мераба» (Россия, 1993, режиссер О. Фокина) и «Сбежавший философ» / “Philosopher Escaped” (Латвия, 2005, режиссер У. Тиронс) немного сообщают нам о философии Мамардашвили и Пятигорского, об их методе мышления, излюбленных концептах и т. д. Зато из них можно многое узнать о состоянии умов в постсоветской культуре, о приоритете политизированного мышления, о стремлении к публицистическому упрощению феноменов элитарной науки, наконец, о моде на сенсационность как способу привлечения внимания. Расхождения дискурсивных условий фильма «Время Мераба» О. Фокиной и, например, «Эстетики мышления» М. К. Мамардашвили так разительны, что сами по себе могут стать темой философского семинара.

С другой стороны, религиозно-христианские настроения части русской творческой интеллигенции в ту же эпоху перестройки и постперестроечное время, аргументация к жертвам сталинского

режима и латентные возражения советской идеологии сказываются в трактовках философии А. Ф. Лосева, какими они предстают в российских документальных фильмах 1990–2000-х годов («Лосев», 1989, режиссер В. Косаковский; «Космос и Хаос Алексея Лосева», 2005, режиссер И. Васильева).

Дискурсивными интерпретантами можно считать включенные в структуру фильма тексты (в том числе, интервью известных культурных деятелей, философов, воспоминаний родственников и друзей), позволяющие создать сложное дискурсивное поле разговора. Примером такого подхода может быть фильм «Пробуждение Маклюэна» / “McLuhan's wake” (США, 2002, режиссер К. Мак-Магон), посвященный известному канадскому философи Маршаллу Маклюэну. Здесь работают три основных дискурсивных подхода: историко-биографический, поэтический, научно-философский. Первый включает деятельность Маклюэна в контекст политической и технологической истории XX века, определяет характер его мысли, исходя их условий личной жизни, религиозных убеждений, обучения, увлечений, круга друзей, круга чтения и т. д. Поэтический дискурс позволяет в художественно-образных метафорах объяснить сложные положения философии медиа, например, мысль об автономной логике информационного водоворота, постичь которую необходимо, чтобы избежать ее разрушительного действия, или мысль о том, что «сообщением» любого средства коммуникации, или технологии, является то изменение масштаба, скорости или формы, которое привносится им в человеческие дела» [102, с. 10]. И, наконец, третий, реализованный в документальных записях выступлений философа, его интервью, в комментариях его научных коллег и студентов, задает собственно философское измерение разговора.

Помимо этого, мы обнаруживаем несколько интерпретант, действие которых обусловлено их собственным определенным дискурсом, например, фрагменты из поэзии Д. Джойса, новелла Э. А. По «Низвержение в Мальстрем», к которой обращается Маклюэн в своих рассуждениях, цитаты из Фомы Аквинского, тексты Томаса Нэша, писателя и публициста шекспировской эпохи, творчество которого занимало Маклюэна. Помимо обертонов смысла, которые вносятся в фильм посредством этих интерпретант, они служат комплексной интерпретантой к мысли Маклюэна о неустанном движении к первопричинам феноменов (в том числе, феноменов культуры, техники, философии, риторики, поэзии) как методе поисков истины.

Своим собственным дискурсом обладают кинодокументальные иллюстрации к теории Маклюэна, представляющие продолжительные наблюдения за людьми и человеческими сообществами, включенными в акты технических коммуникаций либо в пользование культурными технологиями. Идея «технического расширения человека» конкретизируется, не упрощаясь, в сценах с канадскими охотниками, которые пользуются и новейшим (арбалет с оптическим прицелом), и древнейшим (обоняние и слух) оружием; в наблюдении за японцами, обедающими в традиционной закусочной, за детьми, только начинающими обучение английскому языку.

И, наконец, немаловажной дискурсивной интерпретантой становятся включенные в фильм образцы масс-медийной информации 1950–1960-х, 1980-х, 2000-х годов: телевизионная реклама, телешоу, световые рекламные табло, обложки журналов, газетные полосы и т. д.

Далее мы обратимся к работе с конкретным фильмом, представляющим пример совокупности многих интерпретант, в том числе собственно кинематографических, то есть, по выражению Ж. Делеза, «блоков движения-длительности», позволяющих лучше понять некоторые положения современной философии.

1. 3. Мультимодальный философский фильм в процессе обучения философии: фильм «Истр» / “THE ISTER” (Австралия, 2004)

Фильм «Истр» / “The Ister” (Австралия, 2004), сделанный политологом Д. Барисоном и философом Д. Россом с привлечением известных европейских философов Ф. Лаку-Лабарта, Ж.-Л. Нанси, Б. Стиглера, предоставляет двойную возможность слушать философов и размышлять вместе с ними. А в академическом порядке дает возможность представить студентам сложную проблему взаимоотношения техники, человека и культурной памяти в философии М. Хайдеггера.

Построенный как путешествие по Дунаю – от его дельты на черноморском побережье Румынии до истока в Альпах – фильм документально фиксирует состояние современной Европы и актуальные на момент съемки (осень 2004 года) события в Румынии, Хорватии, Австрии, Венгрии, Германии.

Таким образом, он дает информацию:

- а) о первых поселениях греков на побережье Черного моря,
- б) о географическом расположении реки Дунай,

- в) об античных греческих истоках европейской культуры и философии,
- г) о современном (2004) военно-политическом положении Европы,
- д) о европейской культурной памяти, связанной с Холокостом,
- е) о политическом ландшафте современной Европы.

Построенный как развернутый комментарий к нескольким текстам М. Хайдеггера («Бытие и время», 1927; Фрайбургские лекции о Ф. Гельдерлине, 1942; доклад «Постав / Das Ge-Stell», 1949; статья «Вопрос о технике», 1953), фильм рассматривает проблемы идентичности человека, его взаимоотношений с техникой, проблемы исторической памяти, исторического времени.

Поскольку «Истр» привлекает к разговору известных французских философов Б. Стиглера, Ж.-Л. Нанси, Ж. Лаку-Лабарта, тем самым он дает возможность обучающемуся познакомиться с современной философией, что называется, из первых уст. Необходимо учитывать, что один из авторов фильма, Д. Росс также является университетским профессором философии и комментатором творчества М. Хайдеггера [193].

Для повышения результативности семинарского занятия и активизации учащихся необходимо, на наш взгляд, привлекать дополнительные философские тексты, рекомендованные для подготовки к семинару: «Поэтика и политика», «Música ficta (Фигуры Вагнера)» Ф. Лаку-Лабарта, «Дух просвещения в эпоху философской инженерии», «Что называется заботой? По ту сторону антропоцен», «Время чтения и новые инструменты памяти» Б. Стиглера, а также классические тексты Платона («Протагор») и М. Хайдеггера («Вопрос о технике»).

Теперь становится ясно, что чрезвычайно насыщенный мультимодальной информацией и сложной разветвленной проблематикой фильм не может быть рассмотрен полностью в рамках одного семинара без риска профанации предмета. Однако его устройство дает возможность использовать в процессе обучения одну его часть, построенную вокруг определенной проблемы, или комбинировать его отдельные части в течение двух семинаров в зависимости от учебного плана.

Поскольку нашей задачей сейчас является определить порядок анализа фильма в ходе его обсуждения на философском семинаре, мы определим схему его строения. При этом в раздел «*Тезис*» мы будем относить главные положения фильма, высказываемые известными философами, в раздел «*Комментарии*» – сопутствующие интервью со специалистами (историком-археологом, инженером, ботаником, администратором и т. д.), в раздел «*Видеоряд*» – краткое содержание документирующего кинонаблюдения. Покадровый анализ фильма не входит в наши задачи, и поэтому мы отметим только наиболее значительные по объему, повторяющиеся, а следовательно, наиболее важные для авторов киносюжеты, которые находятся в отношениях контрапункта к речи героев интервью.

Мы исходим из предположения, что смысл фильма не задан авторами предварительно, а возникает в сложных отношениях, перекличках и переплетениях этих информационных потоков. При этом его диалогическая структура, представленная в строении целого фильма, практически без ущерба воспроизводится в отдельной главе как части целого.

Пролог. Миф о Промете и Рождение техники

Тезис. Французский философ Бернар Стиглер излагает миф о близнецах Эпиметее и Промете как о двух видах бытия – природном и человеческом, о двух видах отношения к миру – растительном и техническом, о трех видах памяти – генетической (на уровне ДНК), биологической, записанной в нервной системе и умирающей вместе с ее носителем, и исторической, переходящей от поколения к поколению. Последнее свойственно только человеку и возможно благодаря технике.

Комментирующий видеоряд. Животные и птицы, в одиночку и стаями в природном мире. Камера фиксирует их естественное поведение и реакции на окружающее.

Глава первая. «Приди же, пламя!»

Тезис первый. Бернар Стиглер рассуждает о греческих истоках западной культуры и о специфике человека как существа «без свойств».

Видеоряд. 21 ноября 2004 года. Жители Бухареста на улицах празднуют вступление страны в НАТО.

Комментарий первый. Румынский археолог Александр Сучевяну, ведущий раскопки на месте Хистрии, античной греческой колонии на побережье Черного моря, говорит о значении культурной памяти.

Видеоряд. Места раскопок Хистрии.

Комментарий второй. Инженер-мостовик Неманья Чалич объясняет, почему во время военных действий в Югославии в

1999 году древние арочные мосты через Дунай выдержали 13 ракетных атак НАТО, а современные конструкции рухнули после первого удара.

Видеоряд. Дети играют на монументальных опорах римского моста времен Траяна. Разрушенные мосты новой конструкции.

Тезис второй. Бернар Стиглер трактует диалог Платона в фильме «Протагор», рассуждая о «техническом» и природном генезисе добродетели.

Видеоряд. Разрушенные в ходе военного конфликта 1991 года дома и улицы города Вуковар на границе Сербии и Хорватии. Титры, рассказывающие об актах вандализма и геноцида. Хроника 18 ноября 2004 года: официальные «акции мира» Сербии и Хорватии на улицах Вуковара.

Уже из этого краткого синопсиса понятно, что фильм не предполагает пассивного усвоения студентом готовой информации, но требует самостоятельного хода мысли, связывающего информационные линии и объясняющего закономерность этой связи. При этом одного правильного заключения фильм не дает, стимулируя дискуссионный характер разговора. Так, например, имеется тезис Б. Стиглера: «И так как качеств не выдано с самого начала, люди конфликтуют, чтобы определить свои качества и свое будущее. Вот почему в диалоге Платона в фильме «Протагор» Зевс посыпает на землю Гермеса, чтобы ввести среди людейстыд и правду: «Пусть все будут к ним причастны. Не бывать государствам, если только немногие будут этим владеть, как владеют искусствами» [Цит. по: фильму «Протагор»].

Согласно логике этого тезиса, к нему должны быть отнесены все материалы главы, так или иначе связанные с практиками идентификации человека и следствиями недостаточности этих идентификаций: историко-культурных (греческие корни Европы), национально-этнических (имеющих результатом военный конфликт Сербии и Хорватии, акты геноцида), конфессиональных (имеющих результатом акты вандализма на кладбище Вуковара), политических (реакция жителей Бухареста на вступление страны в НАТО).

Комментарием к этим рассуждениям становится, казалось бы, чисто «техническое» замечание инженера-мостовика о простоте и монументальной целостности древних технологий, связывающих и соединяющих людей в их жизненной практике. Сопоставляя это замечание с положением Протагора о технической природе добродетели и справедливости, можно сделать заключение об относительной надежности такого технического принципа в полисной культуре Древней Греции или в культуре имперского Рима. Но в условиях Нового и Новейшего времени обнаруживается его недостаточность и даже конфликтогенность. Можно предложить студентам проверить гипотезу о технических причинах дезинтеграции современного мира, включив в ход рассуждений положения статьи М. Хайдеггера «Вопрос о технике», в частности о диктате исторического (технического) бытия, требующего от человека «исследовать и разрабатывать только вещи, раскрытие по образу постава, все измеряя его мерой. <...> То раскрытие, в ходе которого природа предстает как рассчитываемая система сил и воздействий, позволит делать правильные утверждения, но как раз из-за этих успехов упрочится опасность того, что посреди правильного ускользнет истинное» [162, с. 232–233].

Глава вторая. «Но здесь хотим мы строить»

Тезис первый. Мартин Хайдеггер: «Как может поэзия определить время, придать «сегодня» четкость? Поэтизировать Dichtung³ (лат. diktare), значит записать, предсказать то, что будет записано, сказать то, что не было сказано до того. Таким образом, собственное уникальное начало вкладывается в то, что высказывается поэтически». [Цит. по: фильму «Из Фрайбургских лекций 1942 года»].

Тезис второй. Философ Жан-Люк Нанси рассуждает о философских основаниях западной полисной культуры, самополагающей себя как протест и легитимированное насилие. Греческие истоки полиса, демократии, софистики и философии объединены для Нанси появлением технологии логоса как дискурса и аргумента, как средства власти и убеждения. Ж.-Л. Нанси: «У Запада с самого начала двойное движение: определение того, что есть цель настоящего человека, настоящего полиса и так далее, и в то же время невозможность установить эту цель. Поэтому философия начинается как соперничество разных философий. Вот в чем я вижу отношение между тέχνη и Dichtung. Dichtung означает конфигурацию истины, которая не была дана изначально, а полагается в изготовлении, тέχνη» [Цит. по: фильму «Из Фрайбургских лекций 1942 года»].

Так определяется тема главы, связанная с историческим (техническим) предопределением пространственно-временных структур человеческого бытия, с предзаданностью смысла и зна-

³Dichtung – понятие в философии М. Хайдеггера, обозначающее исконное, истинное слово, открывающееся в акте поэзии и мысли.

чения мест, событий, феноменов культурной памяти. Положенный логически, такой смысл игнорирует собственную природу вещей, подменяя ее идеологически необходимыми суждениями и окончательно упраздняя в ходе политического, культурного, интеллектуального соперничества сил, сменяющих друг друга на арене истории.

Видеоряд. Параллельно рассуждениям Ж.-Л. Нанси камера рассматривает коллекцию сувениров в кабинете философа. Это модели архитектурных и скульптурных символов мировых столиц: Эйфелева башня, Статуя Свободы, Миланский собор, Колизей, триумфальные арки, мосты, храмы, пагоды, крепостные башни и т. д.

Комментарий первый. Андраш Кальман, мэр города Дюнафельвар (Венгрия) рассказывает о совместном советско-венгерском проекте (1949), строительстве (1950–1951), разрушении (1956) и восстановлении города, а также о его многочисленных переименованиях: Сталинварош, Дунайварош, Дюнафельвар. «Любить или не любить свой город – вопрос политический», – заключает Кальман.

Видеоряд по-своему возражает словам мэра, наблюдая за жителями Дюнафельвара во время Первомайского празднования. Это мирные сцены прогулок по набережным, семейных развлечений, танцев под уличный оркестр, угощения, спортивных состязаний и т. д. Создается впечатление, что «политический вопрос» не столь уж решительно определяет качество их личного бытия. Жизнь в городе и концептуализация города (политическая, историческая, философская) различаются как миф и логос.

Тезис третий. Жан-Люк Нанси: «Основание города – софистика. Что характерно для софистических, философских, политических технологий? Они не могут заменять одна другую. Если вместо

мифоса мы имеем логос, то это замена мифа техникой. Техника означает знание того, как добыть у фюзиса, природы, то, что она не предлагает нам сама. В мире мифа нет разделения между природой и технэ. А в мире логоса они разделены. Технэ это то, у чего нет конца. Знание целенаправленно, но цель не дана изначально. Ее еще надо произвести. И возможно, что вся история Запада, как история техники, есть история бесконечной цели, бесконечного производства новых целей. Но это означает также и отсутствие цели». [Цит. по: фильму «Из Фрайбургских лекций 1942 года»].

М. Хайдеггер: «Полису принадлежат боги и храмы, праздники и игры, правители и советы старейшин, ассамблеи и войска, корабли и маршалы, поэты и мыслители. Однако нельзя воспринимать все это с точки зрения гражданского общества XIX века. Это не части неких украшений государственного правопорядка, который требует произведения «культурных достижений». Скорее от служения богам, от фестивалей и праздников, раба и господина, жертв и битв, чести и славы их взаимодействия и совокупности складывается и может выжить полис» [Цит. по: фильму «Из Фрайбургских лекций 1942 года»].

Комментарий второй. Сведения из истории Венгрии: приход мадьярских племен в Прикарпатье (800 г. до н. э.), коронация первого короля Штефана папой Сильвестром II (1000 г. н. э.), возвращение королевских реликвий из музея в Парламент (2000), удаление памятников советско-венгерского союза 1950–1970-х годов.

Видеоряд. Посещение здания Парламента в Будапеште, где хранится корона-реликвия. Заражающий травой барельеф с советскими воинами-освободителями.

Приведенных визуальных и текстовых комментариев к тезисам главы достаточно, чтобы студенты не только проверили справедливость мысли М. Хайдеггера и Ж.-Л. Нанси, но и, отталкиваясь от данных фильма, обратились к собственному опыту «технического предопределения бытия».

Глава третья. «После испытаний, отдохнув, услышишь леса плач»

Тезис первый. Филипп Лаку-Лабарт пробует толковать провокационное заявление Мартина Хайдеггера: «Сейчас сельское хозяйство является механизированной пищевой индустрией, по своей сущности такой же, как производство трупов в газовых камерах и камерах смерти, так же как блокада и, как следствие, голод, так же как изготовление водородных бомб» (М. Хайдеггер, Бремен, 1949 год).

Этого достаточно, чтобы осторожный зритель подошел к третьей главе, сознавая риск дискредитации Хайдеггера как человека, связавшего в определенный момент свою научную карьеру с нацизмом. И, возможно, исключил эту главу как предмет разбора. Наш опыт подсказывает, как легко возникают поверхностные политизированные контрверзы при упоминании о Бременском докладе Хайдеггера 1949 года. В особенности, у историков и политологов. Но обратиться к этой теме стоит уже потому, что она, как ни одна другая, требует особенно непредвзятого внимания, вдумчивого отношения к тому, что вызывает при первом приближении эмоциональное сопротивление.

Первое, что имеет смысл сделать, это обратиться к полному тексту пассажа из Бременского доклада «Das Ge-Stel» («Постав»)

1949 года. В редакции 1953 года (ставшая ныне классической статья «Вопрос о технике»), этот пассаж был изъят, но не в силу своей нелогичности, а скорее, в силу болезненного напоминания о событиях недавней истории. Тем не менее, мы его напомним:

“Der Sarg ist im vorhinein gestellt an den bevorzugten Ort des Bauernhofes, in dem der tote Bauer noch verweilt. Der Sarg heißt dort noch der Totenbaum. In ihm gedeiht der Tod des Toten. Dies Gedeihen bestimmt Haus und Hof, die dort Wohnenden und ihre Sippe und die Nachbarschaft” [184, с. 26].

И далее:

“Ackerbau ist jetzt motorisierte Ernährungsindustrie, im Wesen das Selbste wie die Fabrikation von Leichen in Gaskammern und Vernichtungslagern, das Selbste wie die Blockade und Aushungerung von Ländern, das Selbste wie die Fabrikation von Wasserstoffbomben” [184, с. 27].

Так становится ясен весь ход мысли Хайдеггера о потенциальном антигуманизме технического подхода к человеческому бытию, приложенной к такому эмоционально и даже аффективно рискованному феномену, как человеческая смерть. Рассуждение начинается с деревенского похоронного ритуала, где гроб (“der Totenbaum”, «древо, где цветет смерть мертвых») собирает живущих в осознании непреходящего единства «дома, двора, рода, окрестностей». Продолжается в духовно оскудевших механических ритуалах городской «похоронной индустрии». И достигает предела обесчеловечивания в «производстве трупов в газовых камерах и камерах смерти». Шок для читателя наступает, когда Хайдеггер связывает на основании тотальной технизации

«конвейер смерти» в концлагерях СС, производство оружия массового уничтожения и сельскохозяйственную механизированную индустрию.

Первый комментарий Лаку-Лабарта сводится к утверждению, что именно Хайдеггер одним из первых указал на изменение в отношении человек–техника, наступившее в войне 1914–1918 гг. Технологии на Западе всегда проходят апробацию в войнах. В XX веке, на новом уровне развития, техника больше не нуждается в человеке. Первая мировая показала это в сражениях, нацизм – в массовом уничтожении мирного населения. Механизация массового уничтожения технологически может быть приравнена к механизации сельского хозяйства, только если исключить из акта умерщвления самого человека и как деятельное, и как страдательное лицо. Проблема в том, отказывается ли от этики сам Хайдеггер или он намерен продемонстрировать ужасающие результаты такого отказа?

Вторая попытка Лаку-Лабарта объяснить фрагмент доклада Хайдеггера предпринимается через понятие цезуры как прерывания, рассечения повествования. Так определяет цезуру в греческой трагедии Ф. Гельдерлин, полагая необходимым «антиритмический словораздел, чтобы противостоять душераздирающему чередованию представлений в самом кульмиационном его моменте...» [40, с. 66].

Действие цезуры (пресечение речи, пресечение мысли, пресечение дыхания) испытывает сам Лаку-Лабарт, обращаясь к известному месту из хайдеггеровского доклада 1949 года, и фильм позволяет это увидеть и почувствовать в затрудненной, теряющей связность и ритм речи философа, в его длительных паузах и поис-

ках нужного слова. Одновременно цезура как остановка в движении мысли и речи переносится им на состояние западной культуры XX века, «потерявшей дыхание, страдающей исторической астмой». «Все, что было обдумано и сказано «духом» и о духе, сведено на нет реальностью истребления» [Цит. по: фильму «Из Фрайбургских лекций 1942 года»].

Рассуждение о цезуре требует, на наш взгляд, обращения, по крайней мере, к двум текстам. Первый из них – «*Música ficta* (Фигуры Вагнера)» Лаку-Лабарта, в значительной своей части посвященный М. Хайдеггеру. «Пресечение» речи и дыхания связаны здесь с разрушением «нормативных фигурации и сохранения (als massgebende Gestaltungund Bewahrung) сущего в его целостности» [90, с. 150]. Но задача искусства (музыки и поэзии), задача любого, взявшего на себя труд мышления, состоит в создании «обоснованной и членораздельной позиции (eine gegründete und gefugte Stellung) в недрах сущего» [90, с. 150]. Это, в свою очередь, заставляет вспомнить статью самого М. Хайдеггера «Слово», развернутый комментарий к одноименному стихотворению Ф. Гельдерлина и его ключевой строке: «Не быть вещам, где слова нет» [163].

Так Лаку-Лабарт приходит к мысли о напряжении и риске философской мысли, когда она встречается с пределом своих возможностей, например, с «чудовищным опытом лагерей, запредельным по отношению к языку» [141, с. 82].

Видеоряд. На всем своем протяжении речь Лаку-Лабарта перемежается снятыми рапидом сценами проезда сквозь ночную, залитую дождем Вену к Линцу и далее к Маутхаузену. И чем ближе цель, тем труднее, замедленнее движение. Возникают сна-

чала кратковременные, а затем и длительные паузы в изображении, когда пространство и предметы обесцвечиваются, исчезают, словно камере невыносимо тяжело «видеть». Однако речь идет о лагере смерти в Маутхаузене, и она должна смотреть на архитектурные и строительные планы, очень четкие, с обозначением функциональных комплексов и помещений: Lager, Steinbruch, Krematorien. Exekutions Stätte, Sport- und Exerzierplatz der SS. Она входит в технологически оснащенное помещение крематория. Приближается к входу в газовую камеру и не находит сил переступить ее порог. Наступает момент, когда она «теряет сознание», момент «прерывания», когда дальнейшая речь невозможна.

Глава четвертая. «Скала нуждается в разрезах»

Тезис первый. Философ Бернар Стиглер раскрывает концепцию времени у Хайдеггера в контексте проблемы техники и смерти. В определенном смысле смерть является временностью бытия. Смертность – это темпоральность бытия. Именно смертные озабочены вопросом о бытии. Для смертных этот вопрос предстает как вопрос о собственной смертности («никто не может умереть за меня»), как вопрос о собственной неопределенности. Мы избегаем своей темпоральности, присоединяясь к *Они*, к времени интратемпоральности, к неподлинному времени: техническому, календарному, медийному, телевизионному.

«По Хайдеггеру, будущее есть в первую очередь отношение к прошлому, – говорит Б. Стиглер. – <...> Это не мое прошлое, но прошлое греков, прошлое Гельдерлина, прошлое французских революционеров, английских колоний в Австралии и так далее. Это прошлое, которое я не прожил. Вот фундаментальное расхожде-

ние с гуссерлианской концепцией времени как артикуляции настоящего. Для Гуссерля как феноменолога прошлое, которое не было пережито, не имеет смысла» [Цит. по: фильму «Истр»].

Оправдание действий в настоящем «исторической судьбой», миссией, которую поручила тебе национальная история, не выдерживает, с точки зрения Лаку-Лабарта, проверки на истинность.

Видеоряд. Маутхаузен. Сад скульптур. Фрагменты скульптур: агония железных рук на каменной стене, напоминающей о стенах газовой камеры. Бесконечные мемориальные стены с фотографиями в эмалевых медальонах. Тысячи лиц, свидетельствующих об уникальности каждой смерти, несводимой к концепции смерти, принятой культурой, философией, искусством, не оправданной политикой и историей, делающей бессильным пафос монументальных памятников и мемориальных комплексов.

Комментарий первый. М. Хайдеггер: «Прошлое *Dasein* не следует за *Dasein*, это прошлое всегда предшествует ему. И это прошлое не есть прошлое, прожитое *Dasein*. Это скорее историческое прошлое в гельдерлиновском смысле». «Техне, знание гораздо слабее необходимости. Любое знание о вещах пасует перед превосходством судьбы». (Речь при вступлении в должность ректора Фрайбургского университета 27 мая 1933 года) [Цит. по: фильму «Истр»].

Видеоряд. Фреска с Прометеем в холле Фрайбургского университета, где Хайдеггер произносил свою речь. Ремонтные работы. Строительные леса, разобранный паркет.

Комментарий второй. «В 1827 году король Людвиг I Баварский основал Вальхаллу в Донаустауфе. Этот новый Парфенон вы-

ражал королевское ощущение родства между Германией и Древней Грецией, это был призыв к Германии следовать по пути Афин» [Цит. по: фильму «Истр»].

Видеоряд. Радуга над Вальхаллой. Мемориальные залы Вальхаллы с бюстами великих немцев, среди которых нет бюста Ф. Гельдерлина. Кельхайм. Зал Освобождения, заложенный в 1842 году в честь освобождения Германии от Наполеона.

Тезис второй. Мартин Хайдеггер: «Река – это местность, которая заполняет места обитания человека на земле, определяет, что является его домом. Река приводит человека к своему собственному и укореняет его там. Чем бы ни было это свое собственное, это то, чему человек принадлежит и должен принадлежать, если он достигает того, что ему суждено. И чем бы он ни был наполнен, это его особый способ бытия. Тем не менее, то, что является его собственным, часто, долгое время остается чужим для человека, потому что он оставляет это, не присваивая. И люди часто оставляют принадлежащее им, поскольку боятся, что оно захватит их». (М. Хайдеггер «Гимн Ф. Гельдерлина «Истр») [Цит. по: фильму «Истр»].

Видеоряд. Виды Шварцвальда вокруг домика Хайдеггера в Тодтнауберге, где в 1926 году была написана книга «Бытие и время».

Комментарий. Рассказ ботаника Тобиаса Майера о том, как меняет ландшафт река, мелея, образуя заросшие поймы, равнины, места для будущих лесов, прокладывая себе новые русла, как безостановочно действует настоящее.

Это наиболее сложная для рассмотрения глава, поскольку проблема феноменологического настоящего и исторического прошлого, определяющего выбор человека, располагается здесь на

нескольких уровнях. Первый – вполне академическая лекция Б. Стиглера о хайдеггеровской и гуссерлевской концепциях времени, которая сама по себе может служить учебным материалом для студентов. Второй уровень – фрагмент биографии М. Хайдеггера, связанный с его вступлением в нацистскую партию в 1933 году и приходом на пост ректора Фрайбургского университета. Этот факт связан также с совместной работой Хайдеггера и Гуссерля в 1920-е годы, с отношением Хайдеггера к своему учителю, с посвящением ему книги «Бытие и время» (1927) «в почитании и дружбе» и снятием посвящения в поздней редакции. При внимательном сопоставлении двух сюжетных линий формулируется и предлагается для обсуждения тезис Хайдеггера: прошлое не следует за *Dasein*, но опережает его, всегда предшествуя настоящему. Принадлежность человека своей истории определяет его путь и выбор. Обращаясь к поэзии Гельдерлина, Хайдеггер сравнивает историю нации с рекой, которая меняет ландшафт, создавая местность. Этой местности принадлежит человек, даже если он боится быть захваченным ею.

И третий уровень, собственно кинематографический, является комментарием к утверждению Хайдеггера, поскольку, с одной стороны, он визуализирует время как потоки бесчисленных индивидуальных человеческих существований, страданий, смертей (сцены в Маутхаузене), а с другой, – приводит зрителя в пойму реальной реки – Дуная вблизи городка Тодтнауберг, где Хайдеггер написал свою книгу «Бытие и время». Живая ботаническая, геологическая, энтомологическая и т. д. реальность речной поймы возражает метафоре Хайдеггера об «исторической реке», целенаправленно создающей ландшафт человеческого бытия. Более того: зритель входит в пространство, где был сам Хайдеггер: его

домик на склоне горы в Шварцвальде, пастбище, лес, сумрачное небо, ветер, журчащий родник, дровяник, крыша из серого сланца. Феноменологическое время возражает историческому, воплощенному в помпезной Вальхалле, германском Парфеноне, воздвигнутом по воле короля в горах близ Донаустауфа.

Глава пятая. «На что еще способен он, никто не знает»

Тезис первый. Продолжение мысли Б. Стиглера: историческое время (техническое, календарное, медицинское), размеченное человеком согласно его представлениям о правильном и должном, неподлинно.

Видеоряд. Алхимическая колба в пространстве Космоса. Стеклянный «снежный» шар среди заснеженных гор.

Тезис второй. Режиссер Ганс-Юрген Зиберберг: «Думаю о Германии. Все мои мысли только о ней. Все сфабриковано. Все исторические личности и события. Сходство чисто случайно. И это, к сожалению, не шутка. Беспристрастный реализм повседневной жизни приводит к такому утверждению. Тридцать наследников Гитлера уже подали иски на свои права. И это еще не все, ибо Гитлер никогда не привлекался к суду. Освобождаясь от подобия в изображении личностей и событий, от ограниченности рамками, так называемой, реальности нашего мира, мы освобождаем себя для судопроизводства по нашим собственным законам в нашей нами же выбранной Вселенной» [Цит. по: фильму «Истр»]

Видеоряд. Фрагменты фильма «Гитлер: Фильм из Германии» (ФРГ – Франция – Великобритания, 1977. Режиссер Г.-Ю. Зиберберг):

Комментарий первый. Ганс-Юрген Зиберберг – театральный и кинорежиссер, автор экспериментальных постановок. Ключевые темы его работ – немецкая история, искусство, философия.

Ключевые образы почерпнуты в поэзии Ф. Гельдерлина. Фильм Зиберберга «Гитлер: Фильм из Германии» (ФРГ, 1977) так же как сценические постановки гимнов Гельдерлина посвящены «Германии, которой нет», то есть версиям страны, истории, нации, народа, какими они создаются, исходя из убеждений и намерений людей. И речь не только об истории нацизма. Ганс-Юрген Зиберберг: «Горбачев и Шеварнадзе согласились с воссоединением Германии, потому что полагали, что Германия должна быть единой, так как это сильная духовная европейская страна. Грустно, потому что все оказалось не так, как они думали. Даже эти восточноевропейские должностные лица традиционно представляли себе Германию, какой она более не являлась. Они ожидали увидеть старую Германию как хорошего друга. Это был и есть старый друг, но это другая Германия. Она хороший друг для всех, но лишилась многих вещей. Например, Гельдерлина, Хайдеггера» [Цит. по: фильму «Истр»].

Речь не идет о потерях или деградации. Только об изменениях, неизбежных для живого организма, каким, по мнению режиссера, является страна. Видеть ее исток и меняющееся русло означает для Зиберберга быть вблизи истины. Каковы бы ни были мнения, представления, концепции истории, они рискуют не совпасть с реальностью.

Важно при обращении к этой главе не последовать тенденции, против которой выступает режиссер, не принять сказанное, например, за скрытую апологию нацизма на том основании, что критике подвергаются общепринятые модели понимания этого явления. Или указание на деградацию Германии и всей Европы в

современном глобализующемся мире. Поэтому необходимо принимать во внимание параллельные этому сюжету два следующих комментария.

Комментарий второй. Исток Дуная в Донаушигене официально признан и оформлен как архитектурно-скульптурный комплекс с сувенирными ларьками. Но Фуртванген оспаривает это право, поскольку неясно: Брег или Бригах, слияние которых дает начало Дунаю, является действительным истоком реки. Споры двух городов ведутся до сих пор.

Видеоряд. Дунай в месте слияния двух истоков. Титр: «Германия, которой нет». Зрелище родников, пробивающихся из земной глубины к свету, образующих русла, текущих меж узких берегов, встречающихся, соединяющихся свои воды, расширяющихся в мощный поток, – все это противопоставляется здесь сувенирным ларькам и памятным доскам, присваивающим право то одному, то другому населенному пункту быть «местом истока», истинным началом Дуная. Таким образом, возможной ностальгической трактовке фразы «Германия, которой нет» должно противостоять позитивное требование критического отношения к любым логическим (техническим) заключениям.

Комментарий третий. В мае 1933 года Мартин Хайдеггер вступает в нацистскую партию. В этом же году занимает пост ректора Фрайбургского университета. Год спустя он покидает пост по собственному желанию. В апреле 1945 года философский факультет Фрайбургского университета эвакуирован в замок недалеко от Бойрона. Комитет по денацификации, созданный французскими оккупационными властями, запрещает Хайдеггеру преподавать с 1945 по 1949 год. Бойрон становится местом его изоляции. В 1949 году в старейшем немецком университете Bremer

Lateinschule (с 1971 – Бременский университет) М. Хайдеггер представляет четыре доклада: «Вещь», «Постав», «Опасность», «Поворот», заложивших основу экзистенциалистской философии техники.

Таким образом, поиск истины становится для авторов фильма процессом, противоположным поиску ответа, удовлетворительного с тех или иных историко-культурных, национальных, политических и т. д. позиций.

Эпилог

Мартин Хайдеггер читает гимн Фридриха Гельдерлина. В кадре – течение Дуная и его берега.

Мы обсудили все главы фильма «Истр». В практическом использовании фильма в ходе философских семинаров можно остановиться на любой из них, опираясь на поднятые вопросы: концепция времени у М. Хайдеггера и Э. Гуссерля (глава четвертая «Скала нуждается в разрезах»), философские основания политики (глава вторая «Но здесь хотим мы строить»), проблема неподлинности исторического времени, размеченного человеком согласно его представлениям о правильном и должном (глава пятая «На что еще способен он, никто не знает») и т. д. В любом случае материал фильма дает инструментально обеспеченную возможность представления философских концепций в контрапункте слова и изображения, взаимно обогащающих друг друга и создающих поле для размышления.

При этом визуальный (документальный) ряд обеспечивает высокую степень актуализации и конкретизации отвлеченных философских положений о взаимоотношениях человека и техники, о

философско-этических основания политики, об идентичности человека в глобализующейся культуре и т. д. Таким образом, фильм в системе академического изучения философии может служить способом изложения философских концепций, способом их понимания, а также опытом философствования как мыслительной практики.

1. 4. ФИЛЬМ КАК «ОКОЛЬНЫЙ ПУТЬ» ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ

Искусство в целом и кино в частности являются сходными с философской практикой постановки проблем, ориентированных на предельные состояния мышления в форме вопрошания.

Рассматривая кино как художественную практику, мы различаем исторически сложившиеся ряды фильмов, соответствующие дидактической схеме (наставительные, обучающие, морализаторские, пропагандистские), романтической схеме («возвышающие», «духовные»), фильмы развлекающие, гедонистические, терапевтические, сублимирующие и т. д. Особый разряд составляют философствующие фильмы, то есть фильмы, требующие от зрителя усилия и риска самостоятельного мышления в отличие от узнавания или усваивания готовой мысли. Для их обозначения существует понятие «концептуальное кино». Под этим мы понимаем тип фильмов, использующих кинематографическую технику изложения ряда событий, не для визуализации той или иной драматургической модели, но для философской рефлексии. Событийный ряд фильма становится здесь пластической реализацией авторского

видения и мышления. Вместо сюжетных моделей (мелодрама, комедия, детектив, социальная драма и т. д.) на первый план выходят модели мыслительные, обусловленные тем или иным философским концептом. В зависимости от концепта мы различаем фильмы феноменологические, экзистенциальные, картезианские и т. д., соотнося их мыслительную модель с известными направлениями философской мысли.

Концептуальный фильм является таковым в двух аспектах: во-первых, он оперирует философскими концептами, взятыми из систем мышления, наиболее близких автору («аристотелевская субстанция, декартовское cogito, лейбницианская монада, кантовское априори, шеллингианская потенция, бергсоновская длительность» [49, с. 18]), во-вторых, он творит собственные концепты из материала, предоставляемого ему природой киноискусства.

В последнее время понятие «концептуальный» получило массовое распространение, в том числе по отношению к фильмам, и это обесценило, если не извратило суть понятия, о чем с горьким сарказмом говорят Ж. Делез и Ф. Гваттари: «<...> концепт выступает как совокупность различных представлений о товаре (историческое, научное, художественное, сексуальное, прагматическое...), а событие – как презентация этого товара, в которой обыгрываются различные представления о нем и возникает-де некий «обмен идеей» [49, с. 20].

На самом деле ситуация возникновения концепта, как видят ее Делез и Гваттари, выглядит следующим образом. Существует план опыта (перцептивного опыта личности, исторического, житейского, интеллектуального опыта и т. д.), чьи покой и устойчивость нарушены возникшей проблемой. Это происходит в силу по-

движности и изменчивости живого поля, в силу его взаимодействия с другими полями. Субъектом опыта конструируется концепт, определяющий эту проблему, поначалу существующую как беспокойство, тревога и страх. Концепт задает пути осмысления и решения проблемы. Чтобы успешно работать, концепт должен быть оптимальным конструктом: сложным и единым, выбирающим для своего состава элементы, способные упорядочить хаос, посейанный тревогой в поле опыта. Концепт переводит усилия мыслящего субъекта из плана перцепции в план интеллектуальной деятельности. Заново связывая и упорядочивая план опыта, концепт не является синэстезией, он – «синейдезия», метафизический объект и одновременно мыслительный акт, полагающий этот объект. Он чистая интенсивность, поставляющая энергию возникающим образом, вспыхивающим и угасающим. Он конструкт и одновременно точка, беспрестанно пробегающая по составляющим концептуального конструкта, по их совпадениям, скоплениям и скоплениям, связывая и удерживая их целостность. В этом отношении он не может быть ни товаром, т. е. готовым продуктом, предназначенным для пользования и обмена, ни универсальным инструментом.

Хотя Делез и Гваттари в своей книге ограничивают концептуальное творчество только областью философии, отделяя ее от научного и художественного творчества, генезис и развитие концепта, как они его описывают, применимы к искусству, если понимать его не как область «ставшего» (произведений, стилей, изобразительных мотивов, сюжетов, техник и т. д.), а как процесс постановки и решения проблем (художественных, этических, философских и т. д.). Тем более это применимо к

фильму, по своей кинематографической природе «становящемуся», возобновляющемуся как движение авторской мысли с каждым новым просмотром.

Нам уже приходилось говорить о том, какое значение имеет феномен кино для философии. К нему апеллируют философия жизни (А. Бергсон), экзистенциализм (М. Хайдеггер), феноменология (М. Мерло-Понти), структурализм (Р. Барт, У. Эко), философия события (А. Бадью). Согласно Делезу, кино имеет смысл для философии, позволяя окольным путем прийти к созерцанию истины и Единого [52].

В качестве произведения искусства фильм может быть предметом философского анализа и объектом философских требований. В зависимости от философской системы, определяющей эпоху, искусство понимается в дидактической, романтической и классической схемах. «В дидактической схеме, – говорит А. Бадью, – философия связывается с искусством через модальность воспитательного надзора за тем, чтобы оно было направлено на внеположную ему истину. В романтической схеме искусство реализует то воспитание субъекта, которое только способно выйти на бесконечность Идеи. В классической схеме искусство завладевает желанием и осуществляет его перенос за счет того, что предлагает нам подобие его объекта, философия же сведена к эстетике, то есть она высказывает свое мнение о том, что должно, а что не должно «нравиться» [11, с. 13].

ХХ век не создал новой схемы, хотя потребность в ней очевидна, учитывая радикальные изменения в художественных практиках. С точки зрения Бадью, на протяжении столетия действуют

три основных способа осмысления искусства: «марксизм дидактичен, психоанализ классичен, а хайдеггеровская герменевтика романтична» [11, с. 13].

В качестве художественной практики (искусства) кино является одним из условий философии. Чистая философская мысль нуждается в таком условии, чтобы осуществиться. Она создает его, формируя место для базовых культурных практик (родовых процедур, по выражению А. Бадью), очерчивает горизонт мыслительного ландшафта, где они могли бы существовать в отношениях, отвечающих истине.

«Философия приступает к осмыслению своего времени, превращая в общее местоположение обуславливающих ее процедур. Ее операторы, каковыми бы они ни были, всегда стремятся осмыслить «совокупно», сформировать в проведении единой мысли присущую эпохе расстановку математы, поэмы, политического изобретения и любви (или событийного статуса Двоицы). В этом смысле единственным вопросом философии как раз и является вопрос истины – не потому, что философия какую-либо истину порождает, а потому, что она предлагает модус доступа к единству момента истин, понятийный ландшафт, где родовые процедуры отражаются как совозможные [11, с. 17–18].

Различным эпохам философской мысли соответствуют различные устройства такого ландшафта, при котором одна из родовых процедур становится главенствующим условием, определяющим время. Таким условием для эпохи Платона была, с точки зрения А. Бадью, математика. В классическую эпоху Декарта и Лейбница математическое условие вновь становится актуальным. В эпоху политических потрясений конца XVIII – начала XIX века «со-

возможность родовых процедур находится под юрисдикцией историко-политического условия» [10, с. 20], чему примером является философия Ж. Ж. Руссо и Г. В. Ф. Гегеля. И, наконец, «между Ницше и Хайдеггером, посредством антиплатоновской обратной связи, в операторы, которыми философия определяет наше время как время забывчивого нигилизма, возвращается уже искусство, в центре которого пребывает поэзия» [10, с. 21].

В качестве искусства кино подпадает под определение одного из условий, к которому философия может быть «подшита», по выражению Бадью. Но кроме того, в силу своей специфики кино обнаруживает операциональные возможности, создающие мыслительный ландшафт, связывающие истинностным образом процедуры науки, искусства, политики и любви («событийного статуса Двоицы»). Иначе говоря, кино принимает на себя функции самой философии.

Сутью философии на всем протяжении ее истории является работа с особыми метафизическими объектами, которые не могут быть даны в рамках физического опыта, являются мыслительными конструктами (концептами), образуют платоновский «мир идей» или попперовский «третий мир». Средством презентации предмета философских исследований является особый символический язык. Таким образом, философия работает с символами, то есть такими видами знаков, которые характеризуются минимумом денотативности и максимумом смысла. Философ, рассуждая на самом абстрактном уровне, мыслит о том, для чего трудно найти соответствующий знак в естественном предметном языке, поэтому он вынужден создавать собственный язык, фундамент которого составляют философские категории и концепты.

С точки зрения Делеза и Гваттари, главное в философском творчестве – это нахождение понятийных средств, адекватно выраждающих силовое многообразие и подвижность жизни [49, с. 87]. В этом смысле философия предстает как познание мира при помощи ментальных концептов, как искусство формировать, изобретать, изготавливать концепты. Искусство в целом и кино в частности – это также способ познания мира при помощи образов или концептов. Оно оперирует кинематографическими образами, которые представляют собой сложные смысловые конструкции, подобные философскому концепту или афоризму, заключающему в себе эксплицитный и имплицитный смыслы. Оно подобно афоризму, который расширяет простор мысли, заставляет нас мыслить, открывая нам иное. Афоризм как знак открывает пространство смысла, лежащее за пределами буквального понимания. Его означаемое принадлежит к порядку познаваемого, а познание, в свою очередь, подчиняется закону поступательного движения, перехода с уровня на уровень, когда уровни надстраиваются друг над другом. Смысл концептуального фильма, как и афоризма, может быть понят только в результате интеллектуального усилия, в котором мы переходим от уровня буквального понимания к более глубоким уровням смысла: мировоззренческому и философскому. В силу своей смысловой многогранности концептуальный фильм, как и афоризм, требует осмысления, а все, что требует осмысления, дает возможность философствовать.

В концептуальном фильме, имеющем многоуровневую смысловую организацию, на визуальном пространстве означающего создается сгущение смыслов, которые становятся доступными в результате самостоятельного размышления, актуализируя собственный экзистенциальный опыт интерпретатора. Смысл в

концептуальном фильме балансирует на границе понимания и не-понимания, что можно обозначить как онтологическую неопределенность, которая является условием, инициирующим акт философствования. Таким образом, кинематографическим образ – это своего рода афоризм или концепт, созданный средствами кинематографа и требующий философской рефлексии.

Рефлексия, вызванная кинематографическим образом, погружает нас в состояние философской задумчивости, когда субъект отрешается от своего повседневного бытия и погружается в состояние, которое Хайдеггера называет «в-себе-самом-себя-нахождением» [164]. Если рассматривать экранный образ (фотографический, кинематографический, телевизионный, компьютерный) как инструмент и одновременно поле развертывания наличных и потенциальных, психофизических и метафизических свойств и качеств человека, то каждый элемент этого образа своим устройством сцепляется с определенным уровнем или областью нашего сознания и вовлекает их в заранее рассчитанное движение. Высокая степень жизнеподобия делает практически незаметным механизмы сцепления. Экран «втягивает» нас так же естественно, как реальность, но с большей силой, поскольку делает это преднамеренно, отбирая и компонуя наиболее атрактивные способы вовлечения. Коммерческий фильм делает это интенсивнее, ориентируясь на определенное количество наиболее простых и безотказных перцептивных зон зрителя, на основные модусы его метафизики: страх и смех. Фильм концептуальный заинтересован в целенаправленном поиске и выборе более тонких и глубоких материй нашего существа, либо, напротив, в обнаружении тех наших свойств, которые изолируются и умалчиваются по правилам культуры только лишь потому, что нет метода их «очеловечивания».

Искусство по мере сил разрабатывает такие методы. По мнению М. Мерло-Понти, спецификой кинообраза является его способность «быть воспринятым спонтанно, в перцептивной целостности с которым мы соприкасаемся всей поверхностью нашего существа» [106]. Однако концептуальный фильм не ограничивается феноменологической отзывчивостью, к каким бы метафизическим открытиям ни приводил этот путь. Особенностью кино, на наш взгляд, является то, что оно способно создать чистую экзистенциальную ситуацию «устремленности к...», «наблюдения за...», «прислушивания к...», «отношения к...» без какой бы то ни было мыслимой определенности этого отношения и устремления. Человек с его преднамеренным вниманием и осмысленным взглядом может быть вынесен кинематографом за пределы диалогической ситуации: функцию наблюдения и отношения возьмет на себя аппарат, механически-оптическое приспособление. Моделируя впервые возникновение отношения (миг, когда оживает до сих пор мертвый и безгласно-слепой механизм), кино тем самым позволяет нам пережить то, чего не хранит наше сознание – миг вступления в сознание, миг нашего возникновения на границе перехода из небытия в бытие, схваченный одновременно в этих двух состояниях. Таким образом, концептуальное кино оказывается еще одним «окольным путем» философии, каким была, с точки зрения А. Бадью, поэзия для философской мысли XIX века [10, с. 17].

Поскольку кино – искусство аудиовизуальное, существует проблема адекватного перевода философского понятия или концепта в пластический образ. Поэтому определение «концептуаль-

ный» в отношении фильма имеет еще и смысл обращенности автора к самой природе своего искусства, к концепту «кино», и, следовательно, повышенный интерес к выразительным возможностям киноизображения. Язык концептуального фильма всегда находится в состоянии обновления, а часто и эксперимента. Это требует от зрителя внимания и труда следовать визуальной мысли фильма, не опираясь на готовые, уже известные формулы.

Концептуальное кино также часто называют интеллектуальным, поскольку оно обращается не к способности эмоционального восприятия, а прежде всего к интеллектуальной рефлексии. Его называют авторским, поскольку за такими фильмами всегда стоит творческая личность, влиятельная своим образом мысли и оригинальным подходом к визуальной материи кино. Таковы, например, отечественные режиссеры А. Тарковский, М. Хуциев, А. Сокуров, А. Миндадзе, А. Зельдович. Таковы М. Антониони, Л. Висконти, Я. Одзу, Д. Джармуш, В. Вендерс, Г. Ван Сент, Л. фон Триер и многие другие философствующие режиссеры, бесспорные авторитеты, к которым обращается зритель в поисках не развлечения, а обоснованной точки зрения на мир и человека.

В полной мере концептуальный фильм формируется во второй половине XX века, когда, по выражению Ж. Делеза, зрелище физического мира сменяется в новом послевоенном кино зрелищем мира ментального [52, с. 293]. Этому есть несколько причин. Во-первых, таково общее состояние рефлексии, охватившее послевоенный мир. Война разрушила не только города, производство, экономику, но и образ мысли, сложившийся в первой трети XX века и во многом наследующий классический XIX век. Новый мир приходится переосмысливать, заново искать в нем место человека. И новое кино дает опыт такого мышления.

Во-вторых, за полвека своего существования (считая от первого киносеанса в 1895 году) кино смогло интенсивным и часто экспериментальным образом разработать собственные языковые средства, создать основы кинематографического мышления и изложения мысли. То, что мы называем сейчас концептуальным фильмом, до войны существует в форме эксперимента, часто шокирующее-непонятного для зрителя и всегда занятого отдельным элементом кино, будь то синтаксис, как в фильмах Л. Бунюэля, устанавливающих сюрреалистические связи между привычными вещами, или движение, как в фильмах Д. Вертова, или свет, как в опусах Л. Мохой-Надя и В. Эггелинга. В 1950-е годы концептуальное кино наконец получает возможность полного и связного мышления.

Немаловажным обстоятельством, как считает Ж. Делез, было знакомство западного мира с восточным кинематографом, в особенности с японским в лице А. Кurosавы и Я. Одзу. Отмечая как особенность фильмов Одзу исчезновение интриги и драматического действия, вынуждающего зрителя отвечать ему сенсомоторными реакциями, Делез так характеризует их образный ряд: «Они [образы] достигают абсолюта, будучи чистым созерцаемым, и способствуют мгновенному достижению тождественности между ментальным и физическим, реальным и воображаемым, субъектом и объектом, миром и «я» [52, с. 308].

И далее: «В будничной банальности образ-действие и даже образ-движение стремятся к исчезновению в пользу чисто оптических ситуаций, однако последние обнаруживают связи нового типа, уже не являющиеся сенсомоторными и вовлекающие “освобожденные” органы чувств в непосредственные отношения со временем и мыслью. Таково весьма специфическое продление

описгнума: оно делает время и мысль ощутимыми, видимыми и звучащими» [52, с. 310].

Отношение западного кинематографа к фильмам Одзу в 1950-е годы не имеет характера заимствования. Скорее здесь обнаруживаются новые возможности кино, и Запад реализует их своими средствами, будучи точно так же заинтересованным в работе с временем и мыслью.

Концептуальное творчество требует особого языка коммуникации. Философ, рассуждая на самом абстрактном уровне, мыслит о том, для чего трудно найти соответствующий знак в естественном предметном языке, поэтому он вынужден создавать собственный язык, фундамент которого составляют философские категории и имена концептов. Но философствует ли фильм? Иначе говоря, творит ли он концепты? Оперирует ли ими? Кино, как и любое искусство, – это способ познания мира при помощи образов. Его язык включает разряды изобразительных мотивов, синтаксических связей, фразеологизмов, метафор, символов, большая часть которых давно и прочно входит в культурный обиход зрителя. Это позволяет зрителю смотреть фильм, наслаждаясь узнаванием. Концептуальное кино усложняет процесс, изобретая новые образные конструкты и новый порядок связей, вынуждающих зрителя к пониманию, к интеллектуальному акту.

Ж. Делез, один из наиболее влиятельных авторов, рассматривающих кино как способ философствования, определяет составляющие фильма как «образ-действие», «образ-время», «образ-перцепт», «образ-концепт» [52]. В лекции «Что такое акт творения?», прочитанной во Французской национальной киношколе La Femis (1987), обращаясь к будущим кинорежиссерам, он определяет их творческую задачу как поиск и изобретение «блоков

движения-длительности», аналогичных по своей функции упорядочения хаоса философским концептам.

Философско-феноменологическое объяснение фильма (М. Мерло-Понти) строится на спонтанной и целостной перцептивности фильма, с которым «мы соприкасаемся всей поверхностью нашего существа» [107], смотрим «всем телом».

И, наконец, экзистенциалистский подход к фильму обнаруживает в самой аппаратно-программной технологии создания образов момент чистого впервые-возникновения, первого акта-существования (Э. Левинас), экзистенциальной «устремленности к...», «прислушивания к...» без мыслимой определенности объекта отношения [91].

Наша задача сейчас состоит в том, чтобы помочь обучающемуся установить действенный и глубокий контакт с визуальной материей фильма, различить целенаправленное действие основных инструментов и методов создания образов-концептов. Учитывая специфику кинофотографической природы фильма, мы определяем как наиболее важные области смыслообразования в фильме следующие: скопический режим, референтные поля (предметный мир фильма), телесная модель (привилегированный тип человека, избранный фильмом), хронотопическая модель (делезовские блоки движения-длительности), гедонистическая (этико-эстетическая) модель. И, наконец, важным для выяснения является вопрос лейтмедиума, инструментально выраженного посредника, передающего зрителю ход авторской мысли. Последнее требует особенного внимания, поскольку нас занимает не возможность волюнтаристски философствовать «по поводу фильма» или «вокруг фильма», но необходимость учиться философствованию

на опыте мыслящего кино и режиссеров-философов. Контакт с авторской мыслью и адекватное восприятие концептуального послания требует от зрителя дисциплины ума и знания законов кинематографической коммуникации.

Выводы по главе 1

Итак, нами рассмотрены теоретические и практические аспекты проблемы взаимоотношения философии и кино, статус и роль философии в эпоху визуалистики. Мы пришли к выводу, что сегодня, когда большая часть информации воспринимается нами (и прежде всего молодежью, к которой принадлежат студенты) визуально, кино как способ изучения философских проблем приобретает особый статус. Философские фильмы, документальные и игровые, могут быть дополнительным источником для изучения и демонстрации сложных философских проблем, они могут моделировать философские ситуации и вводить в область философского мышления.

Конечно, кино не может заменить философию и не должно подменять изучения философских текстов, но оно способно выступать в качестве визуального способа философствования. Несравненность философии и кино обусловлена немингвистической природой фильма. Там, где, «упорядочивая психический хаос», философия производит концепт как условие мысли, кино, по Ж. Делезу, производит «блоки движения-длительности», блоки перцепций, блоки аффектов, обращенные к нашей моторике, тактильности, к

нашему физическому существу [51]. Мы вводим понятие «кинематографического концепта», который по аналогии с концептом философским упорядочивает нашу способность мыслить. Сюжет, конфликт, система персонажей, даже монтажные ряды пластических образов сами по себе вторичны по отношению к кинематографическому концепту, найденному или изобретенному принципу упорядоченности.

Нами была проанализирована обширная область кино, подпадающего под разряд философского. В ходе анализа мы выделили два рода произведений: фильм «о философии» и фильм-философию. В свою очередь, фильмы «о философии» различаются как биографические документальные и биографические игровые (байопики), образовательные (адаптирующие философское учение к уровню обучающихся и широкого круга интересующихся), иллюстрирующие (визуализирующие тот или иной ход философской мысли в пластических образах). Учитывая специфику того или иного фильма, можно решать широкий спектр учебных задач: от необходимой в отдельных случаях адаптации материала к уровню гуманитарной подготовки учащихся до их включения в режим философского рассуждения. Практическая значимость исследования состоит в том, что нами предложена группа источников, которая состоит из документальных, экспериментальных, игровых биографических фильмов, которые могут быть использованы для преподавания философии в вузе и изучения философских проблем в составе других гуманитарных дисциплин.

Фильм рассматривается нами как сумма интерпретант к философским текстам. Нами выделены группы историко-биографических, историко-политических, феноменологических, дискур-

сивных интерпретант. При этом историко-биографические интерпретанты реконструируют обстоятельства жизни философа, его окружения, событий, участником и героем которых он был, фигуры его единомышленников и противников. Они имеют не столько научно-содержательное, сколько контекстное значение, материализуя при помощи художественных средств условия рождения философской мысли.

Феноменологические интерпретанты пытаются воскресить феноменологию мира, каким его видел и ощущал философ, качество субъективной реальности, впитавшееся, по их мнению, в логику научных рассуждений

Дискурсивные интерпретанты воссоздают определенный дискурс жизни и философствования того или иного мыслителя, поскольку всякое чтение текста, по мысли П. Рикера, всегда осуществляется внутри того или иного сообщества, той или иной традиции, того или иного течения живой мысли, которые имеют свои предпосылки и выдвигают собственные требования [135]. Дискурсивными интерпретантами можно считать включенные в структуру фильма тексты (в том числе, интервью известных культурных деятелей, философов, воспоминаний родственников и друзей), позволяющие создать сложное дискурсивное поле разговора. Философский фильм, как правило, представляет собой совокупность многих интепретант, то есть является мультимодальным.

В качестве примера мультимодального философского фильма нами был подробно проанализирован философский фильм «Истр» (2004), созданный по мотивам философии М. Хайдеггера, одного из крупнейших философов XX века, чьи идеи относительно взаимоотношения техники, памяти и культуры во многом определили современность. Мы полагаем, что фильм «Истр» является

ценным опытом визуального философствования, вводящим в область философской рефлексии. А это представляется важным в контексте мультимодального педагогического дизайна и современной цифровой педагогики. Нами были даны методические рекомендации по использованию фильма на семинарских занятиях по философии, предложены возможные линии анализа смыслового содержания фильма, который имеет сложную семиотическую структуру и представляет опыт полифонического мышления, смысл которого раскрывается в сопоставлении визуального и смыслового видеорядов. Фильм «Истр» как никогда актуален, поскольку касается осмысления этических аспектов техники, политики и власти и культуры в философии М. Хайдеггера и современности. В фильме раскрывается важная мысль об идентифицирующей, компенсирующей и мнемонической функции техники. Техника в широком смысле слова – это все, что создает человек в pragmatическом аспекте, но именно развитие техники привело к созданию Маутхаузена и возможности массового уничтожения человечества. В этом отношении фильм «Истр» предстает как пацифистский фильм. Все участники фильма так или иначе говорят о важности техники для существования современного человека и об ответственности человека за ее использование. Таким образом, проблема техники, поднимаемая в фильме, связана с вопросами политики, войны и мира.

Мы заключаем главу рассуждением о концептуальном фильме как «окольном пути» философствования [10]. Под концептуальным кино мы понимаем тип фильмов, использующих кинематографическую технику изложения ряда событий не для визуализации той или иной драматургической модели, но для философ-

ской рефлексии. Событийный ряд фильма становится здесь пластической реализацией авторского видения и мышления. Вместо сюжетных моделей (мелодрама, комедия, детектив, социальная драма и т. д.) на первый план выходят модели мыслительные, обусловленные тем или иным философским концептом. В зависимости от концепта мы различаем фильмы феноменологические, экзистенциальные, картезианские и т. д., соотнося их мыслительную модель с известными направлениями философской мысли. В качестве художественной практики кино является одним из условий философии. Чистая философская мысль нуждается в таком условии, чтобы осуществиться. Она создает его, формируя место для базовых культурных практик (родовых процедур, по выражению А. Бадью), очерчивает горизонт мыслительного ландшафта, где они могли бы существовать в отношениях, отвечающих истине.

ГЛАВА 2. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ФИЛЬМА

2. 1. СКОПИЧЕСКИЙ РЕЖИМ ФИЛЬМА: ЭПИСТЕМОЛОГИЯ И ЭТИКА

Фильм так же, как фотография или живописное полотно, организован согласно определенному порядку смотрения. Порядок может быть, какенным, свойственным автору, так и типичным, характерным для своего времени и эпохи. В любом случае он имеет значение эпистемы и представлен в визуальном произведении как определенный режим взгляда. Выделить и теоретизировать этот режим становится возможным во второй половине XX века, когда традиционно доминирующее вербальное и оптико-вербальное мышление человека западной цивилизации постепенно уступает визуальному типу мышления. Поскольку складывается современное визуальное мышление в поле влияния апаратно-программных образов (фотография, кино, телевидение, иконические потоки интернета) его законы все еще находятся на стадии обнаружения и не могут быть полностью подвергнуты логической дескрипции. Тем не менее, теория складывается, и мы можем на нее опираться.

М. Баль видит специфику визуального в его внутренней синэстезии [14, с. 221] и, кроме того, связывает с визуальными практиками, принятыми в социуме. Видимость, таким образом, является и качеством синэстетических объектов, и «практикой или

даже стратегией отбора, определяющей, какие стороны этих объектов остаются невидимыми» [14, с. 225]. Такие практики интерпретации и конструирования (framings) визуального М. Баль называет скопическими режимами.

Термин «скопический⁴ режим» вводит К. Метц, говоря о специфике визуального восприятия кинофильма. При этом он рассматривает лишь один интересующий его режим взгляда, соединяющий зрителя с желанным объектом на экране. Физическое отсутствие объекта при этом является существенным условием вуайеристского скопического режима, «прикрепляющего желание к нехватке» [107, с. 93]. Фильм с этой точки зрения есть «несостоявшаяся встреча вуайериста и эксгибициониста, соединение которых так никогда и не произойдет (они «разминулись»)» [107, с. 95].

Теоретики визуальности М. Баль и М. Джей используют термин в более широком смысле, связывая скопический режим с ситуацией человека, наблюдающего как «отсутствующие», так и «присутствующие» вещи, с ситуацией фотографа, оператора, художника, посетителя музея, городского фланера и т. д. [14, с. 185].

Среди элементов визуального мышления скопический режим играет наиболее важную роль. Функции, которые за ним обнаруживаются, ставят понятие скопического режима в один ряд с такими понятиями, как «дискурс», «парадигма», «эпистема». Мы готовы предпочесть в качестве философского определения скопического режима последнее, поскольку трактовки концепта «эпи-

⁴ В современной визуалистике скопический режим означает стратегию видения, выбор которой зависит как от смотрящего субъекта, так и от познавательных и этических установок эпохи.

стема» в трудах М. Фуко, а также основные положения современной научной дискуссии по поводу эпистемы убеждают в применимости этого понятия к философско-историческому и социально-философскому анализу визуального источника, каким являются, например, фильм или фотографическая серия.

Понятие «эпистема» мы принимаем здесь в том содержании и объеме, в котором оно предстает в трудах М. Фуко и в современной философской критике эпистемологии Фуко. В частности, в работах С. А. Гашкова «К определению понятия “эпистема” в работе “Слова и вещи” Мишеля Фуко» (2016), Бокаревой О. Б. «Генезис гуманитарных наук у М. Фуко, понятие «Эпистемы» и программа археологии знания» (2019) и др. А поскольку понятие «эпистема» уточняется в отношениях с понятием «дискурс», мы пользуемся определениями последнего, принятymi в работах Ю. Хабермаса, П. Серио, Ж. Гийому, Д. Мальдице, И. Н. Инишева и некоторых других авторов. Не входя подробно в проблематику дискурса в современной лингвистике и философии, можно обозначить некоторые общие аспекты самого предмета.

Швейцарский лингвист П. Серио, предваряя сборник статей французской школы анализа дискурса, указывает на множественность определений понятия «дискурс» и вариативность его применения:

- а) речь,
- б) субъектность речи,
- в) речевая ситуация, включающая субъекта речи, адресата, место и время высказывания,
- г) система ограничений, налагаемая на речь в силу социальной или идеологической позиции говорящего. «Так, когда речь

идет о «феминистском дискурсе» или об «административном дискурсе», рассматривается не отдельный частный корпус, а определенный тип высказывания, который предполагается вообще присущим феминисткам или администрации» [138, с. 26]. Таким образом, дискурс предстает как лингвистический аспект производства текста, связывающий язык и идеологию.

Ж. Гийому и Д. Мальдиье, отсылая к трудам Бенвениста, называют дискурс «эмпирическим объектом, с которым сталкивается лингвист, когда он открывает следы субъекта акта высказывания, формальные элементы, указывающие на присвоение языка говорящим субъектом» [42, с. 124].

И. Н. Инишев принимает чтение и дискурс в качестве комплементарных лингвистических феноменов, двух форм коммуникативного опыта, причем «дискурс выполняет не только критическую и репродуктивную, но и контрольную и конструктивную функцию» [68, с. 8].

Американский критик Х. Фостер определяет скопический режим как естественный для субъекта (индивидуума, сословия, поколения, этноса, эпохи) порядок рассмотрения мира. Видение обусловлено социально и исторически, физиологически и психически. Фостер указывает также на идеологизированные скопические режимы, которые «с помощью собственной риторики пытаются <...> создать из множества визуальностей, существующих в обществе, одно главное видение или же выстроить эти визуальности в соответствии с естественной иерархией взгляда» [181, с. 11].

Г. Крипс, ссылаясь на М. Фуко («Надзирать и наказывать»), анализирует «паноптические режимы контроля» и указывает на их «разрушительные, дионасийские, либо консервативные, аполлоновские эффекты» [187, с. 99].

Понятие «скопический режим», применяемое к кино и фотографии, может находиться в отношениях тождества с понятием «дискурс», когда речь идет о визуально-лингвистической стратегии автора фильма или снимка, но оно может совпадать в своих границах с понятием «эпистема», когда мы выясняем наиболее общие условия видения той или иной эпохи, в границах которой действует автор. В этом случае, анализируя скопический режим визуального источника, мы приближаемся к эпистемологическому условию видения, характерному для своего времени.

История искусства XX века при таком подходе представляет историю смены эпистем как обоснования различных визуальных дискурсов. Мы ставим сейчас задачей критику инструментальности понятия «эпистема» в применении к визуальным источникам и выяснение соотношения объема понятий «эпистема» и «скопический режим».

Итак, эпистема принимается в современной философии познания как «некий культурный «фон» возможности научного мышления, непрозрачный в то же время для самих ученых, принадлежавших к той или иной эпохе» [38, с. 235]. С. А. Гашков дает ряд характеристик и функций эпистемы, определенных в трудах М. Фуко и близких ему философов 1960-х годов: «фундаментальный код», «генеративная грамматика когнитивного языка», «философско-историческое априори, указывающее на связь разнородных элементов истории мысли» [38, с. 236]. Эпистема определяется как «социальный конструкт» [9, с. 59], предваряющий дискурсивную методику науки, философии и искусства. Она связывается с онтологическими основаниями культуры. С ее помощью выясняются «не критерии рациональной ценности или объектив-

ность форм знания, а только условия их возможности, те мыслительные структуры, которые являются незримыми условиями существования всяких теорий, всякого отношения к миру» [101, с. 93]. Она выступает как «путь к познанию социальных институтов, языка и истории в их комплексном развитии, как эвристический концепт для построения социально-философской онтологии» [38, с. 30]. Она является конечной целью текстологических исследований. «Социально-философский подход обнаружит заключенную в тексте целостную эпистему. Она позволяет рассмотреть в синхронистической перспективе целостный ансамбль слов и вещей, организующих текстовый строй» [59, с. 145].

Если концепт «эпистема» доказывает свою инструментальность при разборе верbalного текста, при философском анализе предметно-языковой стороны культуры и ее изобразительных памятников, как показывает опыт самого М. Фуко в книге «Слова и вещи», то, со всей очевидностью, он должен работать и при разборе таких визуальных источников гуманитарного знания, какими являются фотография и кино. Что в таком случае может быть маркером «исторического априори», определяющего «условия возможности мнений, теорий или даже наук в каждый исторический период»? М. Фуко полагает этот маркер лингвистическим, наблюдая его в отношениях слова и вещи, но дает нам возможность выделить и оптический маркер эпистемы: взгляд. Этому посвящена глава «Придворные дамы» («Слова и вещи»). М. Фуко смотрит на картину Д. Веласкеса «Менины» (1656). Его взгляд фиксирует персонажей, а точнее, траектории их взглядов, обращенных к зрителю или друг к другу, замечает оптические интенции зеркала, света, падающего из невидимого окна справа, полотна, скрываю-

щего от взгляда зрителя свою иконографическую плоскость. Сплетения, пересечения и обращения взглядов образуют невидимую, но прочную сеть взаимодействий между художником, его моделями и зрителем. Нигде не прерываясь, оптическая нить образует завитки и гибкие линии, захватывая разные участки иллюзорного пространства, забрасывая свои петли в пространство зрителя, пока, наконец, не уходит, как в отверстие бусины, в открытую дверь на дальнем плане. Темная фигура на пороге этой двери притягивает взгляд, а поворот лестницы, открывающийся в светлом проеме, позволяет нити взгляда выскользнуть из картины, но оставляет обратный путь открытым [160]. В этом сложном рисунке незримых линий Фуко обнаруживает эпистему барокко как скопический режим эпохи.

Существующее в современной визуалистике понятие режима взгляда или скопического режима описывает стратегию видения, выбор которой зависит как от смотрящего субъекта, так и от исторического априори, от условия познания, актуального для эпохи. В первом случае скопический режим выступает как дискурс, выбранный и определенный автором в соответствии со своими задачами и своей причастностью к определенным культурным институциям. Когда от анализа конкретных дискурсов исследователь переходит к поиску условия возможности этих дискурсов, то обнаруженный им в итоге скопический режим эпохи выступает в качестве эпистемы. Мы можем, например, рассматривать «картизианский перспективизм» (М. Джей) в фотографических сериях А. Родченко как авторский дискурс, подчеркнутый диагональным или вертикальным лучом взгляда. Но, будучи обнаруженным в более спокойной «горизонтальной» форме в комедиях Ч. Чаплина, ме-

лодрамах Э. Любича или Д. Штернберга, перспективизм приобретает качество и смысл одной из наиболее значительных эпистем 1920-х годов. Точно так же «обсервационный»⁵ режим взгляда, планомерно применяемый в философских фильмах Д. Вильнева («Прибытие», «Бегущий по лезвию 2049») или в социо-философских фильмах Г. Ван Сента («Слон», «Джерри») как дискурс и метод, расширяется до эпистемологического условия первых десятилетий XXI века, если принять во внимание признаки той же оптической формулы в ряде фильмов этого времени, тронутых тем же состоянием потерянности: «Солярис» (США, 2002, С. Содерберг), «Часы», (США-Великобритания, С. Долдри), «Русский ковчег» (Россия, 2003, А. Сокуров), «Трудности перевода» (США, 2003, С. Коппола), «Соучастник» (США, 2004, М. Манн), «Что-то в воздухе» (Après mai, Франция, 2012, О. Ассаяс) и др.

Скопический режим характеризуется в двух параметрах: избирательность видения и динамическая стратегия взгляда.

Избирательность видения или фокализация проявляется в выборе референтов, которые разнятся, даже если визуальные тексты описывают одно и то же событие. Фокализация демонстрирует только то, что художник, фотограф, автор видеозаписи или фильма сочли необходимым увидеть и представить нам как свой набор значимых объектов. Что именно зритель видит на снимке или в фильме, всегда зависит от того, что разрешает себе видеть, что предпочитает видеть автор, его поколение, его сословие или институция, которую он представляет.

⁵ Мы используем понятие, принятое в работе А. М. Пятигорского «Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии».

Основываясь, например, на референтных комплексах А. Картье-Бressона и У. Кляйна, снимавших жизнь московских улиц в 1954–1959, можно заметить избирательность взгляда и понять ее как эпистемологическое (априорное) условие, учитывая возраст фотографов (в данном случае, возможность или невозможность личного опыта Второй мировой войны), национально-культурную принадлежность, политическую ориентацию, институцию, которую они представляют. В репортажах А. Картье-Бressона практически не появляются люди окраин и «дворов», специфической социальной среды, возникшей в 1930–50-е годы в результате переселения обитателей бараков и подвалов в благоустроенные отдельные или коммунальные квартиры. Кроме того, его особым вниманием пользуются зрелые женщины разной степени ухоженности и элегантности, а также люди в военной форме, молодые и старики, отмеченные хорошей выпрямкой, благородством черт или просто мужественным обаянием. Многое здесь объясняется личными склонностями и политической ориентацией фотографа, статусом аккредитующего агентства Magnum Photos, памятью Картье-Бressона о собственном военном опыте, признанием роли Советской армии во Второй мировой войне, уважением к представителям армии и т. д.

Напротив, У. Кляйна не занимают жители «домов на набережной», представители традиционной социальной элиты или герои недавней истории. Его референты – обитатели «дворов» или улочек. Занимаясь своими делами, они ничуть не заботятся о респектабельности позы и одежды. Кроме того, Кляйна привлекают участники скрытых или прямых социальных конfrontаций, вроде вызывающе-вульгарной девчонки в бикини посреди московского сквера со стариками на лавочках, «гэбистов», контролирующих

праздничную демонстрацию, или группы зрителей первомайского парада, расположенных вокруг старой женщины в вязаном платке, резко-неприязненно прищурившейся на объектив фотографа-американца.

Об избирательности взгляда говорит Н. Арлаускайте, рассматривая хроникально-документальные и игровые фильмы о ленинградской блокаде и отмечая набор референтов, составляющих иконографический канон темы: замерзший трамвай, зимний фонарь, громкоговорители на улицах, дирижабли, Стрелка Васильевского острова, прорубь на Неве, санки с покойниками и т. д. Всего двенадцать канонических референтов [6].

Такую избирательность взгляда М. Баль называет фокальной установкой. Два вопроса возникают при таком подходе:

а) кто или что становится видимым при определенной фокальной установке,

б) что можно выяснить об установках смотрящего на основании перечня объектов, которые он готов и склонен видеть. Такие перечни составляет теория и история искусства, связывая предметные константы в живописи конкретной школы и даже конкретного автора с политической, экономической, социальной жизнью эпохи, с ее духовными и философскими установками.

Наблюдения за кинопроцессом XX века позволяют заметить регулярность обращения отдельных режиссеров, направлений, групп и целых поколений к референтам определенного типа. Так, например, для фильмов А. Тарковского, датированных 1970-ми годами, важны вещи жилого интерьера как ближайшего человеческого мира, Дома («Зеркало», 1972, «Солярис», 1974). Эта же тенденция заметна и в фильмах режиссеров его поколения: И. Авер-

баха («Монолог», 1972, «Объяснение в любви», 1977), А. Кончаловского («Дядя Ваня», 1970, «Романс о влюбленных», 1974), С. Соловьева («Станционный смотритель», 1972, «Мелодии белой ночи», 1978). В эти же годы в кинематографе Европы замечается регулярное и зачастую подчеркнутое внимание к алиментарным предметам и актам: «Диллинджер мертв» (1968) и «Большая жратва» (1973) М. Феррери, «Синдбад» (1971) З. Хусарика, «Сладкий фильм» (1974) Д. Макавеева и др. В дальнейших главах мы вернемся к этому обстоятельству, чтобы развить его до культурыфилософских выводов. Сейчас же нам достаточно отметить характер фокализации, различный в российском и европейском кино 1970-х.

Работа по классификации референтов в кино только начинается, в то время как в лингвистике и филологии работа с семантически сходными языковыми элементами ведется не одно десятилетие и достигает значительных результатов, пользуясь методом анализа лексико-семантических полей. Схема такого поля: доминанта, ядро (группа лексем-понятий), центр (классы основных понятий), периферия, смежные поля, вполне применима к фильму или корпусу фильмов. Выделяя паттерны, маркированные той или иной группой референтов, можно констатировать предметно-алиментарную, предметно-вестиментарную, ландшафтную и т. д. доминанту фильма, его периферийные и смежные референтные поля. Такой анализ дает представление о намерениях автора фильма, создающего образ гармонического или агонального мира из референтов определенного типа, связанных в культурном опыте человека со средой обитания (ландшафт, интерьер), чувственной интенсивностью мира (алиментарные объекты) или социальным регламентом (одежда).

Можно приводить немало примеров доминирующей фокальной установки в разные десятилетия XX века, и в следующих главах мы покажем, как вестиментарные или алиментарные доминанты в экранном образе связаны с определенными философско-этическими установками времени. Но закономерность такова: мы видим на фотографии и в фильме то, что автор и его поколение выбирают как значимое и достойное наблюдение, как знаки, посредством которых осуществляются акты мышления о состоянии эпохи.

Динамическая стратегия взгляда определяется несколькими типами скопического режима. Американский теоретик визуальности М. Джей называет три: «картезианский перспективизм», описательный «топографический» режим, «барочное видение» [185]. Начнем с них.

«Картезианский перспективизм»

В этом определении соединяется способ видеть (ренессансная прямая перспектива) и способ мыслить (картезианская рациональная аналитика). В трактатах Л. Альберти и А. Дюрера перспективизм выглядит как симметричная оптическая пирамида или конус. Все видимое пространство организуется на центральной оси анфиладой прозрачных плоскостей или срезов видимого, уменьшающихся соответственно с увеличением дистанции, которую проходит взгляд. При этом ось взгляда фиксирована в двух привилегированных точках: в источнике (единственном, статичном, неизменном, «немигающем») и в геометрически выверенной точке схода. Избирательность взгляда здесь достигает максимально высокой степени. Даже если она не может быть реализована с чистотой абсолюта, например, в документальном фильме

или репортажной фотографии, в расчет принимается только императивность взгляда, выделяющего нужные для него объекты.

Такой режим дает себя знать повсюду, где имеет место культурный или идеологический моноцентризм: в живописных пространственных образах Ренессанса, в классицизме XVIII века, занятого поисками универсального «европейского» человека, в романтизме конца XVIII и первой половины XIX века, преследующем свой идеал на бесконечно удаляющемся горизонте. Наконец, в тоталитарном искусстве 1930-х годов. Например, на советской фотографии этого времени мы, как правило, имеем дело с императивностью насквозь (*perspecere*) видящего взгляда, пронизывающего небеса (А. Родченко «Балконы» из серии «Дом на Мясницкой», 1925, «Радиомачта», 1929), уходящего к горизонту (И. Шагин «Стальные кони», 1930, М. Альперт «Строительство Большого Ферганского канала», 1939), ввысь по диагонали (А. Родченко «Лестница», 1929, Б. Игнатович «На стройке», 1929), изгибающегося мощной дугой (Г. Петрусов «ДнепроГЭС», 1935) или с птичьего полета охватывающего мир в его схематической ясности (А. Родченко «Спортивный клуб «Динамо», 1935, А. Шайхет. «Лыжный поход красноармейцев», 1928). Каким бы ни был угол взгляда, как бы ни распределялись срезы видимого в оптической пирамиде, скопическим перспективным режимом передается пафос целенаправленной переорганизации мира.

В визуальном строе кино 1930-х годов этот режим не единственный. Фильмы Д. Вертона, В. Ерофеева, С. Эйзенштейна позволяют наблюдать диалектику двух различных скопических режимов: перспективного, заданного автором, разделяющим идеологические установки своего времени, и «топографического», спро-

воцированного самой наблюдаемой реальностью. Объективно такое положение представляет диалектическую сложность внутреннего состояния Советской России в 1920–30-е годы, хорошо осмысленную в литературе этого времени: в книгах М. Булгакова, Е. Замятиня, Ю. Олеши.

«Топографический» режим взгляда и феноменологическая модель познания

М. Джей связывает «топографический» режим с фламандским или голландским натюрмортом, опираясь на работу С. Алперс «Искусство описывать» (S. Alpers. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983).

«Если и существует модель для голландского искусства, то это карта с ее неапологетически плоской поверхностью и готовностью включать в свое визуальное пространство как слова, так и предметы. <...> Если и существует философский коррелят северного искусства, то это не картезианство с его верой в геометризированную, рационализированную, по сути, интеллектуальную концепцию пространства, а скорее более эмпирический визуальный опыт наблюдательно-ориентированного бэконовского эмпиранизма» [185, с. 12–13].

«Топографический» режим демонстрирует сущностные различия между двумя способами мышления и познания: логическим и эмпирическим. Но в этом режиме мы различаем две версии: индуктивно-логическую (с некоторым множеством оптических посылок к правильному заключению) и феноменологическую, наблюдающую «слабые знаки» реальности и откладывающую заключение ради длящегося процесса восприятия-познания. В фотографии

и кинематографе XX века две этих версии взгляда создают особенную проблему для исследователя, поскольку колебания между «индуктивным» перечислительным взглядом, между гедонистическим собиранием чувственно-оптических феноменов и подлинно феноменологическим вопросом к видимому особенно сильно и рискованы в визуальном техническом искусстве.

Наиболее отчетливо феноменологическая стратегия видеения проявляет себя в советском и западноевропейском кино, начиная с конца 1970-х и до середины 1990-х годов, в фильмах С. Соловьева, Р. Хамдамова, В. Тумаева, А. Рехвиашвили, А. Ихо, Й. Стеллинга, С. Поттер, П. Гринуэя, Д. Джармена, Н. Мэрджиняну и др. Благодаря внимательности взгляда, «ощупывающего» плоть мира: ткань и металл, камни и артефакты, луковичную шелуху, сыромятную кожу, кованое железо, рассохшееся дерево, речную гальку, золотое шитье, сухую траву и т. д., – возникает эффект восприятия мира «всем телом», о чем говорил М. Мерло-Понти («Кино и новая психология»).

Если картезианский перспективизм, доминирующий в кадре, демонстрирует классическую, научную мыслительную установку автора и соответственно организует наш диалог с фильмом, то «топографический» режим вводит в поле феноменологических концепций, понятий и методов. Вне этой философской установки наше общение с фильмом не состоится.

«Барочное видение»

Этот тип скопического режима М. Джей связывает с барочным искусством и описывает его в терминах беспорядка и неясности. В скопическом режиме барокко, по наблюдениям исследователя, представлены одновременно чувственность эмпиризма,

плюрализм монадологии Г. Лейбница, экстатическая эпистемология Б. Паскаля, пылкая экспрессия религиозной проповеди и меланхолия эпохи, предчувствующей неудачу своих грандиозных притязаний: «ослепительный, дезориентирующий, экстатический избыток образов», «непрозрачность, нечитаемость и неразборчивость изображаемой реальности» [185, с. 16].

Отсутствие ясной логической перспективы или «топографического» восприятия вещей сообщают этому режиму определенную меланхолию, отмеченную В. Беньямином в его рассуждениях о барочной драме. Более того, он говорит о барочном видении в драматических тонах: «ужасные пучины барочных настроений», «переменчивые физические импульсы в симультанном пространстве», «головокружительная неопределенность аффектированного движения» [21, с. 41]. «Религиозный человек барокко настолько привязан к миру потому, что чувствует, как его вместе с миром несет к водопаду» [21, с. 49].

У Ж. Делеза мы находим еще одну характеристику барочной оптической эпистемы: «складка». Мы намеренно выделяем эпистемологический аспект «складки» в рассуждениях Делеза, хотя сам по себе концепт предполагает, что онтологические, гносеологические и аксиологические аспекты предмета суть «струи и волны» одного потока [53, с. 11]. Применяя к мышлению барокко пространственные аналогии (темная комната, «обитая натянутым полотном, принимающим различные формы посредством движущихся и живых складок» [53, с. 50], двухъярусное строение, город с пересечением улиц и т. д.), Делез замечает: «С той или иной точки зрения, стало быть, воспринимается не определенная улица и не ее определимое отношение к другим улицам, ибо все это кон-

станты, а разнообразие всех возможных связей между пересечением какой угодно улицы с любой другой, город как упорядочивающий лабиринт. Бесконечная серия искривлений или инфлексий и есть мир, а весь мир включен в душу с какой-либо точки зрения» [53, с. 44].

Эта бесконечность взаимных размещений друг в друге внешнего и внутреннего, большого и малого, материального и мыслительного не подлежит телеологическому объяснению, словно «складки покидают своих «носителей» <...> ради участия в каком-то бесконечном состязании» [53, с. 69]. В этом, по мысли Делеза, отличие барочной складки от платоновской, которая предполагает общую меру для двух противопоставленных ее членов, <...> действует, вписывая их в круг, что соответствует повторению их пропорции»⁶.

Здесь опыт Делеза совпадает с опытом М. Фуко («Придворные дамы»), который моделирует барочную эпистему как «складчатость» дистанций и маршрутов видения: «виток», «спирально закрученная раковина», поворот, обращение, удвоение, бесконечное замещение видимого видящим. Становление и познание неотделимы друг от друга в этом акте, являются одной и той же бесконечной складкой, взятой одновременно в ее активном (сгибание) и пассивном (складывание) модусе.

Поэтому, когда мы пытаемся найти «барочный» оптический режим, нас не всегда удовлетворит тот период кино и фотографии, который носит условное название «барочного» (1980–90-е годы XX века). Внешнее сходство с картинами Караваджо или Рубенса

⁶ Ж. Делез ссылается на диалоги Платона «Государство» и «Тимей».

(избыточность плоти, пластическая пышность, экстатичность драматургических положений) не делает визуальные образы этого времени действительно барочными хотя бы потому, что подчеркнутая аналогия с живописью XVII века «замыкает круг» и представляет «общую меру», провоцируя законченные телеологические объяснения и определения.

Скорее, мы обнаружим этот режим в послевоенном европейском кинематографе. Например, у М. Антонioni или А. Рене. В них нет экстатичности и чувственного избытка, который мы приписываем барокко как отличительную черту. Но долгий безмонтажный план, открывающий, скажем, «Затмение» (1962) М. Антонioni, демонстрирует как раз то, что имеет в виду Ж. Делез: петлистую траекторию взгляда героини по экстерьерным «складкам», каждый изгиб которых демонстрирует сложную связность предметной реальности и одновременно «разгибается внутрь», в реальность метафизическую, обнаруживая ее неопределенность и бесконечность. В этом режиме смотрения моделируется «непрозрачность, нечитаемость» (М. Джей) реальности и меланхолия послевоенной эпохи.

Любопытно, что та же эпоха, переживаемая советским человеком, исключает подобный скопический режим. В «Заставе Ильича» («Мне двадцать лет», 1965, режиссер М. Хуциев) вопрошающему герою является его погибший отец-фронтовик, и два времени, два мира, две судьбы складываются строгой греческой складкой, напоминающей геометрический завиток меандра.

Принимая во внимание характер скопического режима, среди «нео-барочных» фильмов 1980–90-х годов можно назвать действительно соответствующими «барочной» эпистеме лишь фильмы П. Гринуэя («Контракт рисовальщика», «Отсчет утоплен-

ников», «Zoo», «Интимный дневник» и др.), где к пластической избыточности образов добавлена «петлистость» ищущего взгляда и «головокружительная неопределенность аффектированного движения» [21, с. 41].

Если три вышеописанных скопических режима со всей ясностью обнаруживают себя как эпистемы визуальной практики XX века, то два следующих составляют трудность для исследователя. Оба противоречат принципу «картины мира», то есть целостного и устойчивого визуального образа, соответствующего модернистскому представлению о целостной и непротиворечивой реальности, поддающейся связному пересказу, даже если отдельные ее проявления трагически аффектированы.

Насколько разрушение нарратива является бессознательной потребностью эпохи, ее «априорным условием знания», а насколько оно является стратегией сопротивления иллюзии целостности и прозрачности «рассказанного» мира? В XX веке два скопических режима, действующих таким образом, мы находим почти исключительно в авангардном и экспериментальном искусстве. Однако визуальные практики XXI века радикально меняют характер массового производства и потребления образов. К «сетевому» и «потоковому» бытию визуальных данных вряд ли может быть в полной мере применено понятие «картизианский перспективизм» или «топографический взгляд». Возможно, эпистемой первых десятилетий XXI века будут «импульсный» или, как его версия, «обсервационный» скопический режим.

Импульсный скопический режим

Определение и объяснение этого понятия мы находим в статье Р. Краусс «Импульс видеть». Краусс связывает его с экспериментами художественного авангарда первой половины XX века, в

частности, с опытами П. Пикассо, М. Дюшана, М. Эрнста. Импульсный режим представляет собой смену двух позиций зрителя:

а) отождествление с оптической иллюзией,
б) наблюдение за работой «оптической машины». Иначе говоря, пульсацию взгляда, последовательно обращаемого то к образу, то к техническим условиям его создания. Такова позиция зрителя в эпоху протокинематографических устройств, когда экранное искусство еще не настолько изощрено технически, чтобы вовлечь зрителя полностью в свою иллюзию.

Результатом такого скопического режима, примененного сознательно, становится разрушение репрезентации. Ритмическая пульсация «конструирует гештальт и одновременно разрушает его, одновременно позиционируя нас в сцене в качестве активного зрителя и вне ее в качестве пассивного свидетеля» [186, с. 59–60]. Специфический «ритм желания, которое обретает и теряет свой объект в одном и том же жесте» [186, с. 62], представляется Краусс альтернативой или формой протesta против модернистского окularоцентризма с его претензией на всеобъемлющую и завершенную картину мира. Критикуя эту претензию, Краусс ограничивается наблюдением над живописными опытами дадаизма и кубизма, прибегающих к импульсному режиму взгляда.

Кинематографические аспекты вопроса мы находим в ранней статье Ж.-Ф. Лиотара «Не-кино» (*L'acnéma*, 1973). Рассуждения Лиотара о «либидинальной экономике» кино нас интересуют не столько фрейдистско-семиологическими выкладками, характерными для постмодернистской мысли 1970-х, сколько замечаниями о «правильных» и «неправильных» построениях фильма. Перспективистская (картезианская) репрезентация возникает, по

мысли Лиотара, из «исключения ошибочных движений». При постановке, съемки и монтаже из фильма вычищаются «случайность, грязь, смута, неправильное, небрежное, плохо кадрированное, кривое, пересвеченное...» [97]. Эти «лишние» элементы как раз и ценные для Лиотара своей интенсивностью, разрушающей продуктивный (капиталистический) порядок кинематографической презентации, от которой требуется быть узнаваемой, а значит, включенной в процесс массового социального обмена. Точно так же движение, остановленное там, где зритель вправе рассчитывать на динамику, является нарушением «обменных процессов». Обездвиженность кадра уничтожает «согласованную общность, которую обычно составляет кинематографическое движение, и вместо хороших, унифицирующих и разумных форм идентификации изображение будет вызывать сильнейшее волнение своим невероятным бездействием» [97].

То, что кажется ошибкой кинопроизводства, является эстетической программой экспериментального кино, к которому апеллирует Лиотар. Разрушение известного скопического режима, картезианского или топографического, на деле есть создание нового, импульсного режима, вынуждающего взгляд зрителя постоянно менять объект наблюдения, переходя от содержания репрезентации к условиям репрезентации, расщепляя видимое на референт и референцию благодаря включению в зрелище самой механики референции вроде засвеченной пленки, небрежного кадрирования или насилию остановленного движения. Создание препятствий для «продуктивного» порядка идентификации зрителя с кинематографической иллюзией имеет здесь ту же цель, что и в живописи дадаизма и кубизма.

На протяжении XX века импульсный скопический режим был действителен для экспериментального и андеграундного кино, например, для фильмов Э. Уорхола, С. Брекиджа, С. Двоскина, Г. Дебора, П. Кулибефа, Ш. Аккерман и др. В каждом случае эта была альтернатива классическому перспективизму с его иллюзией целостного моноцентрического телеологически оправданного мира. Но с отступлением глобальной культуры от самой идеи моноцентричности, с разрушением «картины мира» и превращением ее в мириады визуальных «сетевых» образов, не слагающихся в осмысленное целое, такой скопический режим неосознанно принимается широким кругом потребителей визуальной культуры, в особенности, поколением XXI века.

«Обсервационный» скопический режим»

Он является вариантом импульсного режима. Последний превращает зрителя из пассивного потребителя визуального продукта в создателя новой содержательно-образной целостности путем непрерывной пульсации внимания, сфокусированного то на зрелище, то на технических условиях зрелища. Но в какой-то момент это пульсирующее движение может быть приостановлено. Взгляд зрителя, не находя ясных опор для себя ни в образном содержании, ни в объективированном инструментарии зрелища, невольно обращается к собственному усилию бесплодного смотрения. Возникает ситуация, которую А. М. Пятигорский называет «наблюдением наблюдателя» [132, с. 72]. Отчасти на нее указывает и Ж.-Ф. Лиотар, когда говорит про обездвиженность или нулевые значения референтов в кадре фильма [97]. Первыми приходят на память экспериментальные фильмы Э. Уорхола «Сон», «Еда» или «Эмпайр», построенные на «нулевом» движении и на

значении, «обнуляющемся» в чрезмерно длительном процессе восприятия неизменного объекта. Но такой же опыт зрения мы находим в фильмах М. Антониони, Я. Одзу, А. Тарковского. При всех индивидуальных особенностях этих авторов несомненна близость их философских позиций. И обозначена она, между прочим, склонностью к этически безупречному «наблюдению наблюдателя», вопрошанием к самому видящему о природе и цели его внимания. Пустые или разреженные созерцательные панорамы, долгие обездвиженные планы в их фильмах, не обнаруживая своего смысла в видимом, переводят внимание на самого видящего, наблюдающего их по какой-то неясной причине.

Реакция на этот переход может быть разной. Чаще всего зритель, практикующий другие режимы взгляда, взыскивающий ясности содержания и определенности смысла, испытывает удивление, раздражение, дискомфорт скуки, отторжение. Однако культурная реальность XXI века, поставившая под вопрос определенность заданного смысла и ясность конфигураций, все чаще требует как раз «обсервационного» режима видения, объективирующего не предмет, а условия и самого субъекта наблюдения. Во всяком случае, такой созерцательный медитирующий режим заметен в фильмах Г. Ван Сента «Джерри» (2002), «Слон» (2003), «Последние дни» (2005), А. Киаростами «Пять» («Пять посвященных Одзу», 2003), «24 кадра» (2017), Н. Б. Джейлана «Однажды в Анатолии» (2011), «Зимняя спячка» (2014), «Дикая груша» (2018), Вима Вендерса «Все будет хорошо» (2015), Д. Вильнева «Прибытие» (2016), «Бегущий по лезвию 2049» (2017), А. Зельдовича «Медея» (2021).

Такой переход от «картизианского» или «топографического» режима видения к «импульльному» и «обсервационному» постоянно применяется, например, в фильме «Через оливы»

А. Киаростами. Для того, чтобы зритель мог его испытать, режиссер позволяет ему достаточно комфортно «встроиться в лунку чужого взгляда», по выражению Ж.-Л. Нанси [111], то есть принять сюжетно обоснованную точку зрения: из окна автомобиля смотреть на дорогу и приближающийся город, переводить взгляд с одного собеседника на другого, следя логике их спора, созерцать группу статистов, как бы решая проблему кастинга (действие фильма происходит на съемках фильма, подобно «Восьми с половиной» Ф. Феллини) и т. д.

И в какой-то момент режиссер известным ему способом аннулирует субъекта-посредника, выбрасывает зрителя из «лунки». Теряя уже освоенные смысл, цель и режим смотрения, зритель оказывается в состоянии чистой апперцепции и вынужден воспринимать только собственный напряженный акт беспредметного, чистого восприятия.

Таким образом проблематизируется восприятие, мышление, сам мыслящий и воспринимающий субъект. Так создается возможность не «философствовать о чем-то», а совершать акт чистого философского вопрошания о началах бытия и знания.

Итак, философско-эпистемологический подход к анализу визуальных образов, в особенности наиболее актуальных для своей эпохи, позволяет выделить скопический режим в качестве модели и стратегии познания, результатом действия которой становится визуальный образ. Фильм и фотография наглядно демонстрируют, что именно из окружающей реальности и в каком именно ракурсе согласна видеть эпоха, насколько императивна или, напротив, созерцательно-пассивна ее познавательная интенция. И если весь опыт анализа кинематографических образов XX века, предприня-

тый гуманитарной наукой, позволяет с относительной уверенностью представить это время как последовательную смену трех доминирующих скопических режимов: «картизанского перспективизма» (1920–30-е), «топографического» (1970-е), «барочного» (1950-е, 1980–90-е), то наблюдение за визуальной культурой XXI века заставляет предположить широкую актуализацию скопических режимов, доселе бывших инструментами экспериментального искусства: «импульсного» и «обсервационного» режимов, работающих не с видимыми вещами и событиями, а с самим субъектом зрения, утратившим свою уникальность и аподиктичность в условиях «сетевой» культуры.

2. 2. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ФИЛЬМА: ВОПРОС РЕФЕРЕНТА

Избирательность зрения, о которой мы говорили как о параметре скопического режима, проявляется себя в предметном содержании фильма. Что видит, что предпочитает видеть автор? Из каких референтов он строит образы? Мыслить вместе с фильмом для зрителя означает осознавать, понимать и связывать движения пластических и акустических образов, то есть более-менее сложных знаковых комплексов, включающих предмет, человека, действие, состояние, речь, музыку, шумы и т. д. Элементарными частичками таких образов в кино являются референты, реальные факты действительности: предметы, тела, ландшафты, получившие фотокинематографическое отражение. Будет правильным начинать восприятие фильма с этого элементарного уровня, откладывая интерпретацию образов, насколько это возможно.

Этому есть две причины. Во-первых, в отличие от лингвистического и живописно-графического умозрительного референта, который «предполагается» за цепочкой графем, рядом звуков или слоем краски на холсте, фотографический референт фильма переносится на экран в своем реальном физическом обличье. Такую особенность аппаратно-программной референции отмечают многие теоретики фотографии. Р. Барт в «Фотографическом сообщении» называет фотографию «сообщением без кода»: «<...> все подражательные «искусства» содержат в себе два сообщения: денотативное, то есть собственно аналог реальности, и коннотативное, то есть способ, которым общество в той или иной мере дает понять, что оно думает о ней. Такая двойственность сообщений очевидна во всех видах репродукции, кроме фотографической: сколь бы «точным» ни был рисунок, сама точность его превращается в стиль («веристский»); какая бы сцена ни снималась в кино, в конечном счете, ее объективный характер прочитывается как знак объективности» [16, с. 380].

Мы понимаем референт как объект внеязыковой действительности, к которому отсылает знак [115]. Верbalный знак (слово или словосочетание) и его референт (реальный объект) не имеют иконического сходства, что упрощает задачу их различения. Живописный, графический, скульптурный знак отсылает к референту путем большего или меньшего числа иконических соответствий (пластических дескрипций). Однако и здесь различение знака и его референта само собой разумеется, даже если произведения графики и живописи используются как источники в историко-культурологическом исследовании предметного бытового мира прошлых веков и для упрощения процедуры живописно-графический образ вещи рассматривается как сама вещь. (Хотя для

искусствоведческого и философского дискурса различие живописного знака и референта уже принципиально важно.)

В фотографии и кинематографе различение референта и иконического знака не может быть проведено так просто, как это происходит в лингвистике и классических искусствах. «Неуступчивый» (Р. Барт) референт фотографии провоцирует условность разговорных выражений типа «а это я в Крыму» (указывая на снимок в альбоме или на дисплей смартфона). Такой же необязательный подход к документальному фильму предполагает, что все показанное на экране – сама непосредственная реальность. При этом исключаются два важных аспекта: субъект взгляда, скрытый за снимающей камерой, и статус объекта в кадре. Первое обнаруживает важную для понимания фильма «точку зрения», второе предполагает кроме видимых характеристик, выделенных и подчеркнутых фокальной установкой, целый спектр качеств и свойств объекта, ею проигнорированных.

Значимость процедур различения референта и референции сегодня возрастает, во-первых, потому что развитые технические коммуникации, в частности, кабельное телевидение и интернет расширяют область отраженной реальности, функционирующей как «первая» реальность, как бы в обход интерпретации. Например, в сетевых каталогах товаров, новостных видеопотоках, видеоблогах и т. д. Во-вторых, высокотехнологичные цифровые способы отражения реальности позволяют создателям пренебрегать самой реальностью, фальсифицировать ее, генерируя визуальные образы с высокой степенью жизнеподобия. В первом случае есть риск некритического доверия к содержанию источника, во втором, напротив, растет риск тотального недоверия к «цифре».

Мы различаем четыре вида фото-кинематографических референтов, то есть фактических объектов, по отношению к которым совершается аппаратно-программная и/или художественная референция: *предметные, телесные, пространственные (ландшафтные) и мыслительные*. Каждый из них имеет свои особенности, требующие внимательного учета.

Предметные референты систематизируются как группы алиментарных, вестиментарных, интерьерных, архитектурных, полиграфических, технически-бытовых референтов, транспортных средств, инсигний, оружия, арт-объектов, выступающих в функции референта. В совокупности своей они являются ближайшим культурным окружением человека, повседневно и непосредственно (телесно) связаны с ним и представляют наиболее точную пластическую форму его социокультурной идентичности. Порядок их анализа и оценки может быть применен и к другим предметным группам, но с соответствующей корректировкой. Например, инсигнии и оружие могут быть предметом отдельного интереса, но, поскольку они связаны с особым порядком человеческой жизни, ритуальным или экстремальным, то заведомо ограничены в объеме потенциальной информации.

Нам кажутся особенно важными интерьерные, алиментарные (связанные с пищей) и вестиментарные (связанные с одеждой) референты. Понятие «алиментарный» нами берется в более широком содержательном объеме, чем просто «пищевой (фр. alimentaire)», «съестной», «питательный». Уже Р. Барт, вводя это понятие в теорию культуры, замечает, что *alimentaire* – это и пища, набор продуктов, «и в то же время система коммуникации, собрание образов, свод обычаем, ситуаций и поступков» [16, с. 373]. Понятие «алиментарный» мы трактуем как

синестезию предметного образа, обращенного к сразу ко многим нашим органам чувств: зрению, обонянию, слуху, тактильности, тончайшим моторным, температурными пространственно-телесным ощущениям. Оно указывает на специфику зрительского «обладания» привлекательным визуальным образом, на широкий спектр чувственных наслаждений, доставляемых образами как гастрономическими, так и ландшафтными, дизайнерскими, эротическими и т. д. Фильмы «алиментарной» модели построены на стремлении максимально заполнить кадр чувственно-насыщенными предметными вещами-образами: продуктами питания, сервировкой, одеждой, красивыми телами, элементами интерьера, ботаническими объектами. Тем не менее, мы выделяем как конденсировано «алиментарные» именно образы пищи. Качество чувственной «алиментарности» может распространяться, например, на предметы одежды, как это происходит, скажем, в фильме С. Копполы «Мария-Антуанетта» (2006), но при этом мы должны различать в таких образах сущностно важную для них «вестиментарность».

Вестиментарные референты фильма в соответствии со своим наименованием⁷ представляют комплексную культурную универсалию «одежда» и выступают как способ кодировать этнос или нацию, к которым принадлежит человек, его происхождение, сословие, социальный статус, гендер, свободу или несвободу человека, страх или беспечность, траур или праздник, защищенность или беззащитность и т. д. Иначе говоря, функции одежды, помимо pragматических и эстетических, определяются как этические, социализирующие и шире – идентифицирующие [16, с. 42]. В этом

⁷ Vestimentaire (фр.) – связанный с одеждой, «одежный».

диапазоне функций мы и будем рассматривать вестиментарные референты фильма в дальнейшем.

Телесные референты представлены человеческими телами, чья конституция либо характеризует фактическую ситуацию действительности (документальные фильмы, описывающие определенные явления и события, непосредственно связанные с телесной жизнью человека или с гетеротопиями разного масштаба: клиниками, хосписами, колониями nudистов, конкурсами красоты и т. п.), либо моделирует телесный идеал времени. В документальном фильме или в фоторепортаже это происходит путем избирательной фокализации. Как пример можно привести знаменитый снимок американского фотографа С. МакКарри (агентство Magnum) «Sharbat Gula, the Afghan Girl, at Nasir Bagh refugee camp near Peshawar, Pakistan» (1984)⁸. В массмедиа существует традиция интерпретации этого снимка как антивоенного или политического. При этом принимаются во внимание источники, хотя и связанные со снимком, но имеющие свои собственные референты: подпись к снимку, указывающая на место и время съемки (Nasir Bagh refugee camp near Peshawar, Pakistan, 1984), обстоятельства, предваряющие акт съемки порой за несколько лет и изложенные в публикации журнала «National Geographic». Но добросовестный зритель видит только то, что составляет собственный фотографический референт снимка: смуглую девочку лет тринацати с правильными чертами лица, с большими ярко-зелеными глазами, в хиджабе терракотового оттенка. Выражение широко

⁸Сайт новостного агентства CNN. – URL: <https://edition.cnn.com/style/article/steve-mccurry-afghan-girl-photo/index.html> (дата обращения: 16.08.2025).

раскрытых глаз может трактоваться в достаточно большом диапазоне эмоций: от ужаса перед бомбёжками и скорби по родителям до простой настороженности перед фотографом. Легкий налет грязи на щеках и подбородке не умаляет привлекательности лица. Очевидная ветхость хиджаба добавляет ему живописности в драпировке и создает эффектный рисунок на его поверхности там, где сквозь прорехи проглядывает изумрудно-зеленое платье. Нельзя усомниться в том, что это афганская девочка Шарбат Гула из лагеря беженцев близ Пешавара. Есть много других свидетельств этого факта помимо снимка МакКарри. Но очевидно и то, что фотограф среди многих других жертв войны выбрал в качестве референта именно эту зеленоглазую девочку-подростка. Физическая красота референта, удачно подчеркнутая цветовой гармонией снимка, сделала «Afghan Girl» модной «иконой» 1980–1990-х годов, эстетическим объектом, утратившим связь с ужасами войны, ковровыми бомбардировками и уничтоженными деревнями. Благодаря преднамеренному выбору определенной телесной модели снимок МакКарри отсылал не к жертвам афганской войны, но к классической западной мифологеме загадочного и чувственно-привлекательного Востока.

Мы намеренно берем здесь элементарный, хотя и широко известный пример. Задача исследовать всю проблематику телесной схемы в фотографии и кинематографе требует отдельной книги для своего решения, поскольку вопрос исключительно сложен и связан не только с мыслительными, но и с глубокими телесно-чувственными, психологическими, интуитивными уровнями зрительского восприятия. В особенности это касается постановочного кино, где поиск оптимальной телесной схемы образа

реализуется через процедуру кастинга, отбора исполнителей. Зрительский успех такого выбора свидетельствует, что исполнитель соответствует телесной схеме, приоритетной в рамках данной эпохи. В публицистическом просторечии это обозначается понятиями «звезда», «кумир», «идол», «любимец», «культовый актер», представляющих массовые приоритеты и массовые представления о желанной телесной модели.

Выбор и смена таких моделей наглядно обнаруживают динамику общественной жизни, смену этических и эстетических идеалов, моральных законов, гедонистических тенденций и т. д. Артикуляция философской мысли в фильме, который мы называем здесь концептуальным, тоже в первую очередь происходит в фигурах исполнителей. Выражение «мыслить телом» здесь получает буквальный смысл. Невозможно, например, прочесть философско-эстетическое, социально-философское и даже философско-политическое послание фильмов французской «новой волны», игнорируя стратегию кастинга в фильмах «На последнем дыхании» Ж. Л. Годара или «Карманник» Р. Бressона. Апеллируя к «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского и рассматривая проблему конфронтации личности с действующим законом, Годар выбирает на главную роль обаятельного молодого шалопая, чьи преступательные черты компенсируются избытком жизненной энергии свободной, почти животной пластикой. (Меньше чем за год до съемок в фильме Годара Жан-Поль Бельмондо с успехом сыграл Д'Артаньяна в экранизации романа А. Дюма). Бressон же выбирает Мартина Ласалля, ранее не снимавшегося и актерских амбиций не имевшего. Высокий, худой, с удлиненным неподвижным лицом, с пристальным взглядом светлых глаз, имеющих какое-то особенно голодное, жаждущее выражение, он как будто стиснут

внутри себя так же, как извне стиснут пространством своего обитания: прямыми линиями, голыми плоскостями, жесткими углами социальной решетки. В каждом случае телесная модель, выбранная режиссером, дает ответ на вопрос, который в 1959 году только зреет в западном обществе и обещает революционный взрыв в 1968-м: чем будет этот массовый протест молодежи, который захватит всю Европу, США и даже восточные государства? «Следствием стихийной свободы» детей, не знающих цену жизни и не признающих границ, установленных «отцами», – отвечает Годар в фильме «На последнем дыхании». Ответом на строгость общественной морали, не принимающей в расчет гедонистическую потребность человека, – отвечает Бressон в «Карманнике».

Точно так же невозможно понять цель и смысл политического высказывания М. Антониони в фильме «Забриски Пойнт» (1970), не учитывая идентичности телесных моделей Бунтаря (актер Марк Фрешетт) и Власти (актер Род Тейлор).

Другим примером будет кастинг на роль Спасителя в киберпанковской версии Евангелия «Матрица» (1999). На последнем этапе выбор стоял между афроамериканцем Биллом Смитом, популярной медийной персоной, известным на тот момент исполнителем рэпа, и молодым актером независимого кино Киану Ривзом. Делая ставку на международный культовый успех фильма (что оправдалось с лихвой), режиссеры выбирают Киану Ривза, актера с размытыми этническими признаками, с внешностью, образованной сложным симбиозом английских, ирландских, португальских, гавайских, китайских генов. Трансэтнический Спаситель (по фильму – Нео, Избранный) не просто совпадает с ожиданиями и чаяниями глобального человечества накануне Миллениума, но и становится зрительской иконой на десятилетие вперед.

Примеры можно множить, но остановимся сейчас на важных элементах телесной схемы как таковой. Мы принимаем во внимание следующие маркеры тела, помогающие выражать авторскую мысль.

1. Собственно телесные маркеры, отмечающие анатомические органы и области тела как значимые и незначимые, как разрешенные к публичной демонстрации и табуированные.

2. Маркеры, связанные с процессами приема пищи, процессами и органами выделения, с физиологией сексуальности, с болезнью и физической травмой. Границы социально разрешенного и запрещенного, социально значимого и незначимого здесь колеблются от десятилетия к десятилетию. Так, например, до начала 1970-х годов алиментарные аспекты нашей жизни, связанные с приготовлением и поглощением пищи, были, как правило, обозначены номинально, по фабульной необходимости, а продукты питания лишались большей части своих алиментарных качеств, становясь инструментами социально-философской или просто трюковой интриги. На протяжении 1970–80-х годов гастрономическая составляющая занимает все больший объем в фильмах и ее значение возрастает, а после почти десятилетнего перерыва, приходящегося на 1990-е, возвращается как самостоятельное направление, образуя жанр «кулинарных» фильмов и телесериалов.

Маркеры, связанные с областью гениталий и органов выделения, всегда являлись наиболее закрытой или по необходимости обозначенной эвфемизмами составляющей фильма. Но в отдельные, достаточно краткие периоды эта область внезапно приобретает подчеркнутое значение. Ближайший пример – фильмы и сериалы последних двух лет, обладающие высоким социальным

рейтингом и при этом муссирующие тему ассенизации с наглядной демонстрацией отходов человеческой жизнедеятельности: «Маяк» (Р. Эггерс, 2019), «Чудотворцы» (Д. Шимпф и др., 2019), «Авеню 5» (А. Иннауччи, 2020). Такая тенденция может быть важной для анализа духовного состояния общества.

Маркер «болезнь» может свидетельствовать, с одной стороны, о наиболее серьезных клинических проблемах эпохи. Например, ВИЧ-инфекция, занимающая первое место в ряду недугов, которыми страдают персонажи кино конца 1980-х годов, есть часть медицинской реальности этого времени. Однако в художественном контексте фильмов диагноз СПИД сопрягается с «близостью», «открытостью», «беззащитностью», «неведением», понимается как кара за безответственность, и в таком качестве эти фильмы входят в анамнез времени в числе других «паразитных» и «вирусных» драм 1980–90-х, включая «Чужого» (1979) Р. Скотта и популярный сериал «Секретные материалы» (сезоны 1993–2000 годов).

3. Маркеры, размечающие облик человека, принятый как инвариант той или иной эпохой. Здесь различаются маркеры расы, возраста, гендера, вестиментарные маркеры, маркеры телесных модификаций и т. д. Характеристики персонажей на этом уровне могут дать важную информацию о социокультурных процессах эпохи, более или менее очевидных. Так, например, возраст классической пары персонажей «Ромео» и «Джульетта», являющейся со времен Шекспира инструментом философствования о существенном определении человека (родовое он существо, социальное или экзистенциальное) в разные десятилетия послевоенной эпохи варьируется от зрелого (1950-е годы) до юношеского (конец 1960-х) и даже подросткового (1990-е). Соответственно варьируется по-

рядок осмысления философско-антропологического вопроса и ответ на него, учитывающий необходимость либо солидного жизненного и культурного опыта, либо чистого экзистенциального порыва для оправдания ценности человека.

4. Телесные маркеры духовных состояний, определяющие «привилегированную позу» времени, то есть телесное положение, передающее состояние духа, наиболее значимое для эпохи: тревоги, страдания, вопрошания, безмятежности и т. д. Определяя эту группу маркеров, мы опираемся на философскую феноменологию тела [123], а также на понятие режима тела, принятые О. В. Гавришиной [34]. Каждая конкретная эпоха имеет свой привилегированный образ тела, оптимальные характеристики складываются в фильме в визуально-пластическую модель и передают информацию о времени не в понятиях, а в сложных эмоционально-психологических переживаниях, часто суггестивных. Задача зрителя «прочесть» их как коды авторского философско-антропологического, философско-политического, философско-культурного послания.

Далее следуют пространственные (*ландшафтные*) референты, представленные топографией фильма, пространственными локусами, где разворачивается действие. Поскольку они связаны с хронотопическими представлениями и стоящими за ними хронотопическими переживаниями эпохи, мы уделим им особое внимание в следующей главе «Хронотопия фильма. Время, пространство, движение».

Мыслительные референты – наиболее «невидимая» часть фильма и вычитывается опытным зрителем как сеть дискурсивных отсылок к важнейшим идеологическим, эстетическим, социаль-

политическим или философским концептам, функционирующими в обществе. Такие отсылки могут быть критическими, а могут пытаться смыслом и энергией классических дискурсов. Например, Ж. Л. Годар возражает экзистенциально-романтической концепции человека, популярной в конце 1940-х и персонифицированной в фигуре Хэмфри Богарта («На последнем дыхании»). А голландская и фламандская живопись XVI–XVII века с ее идеалами Дома и Мира, способствует развитию философской мысли А. Тарковского в «Солярисе». Но в обоих случаях феноменология референта (лицо и тело Богарта, чьим снимком любуется герой годаровского фильма, картины Брейгеля в фильме Тарковского) выполняет функцию адресации к метафизическим понятиям, и для зрителя важно учитывать это, не фиксируясь только на конкретности пластического образа.

Телесные и предметные референты являются наиболее очевидной областью феноменологических референтов. Остановимся подробнее на последних.

Вещи в фильме выполняют три функции: они суть:

- то, о чем рассказывается (вещи-персонажи времени),
- то, чем рассказывается (вещи-приспособления для характеристики героев и событий),
- то, чем мыслится сама идея фильма.

В последнем случае они очерчивают и феноменологически уплотняют модус бытия, интересный автору-режиссеру и составляющий предмет его философствования. И в этой функции вещи и тела в кадре наиболее важны для наших целей, поскольку они размечают и определяют концептуальное поле фильма.

Как бы ни были, например, достоверно воспроизведены в «Андрее Рублеве» А. Тарковского нагольные тулузы, онучи и

опашни XV века, они представляют не столько реалии давно ушедшего исторического времени, не столько характеристики персонажей (непомерно широкая рубаха Бориски, подчеркивающая его худобу и хрупкость), сколько чувственным аналогом состояния русского (советского) человека 1960-х годов, человека периода ревизии национальных мифологем. «Андрей Рублев» (1966) находится в ряду таких лент, как «Зной» (1964) Ларисы Шепитько, «Первый учитель» (1965) А. Кончаловского, «Застава Ильича» (1965) М. Хуциева, где проблема самоопределения молодого человека в стране, пережившей глубочайшие потрясения войны и утратившей идеологические опоры 1920–1940-х годов, ставится с такой же резкостью и прямотой. К тому же «сырость», грубая фактура, отсутствие ладности, с какой льнет к телу комфортная одежда или удобная вещь, – все это в вещном ряду «Андрея Рублева» говорит не столько о действительных культурных практиках русского средневековья, сколько о ригоризме тридцатилетнего московского интеллигента середины 1960-х. Вопрос незаменимости человеческого опыта, необходимости личного риска, труда преодоления, опыта поражений ставится в фильме Тарковского с жесткостью, поддержанной всем чувственно-предметным рядом фильма.

Мы ранее говорили о «наивном» восприятии экранного объекта (предмета, ландшафта, фигуры) как референта, как факта реальности. Не менее чреват ошибками и диаметрально иной подход: символизация объектов, трактовка их как исключительно знаков внеположенного смысла. Этот семиологический соблазн особенно свойствен искушенным зрителям, «читающим» фильм как визуальный аналог книги или отыскивающим в кадре иконографические схемы искусства живописи. Для того, чтобы выбрать

правильный режим восприятия, необходимо помнить о двойственности кинофотографического референта, неустранимой и в самых непривычных, и в самых символических, «знаковых» кадрах. Кроме того, не следует спешить с интерпретацией до тех пор, пока не станет ясной установка самого автора, тип его собственной кинофотографической референции. В противном случае мы рискуем «не увидеть» фильма.

Кроме словаря символов (обращаться к которому не всегда бесполезно) мы предлагаем учитывать два параметра кинофотографического референта, каждый из которых в свою очередь представлен оппозицией качеств: аутентичность / стилизация и минимализм / избыточность.

Аутентичность / стилизация

Внимательный зритель никогда не совершил ошибку, трактуя художественные референции к быту прошлых эпох (созданные художниками фильма образы одежды, утвари, оружия) как сам референт. Но он вполне способен предъявить источнику претензии на том основании, что предметные образы фильма не соответствуют референтам, описанным в специальной литературе или хранящимся в музеях. Этот аргумент является слабым, прежде всего потому, что последние тоже не являются референтами в точном смысле этого слова, поскольку самим актом описания или музеефикации изъяты из своей живой реальности. Отбор предметов старины и размещение их в музейном пространстве уже меняет их исходные функции и значения, обращает вещь в символ и приписывает ей смыслы, актуальные для самих создателей музея.

Благодаря музейной «ухронии» первоначальная реально-бытовая функция предмета замещается символической. Это происходит даже в случае естественных музеев быта, какими, например, являются старинные английские поместья Wentworth Woodhouse, Castle Howard, Wrotham Park, Ardgowan House или интерьеры российских музейно-исторических комплексов. Подлинные вещи эпохи: обшивка стен, лестницы, скульптурный декор, картины, мелкая кабинетная пластика, лампы, кухонная утварь, посуда, – все воспринимается сегодняшним посетителем иначе, чем воспринималось когда-то бывшими владельцами, все приобретает иные функции в сравнении с изначальными. Коннотации культурной ностальгии, эскейпизма, гедонизма начинают довлесть над бытовыми функциями предмета. Это несложно понять, наблюдая, как используются аутентичные предметные комплексы «кухонная утварь» или «ванная комната» в британских «исторических» фильмах и сериалах XXI века: «Госфорд-парк» (2001, снимался в поместье Wrotham Park), «Возвращение в Брайдсхед» (2008, снимался в поместье Ardgowan House), «Аббатство Даунтон» (2010, 2019, снимался в поместье Wentworth Woodhouse). Точно так же отбираются и интерпретируются аутентичные детали интерьера Зимнего дворца в фильме А. Сокурова «Русский ковчег» (2003).

В каких случаях можно положиться на аутентичность вещи-референта? Во-первых, высоким уровнем аутентичности обладают вещи, расположенные на периферии кинематографического текста, не задействованные в его сюжете, попадающие в кадр с той или иной степенью случайности, в обход строгого авторского контроля. В особенности это касается документальных фильмов или фильмов, снятых в эстетике документальности, характерной,

например, для послевоенного авторского кино: итальянского неореализма, французской «новой волны» или московской кинематографической школы 1960-х.

Так, например, документальный фильм В. Ерофеева «К счастливой гавани» (1929–1930), снятый в Германии (Берлин, Гамбург, Бремен), предоставляет богатейший аутентичный материал для исследователя жизни Германии между двумя войнами. Не только коммунальное хозяйство городов, архитектура, вывески и афишные тумбы, повседневная и праздничная одежда горожан, автомобили и витрины, интерьеры административных учреждений, но даже ресторанная сервировка и меню, обустройство дачных участков, бытовая техника, снятые методом прямого наблюдения при минимальном интерпретирующем вмешательстве автора становятся надежными источниками информации.

Точно так же игровые фильмы «На последнем дыхании» (1959) Ж. Л. Годара или «Июльский дождь» (1966) М. Хуциева, снятые в документальной манере наблюдения за персонажами-актерами в аутентичной городской среде, дают визуальную информацию о предметном мире своего времени: о вестиментарном стиле уличной толпы, об ассортименте газетных киосков и торговых лотков, о содержимом витрин в больших магазинах, о дизайне ресторанный посуды, телефонов, авторучек, спичечных коробков, автомобилей, салонов общественного транспорта, интерьеров служебного кабинета, кафе и т. д.

Во-вторых, не подлежит сомнению аутентичность вещей, если они специально созданы для фильма дизайнером, вошедшим в историю культуры как знаковая фигура своего времени. Так фильмы 1930-х годов с участием М. Дитрих представляют важный источник информации о «гламурном» вестиментарном дизайне

этой эпохи, представленном модным домом Айрин. Аутентичные образцы знаменитых дизайнов одежды 1960-х годов можно найти в фильмах «В прошлом году в Мариенбаде» (1961, режиссер А. Рене, дизайнер К. Шанель), «Барбарелла» (1968, режиссер Р. Вадим, в числе дизайнеров П. Рабанн), «Бассейн» (1969, режиссер Ж. Дере, дизайнер А. Куреж). Стиль мебели 1960-х можно изучать по фантастическому фильму С. Кубрика «2001: Космическая Одиссея» (1968), использующему столы и кресла, спроектированные ведущими дизайнерами этого времени Э. Саариненом (серия Tulip, 1957), Дж. Нельсоном (серия Action Office 1964 г.), О. Моргом (серия Djinn, 1965) [179].

Нельзя не упомянуть и так называемый плейсмент (placement), то есть размещение в кадре аутентичного предмета (транспортного средства, косметики, ювелирного изделия, бытовой техники, упаковки с пищевым продуктом и т. д.) в целях рекламы продукции той или иной фирмы, инвестирующей в фильм. Так, например, подлинность автомобиля AstonMartin DB5 и наручных часов OMEGA в фильмах о Бонде не подлежат сомнению. Более того, по предметным рядам в « бондиане » 1960–1980-х годов можно изучать дизайн и потребительские интересы этого времени.

Тем не менее, во всех перечисленных выше случаях предметной аутентичности существует аспект выбора референтов, которые должны войти в кадр. В случае плейсмента выбор определяется, исходя из интересов инвестора. При документальном методе съемки такой выбор как бы снят: в кадр попадает то, что существует здесь и сейчас в реальности. На самом деле, однако, выбор продуман, но касается не отдельных предметов, а локусов

(улица, ресторан, общественный транспорт, рынок), определяющих базовый комплекс функционирующих предметов. В упомянутом фильме В. Ерофеева выбор таких локусов съемки, как центральная улица города в воскресный день, биржа труда, ресторан и т. п. определяет общий характер и смысл авторской интерпретации состояния Германии накануне Третьего рейха.

Но наиболее интересны случаи преднамеренного отбора аутентичных вещей для игрового фильма, когда при этом обнаруживается авторская концепция, связанная с духовным образом эпохи, с порядком философского осмысления прошлого и настоящего. Конкретные технические, материальные, дизайнерские, функциональные свойства отдельных вещей в этом случае сливаются в целостный образ живого прошлого и обнаруживают свою культурную «ауру», воздух и свет времени, энергетическое поле, возникающее и накапливающееся в человеческом пользовании вещью, в истории вещи, связанной с историей семьи, дома, мира. Такие референты, составляя предметный ансамбль в фильме, рождают метафизические концептуальные образы большого масштаба.

Так, например, апокалиптическая мысль Р. Скотта в фильме «Бегущий по лезвию бритвы» (1983) требует использования почти исключительно аутентичных предметов культуры и быта, созданных за последнее столетие. При этом он рассчитывает на культурного западного зрителя, в чьем повседневном опыте эти предметы естественно даны как часть жизни настоящей или прошлой: стулья Argyle Ч. Р. МакКинтоша (1897), кофейный столик Coonley Ф. Л. Райта (1908), потолочные вентиляторы Ф. Диэля (1920-е), бокалы Tumbler Арнольфоди Камбио (1974), кожаные диваны для ночного клуба 1970-х со встроенным освещением, «3D-сканер»

Декарда, собранный из старого будильника, камеры «Полароид» и портативного Panasonic TR-535 (1976) и т. д. Среда фильма, обра- зованная сложными, слоистыми, часто суггестивными энергиями этих реальных вещей, совершенно необходима для адекватного восприятия и продумывания авторской мысли о децентрализованном, гетерогенном мире конца XX столетия.

С иной целью, но столь же тщательно подбирается аутентичный предметный ряд в российских фильмах 1970-х годов. Изъятые из фамильных запасников венские стулья, вязаные салфетки и резные рамки фотографий 1930–1950-х годов, часы Павла Буре, диваны с полочками для фарфоровых статуэток, сами эти статуэтки Ленинградского фарфорового завода, а то и разрозненные золоченые чашки и блюда Императорского фарфорового завода в фильмах «Монолог» (1972, режиссер (далее – р.) И. Авербах), «Солярис» (1972, р. А. Тарковский), «Зеркало» (1975, р. А. Тарковский), «Мелодии белой ночи» (1978, р. С. Соловьев), равно как аутентичные артефакты этнических культур в фильмах «Цвет граната» (1968–1970, р. С. Параджанов), «Лаутары» (1972, р. Э. Лотяну), «Белая птица с черной отметиной» (1971, р. Ю. Ильенко) суть не просто подлинные предметные референты, но в совокупности своей являются референцией к важному духовному процессу в сознании общества: переопределению понятия «советский», включающего теперь и более глубокие, генетические уровни, связанные с историей России и ее этносов, с семейной историей и памятью.

Минимализм / оптимальность / избыточность

Напомним, что три главных функции вещи в фильме суть:

- а) вещь-персонаж,
- б) вещь-характеристика,
- в) вещь-концепт.

Последнее указывает на способность предметного ряда, выстроенного режиссером, артикулировать философскую мысль фильма.

Вещи в фильме могут иметь сюжетно-драматургическое значение, то есть включаться в механизм действия или работать на характеристику персонажа. При этом их самостоятельное значение практически полностью поглощается драматургической референцией фильма, включая актерское исполнение (вещи действуют как «приспособление» для актерской работы). В этом случае мы можем говорить о драматургической или нарративной оптимальности предмета. Так нарративно оптимальны все вещи в фильмах Ч. Чаплина, работающие как особые предметные участники комических скетчей: уличный фонарь в «Тихой улице», часы-луковица в «Цирке», булочки и вилки в «Золотой лихорадке» и т. д. Оптимальной предметностью отличается студийное жанровое кино 1950–1960-х годов, будь то голливудские фильмы или советские репертуарные мелодрамы и комедии, вроде «Разных судеб» (1956) Л. Лукова, «Девчата» (1962) Ю. Чулюкина, «Операции “Ы” и других приключений Шурика» (1965) Л. Гайдая, «Еще раз про любовь» (1967) Г. Натансона и др.

Когда вещи служат не для фабульного трюка, а становятся атрибутом персонажа, выполняя по отношению к нему предикативную функцию, внимание зрителя к ним проявляется не так естественно, как к зрелищным вещам-трюкам, но оно более оправдано. С такими вещами связаны важные для авторов качества героя, а качество экранного героя уже является референцией к приоритетам социума, к системе ценностей исторически конкретных людей. Кроме того, зритель должен совершить процедуру выведения символических смыслов вещи из ее чувственно

воспринятых качеств. Здесь оттачивается и зоркость зрителя, и умение открыться всей качественной полноте вещи, неслучайно выбранной и расположенной в кадре, и опыт иконографического прочтения. Чем дальше экранная вещь от классического набора знаков, символов и эмблем, тем большего внимания она требует от зрителя и тем интереснее результат.

Например, тропическая аглаонема в цветочном горшке, которую так оберегает киллер Леон («Леон», 1994, режиссер Л. Бенсон), и которую, в конце концов, после его гибели, высаживают в грунт, практически с первого взгляда читается зрителем в рамках фильма как предметно-ботаническая ипостась наивной и трепетной души киллера. Но для более внимательного зрителя она представляет симптом общего авантюрно-сентиментального романтизма массовой культуры 1990-х, склонной если не к апологии преступности, то, по крайней мере, к эмоциональному оправданию нарушителя закона. Для такого зрителя «Леон» – это не отдельно взятая криминальная драма, но аргумент в серьезном социофилософском размышлении, апеллирующем к целому направлению подобных фильмов и сериалов конца XX века, начиная с «Бешеных псов» К. Тарантино (1991) и заканчивая «Бандитским Петербургом» В. Бортко (2000).

Один из наиболее распространенных приемов в кино – интерьерная характеристика персонажей. Например, в фильме М. Калатозова «Дом, в котором я живу» (1957) жильцы большой коммунальной квартиры ярко характеризуются в своих социальных функциях и социальных добродетелях через предметные среды своего обитания. Комнаты рабочей семьи, ученого, художницы, номенклатурного чиновника, актрисы разнятся и набором предметных референтов, и их качеством, и пространственными

дистанциями, их разделяющими. Еще более демонстративно это различие в нравоучительной комедии «Взрослые дети» В. Азарова (1961), пластически моделирующей конфликт двух поколений как противопоставление двух интерьеров: традиционного, со славянским шкафом и обеденным столом под кружевной скатертью, и «модернового» с трехногим треугольным столиком иrepidуцией Пикассо на стене.

Функционально-драматургическая роль предметного референта имеет отклонения в сторону минимализма или избыточности. В первом случае предметов в кадре недостаточно для прояснения конфликта, во втором, помимо необходимых вещей, есть такие, чья драматическая функция неопределенна или является факультативной. При этом необходимо учесть, что референтный минимализм не обязательно означает пустоту, а нарративная избыточность не означает перегруженности кадра вещами. Речь идет о недостаточности или избыточности информации, поставляемой кадром.

Пример минимализма показывает «Застава Ильича» М. Хуциева, а именно: сцена в квартире отца Ани, вероятно, бывшего до «оттепели» номенклатурным чиновником или даже партийным работником. М. Хуциев отказывается от возможностей интерьера характеризовать персонажей: в квартире отца Ани ремонт, все вещи вынесены, а полы и стены покрыты старыми газетами, как это обычно делается при ремонте. Есть искушение придать этому факту символическое значение «оттепельной» перестройки порядка жизни, его «обновления». Или навязать режиссеру критику советской партийной демагогии (газета, наверняка, «Правда»), но фильм не дает для этого серьезных оснований. При-

ходится принять пустую квартиру бывшего чиновника или партийца за преднамеренную лакуну, поскольку и в этой сцене (принципиальный диалог Ани с отцом), и далее авторы фильма отказываются выставлять оценки и прошлому, и настоящему. Такие же минимальные предметные характеристики Хуциев дает и трем лирическим героям, более других занятых рефлексией: Сергею, Николаю, Ане. Вопросы, которые стоят перед ними, не имеют пока определенного ответа ни для персонажей, ни для авторов фильма. 1960-е – это скорее время духовного поиска, чем перемена декораций. Единственный, кто получает оптимальное предметное определение, – это рабочий-строитель (персонаж С. Любшина). Отдельная квартира, новая мебель, шторы, холодильник, детская кроватка, в общем, исчерпывают его простые и правильные претензии к жизни.

Другое отклонение от оптимальности – это нарративная избыточность, превосходящая сюжетно-драматургические задачи. Понятие нарративной избыточности вводит У. Эко, разбирая «повествовательную машину» приключенческого нарратива на примере романов И. Флеминга: «Флеминг использует весьма изощренную словесную стратегию; но эта стратегия направлена именно на то, чтобы внушить нам любовь к избыточному, а не к информативному. Язык выполняет ту же задачу, что и сюжет в целом» [173, с. 277]. Благодаря стереотипности авантюрного сюжета, считает Эко, читатель охотно воспринимает большие объемы не-сюжетной информации, с которой готов соотносить свои собственные культурные и идеологические приоритеты. Не участвую напрямую в развитии действия, эти предметные комплексы формируют метатекстуальное целое, представляя не столько ма-

териальную, сколько ментальную среду, общую и для персонажей, и для создателей фильма, и для зрителя-современника. Так, например, в романах Флеминга подробно описаны трапезы Бонда. Они ничего не добавляют к перипетиям сюжета, зато окрашивают текст оттенком потребительского гедонизма, характерного для 1950-х годов («Бонд взял с серебряного блюда еще ломтик семги. У нее была восхитительно масляная текстура, какая получается только в коптильнях Северной Шотландии. Он скатал тончайший бутерброд в трубку и насладился им в полной мере») («Лунный гонщик», режиссер Я. Флеминг).

По замечанию У. Эко, читатель ведет себя в отношении нарративной избыточности в литературном сюжете иначе, чем в тот момент, когда следит за действием. Он может удовлетворять свое праздное любопытство, как это происходит при чтении романов Флеминга, изучением меню обеда в элитном клубе, подробным изложением правил покера, тонкостями сервировки черной икры или каталогом самых знаменитых алмазов, попутно получая не нужные ему знания о том, как различить подделку, какие дефекты и насколько снижают ценность камня и каков ежегодный уровень добычи алмазов в африканских колониях. Но может и мельком пробегать эти пассажи, удерживая в фокусе внимания сюжетное действие.

Описательная предметная избыточность в фильме более императивна, чем в литературе, поскольку для зрителя, в отличие от читателя, установлен лимит времени и задан темп восприятия. В силу этого визуальная избыточность не всегда осознается как излишняя описательность или пауза в действии. Тем не менее, как и литературная, она служит не столько драматургии, сколько задачам эмпирической идентификации зрителя.

Согласно социальной антропологии, существует два типа человеческой идентичности: онтологическая («тип внутреннего метафизическо-природного единства, человека, закрепленного в его социокультурно-биологическом геноме» [36, с. 53] и эмпирическая (политическая, сословная, половая, возрастная, автохтонная, производственно-функциональная и т. д.). Эмпирическая идентификация при этом есть процесс развертывания онтологической идентичности в сфере жизнедеятельности человека.

Предметные референты фильма апеллируют к разным уровням зрительского опыта (телесного, социального, интеллектуального, эстетического и т. д.), заставляя зрителя, по крайней мере, на время просмотра принять ту или иную форму эмпирической идентичности. При этом они могут действовать перед посредство персонажа, создавая сферу его личных атрибуций и предикатов, акцентируя, аранжируя и дополняя психологический и телесный тип, с которым может соотносить себя зритель. Но могут быть и относительно свободными, образуя локусы избыточной предметности, которая служит для «производства идентичности», важнейшей цели предметного дизайна [149, с. 3].

Для заинтересованного зрителя здесь есть возможность выявления некоторой оптимальной формы идентичности, важной для определенной эпохи, и, как следствие, возможность наблюдения за эволюцией таких коллективных форм на протяжении исторического времени.

В качестве примера можно сравнить две экranизации романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: 1968 года (режиссер А. Зархи) и 2009 года (режиссер С. Соловьев). Костюмно-исторические фильмы особенно внимательны к предметному ряду и тра-

диционно представляют научный интерес для историка и культуролога. Кроме того, роман Толстого принадлежит к числу литературных констант, к которым на протяжении более ста лет кинематограф обращается с целью идентификации своего времени и своего современника.

Литературоведческие исследования предметно-пластических деталей в романе Толстого указывают на значение вестиментарной детализации текста «Анны Карениной» [63], и это справедливо, так как именно такими деталями, наиболее интимно связанными с персонажем и его состоянием, в основном, ограничивается предметность в толстовском тексте. Образов предметной среды, интерьера, в романе практически нет. Отдельные замечания об открытой шифоньерке, из которой Долли выбирает вещи, готовясь покинуть мужа, о зеленом карточном столе, на котором Кити и Левин чертят мелом свои признания, о блюваре Каренина или перламутровой пепельнице-раковине Облонского не создают связной и качественно полной вещной среды как своего рода модели внешнего мира, в котором обитают персонажи.

Как пример можно привести описание детской в доме Анны и Вронского: «В детской роскошь, которая во всем доме поражала Дарью Александровну, еще большее поразила ее. Тут были и тележки, выписанные из Англии, и инструменты для обучения ходить, и нарочно устроенный диван вроде бильярда, для ползания, и качалки, и ванны особенные, новые. Все это было английское, прочное и добротное и, очевидно, очень дорогое. Комната была большая, очень высокая и светлая» [152, с. 592].

Название отдельных предметов, их устройства и функций, упоминание об их стоимости и месте производства не создают среды обитания ребенка. Здесь сказывается скорее логика ума,

считывающая аргументы к доказательству какого-то нравственного положения.

Обращаясь к экранизации 1968 года, мы встречаем тот же толстовский предметно-интерьерный минимализм. В романе он не так заметен из-за плотной лингвистической ткани, созданной описаниями положений, действий и состояний персонажей, а также их диалогами. В визуальном образе пустота интерьера неизбежно замечается зрителем. Но кроме интерьерных деталей А. Зархи опускает и многие столь любимые Л. Н. Толстым детали украшений и аксессуаров, тканей и отделок в дамских нарядах, а также описания блюд и трапез, имеющие для романа существенное значение. Экранизация аскетична во всех отношениях, она со средоточена на этической проблематике романа и как будто избегает чувственной, феноменологической его стороны.

Строгая функциональная оптимальность вещи и разреженность предметных сред в фильме А. Зархи не является особенностью именно этого авторского стиля. То же самое обнаруживается в «Даме с собачкой» (1960) И. Хейфица, в «Войне и мире» С. Бондарчука (в особенности, в «мирных» эпизодах серий «Андрей Болконский» и «Наташа Ростова», 1966–1967), в «Гранатовом браслете» (1965) и «Цветах запоздалых» (1969) А. Роома, в «Воскресении» (1960–1962) М. Швейцера. В последнем фильме мы встречаемся с истинно толстовским акцентированием деталей, связанных с телом персонажа (подробно показанный набор туалетных и косметических принадлежностей в ванной и в дорожном несессере Нехлюдова), но интерьерные среды по-прежнему относительно скучны. Используя ограниченный арсенал предметной моделировки исторической эпохи, комплектую локальные малые группы

предметов (ломберный столик и кресло, секретер и две-три картины в рамках, комод и зеркало, письменный стол с чернильным прибором и т. д.), устанавливая между ними дистанции, достаточные, чтобы зритель ощущал слегка неуютную холодноватуюпустоту жилого пространства, авторы преследуют цель сосредоточить внимание зрителя на лицах, жестах, позах актеров, дать человеку в кадре больше места. Этические и интеллектуально-философские контроверзы – вот что занимает в первую очередь кинематограф 1960-х.

Причин тому может быть несколько, в том числе и связанных с идеологией, социальной психологией послевоенного поколения, занявшего лидерские позиции в духовно-интеллектуальной жизни общества, но также, возможно, с ограниченными потребительскими запросами широких кругов населения, существующих в ситуации перманентной нехватки предметно-бытового комфорта и привыкших к этому как к естественному условию жизни. Как бы то ни было, жизненная энергия зрителя переводится советским кинематографом из области чувственной (в том числе связанной с чувственным комфортом вещей) в область этическую. Эта стратегия находит отклик у зрителя, различающего «наше» и «западное» еще и в рамках оппозиции духовное/чувственное.

В советском прокате второй половины 1960-х годов в число кассовых чемпионов входили «Королева Шантеклера» (Испания, 1966), «Шербурские зонтики» (1966, Франция – ФРГ), «Фантомас» (1967, Франция – Италия), «Мужчина и женщина» (1968, Франция), «Искатели приключений» (1968, Франция – Италия), «Анжелика и король» (1968, Франция – Италия – ФРГ) и др. Предметная и ве-

стиментарная насыщенность этих лент была вполне оценена советским зрителем. Однако предъявлять те же требования к быту советских экраных героев зрителю 1960-х, как правило, не приходило в голову. Так же, кстати, как требовать от советских актеров той раскованности в эротических сценах, какую проявляли актеры французского и итальянского кино. Эту сторону зарубежного кинозрелища советские зрители вполне могли оценить и даже создавали в своем кругу эротические иконы исполнителей вроде Алена Делона или Мишель Мерсье, но родное, российское кино все же было «не о том».

С. Соловьев, автор экranизации «Анны Карениной» 2009 года, принадлежит поколению 1970-х, и его стиль сложился в фильмах «Станционный смотритель» (1972), «Сто дней после детства» (1975), «Мелодии белой ночи» (1976). Выше мы уже говорили о предметных референтах в российских фильмах этого времени, поэтому сейчас не вправе трактовать предметную избыточность «Анны Карениной» Соловьева исключительно как симптом потребительского гедонизма, отличающего состояние массовой культуры 2010-х годов. Тем не менее, это фильм своего времени и находится в ряду столь же «интерьерных» фильмов и сериалов: «Аббатство Даунтон» (сериал, Великобритания, 2010), «Отепель» (сериал, Россия 2013), «Великая» (сериал, Россия, 2015), «Орлова и Александров» (сериал, Россия, 2015), «Солнечный удар» (2014, режиссер Н. Михалков), «Три сестры» (2017, режиссер Ю. Грымов), «Отель «Гранд Будапешт» (США – Германия, 2014, режиссер У. Андерсон), «Назови меня своим именем» (Италия – Франция – США, 2017, режиссер Л. Гуаданьино) и др.

Предметная избыточность «Анны Карениной» С. Соловьева заключается даже не в том, что бальная зала, пустая и холодная у А. Зархи, здесь заставлена вдоль стен декоративными растениями, белыми резными стульями, светильниками и скульптурами, что гостиная Бетси Тверской заполнена лампами с шелковыми абажурами, пальмами в кадках, золоченой мебелью, обитой алым бархатом, что в кабинете Каренина видное место занимает коллекция ваз в японском стиле, а спальня декорирована, помимо зеркал, резной мебели и драпировок, трехстворчатой лакированной ширмой с застекленными оконками. Нarrативно избыточным здесь является, например, всего один чайник Императорского фарфорового завода, синий с золотом и подглазурной росписью в виде пейзажных миниатюр, расположенный на полированном круглом столе в левой части кадра, в то время как в правой части Анна, только что оправившаяся от тяжелой болезни, переживает серьезный нервный срыв. Она бьется на ковре в рыданиях, и зритель, безусловно, сочувствует ей, хотя при этом поглядывает на роскошный антикварный чайник.

В одной из начальных сцен Левин возвращается к себе в поместье, расстроенный отказом Кити выйти за него замуж. Он сидит, сжимая виски, в кресле слева, а справа в дверном проеме открывается часть ярко освещенной соседней комнаты с умывальным столиком, где разместился живописный натюрморт: белый фарфоровый кувшин с золотой каймой, такой же таз для умывания, белое широкое полотенце. И вновь внимание зрителя разделяется между мучениями персонажа и зрелищем красивых комфортных вещей.

В сцене встречи с Долли Анне, чтобы пройти к невестке, сидящей в глубине комнаты, приходится долго лавировать между занимающим первый план старинным вольтеровским креслом, обитым ярко-синим шелком, между вычурной сквозной ширмой из гнутого дерева (венской) и застекленным шкафчиком для декоративных мелочей (горка).

В большинстве своем эти вещи аутентичны, частью заимствованы из музеино-исторических комплексов в местах, где снимался фильм (Ясная Поляна, Царское село), частью предоставлены участниками съемочной группы из личных коллекций антиквариата. Если интерес зрителя находится в рамках культурной истории и направлен на предметные референты фильма, датированные последней третью XIX века, то при соответствующем художественном опыте он вполне может достичь своей цели.

Если же зрительский интерес связан с состоянием российского и европейского общества 2010-х, то предметная избыточность фильма станет комплексной референцией к этому духовному состоянию.

Таким образом, изучая предметно-вещное содержание визуальных образов в фильме и следуя при этом правилу строгого различения референции (образа) и референта, зритель может сделать заключение о духовно-нравственных и ценностных ориентациях социума, современного созданию фильма. При этом определение предметных сред как нарративно оптимальных (функционально соразмерных драматургическому действию), минималистических или избыточных придает таким заключениям достаточную степень подробности и аргументированности.

2. 3. ВЕСТИМЕНТАРНАЯ СТРАТЕГИЯ ФИЛЬМА И ЭТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ ВРЕМЕНИ

Если мы намерены вывести из фильма или сериала ценностную систему и познавательную стратегию, актуальную для своего времени, то визуальная среда может оказаться не менее красноречивой, чем протекающее в ней драматическое действие. Характер и качество этой среды складываются из множества чувственно воспринимаемых элементов: свет, цвет, движение и его хореография, звук, пространство, предметные референты и т. д. В совокупности они представляют собой не столько артикуляцию авторской мысли, сколько способ специфически визуального продумывания этой мысли.

Предварительная функциональная типология кинематографических референтов (интерьерные, алиментарные, вестиментарные, пространственно-предметные, ландшафтные, аксессуары, инсигнии, арт-объекты и т. д.) позволяет наблюдать, как варьируется в реальном кинопроцессе объем и значимость той или иной референтной группы, как от десятилетия к десятилетию сменяются доминирующие паттерны «алиментарности», «вестиментарности», «ландшафтности» и т. д. Понимая роль и значение таких паттернов через вековой опыт искусства, моделирующего состояние своего времени в привилегированном для эпохи жанре (натюрморте, пейзаже, интерьерной живописи или портрете), можно составить представление о приоритетах кинематографа, создающего в определенное десятилетие образ гармонического или агонального мира из референтов определенного типа. Рефе-

рентная доминанта расставляет акценты в образном целом и обнаруживает важные аспекты авторской мысли. Выявление же константных референтных групп для ряда визуальных источников, объединенных хронологически, тематически или на институциональном основании (фильмы одной студии, репортажи одного информационного агентства) служит не только задачам дискурсивного анализа, но и сравнительному изучению идеологических и духовных установок эпохи. Выражаясь в терминах нарратологии, анализ текстов на референтном уровне позволяет заметить «фокальную установку», при которой одни объекты реальности выходят на первый план и охвачены пристальным взглядом, в то время как другие отходят на периферию зрения. Так заявляет о себе субъект фокализации: автор, направление, школа, студия, поколение и целая эпоха.

Наблюдения за кинопроцессом XX в. позволяют заметить регулярность обращения отдельных режиссеров, направлений, групп и целых поколений к референтам определенного типа. Так, например, для фильмов А. Тарковского, датированных 1970-ми годами, важны вещи жилого интерьера как ближайшего человеческого мира, Дома («Зеркало», 1972; «Солярис», 1974). Но эта тенденция заметна и в фильмах режиссеров его поколения: И. Авербаха («Монолог», 1972; «Объяснение в любви», 1977), А. Кончаловского («Дядя Ваня», 1970; «Романс о влюбленных», 1974), С. Соловьева («Станционный смотритель», 1972; «Мелодии белой ночи», 1978) [13]. В эти же годы в кинематографе Европы замечается регулярное и зачастую подчеркнутое внимание к алиментарным предметам и актам: «Диллинджер мертв» (1968) и «Большая жратва» (1973) М. Феррери; «Синдбад» (1971) З. Хусарика; «Сладкий фильм» (1974) Д. Макавеева и др. Работа по классификации

референтов в кино только начинается, в то время как в лингвистике и филологии работа с семантически сходными языковыми элементами ведется не одно десятилетие и достигает значительных результатов. На наш взгляд, будет продуктивным применение методов анализа лексико-семантических полей к визуальным источникам. Во всяком случае, схема такого поля: доминанта, ядро (группа лексем-понятий), центр (классы основных понятий), периферия, смежные поля [126], – вполне применима к фильму или корпусу фильмов. Выделяя паттерны, маркированные той или иной группой референтов, можно констатировать предметно-алиментарную, предметно-вестиментарную, ландшафтную и т. д. доминанту фильма, его периферийные и смежные референтные поля. Такой анализ дает представление о намерениях автора, создающего образ гармонического или агонального мира из референтов определенного типа, связанных в культурном опыте человека со средой обитания (ландшафт, интерьер), чувственной интенсивностью мира (алиментарные объекты) или социальным регламентом (одежда).

В этой главе мы рассмотрим один наиболее очевидный предметный аспект видимого: вестиментарную стратегию фильма. Цель состоит в том, чтобы, сравнивая визуальные составляющие фильмов разных десятилетий XX века, выделить паттерны, отмеченные предметными (вестиментарными) характеристиками, избыточными по отношению к драматическому действию. И далее, пользуясь кодом культурных универсалий, закрепляющих за концептом «одежда» функцию социокультурной и этической регуляции [7; 16; 26], выявить значение этих паттернов в контексте этического мышления эпохи.

Одежда, жилище, приготовленная еда суть базовые культурные формы, неотъемлемые от человеческого существования и как будто неизбежно присутствующие в любом повествовании о человеке. Однако история кино, так же как история литературы и пластических искусств, знает и продолжительные периоды незаинтересованности пищевыми продуктами (например, 1960-е гг.), и состояния «бездомности». Но за исключениями, лишь подтверждающими правило, люди на экране всегда как-то одеты. Тем важнее точно определить предмет нашего исследования. Мы принимаем сейчас одежду в качестве комплексной культурной универсалии, функция которой состоит в социокультурном означивании тела, в вестиментарном кодировании состояний человека и общества, этических, эстетических, мировоззренческих аспектов их существования.

Культурно-символизирующая роль одежды в фильме мыслится настолько естественной и привычной, что зритель без сомнений принимает костюм как характеристику персонажа или, если речь идет об общем вестиментарном порядке фильма, как характеристику времени и места действия. Исследователь-гуманистарий (культуролог, филолог, социолог, историк) волен рассматривать вестиментарную стратегию фильма как часть нарратива, особенно в случае костюмо-исторических лент, или как источник информации о модных тенденциях времени. Последнее сегодня особенно актуально. Понятия «кино», «одежда», «moda» в разных комбинациях определяют концептуальную основу многих современных исследований. При этом различаются как наиболее значимые: подход к кинематографу как наглядной истории дизайна одежды в XX веке, трактовка экранного костюма в аспекте соци-

ально-этического табуирования или, напротив, сопротивления существующим моральным запретам, подход к фильму как промоутерскому инструменту модной индустрии. Два первых подхода не предполагают обязательной вестиментарной доминанты фильма. Целенаправленное внимание исследователя может совпадать, а может и расходиться с фокальными установками автора. Во всяком случае, не всегда ими руководствуется. Последний подход утилитарен и не учитывает иные мотивы авторской вестиментарной фокализации, кроме производственных. Вместе с этим он исключает и сам фильм как целое, поскольку участие какого-либо знаменитого кутюрье или модного дома в производстве фильма никогда не бывает ограничено узко-рекламными задачами.

Нас же занимает авторская фокальная установка. Она определяется в устройстве визуальной среды фильма, в том числе, в его предметно-референтных областях. При таком подходе первая задача – доказательно определить доминанту фильма (в нашем случае – вестиментарную). Вторая – выяснить причины авторской фокализации, напрямую связанные с исторической реальностью, с порядком мышления и приоритетными ценностями времени.

Мы находим два признака вестиментарной доминанты в фильме:

- а) повышенная нарративность костюма,
- б) избыточность вестиментарного референта по отношению к кинематографической наррации.

Первое предполагает, что важные узлы сюжетного действия и драматургически важные состояния персонажа специально маркируются яркими вестиментарными референтами. В качестве примера приведем хотя бы сцену из фильма «Сегодня мы живем»

(1933, США, режиссер Г. Хоукс). Британская аристократка (актриса Джоан Кроуфорд) в окружении скорбящих слуг читает письмо с известием о гибели ее отца на фронте Первой мировой войны. Момент дважды трагичен: согласно сюжету в этот же день героине придется продать родовое поместье богатому американцу и поселиться в садовом флигеле. Зритель принимает к сведению эту информацию, но все внимание его поглощено расположенным в центре кадра платьем Кроуфорд из серого крепа с асимметричной остроугольной планкой, отделанной ярко-белой полосой и словно взлетающей наискось, как птичье крыло, над правым плечом героини (дизайнер костюма Г. Адриан). Перфекционистский лаконизм костюма, его линейная и цветовая энергия, изысканная строгость находятся в прямом драматургическом соответствии с сюжетными обстоятельствами, визуализируя достоинство и силу духа геройни.

Другой пример мы находим в кино 1990-х. Это одна из первых сцен «Бойцовского клуба» (1999, США, режиссер Дэвид Финчер). Режиссер отмечает христианский мотив фильма библейской пластической цитатой, и это не крест, не терновый венец, вполне ожидаемые, если учесть «хождение по мукам» главного героя. Это плат святой Вероники. Правда, он превращен в бесформенную тишотку Мита Лоуфа с отпечатком праздных слез Рассказчика, но таков уж сарказм автора.

Любопытный сюжетно-вестиментарный ход мы видим в это же десятилетие в фильме «Орландо» (1992, Великобритания, режиссер С. Поттер). Порядок философско-антропологических рассуждений автора артикулируется чередой вестиментарных формул, определяющих гендерную, социально-статусную, имущес-

ственную, культурную идентичность персонажа в разные эпохи европейской истории. В один из переходных моментов персонаж остается перед зеркалом нагим и созерцает собственную человеческую самость, не регламентированную посредством одежды.

Мы приводим примеры из западного кино, но это не значит, что тенденция «мыслить вестиментарно» не коснулась российского культурного опыта. Такое мышление в отечественной практике имеет собственную историю и свой ход развития. Вестиментарные референты образуют значительные семантические поля, смежные с предметно-интерьерными в советском кино 1970-е («Солярис», 1972, режиссер А. Тарковский; «Романс о влюбленных», 1975, режиссер А. Кончаловский; «Служебный роман», 1977, режиссер Э. Рязанов). Доминантное значение они приобретают в 1980-е («Самая обаятельная и привлекательная», 1985, режиссер Г. Бежанов; «Соблазн», 1987, режиссер В. Сорокин). Мы определяем для себя разметку позднего советского кино маркерами доминирующих предметных референтов как ближайшую исследовательскую задачу, но нельзя игнорировать и тот факт, что западное кино составляет часть культурной коммуникации для советского/ российского зрителя, а общечеловеческие состояния, отраженные там, узнаются им и понимаются.

Второй признак доминантности связан с собственным значением одежды или аксессуара, избыточным по отношению к нарративу. Поясним понятие избыточности, опираясь на рассуждение У. Эко о «механизме эскапизма», действующем в детективных романах Й. Флеминга и о технике «абсолютной избыточности» как его основании. Любой избыточный пассаж в рассказе, считает Эко, ослабляет императивность сюжетного развития, требующую зрительского внимания, зрительской готовности следовать за ходом

мыслей и действий персонажей. На некоторое время зритель как бы предоставлен сам себе, разглядывая детали интерьера, ботанические объекты в ландшафте, предметы одежды, содержимое обеденных тарелок и т. д. Временное выпадение из сюжетной колеи, из системы действий и отношений персонажей, дает зрителю возможность как бы свободного, необязательного удовольствия разглядывания, созерцания, вожделения, узнавания. Включая избыточные предметно-описательные пассажи в повествование, авторы стимулируют глубинные пласты массового сознания, активизируя их к принятию авторской идеологии. «Совершенные по своему устройству, подобные механизмы создают повествовательные структуры, которые на первый взгляд очень просты по своему содержанию и не претендуют на выражение какой-либо идеологии. Однако на самом деле такие структуры неизбежно подразумевают определенную идеологическую позицию» [173, с. 265].

Механизм избыточности обнаруживает наиболее значимые паттерны массового сознания, область пристрастий и склонностей той или иной эпохи. Аргументировать избыточность вестиментарного паттерна в фильме сложно, поскольку зритель (в том числе исследователь в функции зрителя), волен сам решать, следить ли ему за развитием сюжета, за переживаниями и действиями героев или разглядывать их костюмы. Первое полагается важным для понимания авторского замысла, а удовольствие от второго – дополнительным и необязательным. Как можно доказательно говорить про избыточность референта, если один и тот же предмет, например, стильная черная майка на Андрее Панине в фильме «24 часа» (2000, режиссер А. Атанесян) или шляпа Энди Макдауэлл в фильме «Четыре свадьбы и одни похороны» (1994, режиссер М. Ньюэлл), для одного зрителя является важным предметным расширением

героя, а для другого просто модной вещью? Аргументировать избыточность возможно, устанавливая объективные закономерности: регулярность обращения того или иного автора к определенным референтам, отношения сюжетно важных драматических узлов и насыщенных предметных локусов определенного типа. Такие локусы могут совпадать с границами сюжетного действия, акцентировать и пластически усиливать смысл эпизода, как это происходит в упомянутой сцене с Джоан Кроуфорд в фильме Г. Хоукса. Но могут иметь и собственную логику, приостанавливающую действие фильма и порождающую своего рода метасюжет, метаформу, царящую над драматическим действием.

Пример такого торможения действия мы находим в мелодрамах и комедиях, где выбор героиней платья для решающего события становится продолжительным вставным эпизодом. Так сцены в магазине модной одежды, доставляющие зрителю удовольствие обилием роскошных нарядов, работают как отдельный аттракцион в «Красотке» (1990), «Четырех свадьбах, одних похоронах» (1994), «Свадьбе лучшего друга» (1997). Пример вестиментарной метаформы можно найти в «Красоте по-американски» (1999, режиссер С. Мендес): в одной из офисных сцен широкий галстук фэйс-менеджера с узором «мильфлер» настолько доминирует в монохромном кадре, что диалог его владельца с подчиненным (протагонистом фильма) уходит для зрителя на второй план. В «Американском психозе» (2000), отсылающем к фильму Мендеса (*American Psycho vs American Beauty*) в какой-то момент галстуки пятерых менеджеров среднего звена, вновь, как в вышеприведенной сцене, визуально отслаиваются от однотипных темных фигур и схожих лиц, заполняющих кадр, и словно подни-

маются к поверхности зрелища, мерцая красками и узором, составляя констелляцию и даже некую форму организма-паразита, отдельного от своих хозяев. Подобные регулярности, совмещения и несовпадения могут быть доказательством определенного авторского замысла.

Вестиментарный метасюжет может быть формальным признаком фэшн-фильма. Однако само понятие фэшн-фильм (fashion-film) объемно по содержанию. Оно обозначает и рекламные видеоролики в поддержку сезонных коллекций модного дома, и видеоарт, экспериментирующий с языком кино на вестиментарном материале, и фильмы, посвященные творчеству знаменитых кутюрье, и особую структуру вестиментарного экранного образа. Последнее особенно важно для нас.

Принято считать, что в кино костюм используется для характеристики персонажа. Фэшн-фильм меняет полюса вестиментарной идентификации: здесь не одежда характеризует человека, а человек является характеристикой одежды, тем более, что в подобных фильмах граница между персонажем и исполнителем (моделью или киноактером) намеренно стирается, как, например, в близких нам по времени фильмах Dior с участием Джуда Лоу (Christian Dior – Homme Sport, 2010; Dior Homme – Un Rendez Vous, 2010) или Роберта Паттинсона (Dior: Dior Homme Intense City, 2016; Dior: Unscripted – Dior Homme Sport, 2023). Рекламный эффект таких фильмов держится на инерции зрительского мышления, приписывающего одежде роль знака человеческой незаурядности, хотя на самом деле здесь исполнитель-звезда придает значение незаурядности одежде.

Эту механику подмены означающего означаемым в кино впервые использует Голливуд 1930-х гг. Поверх авантюрного, сентиментального или анекдотического нарратива в таких фильмах располагается вестиментарный избыток «возможного и желательного» (У. Эко), связанный с кинозвездой, обладающей данными фэшн-модели, а зачастую и опытом работы в модной фотографии (М. Дитрих, Дж. Кроуфорд). Так, например, фильмы с участием Джоан Кроуфорд «Сегодня мы живем» (Today We Live, 1933, режиссер Г. Хоукс). «Я живу своей жизнью» (1935, режиссер В. С. Ван Дейк), «Одержанная» (1935, режиссер К. Браун), безотносительно к их сюжетам, представляют показ коллекций Гилберта Адриана, знаменитого кутюрье 1930-х гг.: уличный костюм, костюм для визитов, костюм для велосипедной прогулки или для отдыха на яхте, манто, тренчкот, вошедший в моду как раз в эти годы, домашнее платье, дезабилье, вечернее платье, туалет невесты как завершающий аккорд. А сюжет «Шанхайского экспресса» (1932, режиссер Дж. фон Штернберг) настолько условен, что кажется сконструированным как подиум для демонстрации роскошных туалетов, созданных для Марлен Дитрих художником Т. Бентоном.

Мода, модный показ в это время определяются и как особый тип сюжета. Американский исследователь кино С. Гандл приводит перечень таких фильмов: «Роберта» (1935, режиссер У. А. Сайтер), «Невеста уходит» (1936, режиссер Л. Джейсон), «Художники и модели» (1937, режиссер Р. Уолш), «Vogues 1938 года» (1937, режиссер И. Каммингс, «Манекен» (1937, режиссер Ф. Борзеги). Тем важнее увидеть в фильмах подобного рода инверсию «человек–одежда», характерную для фэшн-фильма.

Говоря о Голливуде этого времени, чаще всего отмечают «гламур» как маркированную одеждой мечтательную утопию сказочной роскоши, место виртуального спасения зрителя от сложной социально-экономической и социально-политической реальности. Это не совсем так. С. Гандл в своем исследовании гламурных феноменов подчеркивает, что в действительности гламур связан не с вестиментарными знаками роскоши, а со знаками влиятельности, которая может иметь роскошный антураж, но может его и не иметь [37, с. 129]. Влиятельны не костюмы Кроуфорд или Дитрих сами по себе, но способ одеваться и выглядеть, который демонстрируют актрисы безотносительно к роскоши или простоте портновских изделий. В этом отношении Голливуд 1930-х гг. рождает формат фэшн-фильма, уроки которого заключаются не в том, что одевать, а в том, как «быть», как «держать себя».

Это «держать себя» визуализируется не только в одежде, но и в осанке, в ухоженности волос и рук, в макияже, подтянутой фигуре, во вкусе, с которым комбинируются детали одежды, в уверенности свободе, с которой носятся самые сложные костюмы. В диапазоне от драматического до комедийного, от аристократического до простонародного жанров героини голливудского кино 1930-х (Д. Кроуфорд, М. Дитрих, Г. Гарбо, К. Кольбер, М. Уэст и др.) представляют один и тот же тип зрелого, уверенного, решительного, чувствительного и слегка ироничного человека.

Рассматривая вестиментарную часть голливудских фильмов 1930-х гг., посвященных Первой мировой войне и, указывая на регулярные отступления художников от моды конца 1910-х или 1920-х гг. в пользу новейших трендов, историк моды Т. В. Бакина объясняет это желанием создателей приблизить фильм к реальности зрителя, стимулировать отождествление и эмоциональное

совпадение зрителя с персонажем [13]. Это замечание приводит нас к вопросам: что же такое вестиментарная реальность, насколько реальность может быть вестиментарна и как соотносится она с экранным образом? Британский культуролог Б. Хиллер в книге «Стиль XX века» говорит о психологическом настрое 1930-х гг., пришедшем на смену «безудержному легкомыслию и декаденству» [166, с. 70] первого послевоенного десятилетия. «Строгий, напряженный, бескомпромиссный», «энергичный», «решительный», «сосредоточенный, спокойный» [166, с. 93], – таковы характеристики нового стиля. Касаясь конкретно женской моды, Хиллер упоминает о «твёрдых» нарисованных губах, о четкой линии бровей, вычерченной на месте выщипанных природных, о перманенте, передающем «нечто от твердости и прочности, которая покончила с расплывчатостью 20-х» [166, с. 93].

Речь идет не только о том, как выглядит модная линия, но и о том, как она становится защитой, оружием, способом существования в сложных обстоятельствах. «Выглядеть» – это важное действие, особенно в ситуации Великой депрессии, препятствующей успешности иных действий: производственно-деловых, экономических, социально-политических. «Выглядеть», держать себя «в форме» для этого времени уже есть способ сопротивления обстоятельствам. На снимке Д. Ланж «Unemployed lumberworker goes with his wife to the beanharvest»⁹, снятом в августе 1939 г., такое посильное сопротивление демонстрирует семейная пара безработных, сохраняющая в тяжелой жизненной ситуации привычку требовательного внимания к своей внешности, осанке, манерам.

⁹Сайт: Library of Congress. – URL: <https://www.loc.gov/item/2017773306/> (дата обращения: 16.08.2025)

Это не кажется смешным или жалким, напротив, – за позой персонажей ощущается серьезная программа жизни, помогающая не потерять себя в сложных обстоятельствах. Среди множества снимков Великой депрессии, представляющих вневременные образы страданий и лишений, этот снимок несет информацию о конкретном времени 1930-х гг. и актуальной модели позитивного поведения. К тому же в стрижке мужчины, линии его усов, манере держать трубку, в выражении глаз и рта угадывается образец, сформированный на экране Кларком Гейблом, а поза его жены и шарф, повязанный в виде тюрбана, напоминают о Джоан Кроуфорд.

В традициях западного культурного мышления прерогатива мужчины – действовать, а прерогатива женщины – выглядеть [103, с. 291]. Но для 1930-х гг. достойно «выглядеть» – это тоже форма действия, часто решительного и конструктивного. В «Марокко» (1930, режиссер Дж. фон Штернберг) героиня Марлен Дитрих разыскивает в военном госпитале своего возлюбленного-легионера. Неудачная военная операция, страдания раненых, страх потери близкого человека составляют драматизм сцены. Отдельным микросюжетом становится костюм героини: светлый тренч-кот с цветным платком, продернутым справа за пояс плаща. Этот платок – и вещь, и жест, образчик аксессуара и знак владения собой, элегантно выраженной твердости духа.

Все сказанное позволяет предположить, что признаки вестиментарной доминанты наиболее отчетливо заметны в 1930-е, 1950-е и 1990-е гг. Пристальное внимание авторов к костюмам персонажей каждый раз связано с актуальными этическими проблемами времени. Если костюм и аксессуары имеют значение и функцию социального кода, регулятора социального поведения и

отношения, знака идентичности субъекта и его жизненной позиции, то «фокализация» одежды героев в фильмах названных десятилетий выдает определенную этическую установку времени. Для 1930-х гг. это подтверждается не только голливудскими фильмами, но и фотографическими сериями У. Эванса, снятыми скрытой камерой в вагонах нью-йоркского метро, фотопортажами П. Стэллоула для журнала «Life», студийными портретами гарлемского фотографа Дж. Ван Дер Зея. Фиксируя реальных людей, принадлежащих к разным сословиям, разным этническим группам, находящихся на разных уровнях обеспеченности, снимки демонстрируют характерный вестиментарный педантизм, приоритеты четкого социального регламента, соблюдение стандартов благопристойности, а кроме того, приоритет персональной дисциплины, стойкости в сопротивлении обстоятельствам.

Вестиментарный избыток мы находим и в фильмах 1950-х гг., эпохи послевоенного экономического подъема и потребительского бума. Модная индустрия становится либо основой сюжета, как в «Модельерше» (1957) Р. В. Минелли и «Забавной мордашке» (1957) С. Донена, либо его значимым элементом, как в фильмах А. Хичкока «Окно во двор» (1954) и «Головокружение» (1958), либо дает образцы строения эпизодов как модных дефиле («Американец в Париже», 1950 режиссер В. Минелли). Мы наблюдаем его в мелодрамах и комедиях с участием Э. Тейлор, М. Монро или О. Хэлберн, в фильмах Р. Клера и Ж. Ренуара («Ночные красавицы», 1952; «Большие маневры», 1955; «Французский канкан», 1955), французских и испанских мюзиклах, «исторических» блокбастерах с отчетливым оттенком костюмного шоу («Клеопатра», 1962). Историк моды обозначит в эпохе 1950-х локус избыточной роскоши материалов и покроя: коллекции В. Стибеля,

Ч. Джеймса. К. Диора, Ж. Фата, К. Баленсиаги и др., не доступные для рядового потребителя. Однако назвать область haute couture этого времени «мечтательной гетеротопией» уже нельзя. Высокая мода всего лишь наглядно демонстрирует перфекционизм как этическую тенденцию времени. Эта тенденция сказывается и в относительно дешевой одежде prêt-a-porte, предъявляя потребителю требование строгой вестиментарной дисциплины. Потребитель принимает это требование, уделяя максимум внимания осанке, манерам, соблюдению вестиментарных ритуалов, цветовым соответствиям, гармонии обязательных аксессуаров (сумочки, перчатки, галстуки, носки, запонки и т. д.).

Именно перфекционизм, а не демонстративное изобилие является базовым качеством обширных вестиментарных локусов в фильмах этого времени, например, в фильмах знакового для 1950-х американского режиссера Д. Сирка. Цвет, покрой и детали одежды самым педантичным образом маркируют здесь пол, возраст, экономическое положение, этические устои, социальную роль, этнос персонажей. Например, розовый цвет в туалетах Лоры Мередит и ее юной дочери Сьюзи («Имитация жизни», 1959) отличается по насыщенности и теплоте оттенка, соответственно различию в их возрасте и общественном положении. Афроамериканцы в фильмах Сирка носят подчеркнуто респектабельную скромную одежду сдержаных холодных тонов, и стоит только кому-то из них «забыться», это уклонение от правильной социальной роли тут же маркируется яркими контрастными цветами, вызывающим покроем одежды и осуждается как непристойное (в той же «Имитации жизни»). Приличная женщина даже в минуты сильнейшего душевного потрясения позаботится о правильно

надетых перчатках и сумочке в тон костюму («Великолепная одержимость», 1954), а джентльмен может позволить себе красные носки только в том случае, когда вынужден контактировать с морально подозрительными субъектами («Слова, написанные на ветру», 1956).

Одежда в фильмах Д. Сирка – это не предмет удовольствия, а знак статуса и орудие социальной регламентации. Насколько такое положение важно для всего десятилетия, можно судить по важному семиологическому исследованию Р. Барта «Система моды» (1957–1963), посвященному лингвистическим аспектам вестиментарного императива 1950-х и связывающему риторику моды не с «поэтикой субстанций», а с «психосоциологией ролей» [16, с. 279]. Историк дизайна, апеллируя к модному авангарду конца 1950-х и 1960-х гг., укажет еще и на идею защиты и вооружения, связанную с тревогами «холодной войны». «...сама одежда нередко похожа на защитную, с пластиковыми или металлическими щитками, закрывающими тело. Безусловно, такой стиль еще и подчеркивал эротический контраст между мягкостью тела и жесткостью ткани, но в то же время одежда утрачивала типичные для нее ассоциации с комфортом и традиционно понимаемым изяществом. Пако Рабан говорил о своих металлических платьях: «Одежда, которую я создаю, подобна оружию. Когда женщина застегивает платье, раздается звук, напоминающий щелчок взведенного курка» [118, с. 30]. «Космические» темы в моде этого времени тоже связывались с опасностью физически иной среды, а металлический серебряный блеск синтетических тканей и пленок напоминал о теплоизоляции и защите от излучения.

В любом случае насыщенная вестиментарная область фильмов 1950-х и начала 1960-х гг. говорит о важности контроля над

ситуацией, будь то защита от внешней угрозы или строгое соответствие своему социальному статусу.

Озабоченность 1950-х годов предметной разметкой социальных страт и вестиментарной идентификацией социального положения человека хорошо смоделирована Д. Уотерсом в фильме «Плакса» (1990), действие которого происходит во времена Д. Сирка и его героев. Несмотря на свой пародийный характер, фильм всерьез связывает вестиментарно-статусные 1950-е с последним десятилетием XX в. на основании сходных состояний тревоги и поиска устойчивых защитных идентичностей. Существенно важно, что для моделировки этих состояний выбираются те же референтные доминанты, что и 1950–1960-е гг., а именно, вестиментарные. Размеченный полюсами авторского и массового кино, насыщенный вестиментарный мир 1990-х представлен фильмами «Мой личный штат Айдахо» (1991) Г. Ван Сента, «Криминальное чтиво» (1994, режиссер К. Тарантино), «Ромео+Джульетта» (1997, режиссер Б. Лурмен), «Пятый элемент» (1997) Л. Бессона, сериалаами «Секс в большом городе» (с 1998) и «Беверли-Хиллз, 90210» (1990–2000), «викторианскими» костюмными мелодрамами «Усадьба Говардс-Энд» (1991), «Гордость и предубеждение» (1995), «Разум и чувства» (1995), «Эмма» (1996), ретро-комедиями, апеллирующими к модному авангарду 1950-х («Плакса», 1990, режиссер Д. Уотерс) или 1960-х («Остин Пауэрс: Шпион, который меня соблазнил», 1999, режиссер Д. Роуч), трансгендерными вестиментарными манифестами «Приключения Присциллы, королевы пустыни» (1994, режиссер С. Эллиott), «Вонг Фу, спасибо за все, Джулия Ньюмар» (1995, режиссер Б. Кидрон), «Девушки любят иначе» (1996, режиссер Р. Спенс), «Спальни и прихожие» (1998, режиссер Р. Траше) и так далее.

Демонстративный вестиментарный нигилизм «Бойцовского клуба», агендерная вестиментарная программа «Орландо», трансгендерные вестиментарные лозунги «Присциллы, королевы пустыни», вестиментарный хаос «Пятого элемента», ретроспективная тоска по строгому и одновременно сентиментальному викторианскому вестименту в экранизациях романов Д. Остин выражают общее состояние 1990-х, ощущение нестабильности мира, разрушения политических систем, эрозии социального регламента. В «Бойцовском клубе» Д. Финчера история Рассказчика изложена почти исключительно языком одежды. Она начинается с серии офисных рубашек с галстуком (один даже с зажимом), продолжается как нарастающий хаос и разрушение, включая такие поначалу невинные нарушения, как рубашка навыпуск в служебной обстановке или расстегнутый ворот, открывающий нательное белье. Достигает апогея в грязнейшем и истрепанном одежном мусоре «отважного» бытия Рассказчика в мире Тайлера. Следуя далее, она все чаще отказывается от одежды вообще, переходя к языку голых, потных, травмированных и грязных тел. Неотвратимо сменяется военизированной регламентацией одежды (« – Черная рубашка? – Да, сэр! – Черная куртка? – Да, сэр! – Черные носки? – Да, сэр!»). И завершается апокалиптическим образом вселенской катастрофы, перед лицом которой беззащитный герой стоит в офисном пиджаке и трусах-боксерах.

Итак, анализ визуальных сред в фильмах того или иного десятилетия позволяет обнаружить доминирующие предметно-семантические поля, образованные референтами определенного типа, связанными в культурном опыте человека со средой обитания (интерьерные, ботанические, ландшафтные референты), с чувственной интенсивностью жизни (алиментарные, телесные референты), с идентичностью, а также с социальной и персональной

этикой (вестиментарные референты). Так заявляют о себе приоритеты эпохи. Обращаясь к западным фильмам 1930-х, 1950-х и 1990-х гг., мы замечаем регулярную и преднамеренную фокализацию вестиментарных объектов, что позволяет предположить для этих эпох приоритет устойчивой идентичности и социальной регламентации как важного ценностного основания. При этом регламент, пластически выраженный как вестиментарный, фундирует приоритеты стойкости, силы, сопротивления обстоятельствам, персональной дисциплины и рациональной организации общества для 1930-х и 1950-х гг. Катастрофическая же утрата идентичности и социального регламента, моделированная в вестиментарных предметно-семантических полях фильмов, связана с апокалиптическим сознанием 1990-х, а степень вестиментарного хаоса в таких фильмах, как «Бойцовский клуб» Д. Финчера или «Ромео + Джульетта» Б. Лурмана, свидетельствует о том, насколько серьезной и пагубной представляется эта утрата современникам.

Мы обращаемся в этой главе к обширному эмпирическому материалу кино лишь с одной целью: чтобы выявить базовые закономерности организации экранной среды, некоторые способы приведения визуального хаоса к порядку. В этом отношении референтные доминанты фильма могут выполнять функцию концепта, организуя и артикулируя авторское послание. Внимание к предметной составляющей фильма гарантирует нас от ошибок чрезмерного волюнтаризма в восприятии и понимании этого послания. Это важно в любом случае, но особенно необходимо в процессе отношений зрителя с авторским концептуальным фильмом. Такой процесс, требующий вдумчивого внимания к визуальной ткани фильма, мы готовы назвать «философским диалогом».

2. 4. Медиумический цвет

Поддерживать философский диалог с фильмом можно лишь находясь в течении его мысли. Мысль артикулируется в искусстве многими средствами. В зависимости от намерений автора, артикуляция в фильме может быть доверена телу актера, предметной среде или ландшафту, движению-длительности. Цвет – один из артикулирующих медиумов.

Говоря это, стоит помнить важные тезисы М. Маклюэна:

- а) «сообщением» любого средства коммуникации, или технологии, является то изменение масштаба, скорости или формы, которое привносится им в человеческие дела» [102, с. 10];
- б) содержанием коммуникации является средство коммуникации.

Считать цвет в фильме только системой смысловых обозначений или декором, отвечающим моде, недостаточно. Хотя и то, и это само по себе любопытно и многое дает заинтересованному исследователю. Но для нас сейчас важно видеть, как из энергии, качества, взаимных отношений и модуляций цвета формируются в фильме категории философской мысли, как проясняются ее состояние, движение, направление.

Научная теория цвета восходит к опытам И. Ньютона по оптическому разложению светового потока. Для художника она предполагает импрессионистическое отношение к цвету, к его составляющим, к отношениям между цветами, к игре, взаимному тяготению и конфликтам цветов. Иначе говоря, она дает объективную эстетику цвета. Для зрителя это открывает возможность наслаждения цветовым богатством мира, возможность развития

собственного оптико-эстетического аппарата в сфере тонких цветовых различий.

Психологическая теория цвета связана с учением И. В. Гете, трактующим «чувственно-нравственное действие цветов», и имеет характер субъективной эстетики, хотя во многом опирается на типичные соответствия цвета и душевного состояния. «Опыт учит нас, — пишет Гете, — что отдельные цвета вызывают особые душевые настроения. Об одном остроумном французе рассказывают: *pretendoit, que son ton de conversation avec Madame etoit change de puis qu'elle avoit change en cramoisil meuble de son cabinet qui etoit bleu* (Он полагал, что тон его разговора с мадам изменился с тех пор, как мебель ее кабинета стала другого цвета: кармазинового вместо синего). Чтобы вполне испытать эти отдельные значительные воздействия, надо глаз полностью занять одним цветом, например, находиться в одноцветной комнате, смотреть сквозь цветное стекло. Тогда отождествляешь себя с цветом, он настраивает глаз и дух в унисон с собою» [41, с. 121]. Поэтому цвета у Гете имеют характер и темперамент: желтый «отличается ясностью, веселостью и мягкой прелестью», синий «в своей величайшей чистоте представляет из себя как бы волнующее ничто. В нем совмещается какое-то противоречие возбуждения и покоя. Мы охотно смотрим на синее не потому, что оно устремляется в нас, а потому, что оно влечет нас за собою» [41, с. 122–123].

Это положение абсолютизируется в символической концепции, возводящей отношение цвета и понятия в статус лингвистического кода. Так понимает цвет европейское искусство Нового времени. А. Д. Чернова в книге «...Все краски мира, кроме желтой» приводит примеры лингвистической функции отдельных цветов в

английской культуре времен У. Шекспира. Так красный в зависимости от оттенка обозначает: Солнце, Могущество, Безопасность, Власть, Праведность, Мученичество, Пламенную страсть, Вдохновение, Мечтательность, Простодушную любовь, Утрату, Распутство, Веселье, Гнев, Месть, Силу, Жестокость. В таком же широком смысловом диапазоне зеленый соответствует понятиям Жизни и Переменчивости, Счастья и Вероломства, Надежды и Долголетия [167, с. 107–109].

Теория цвета в XX веке синтезирует классические концепции на основе связи между физикой цвета и психофизиологией восприятия, тем самым закладывая объективные основы новейшего нефигуративного искусства. Живопись абстрактного экспрессионизма и геометрической абстракции, опыты европейского концептуализма и направления АВС получают фундаментальное теоретическое обоснование в работах художника-теоретика В. В. Кандинского («Точка и линия на плоскости») и художника-педагога И. Иттена («Искусство цвета»).

В работе Иттена мы встречаем суммирующее положение о трех эстетических функциях цветового образа:

- а) чувственно-оптической (импрессивной),
- б) психической (экспрессивной),
- в) интеллектуально-символической (конструктивной) [69, с. 15].

Так выглядят общие теоретические положения. Но наша задача сейчас состоит не в том, чтобы, пользуясь лингвистической теорией цвета, переводить цвета фильма в словесные формулы и, пользуясь теорией психологической, угадывать характеры персонажей и стадии их отношений по цвету костюма и колориту среды. Цвет в кино может быть кодом, но может и не быть им. Коралловокрасная куртка проходного персонажа в «Музейных часах»

(Museum Hours, Австрия, США, 2012, режиссер Д. Коэн) будет «прочитана» дотошным зрителем как знак тревоги, и ожидание беды не только определит для него дальнейшее течение фильма, но и вынудит к предвзятым оценкам, к заведомо спорному выводу, никак не поддержанному самим фильмом, для которого кораллово-красный всего лишь тон, сродни звуку в гармоничном аккорде влажно-голубого весеннего неба, серых древесных стволов, светлой листвы. В том же фильме «австрийский зеленый» в одежде главной героини можно счесть за знак увядания и утраты надежд, и далее смотреть фильм только в этом ключе, вновь радикально расходясь с мыслью режиссера, насытившего свой фильм множеством цветов и оттенков, какие есть в природе Северной Европы или изобретены искусством ее живописцев.

Для того чтобы вернее понять ход мысли режиссера, важно увидеть в фильме его собственную формулу цвета, правило внутренне обоснованного цветового порядка, складывающегося из функции цвета (предметный, символический, эмблематический, психологически-экспрессивный и т. д.), цветовой доминанты, цветового ритма и синтаксиса, то есть характера отношений между цветовыми объектами.

Философия искусства утверждает, что формула цвета, выведенная для эпохи, позволяет лучше понять эту эпоху в ее существе, таящемся глубже слов и жестов. Каждая эпоха имеет для нас свой цвет. Итальянский Ренессанс предстает в алом, синем и золотом, как мадонны Да Винчи и Рафаэля. Северная Европа XVII века – в сытных тонах желтого и картофельно-коричневого, как голландские интерьеры и натюрморты. Ар-деко 1930-х, по наблюдению Бивеса Хиллера, предпочитает огненно-красный и изумрудно-зе-

леный [166]. 1950-е окрашены в чистые цвета спектра, но особенно любят ярко-розовый, дерзко-розовый, столь живой и веселый, что тени прошедшей войны отступают. 1960-е напоминают картины Пита Мондриана: основой всего становится белый, серебристо-белый, известково-белый, матово-белый. Спектральные цвета предшествующего десятилетия в этой среде решительно меняют характер: локализуются до компактных геометрических пятен, теряют свою чувственность, становятся прохладными, ироничными, логичными.

«В белой горячке технологической революции Гарольда Вильсона мы возродили белый», – писал Дерек Джармен¹⁰. Наружу вышел белый линолеум, и белая эмульсия покрыла коричневый и зеленый нашего викторианского прошлого, так же как и светлые домики 50-х. Наши комнаты опустели и слепили чистотой, хотя это состояние и трудно было поддерживать, потому что скоро наши ноги ободрали белизну половиц. А в середине комнаты неровно жужжал черный брауновский тепловой вентилятор – девушка дьявольской черной технологии восьмидесятых. Черный в центре белого. В кино – «Сноровка» с Ритой Таингэм, выкрасившей свою комнату в чисто-белый, искусство, следующее за нашей жизнью. Посреди этого белого мы жили красочной жизнью. Это продолжалось недолго. К 1967 беспорядочная психodelическая радуга затопила пространство» [56, с. 21].

Убежденность в правоте подобных заключений приходит как результат зрительского опыта, суммирующего общее цветовое впечатление из множества фильмов определенного десятилетия. Но, в отличие от живописи, графики, дизайна, кинематограф

¹⁰ Дерек Джармен (1942–1994) – британский художник, кинорежиссер, писатель.

имеет свою собственную, обусловленную его технической природой систему цветопередачи. Живописец создает цветовую систему своей будущей картины на палитре и варьирует тона вручную, простым смешиванием красок. В руках кинооператора находится аппаратно-программная система, не столь легко поддающаяся манипуляциям. Техническое условие искусства связано с задачами искусства точно так же, как это происходит в культуре вообще: новое средство появляется как способ решения новых задач и воплощения новых замыслов. Разумеется, оно содержит в себе и ограничения в силу инертности материала, из которого изготовлено. Поэтому зритель приходит к пониманию авторского замысла, наблюдая не только работу инструмента, но и моменты его сопротивления, моменты борьбы автора с несовершенной техникой, способы ее подчинения, адаптации к авторской мысли.

Цветовые формулы великих культурных эпох, живописных направлений, отдельных мастеров – классический предмет исследования для искусствоведения и культурологии [32; 159; 166; 167]. Цветовые же формулы экранного искусства на всем протяжении его истории пока не рассмотрены систематически. Это объясняется недолгой историей цветного кино.

Технология цветопередачи в фотографии и аналоговом кино обладает собственной автономной эстетикой, начиная с оптического аддитивного процесса Т. Саттона (1861), растрового Автохрома (Л. и О. Люмьер, 1903), системы С. М. Прокудина-Горского (1906), первоначального Техниколора (Technicolor Д. Ф. Комсток, Г. Калмус, У. Б. Уэскотт, 1916), субтрактивной немецкой AGFAColor (1939), на которой базировались опыты цветопередачи и в советском послевоенном кино. До появления цифровых технологий две эти системы (точнее, множество вариаций двух базовых систем)

определяли качество цвета в мировом кино. И важно видеть, как технологии цветопередачи отвечают нашим претензиям к миру, нашей концепции бытия: объективно-логической, феноменологической, экзистенциальной и т. д., нашему представлению о внешней реальности как вмещающей среде, как живом состоянии или как сумме предметностей.

Аддитивная (послойная) система основана на разделении и направлении светового потока при съемке на три по-разному сенсибилизированные пленки, фиксирующие дополнительные цвета: красный, зеленый, синий (RGB). Совмещение цветов с трех пленок-матриц в процессе гидротипной печати позволяет достичь не только широкого цветового спектра, но и высокой насыщенности и яркости цветов. Достаточно вспомнить костюмные, приключенческие, комедийные, мелодраматические фильмы 1950–60-х гг., рассчитанные на массовую аудиторию, чтобы оценить их яркость, многоцветность, нарядность. Аналитические, спектрально-чистые цвета кинематографа годов были, разумеется, обусловлены техникой третьяго поколения, наиболее совершенной по тем временам системой цветовоспроизведения, и технологией гидротипной печати. Но прежде всего они таковы потому, что отвечают жажде безыскусного, почти детского наслаждения цветовым разнообразием мира, столь понятной у человека послевоенной эпохи. Возвращается жизнь в своих простых радостях, в пестроте земли, синеве неба, праздничной яркости одежд. Отечественному зрителю этих лет знакома техниколосовская эстетика цвета по бывшим в прокате зарубежным фильмам «Большие маневры» (*«Les grandes manœuvres»*, Франция – Италия, 1955, режиссер Р. Клер), «Седьмое путешествие Синдбада» (*«The 7th Voyage of Sinbad»*, США – Гонконг – Индия, 1958, режиссер Н. Юран),

«Спартак» («Spartacus», 1960, режиссеры С. Кубрик, Э. Манн), «Звуки музыки» («The Sound of Music», США, 1965, режиссер Р. Уайз), «Анжелика и король» («Angélique et le roy», Франция – Италия – ФРГ, 1965, режиссер Б. Бордери) и др. По многим техническим и экономическим причинам цвет в отечественном кино этого периода не обладал идеальными качествами Техниколора, но радовал не меньше в «Кубанских казаках» (1949, режиссер И. Пырьев), «Человеке-амфибии» (1961, режиссеры В. Чеботарев, Г. Казанский), «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (1961, режиссер А. Роу).

Несложность нарядных цветовых отношений в развлекательном кино этого времени – лишь часть медиумического потенциала Техниколора. Другое достижение аддитивного цвета – развитие визуальной лингвистики кино. Два режиссерских имени здесь особенно важны: А. Хичкок и Д. Сирк. Оба разрабатывали практическую цветовую семиотику кино в 1950–1960-е годы. Но Хичкок был поэтом цветового абсурда. Он играл с цветовыми кодами, например, в «Головокружении», чтобы подшутить над зрителем, выучившим азбуку цветового языка по сокращенному справочнику. Главным образом ему нравились иронические, пародийные, абсурдные цветовые ходы, абстрагирующие кинематографический цвет как чистую возможность. Достаточно вспомнить «Человека, который знал слишком много» (1955), чтобы оценить юмор этих цветовых скетчей: глазированные пончики на рекламном щите, тормозящие взгляд зрителя перед драматической погони; связка воздушных шариков в глубине кадра, забавно повторяющая сочный рисунок белого-красного-синего на первом плане (кровавое пятно на белом бурнусе агента, только что заколотого

вражеским кинжалом, испачканная голубой краской рука, зажимающая рану), – веселая дерзость режиссера, наслаждающегося кинематографом как таковым, безотносительно к «холодной войне» и внешней политике.

Д. Сирк, создатель «большого стиля» техниколоровской эпохи, подчиняет цвет драматургии и разрабатывает языковые коды цвета. «Чай и симпатия» (1956), посвященный гендерной проблеме того времени, решен в двух красках – серо-голубой (мужской) и желто-оранжево-розовой (женской). Главная героиня (Дебра Керр) и эпизодическая официантка в кафе одеты в платья одного и того же абрикосового оттенка. Костюмы мужчин варьируют тему серо-голубого, переходящего местами в синий. Штора на окне в комнате героя ярко-желтого цвета, потому что окно выходит в сад, где он видит Дебру Керр. Следующий фильм, «Имитация жизни» (1959), дает пример хорошо сбалансированного отношения между цветовым дизайном и цветовым языком. Сирк предлагает чернокожей служанке Энни палитру голубого и темно-синего, освеженного белым. Это цвет скромной добродетели и гамма, демонстративно нейтрализующая расовый контраст, исключающая цветовые акценты «африканского» в облике Энни. Белокурой Лоре (Лана Тернер) и такой же светлой блондинке Сюзи положена богатая пастельная гамма и в туалетах, и в интерьерах: кремовый, розовый, бледно-зеленый, нежно-голубой, коралловый, бирюзовый. Бедность окрашена ярче и проще, богатство – сложнее и элегантнее. Мотив «порочного заблуждения» звучит в контрасте дополнительных цветов. Но лучше всего лингвистические закономерности цвета разработаны в фильме «Слова, написанные на ветру» (1956). Фильм держится на оппозиции красного и зеленого,

закодированных как « страсть » и « добродетель ». Красный представлен в широком диапазоне : от нежно-розового эротизма (Люси в исполнении Л. Бэкколл) до багровой похоти (Мэрилин в исполнении Д. Мэлоун). Забавно играет красная страсть в эпизоде, где Кайл (Р. Стэк) и Митч (Р. Хадсон) забирают загулявшую Мерилин из бара. Интерьер и одежда персонажей разработаны в сдержаных коричнево-серых и оливковых тонах. Резко выделяются в этой среде только вульгарный музыкальный автомат с красно-зелеными лампочками да ядовито-розовое платье Мерилин. Когда начинается драка, девушка поднимается на стул, что можно объяснить задачей мизансцены расположить ее над дракой, как сомнительный приз победителю. В этот момент она оказывается вписанной в кадр вместе с гравюрой в ярко-красной рамке, единственной красной рамке среди прочих темных и нейтральных по цвету рамок на стенах бара. Самое забавное, что Року Хадсону в этой сцене художник по костюмам предложил красные носки, которые нельзя заметить, пока пластика Митча соответствует его уравновешенности. Но когда в кульминационный момент драки Митч вышибает ногой пистолет из руки негодяя, вспыхнувшее яркое пятно красного отмечает градус его ярости. Неслучайность этих носков подтверждается и в следующей сцене, где Мерилин приглашает Митча в свой алый кабриолет с красной обивкой. После минутного замешательства серо-бежевый Митч принимает приглашение и переваливается через борт машины на сиденье, сверкнув при этом красными носками.

Когда же Мэрилин переживает редкие приливы раскаяния и искреннего чувства, это сопровождается появлением цыплячье-желтого, джинсово-голубого и подростково-клетчатого в ее

одежде. Знаковый для героини красный цвет при этом мирно переходит на осеннюю листву и на кусты спелых лесных ягод.

Зеленый костюмчик Лорен Бэкколл тоже не прост. Например, он носится с серебристо-белой блузкой. Но в сценах с Митчем, предполагающих дружеское чувство, доминирует блузка (поскольку пиджачок скинут, а зеленая юбка на среднем плане не попадает в кадр), так что, с одной стороны, контакт персонажей выглядит более непринужденным и близким, с другой стороны, серебристый шелк, чистый и холодный, доминирует в кадре, устанавливая температуру отношений. В приближении к Кайлу серебристо-холодное скрывается под светло-зеленым, красная обивка автомобильного салона или кресла «подогревает» кадр, и даже губная помада Лорен Бэккол меняет оттенок на более чувственный. В намечающемся контрасте зеленого и красного содержатся знаки и страсти, и угрозы. Особенно бурно игра цветовых знаков разворачивается в номере-люкс флоридского отеля, куда Кайл приводит Люси. Розовые и бежевые стены, теплые пастельные тона обивки и ковров, блестящий золотой цвет фурнитуры, гардероб, открывающийся гаммой сливочных, алых, абрикосовых и шоколадных оттенков, – все это богатый цвет соблазна, чувственной роскоши, которую предлагает Кайл девушке. И зеленый костюмчик Люси на время приобретает чуть более теплый желтоватый оттенок. Но в тот момент, когда добродетель превозмогает соблазн и Люси чувствует себя оскорблённой, Лорен Бэккол выходит на балкон в синий цвет ночи. Когда Кайл возвращается в номер, розово-бежевый интерьер уже залит синим и фиолетовым, будто режиссер использовал совершенно иную выгородку, нежели в начале эпизода. Стены, обивка, мебель, букеты цветов, шторы на окнах, все холодное и сине-фиолетовое. Кайл включает лампу с

желтым абажуром, но свет ничего не меняет в палитре кадра. И по тревожно-пурпурному коридору Кайл бежит на поиски исчезнувшей Люси.

Мы столь подробно приводим цветовую партитуру фильмов Д. Сирка, чтобы продемонстрировать непрерывность и функциональность цветового нарратива, изобретающего наиболее точные знаки для передачи драматургического смысла и логики. Можно ли назвать это цветовым мышлением? Вряд ли, скорее цветовой риторикой. Однако аддитивный аналитический цвет, рациональный и логический по своей сути, может превращать движущееся изображение непосредственно в ход критической мысли. Это качество оказывается важным для философского кино 1960-х годов, в особенности для фильмов Ж. Л. Годара «Безумный Пьер» (*«Pierrot le fou»*, Франция, 1965), «Женщина есть женщина» (*«Une femme est une femme»*, Франция, 1961), «Китаянка» (*«La chinoise»*, Франция, 1967), фильма А. Варда «Счастье» (*«Le bonheur»*, Франция, 1965), фильмов М. Антониони «Красная пустыня» (*«Il deserto rosso»*, Италия – Франция, 1964) и «Фотоувеличение» (*«Blow-Up»*, Великобритания – Италия, 1966).

В качестве примера можно привести цветовую систему «Счастья», выстроенного как критика гедонистической философии, ориентированной на комфортное согласие, насыщенность, чувственное удовольствие, яркость и светлость жизни, отказывающейся включать в свою палитру черный цвет смерти, холодный серый цвет аскезы, смутные тона неуверенности и сомнения, резкие цвета отчаяния. Поверх банального, казалось бы, сюжета адьюльтера в фильме располагается строгая и сущностно важная не только для своего времени философская экспликация категории

«счастье». Изысканная и богатая оркестровка цвета на поверхности вещей и предметов, интенсивных радостных цветов, окрашивающих среду обитания персонажей, обнаруживает глубинную причину несчастья, отчаяния и самоубийства героини, столкнувшись с изменой супруга. Этика счастья как совершенно полного и безграничного удовлетворения жизнью, как нескончаемого праздника, неизбежно должна привести к трагическому исходу при первом же столкновении с реальностью, при первом же суровом испытании. При этом философская этика фильма А. Варда изложена исключительно средствами медиумического цвета. Еслипренебречь им, акцентируя другие, например, сюжетные или актерские составляющие фильма, авторское философско-этическое послание не откроется.

Другой пример мы находим в фильме Л. Висконти «Смерть в Венеции» (1971). Висконти никогда ранее не полагался на цвет. Он снимал цветное кино, но стилеобразующим элементом его фильмов всегда было тело в пространстве. Моторные и гравитационные образы: парение в пустоте, теснота, давящая на плечи, сюрреалистический излом траектории, препятствия на пути, покой массивной горизонтали, головокружительный провал в пустоту за гранью вертикальной твердыни, пропасть между близким и далеким, – вот чем действуют и «Чувство», первый цветной фильм Висконти (1954), и его последний фильм «Невинный» (1976). Это тема усилия, борьбы, преодоления, опустошенности, заблуждения, но отнюдь не наслаждения жизнью. Пространственные образы есть и в «Смерти в Венеции», но вместе с тем это единственный действительно цветной фильм Висконти. «Смерть в Венеции» снята на субтрактивную пленку «Eastman Color», о специфике которой мы поговорим далее, но для печати был использован гидротипный

процесс Техниколора, что обеспечило разнообразие, насыщенность и чистоту цветов, столь необходимых для режиссера. Философская критика фильма, усматривая его прямую «акустическую», а точнее музыкальную связь с литературным первоисточником, полагает звук, речь, шум, музыку фильма тем медиумом, который наиболее точно передает режиссерский замысел.

«В фильме, созданном в реалистической поэтике, в большинстве случаев шумы и внутрикадровая музыка создают фоновое настроение, тогда как главная роль принадлежит диалогу и выраженной в нем драматургии. Именно в речевом поле фильма закладывается конфликт, отсылающий к первоисточнику. Закадровая музыка многофункциональна и символически нагружена: она передает разные оттенки внутреннего состояния героя (покоя, радости, счастья, любви, разлуки, боли, страха перед уходящим временем), в отдельных эпизодах она выражает конфликт сократического и дионисийского. Однако ее значение в фильме явно противоположно смыслу, придаваемому музыке в новелле, где она воплощает сферу дионисийского. У Висконти она отражает сократическую (или, быть может, аполлонийскую?) сферу жизни» [109, с. 206].

«Именно музыкальному звуку, как наиболее свободному от власти вербального начала, предназначено подчеркнуть тот конфликт дионисического (спонтанного, жизненного, энергийного) и аполлонического (упорядоченного, рационального, рефлексивного), который для Ницше является в столкновении трагических основ музыки и понятийных основ сократовской философии и который раскрывается по ходу действия новеллы в эволюции Ашенбаха от протестантски обусловленной этики рациональной норма-

тивности к безудержной эстетической свободе эротического влечения. Если традиционное понимание духа Просвещения для образования связывается с силой разума, слова, логики, и Ашенбах в начале является его верным адептом, то в процессе развития личностно-визуальной коммуникации с Тадзио он просветляется и по-новому образуется обволакивающей эстетико-эротической энергетикой его образа, его соматически-визуальной и акустической составляющих. Образ здесь вытесняет слово, показывая, что может обходиться без него, но при этом раскрывается и воспринимается на музыкальном фоне; преобразование героя носит, таким образом, визуально-акустический характер» [60, с. 639].

Рискнем все же настаивать на визуально-цветовой партитуре фильма, тем более значительной, что она соотносится с важной для начала 1970-х контроверзой чувственности и интеллектуальной строгости. Именно цвет передает лучше всего в фильме Висконти феноменологическое, чувственное, телесное великолепие мира и в этой плотской красоте – предчувствие гибели. Венецианские сцены в фильме имеют интенсивные, насыщенные цвета, например, две сцены, предваряющие появление Тадзио. В первой художники Фердинандо Скарфьотти (сценография) и Пьеро Този (костюмы) позаботились наполнить кадр цветными абажурами, алыми, оранжевыми и бледно-желтыми; огромными бирюзовыми вазами, розово-голубыми гортензиями, дамскими шляпками самых причудливых форм и расцветок. Особенно «держат» глаз яркий васильково-синий плюмаж на черной шляпе и тюрбан цвета мальвы, сверкающий каменьями. В этой роскоши цвета появится Тадзио и сядет на фоне цветного витража.

Вторая сцена еще богаче и включает в себя великолепный барочный натюрморт: гряды цветов и фруктов, расположенные на

столах гостиничного ресторана. В глубине кадра, слева от белой двери, через которую войдет юный поляк, камера замечает ярко-желтую, словно подсолнух, шляпу молодой дамы. Ярко-синяя широкая лента обвивает тулью. Трансфокацией камера приближает к зрителю момент появления Тадзио, и в этом движении цветовой аккорд ярко-желтого и синего звучит все громче.

И раз уж мы говорим о важной для начала 1970-х полемике о феноменологических и картезианских, интеллектуально-критических основаниях бытия, начатой в концептуальном кинематографе, то стоит сравнить цветовую стратегию «Смерти в Венеции» с концепцией аналитического чистого цвета в фильмах Ж.-Л. Годара «Китаянка» и «Безумный Пьеро». Красные, синие, желтые паттерны, размещенные в «нулевом» белом пространстве, подобно геометрическим паттернам на картинах Пита Мондриана, служат пластическим аналогом строгой интеллектуальной критики философско-политического толка, свойственной «новой волне» 1960-х.

Надо заметить, что в это же время многие режиссеры, склонные к философскому воззрению на мир, предпочитают ахроматизм как визуализацию метафизического, духовного опыта: «Иваново детство» (1962) А. Тарковского, «Застава Ильича» (1964) М. Хуциева, «Мольба» (1967) Т. Абуладзе, «Затмение» (1962) и «Приключение» (1960) М. Антонioni, «Земляничная поляна» (1957) и «Персона» (1966) И. Бергмана, «Ночи Кабирии» (1957) и «Восемь с половиной» (1963) Ф. Феллини. Но можно ли говорить, что они полностью отказываются от цветового мышления? По крайней мере, один параметр цветовых отношений – интервал, продуманно применяемый к черному и белому, представляющий мир либо в бесконечно сложных и тонких градациях света и тьмы

(малые интервалы свето-цветовых различий) либо в ясно выраженному конфликте двух противоположных начал (большие интервалы черно-белого) определяет содержание и интонирование философской мысли феноменологического («Застава Ильича», «Приключение», «Ночи Кабирии») или интеллектуально-критического («Мольба», «Затмение», «Восемь с половиной») толка.

В 1970-е годы аналитический Техниколор сменяется субтрактивным Истменколором (Eastman Color), трехцветной (CMY – cyan, magenta, yellow) системой цветопередачи, при которой цвета синтезируются непосредственно в толще многослойной негативной или позитивной пленки, создавая непреднамеренные ореолы «паразитных» сияний вокруг объектов, тончайшие колористические зоны переходов от цвета к цвету, а временами – в точках полного слияния цветовых волн – чистые излучения, подобные солнечному свету. И вновь это не было всего лишь сменой технологий. Истменколор был создан еще в 1950-м году концерном Eastman Kodak. Но на протяжении двадцати лет он приводился к эстетике Техниколора, то есть использовался вкупе с технологией гидротипной печати, снимающей эффект паразитных цветов, колористических туманностей и сияний. Пример тому – «Безумный Пьеро» Годара, снимавшийся на пленку Eastman Color, но приведенный при печати к необходимой ясности и логике философско-политической мысли 1960-х, оперирующей чистыми дополнительными цветами: красным, синим, зеленым.

Собственная эстетика Истменколора оказалась востребованной только в 1970-е. Сентиментальное и медитативное, разочарованное и ностальгирующее новое поколение, открытое скорее надежде и вере, чем интеллектуальному критицизму, находит

идеальную визуализацию своего духовного опыта в кадрах, снятых на Eastman Color: «Великий Гэтсби» (1974) Д. Клейтона, «Пикник у Висячей скалы» (1975) П. Уира, «Посредник» (1976) Д. Лоузи. «Дуэлянты» (1977) Р. Скотта. Советское кино 1970-х именно в этой эстетике достигает своих лучших результатов. Правда, не все фильмы имели столь большой бюджет, чтобы использовать заграничную пленку, но отечественные «Свема» и «Шостка» на основе немецкой субтрактивной «AGFAColor (1939) позволяли прекрасным операторам Д. Месхиеву, Л. Ахвледиани, В. Калюте, А. Княжинскому, Г. Рербергу, В. Юсову создавать впечатляющие визуальные пассажи, следующие философской мысли режиссеров: И. Авербаха в «Драме из старинной жизни» (1971) и «Монологе» (1972), Т. Абуладзе в «Древе желания» (1976), Р. Балаяна в «Бирюке» (1977), А. Тарковского в «Солярисе» (1972), «Зеркале» (1974) и «Сталкере» (1979).

Каждому отечественному зрителю, знакомому с фильмами 1970-х годов, известен этот специфический колорит кадров, колеблющийся между приглушенной охрой, влажно-туманным зеленым, серо-голубым. Как в сценах близ отцовского Дома в «Солярисе», как в сценах Зоны в «Сталкере», в лесных сценах «Бирюка», в интерьерах «Драмы из старинной жизни». Такой же, разве что более насыщенный, яркий и сложный «средовой цвет» мы видим в британских, французских, австралийских фильмах 1970-х. Его можно назвать романтическим, находя аналоги в живописи К. Д. Фридриха или У. М. Тернера, но это формальный подход.

Беседуя об экранном цвете с известным советским теоретиком кино Л. Козловым, А. Тарковский высказал собственную концепцию цвета, однако она многое объясняет в ситуации всего кинематографа 1970-х.

«Цветовую режиссуру я вижу, прежде всего, в том, чтобы не дать цвету «выйти на первый план», не дать ему стать демонстративным. <...> в нашей повседневной жизни наше восприятие цвета никогда не бывает сплошным и непрерывным. Чаще всего мы глядим на цвет и не видим. Цвет имеет для нас значение второстепенное или третьестепенное или никакое. И вот мы снимаем то, что видим, на цветную пленку. Все становится цветным! И мы уже не можем воспринимать это изображение как реальность, отвлекаясь от цвета. Цвет в этом изображении всюду присутствует, он всюду навязывает себя нашему глазу. <...> Как его микшировать для экрана, как добиться необходимой меры? Тут есть, по-моему, два пути, Первый путь – «ликвидировать цвет» цветом же. То есть всячески успокаивать цвет, искать умеренные, неброские и в то же время уравновешенные гаммы, вытягивать серые тона, чтобы ощущение цвета не оказалось более сильным и острым, чем в нашей обычной жизни. И есть другой путь, я назвал бы его психологическим: настолько насытить действие эмоцией, чтобы ответное переживание этой эмоции было выше, острее, сильнее, чем ощущение цвета как такового» [150].

Вдумываясь в сказанное Тарковским, мы находим объяснение цветовой формулы 1970-х. Цвет возникает во взгляде смотрящего и зависит от того, куда этот взгляд обращен, чем захвачен: предметным разнообразием мира или самим источником взгляда, сущностно единым. Мы сказали ранее, что цвет 1970-х –

это «цвет среды», отличный от предметного цвета 1950-х и интеллектуально-логического цвета 1960-х. Теперь вернее будет субъективировать «среду» как духовную сферу человека и сказать о «цвете взгляда», соединяющего разнообразную предметность мира в мыслимом образе и придающего ей «колорит» философской мысли.

Разумеется, кинопроцесс в 1970-е и в первой половине 1980-х годов слишком сложен, чтобы сводить его к нескольким, даже значительным примерам, но все-таки можно говорить о преобладающих в это время метафизических проблемах, в решении которых цвет становится немаловажным средством и аргументом. Время с 1968 по 1986 стало золотой эпохой мирового кино благодаря союзу инстинктивного и умного, чувственного и духовного, а субтрактивный метод цветопередачи и отказ от сложной гидротипной печати, уничтожающей тонкую световоздушную материю кадра, дали возможность моделировать на экране не только среду для феноменологической или экзистенциальной мыслительной ситуации, но и сам ход мысли путем модуляции колористически сложного образа.

Итак, аппаратно-программная природа кино, в том числе и кинематографического цвета, усложняет задачу современного визуалиста, вынужденного, в отличие от классического искусства-веда, разделять внимание между двумя источниками эстетического в художественном образе: авторской концепцией и спецификой цветовоспроизводящей программы. Иногда приходится воссоздавать идеальный авторский фильм, угадывая замысел по опорным точкам изображения и корректируя технические слабости программы. Иногда – наблюдать конфликт технической программы и программы художественной, наблюдать, как поверх

драматического сюжета развертывается драма сопротивления автора-художника цветовым правилам техники. Или, как в фильмах Годара, ловить цветовые *bonmots* и *aparté* режиссера по адресу программы, столь частые в «Безумном Пьере» и «Китаянке», где критика европейского рационализма особенно сильна.

Применяя порядок различения, созданный И. Итеном, к истории цветного кино, можно заметить, что гедонистическое чувственно-оптическое направление характерно, по крайней мере, для двух эпох: для наиболее раннего периода ручного раскрашивания черно-белых позитивов (например, в фильмах Ж. Мельеса, добавлявшего своим киноаттракционам еще и праздничную пестроту ярмарки) и для эпохи Техниколора 1950–60-х годов. Интеллектуально-символическое направление характерно для авторского кинематографа 1960-х и тоже технически зависит от системы Техниколора. Экспрессивное направление (психическое, по выражению И. Итена), магистральное в европейском и отечественном кинематографе, развивается либо с опорой на технологию Истменколора (для советского, как правило, на «Шостку» и «Свему»), либо, что еще интереснее, на стратегию преодоления Техниколора. Такие фильмы, как «Красные башмачки» (1948, режиссеры М. Пауэлл и Э. Прессбургер), «Американец в Париже» (1951, режиссер В. Минелли), «Лола Монтес» (1955, режиссер М. Оффюльс), «Самурай» (1967, режиссер Ж. П. Мельвиль), «Конформист» (1970, режиссер Б. Бертолуччи) дают впечатляющие примеры экспрессивного сопротивления аналитическому предметному цвету.

Рискнем предположить, что порядок направлений, принятый И. Итеном относительно живописи и графики, может быть в

экранном искусстве дополнен четвертым направлением – метафизическим в точном смысле этого слова, свободным от предметных, психологических и языковых задач, налагаемых на него сюжетом. Основания для этого дает учение о кинематографическом цвете, изложенное в «Заметках о цвете» и «Цветовом кино» С. М. Эйзенштейна. Мысль Эйзенштейна заключается в том, чтобы разделить целое фильма на три пласта: предметно-фигурный (актерский и бутафорский), звуковой (музыкальный по преимуществу) и цветовой. При этом цветовой «пласт» фильма оказывается свободным, независимым от предметно-фигурного. Независимость «цветопотока» Эйзенштейн наблюдает и в современном ему художественном авангарде, и в русском лубке. «Цветные пятна здесь совсем свободно вляпаны, приблизительно приходясь на места и никак не отвечая и не совпадая с контурами рисунка!!! (см. лубок). И разве такие handicap'ы do not free the spirit in its wonderful (and powerful) nonchalance?!¹¹ » [172, с. 546]. В экранном произведении, считает Эйзенштейн, «разверстенная по цветовым лейтмотивам тема способна своей цветовой партитурой выстраивать своими средствами развернутую внутреннюю драму, сплетающую свой узор в контрапунктической связи – пересечении с ходом действия, как это раньше наиболее полно выпадало лишь на долю музыки, доказывавшей не выражимое игрой и жестом и возгонявшей внутреннее звучание, внутреннюю мелодию сцены в захватывающую звукозрительную атмосферу законченного звукозрительного эпизода» [172, с. 612].

¹¹ «не освобождают дух в его чудесной (и могущественной) беспечности» (пер. с англ.).

Возможности, намеченные Эйзенштейном, были опровергнуты уже в аналоговом кино: в цветовых эпизодах «Ивана Грозного», в «Тенях забытых предков» С. Параджанова. Возможности для высвобождения цвета-среды, цвета-энергии, цвета-движения дает «Eastman Color», если режиссеру это необходимо, как необходимо Д. Лоузи в «Посреднике», Р. Скотту в «Дуэлянтах», А. Тарковскому в «Сталкере». Но только цифровые технологии, позволяющие работать с изображением на электронном уровне, дают полную свободу их реализации. Другое дело, что метафизический, то есть свободный от предметной и психологической нагрузки цвет лишь начинает разрабатываться в современном кинематографе. Мы встречаем его, главным образом, в рекламных и музыкальных клипах, в жанровых фильмах коммерческого мэйнстрима: «Матрица» (1999, Э. и Л. Вачовски), «Соучастник» (2004, М. Манн), «Город грехов» (2005, Р. Родригес), «300» (2006, З. Снайдер), «Солнце одно» (2001, Вонг Кар-Вай), «Квант милосердия» (2008, М. Форстер), «Алиса в Стране чудес» (2010, Т. Бертон), «007: Координаты «Скайфолл» (2012, С. Мендес), британский телесериал «Шерлок» (2010–2013, П. МакГиган).

Это возвращает нас к ситуации 1895–1905-х годов, когда эстетика нового экранного искусства развивалась в простых сюжетах: анекдот, фарс, балаганное представление, видовые снимки, фиксация сенсационных событий. Несложность драматургии позволяла сосредоточиться на новых эстетических и технологических задачах. Это происходит сегодня и с цифровой эстетикой. С другой стороны, свободный метафизический цвет, имеющий собственную смыслово-содержательную драматургию, развивающуюся в контрапункте с драматургией положений и характеров, специ-

ально отрефлексирован в фильмах, имеющих качество художественного эксперимента, например, таких как «Фильм Социализм» (2010) Жана-Люка Годара или «Выживут только любовники» (2013) Джима Джармуша. Цвет отчужденный, парящий над событиями и персонажами, дает одно из возможных решений проблемы «цвета времени» на современном этапе. Независимо от цветового тона (синий в «007: Координаты «Скайфолл», оливково-серый и голубой в «Шерлоке», пурпурный и желтый в «Выживут только любовники», лазурный и золотой в «Социализме») такая концепция цвета визуализирует актуальную для первых десятилетий XXI века идею единства, преодоления конфронтаций, необходимость ценностей, равно важных для всех живущих. Насколько это всерьез, а насколько является данью моде, приходится судить только в контексте конкретного фильма. К тому же «свободный цвет» далеко не единственный в нынешнем кино.

Напомним, что формула цвета (от лат. *formula* форма, правило, предписание) – это внутренне обоснованный цветовой порядок, организующий функцию цвета (предметную, символическую, эмблематическую, экспрессивную и т. д.), цветовую доминанту, цветовой ритм и синтаксис, порядок отношений между цветовыми объектами.

Так, например, для 1950–1960-х годов, эпохи Техниколора и гидротипной печати, характерны:

—локальный предметный цвет («Поющие под дождем», 1952, режиссер С. Донен, «Завтрак у Тиффани», 1961, режиссер Б. Эдвардс),

—экспрессия цветного света, преодолевающая аналитику локального цвета («Красные башмачки», 1948, режиссеры М. Пауэр и Э. Прессбургер. «Американец в Париже», 1951, режиссер В. Минелли; «Лола Монтес», 1955, режиссер М. Оффольс),

—лубочный, намерено огрубленный цвет мелодрам и вестернов, специально разработанный студией Republic Pictures («Джонни Гитара», 1954, режиссер Н. Рэй).

В середине 1970-х, когда воцаряется технология ИстменкоЛор, различия сводятся к двум доминирующими формулам:

—стилизованному цвету романтизма («Маркиза фон О», 1976, режиссер Э. Ромер, «Дуэлянты», 1977, режиссер Р. Скотт),

—столь же стилизованному импрессионизму («Пикник у Висячей скалы», 1975, режиссер П. Уир).

Начиная с 1980-х годов, количество цветовых моделей увеличивается, во-первых, за счет экспериментов с электромагнитной записью изображения («Тайна Обервальда», режиссер 1980, М. Антониони) и компьютерной графикой («Трон», 1982, режиссер С. Лисбергер; «Звездный путь 2: Гнев Хана», 1982, режиссер Н. Мейер). Во-вторых, за счет разнообразных форм широко понимаемого экспрессионизма: французского, английского и голландского « neo-барокко » («Дива», 1981, режиссер Ж.-Ж. Беннекс; «Орландо», 1992, режиссер С. Поттер, «Летучий голландец», 1995, режиссер Й. Стеллинг), « neo-нуара » («Хэммет» 1982, режиссер В. Вендерс), «киберпанка» («Бегущий по лезвию бритвы», 1982, режиссер Р. Скотт), экспрессии рекламного клипа («Девять с половиной недель», 1986, режиссер Э. Лайн), стилизаций в духе живописного экспрессионизма начала XX века («Господин оформитель», 1988, режиссер О. Тепцов) и др. Но при всем разнообразии форм концепция цвета 1980–90-х кажется внутренне целостной.

Драматизм переходного времени, локализованный в душевном состоянии человека и принимающий экспрессивную пластическую форму, – вот общая характеристика фильмов этого периода.

В фильмах 2000–2014-х годов нет внутреннего единства, к какому тяготеют немногочисленные варианты цветовых формул прежних эпох. Мы различаем здесь:

1. Предметный аналитический цвет в стиле Техниколора 1950-60-х годов («Авиатор», 2004, режиссер М. Скорсезе; «Мария-Антуанетта», 2006, режиссер С. Коппола; «Запределье», 2006, режиссер Т. Сингх; «Предел контроля», 2008, режиссер Д. Джармуш; «Берни», 2011, режиссер Р. Линклейтер; «Жизнь Пи», 2012, режиссер Энг Ли; «Великий Гэтсби», 2013, режиссер Б. Лурман).

2. Эстетику романтического Истменколора 1970-х («Гордость и предубеждение», 2005, режиссер Д. Райт; «Джейн Остин», 2006, режиссер Д. Джаррольд; «Яркая звезда», 2009, режиссер Д. Кэмпион).

3. Колоризацию, приближающуюся к лубочной («Амели», 2001, режиссер Ж.-П. Жёне; «Поезд на Дарджиллинг», 2007 и «Отель «Гранд Будапешт», 2014, режиссер У. Андерсон; «Джанго освобожденный», 2012, режиссер К. Тарантино).

4. Символический цвет («Герой», 2002, режиссер Чжан Имоу; «Чёрный лебедь», 2010, режиссер Д. Ароnofски).

5. Кэмп, сочетающий элементы кинематографического трэша, китча, художественного авангарда (поп-арт, оп-арт) и экспрессионизма 1980-х («Остин Пауэрс: Голдмембер», 2002, режиссер Дж. Роуч; «Убить Билла», ч. 1 и 2, 2003–2004, режиссер К. Тарантино; «Спидигонщик», 2008, режиссеры Л. и Л. Вачовски; «Теорема Зеро», режиссер 2013, Т. Гиллиам).

6. Цветовые стилизации исторически определенного живописного или кинематографического явления («Мулен Руж!», 2001, режиссер Б. Лурман; «Девушка с жемчужной сережкой», 2003, режиссер П. Уэббер; «Тайны «Ночного дозора», 2007, режиссер П. Гринуэй; «Джонни Д. (Public Enemies)», 2009, режиссер М. Манн; «Большие глаза», 2013, режиссер Т. Бертон).

7. «Раскрашенные» фильмы, использующие в процессе компьютерной постобработки приемы и принципы книжной иллюстрации или журнального комикса («Чарли и шоколадная фабрика», 2005, режиссер Т. Бертон; «Город грехов», 2005, режиссеры Р. Родригес, Ф. Миллер, К. Тарантино; «Сунни Тодд, демон-парикмахер с Флитстрит», 2007, режиссер Т. Бертон; «300», 2007, режиссер З. Снайдер; «туземная» часть «Аватара», 2009, режиссер Д. Камерон; «Алиса в Стране чудес», 2010, режиссер Т. Бертон; «Оз: Великий и Ужасный», 2013, режиссер С. Рэйми).

8. Различные типы монохроматического изображения:

а) цветовой минимализм («Квант милосердия», 2008, режиссер М. Форстер; «Антихрист», 2009, режиссер Л. фон Триер; «Архипелаг», 2010, режиссер Д. Хогг; «Меланхolia», 2011, режиссер Л. фон Триер; «Однажды в Анатолии», 2011, режиссер Н. Б. Джейлан; «Стыд», 2011, режиссер С. МакКуинн; «007: Координаты «Скайфолл», 2012, режиссер С. Мендес),

б) однотонная колоризация («Капоте», 2005, режиссер Б. Миллер; «Тёмный рыцарь», 2008, режиссер К. Нолан; «Социальная сеть», 2010, режиссер Д. Финчер),

в) стилизация под рыночные фотографии 1920-40-х, тонированные анилиновой краской («Небесный Капитан и Мир Будущего», 2004, режиссер К. Конран).

9. Преднамеренный переход к черно-белой стилистике («Контроль», 2007, режиссер А. Корбейн; «Туринская лошадь», 2011, режиссер Б. Тарр; «Артист», 2011, режиссер М. Хазановичус; «Дерево Джошуа, 1951 год: Портрет Джеймса Дина», 2012, режиссер М. Мишори; «Белоснежка», 2012, режиссер П. Берхер; «Милая Фрэнсис», 2012, режиссер Н. Баумбак; «Небраска», 2013, режиссер А. Пейн).

10. Избыточность экспрессивного цвета, не вполне обеспеченного драматургическим материалом, освобожденного от необходимости «означать», самодовлеющего, свободного («Соучастник», 2004, режиссер М. Манн; «Выживут только любовники», 2013, режиссер Д. Джармуш).

Кроме того, в пределах одного фильма могут использоваться несколько разнородных формул цвета: для пластической характеристики нескольких культурных эпох, охваченных сюжетом («Часы», 2002, режиссер С. Долдри; «Облачный атлас», 2012, режиссер Т. Тыквер; «Отрочество», 2014, режиссер Р. Линклайтер), ради зрелищной интенсивности («Анна Каренина», 2012, режиссер Д. Райт) или в теоретико-эстетических целях, как в фильмах Ж. Л. Годара «Фильм Социализм» (2010) и «Прощай речь» (2014).

Цветовая стратегия отечественного кино 2000–2014 годов здесь отдельно не рассматривается. По многим причинам, в том числе техническим, работа с цветом в советском кино в 1950–1990-е годы не велась так интенсивно, как в США и Европе, поэтому задача выявления актуальных цветовых формул для современного российского кино требует времени. Более или менее удачные попытки следовать зарубежным образцам мало что решают.

Современные съемочные камеры (независимо от того, работают они с пленкой или цифровой матрицей), современные технологии передачи и модуляции цвета, а тем более современные технологии генерации цвета избавляют художника от инертности классической аналоговой программы и позволяют цвету в кинематографе XXI века стать действительно концептуальным, зависящим только от режиссерского замысла, являющим этот замысел в его исходном качестве, без склонок на сдерживающие условия технологии. Цвет в полном смысле слова становится медиумическим, передающим ход мысли режиссера.

В качестве примера мы хотели бы привести фильм «Мария-Антуанетта» (США, 2006) Софии Копполы. Для того чтобы в полной мере понять и оценить послание режиссера, уже привлекшего внимание интеллектуальной зрительской и критической элиты лентой «Трудности перевода» (2003), необходимо, во-первых, учитывать дискурсивное условие создания фильма: состояние, называемое в публицистике и политологии «посттравматическим синдромом», охватывающее 2001–2006 годы после трагически известного террористического акта в Нью-Йорке 11 сентября 2001-го. Другим, не столь значительным, но немаловажным дискурсивным условием будет гендерная проблематика, актуализирующаяся в западном мышлении, начиная с 1990-х годов. В итоге мы можем рассматривать фильм С. Копполы как размышление о том, что гибнет в катастрофе, а что не может погибнуть, о том, как возможно возвращение к жизни, о том, какую лепту вносит женское начало в судьбу цивилизации.

Это вполне философское рассуждение артикулировано исключительно в цветовых формулах, что делает его, разумеется, менее развернутым и сложным, но более выразительным и ясным.

В создании фильма использовались современные пленочные камеры Aaton 35-III и ArricamSt, снабженные электронной системой регуляции, и цветная негативная пленка нового поколения KODAK VISION2 250D 5205/7205, созданная специально для цифровой постобработки и достигающая максимально большого диапазона цветов и максимально высокого качества цвета. Это позволяет режиссеру в первой части, занимающей львиную долю фильма, использовать все возможности роскошного предметного цвета в стиле Техниколор, положенного к тому же на разнообразные объекты «потребительского рая»: ткани, украшения, прекрасную обувь, кондитерские и кулинарные изделия, фрукты, цветы, великолепную мебель, обитую шелком, интерьеры, цветущие рощи, ухоженные парки и т. д. Ситуация французской королевы конца XVIII века использована фильмом скорее как аллюзия к современному представлению о «красивой жизни», а стилистика кадра полностью соответствует стилистике глянцевого таблоида конца XX – начала XXI века, наполненного рекламой и фотосессиями гламурных персон в их собственных апартаментах.

Поверхностная кинокритика сочла предметно-цветовое роскошество «Марии Антуанетты» данью потребительской эпохи. Но надо принимать меру не критиков, а самого режиссера. София Коппола всегда предпочитала свет цвету. Или, скажем так, окрашивала скорее среду, воздух, атмосферу, метафизику фильма, чем

предметы. Поэтому она обычно не работает в эстетике Техниколора, а склоняется к импрессивной или экспрессивной модели Истменколора (речь сейчас не только о технологии, сколько об эстетике, стиле, цветовой формуле). Коппола принадлежит к концептуальному западному кинематографу и работает с операторами, близкими этому кругу. В 1999 году она пригласила на фильм «Девственницы-самоубийцы» оператора Эдварда Лахмана, снявшего «Молнию над водой» (1980) и «Токио-Га» (1985) для Вима Вендерса. Оператор Гаса Ван Сента Харрис Савидис («Джерри», 2001, «Слон», 2002, «Последние дни», 2005), снимал для нее «Где-то» (2010) и «Элитное общество» (2013). Лэнс Экорд снимал «Трудности перевода» (2003) в тончайшем сложном колорите духовного опустошения, отчаяния, одиночества, озарения, утешения, найденности героев друг в друге: апология духа, столь важная для нации, пережившей катастрофу. И он же снял «Марию-Антуанетту».

Казалось бы, здесь царит эстетика Техниколора, пиршество предметного цвета и, чего не было до сих пор у Софии Копполы, изобилие предметов потребления. Для интеллектуальной женщины-режиссера это странно. Для образованного зрителя это выглядит как рыночная реабилитация исторических персон: последнего французского короля Людовика XVI и его жены Марии-Антуанетты, урождённой Марии Антонии Йозефы Иоганны Габсбург-Лотарингской, казненной в первые дни Великой французской революции на гильотине и зарытой в общей могиле на кладбище Святой Мадлены. Для менее требовательного зрителя это всего лишь костюмно- интерьерная мелодрама в стилистике рекламного

клипа и фэшн-фотографии. Не зря же в промоушн-акциях фильма был занят журнал *Vogue* и модный фотограф Энн Лейбовиц.

София пригласила в качестве художника по костюмам Милену Канонеро, работавшую с Копполой-отцом на трилогии «Крестный отец» и на «Коттон-клабе», но также сделавшей отменно-яркими «Заводной апельсин» (1971) и «Сияние» (1980) С. Кубрика, «Дик Трэйси» (1990) У. Битти, «Ущерб» (1992) Л. Маля, «Поезд на Дарджилинг. Отчаянные путешественники» (2007) и «Отель «Гранд Будапешт» (2014) У. Андерсона. Это добавило фильму нарядности. На протяжении двух часов экранного времени царит эта цветная предметная нарядность, чтобы в последнюю минуту смениться радикально другой цветовой формулой. Это связано с катастрофой, уничтожившей мир Людовика и Марии Антуанетты. Не предъявляя неуместных историко-политических претензий к фильму, надо соласиться, что речь идет вовсе не о Великой французской революции, а о конце мира, равно наступающим и для элиты, и для массы.

Ошибочно элитарность определяется только через привилегии. Но привилегии предполагают noblesse. Благородство проверяется в катастрофе. Когда революция ударит в стены и окна дворца, Людовик, всю жизнь ничего толком не знавший, кроме охоты, парадных обедов и своей коллекции ключей, закроет собой жену и детей. Когда революция в один миг отнимет у Антуанетты кондитерское и галантерейное изобилие, ничто не будет разрушено в этой женщине. С той же сердечной готовностью, с какой вступила она дофиной на территорию Франции, Мария-Антуанетта пустится в последнюю дорогу рядом с мужем и детьми. Так что фильм Копполы – об аристократизме духа. Это не означает

набора привилегий, опредмеченных и расцвеченных. Это означает свет. И этическая максима режиссера, прозвучавшая в трудные для нации времена, артикулирована исключительно путем смены цветовых формул: цвет вещей сменяется светом духа. Гедонистическое разнообразие Техниколора – сияющим монохромом «средового» Истменколора. Так Коппола напоминает зрителям 2006-го, что свет, внутренний душевный свет никуда не делся, не исчез и передается все так же из поколения в поколение. Так финал «Марии-Антуанетты» смыкается с «Трудностями перевода».

Подводя итоги сказанному, мы еще раз подчеркнем медиумическую роль цвета в фильме. Цветовая гамма или колорит фильма неизбежно связаны с эстетическими предпочтениями эпохи, а последние фундируются глубокими, нередко интуитивными представлениями человека о мироустройстве, о благе и справедливости, о порядке бытия, о предназначении, о счастье, о долге и других философско-этических основах существования. Массовое кино безошибочно пользуется упрощенными риторическими формулами цвета, сообщая через их посредство общепринятые истины. Конкретизируя это положение, мы вывели ряд цветовых кинематографических формул, отвечающих массовым тенденциям разных десятилетий XX и XXI веков.

Концептуальное кино, вовлекающее зрителя в акт диалогического мышления, предполагает сложные модуляции цветовой темы, цветовую партитуру, своим особым способом, близким к музыкальному, развивающую начальный философский тезис.

2. 5. ХРОНОТОПИЯ ФИЛЬМА: ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО, ДВИЖЕНИЕ

Пространственно-временные образы фильма могут составлять предмет специального искусствоведческого или лингвистического исследования. Они могут входить как аргумент в систему философско-антропологических рассуждений о духовном состоянии человека определенной эпохи. В последнем случае аргументация строится с учетом типологии хронотопических моделей, основанной на анализе эмпирического материала, представленного визуальными источниками. Фильм, в особенности, обращенный к массовой аудитории, содержит достоверную информацию о содержании, характере и концептуальных доминантах актуального общественного сознания. Далеко не всегда эта информация располагается в сюжетно-драматургической плоскости. Такие глубинные структуры зрелища как его гедонистическая модель, то есть тип удовольствия, предлагаемый фильмом, телесная модель, с которой массовый зритель готов себя идентифицировать, пространственно-временная или хронотопическая модель, дают представление о сущностных положениях внутренней, духовной жизни общества и человека. Речь сейчас идет о том, что фильм требует не только смотреть его «всем телом», по выражению М. Мерло-Понти, открыться его феноменологической полноте и интенсивности. Следующая за актом восприятия процедура вербализации полученных зрителем ощущений, изложение их в знаковом порядке способна свести на нет все усилия авторов фильма. Фильм требует мыслить себя «всем телом».

Этот процесс сложно контролируется самим зрителем, привыкшим скорее к лингвистическому мышлению. Он не вполне изу-

чен и философией искусства. Однако интуитивно мы ощущаем качество и значение блоков движения-длительности, неслучайно возникающих в фильмах, например, в фильмах О. Уэллса «Гражданин Кейн» (1941), «Чужестранец» (1946), «Макбет» (1948), «Процесс» (1962), «Полуночные колокола» (1965), «Другая сторона ветра» (выпуск 2018 года). Систематически здесь происходят пространственные события: неожиданные устремления в пустоту там, где зритель ожидает надежной опоры глазу, и напротив, внезапные препятствия, стремительные центробежные расширения пространства, доводящие до головокружения, и спазматические сжатия, вызывающие у зрителя приступ клаустрофобии, фрагментация пространства на осколки с разнонаправленными осями перспективы и т. д.

То же происходит в фильмах Л. Висконти 1950–1960-х годов, например, в «Чувстве» (1954), где парение в пустоте, теснота, давящая на плечи, сюрреалистический излом траектории, препятствие на пути, покой массивной горизонтали, головокружительный провал в пустоту за гранью вертикальной твердыни, пропасть между близким и далеким, то есть хронотопические и гравитационные состояния кадра излагают сюжет вернее и глубже, чем даже актерская игра и диалоги.

Это заставляет предположить, что и Уэллс, и Висконти (во всяком случае, до 1967 года, до «Постороннего» и «Гибели богов») вверяют свои фильмы хронотопическому, пространственно-временному медиуму и «читать» их только как актерские, живописные, театральные, сюжетные и т. д. означает уклоняться от важного смысла, заложенного в них автором. Во всяком случае, дискомфортные хронотопические состояния, смоделированные ре-

жиссерами в фильмах, больше сообщают о духе европейского по-словоенного десятилетия, чем драматические конфликты, составляющие их сюжет.

Предметом разбора в этой главе является хронотопическая модель в ее отношениях с хронотопическим переживанием, своим той или иной эпохе. Кинематограф предоставляет для этой цели неисчерпаемый материал. Путем системного анализа хронотопических моделей в фильмах определенного десятилетия можно прийти к заключению об экзистенциальной тревоге, страхе, подавленности, чувстве несвободы или, напротив, об эйфории, уверенности, легкости, доминирующих в сознании человека. Задача тем более выполнима, что проблемы пространства, времени, движения, собственно хронотопические концепты изучены в западной и отечественной философии и в теории искусства достаточно глубоко.

Мы рассматриваем хронотопическую модель фильма в аспекте ее коннотирующих значений, отсылающих к пространственно-временному переживанию, характерному для определенного сообщества на определенном этапе его развития. С этой точки зрения пространство кадра представляется пронизанным невидимыми, но ощущимыми линиями энергий, подобными тем «мировым линиям», о которых говорит А. А. Ухтомский в своем учении о хронотопе: «Наука вдохновляется задачей детерминировать течение мира во всех его мелочах, причем уравнения будут изображать уже не кривые в пространстве, но мировые линии в хронотопе или преемственную историю систем, а решение совокупности двух таких уравнений будет определять уже не точку пересечения двух пространственных кривых, но событие в момент встречи двух мировых линий» [155, с. 179].

Ухтомский рассуждает об артикуляции мировой истории и детерминации ее хода, предположительно возможной, если надлежащим образом следить за переплетением мировых линий. Для нас задача сводится к наблюдению и описанию экранной модели хронотопической целостности, отсылающей к реальности пространственно-временного переживания, характерного для той или иной эпохи. Такая модель может быть создана целенаправлено, как в фильмах О. Уэллса, А. Тарковского, С. Кубрика, М. Антониони, Д. Вильнева и многих других авторов, проблематизирующих бытие человека в философских аспектах истины и смысла. Она может использоваться как наиболее удобная схема развития сюжета в жанровом кино. Она может быть достоверным отражением состояний, доминирующих в социальной реальности, может преднамеренно конфликтовать со стереотипами или, напротив, терапевтическим образом воздействовать на зрителя, подверженного в своей социокультурной реальности стрессам разного порядка, сводящимся к травмирующему переживанию хронотопической аномалии или даже катастрофы.

Приступая к типологизации таких моделей, мы для начала отмечаем *естественные хронотопы*, интуитивные, органичные для человека и больших социальных групп способы ориентироваться в пространстве и времени. Они имеют свою исторически сложившуюся типологию, основанную на специфике этнического, национально-культурного, исторически определенного мышления. С ними, в основном, работает гуманитарная наука, выводя из хронотопических моделей мифологии и искусства сущностные характеристики той или иной эпохи.

А. А. Ухтомский отмечает в статье «Об инстинктах» различия национально-культурных хронотопов, опираясь на исторический опыт античности.

М. М. Бахтин представляет историю развития западного субъекта как эволюцию хронотопа в античной литературе, начиная с чистой экстенсивности места в авантюрном романе, абстрактно-чужого места, поскольку «нигде в нем не маячит образ того родного мира, откуда пришел и откуда смотрит автор» [19, с. 252]. Далее следуют площадь, агора, где оформляется социальное самосознание человека античной эпохи, буколический хронотоп эллинистической поэзии, «густое и душистое, как мед, время» [19, с. 253] в островном (замкнутом) идиллическом пейзаже, и, наконец, приватно-камерный мир одинокого самосознания в поздней римской прозе.

К. Кларк, говоря о пейзаже как жанре искусства, различает способы восприятия мира человеком разных исторических эпох и соответственно типы пластических образов, моделирующих не только пространство, но и возможность движения в нем. В хронологических границах средневековой готики и Ренессанса он называет: «сумрачный лес» «Божественной комедии» Данте, препродающий человеку путь и лишающий его надежды; функционально размеченные пространства «Роскошного часослова герцога Беррийского» братьев Лимбург с хорошо распределенными и оснащенными локусами для прогулок, охоты, сельскохозяйственных работ; перспективные пейзажи Хуберта ван Эйка, в которых «наш взгляд проносится над цветистой лужайкой вдаль к золотому свету» [77, с. 47].

К. Леви-Стросс различает западное и восточное (конкретно, японское) отношение к миру через пространственно-динамическую оппозицию «центростремительного» и «центробежного» [93].

Ю. А. Степанов, говоря о пространственных константах-символах мировой культуры, упоминает римское понятие *mundus* (мир), в архаические времена понимавшееся как «ритуальная яма», а в более поздние приобретшее смысл полного аналога греческому «космосу», включавшему в пространство человека небо со светилами и являвшемуся образцом порядка и красоты [147, с. 94]. А далее приводит пространственную модель социально-философских концепций Нового времени: «остров», идеальное место для самоопределения мыслящего человека, отделенное от общего порядка современной цивилизации средой, гетерогенной в отношении этого порядка. Остров в океане у Д. Дефо и Б. Сен-Пьера, воздушный остров у М. Сервантеса, утопический остров у Д. Свифта [147, с. 94].

Отсылки к трудам историков искусства, психологов, антропологов, филологов, лингвистов свидетельствуют, что хронотопическая модель включает важнейшие аспекты жизни человека, а будучи смоделированной в живописи, романе или фильме, не только представляет в пластической пространственно-временной формуле актуальный модус человеческого существования, но и способно оперировать им, оказывая психологическое, интеллектуальное или идеологическое воздействие на современников.

Кроме естественной, исторически сложившейся модели пространства-времени в искусстве работают хронотопы *парадоксальные, экстремальные и катастрофические*. Поскольку мы сейчас заинтересованы прежде всего в диалоге с фильмом, с его

философско-антропологической концепцией, в дальнейшем мы будем апеллировать к кинематографическому опыту.

На сегодняшний день в теории кино существует тенденция различения пространственных и временных доминант фильма, определенных характером нарратива: «горизонтального», последовательного во времени, или «смещенного», в котором доминируют флэшбэки и флэшфорварды [124]. Это справедливо, когда идет речь о строении кинематографического текста. Однако нас занимает другой аспект экранного хронотопа, а именно: его способность отвечать суггестивному зрительскому ощущению континуальности мира, в котором он пребывает, или, напротив, вызывать у зрителя дискомфортное чувство хронотопической аномалии.

Видный исследователь экранного хронотопа В. Ф. Познин полагает значимым различие условно реальных и условно воображаемых (фантазия, сон, воображение) экранных пространств [125], указывая на пластические (гротескное искажение фигур, изменение режима съемки), синтаксические (монтажные «наплывы»), цветовые, звуковые маркеры такого различия. Среди таких маркеров есть и собственно хронотопические, как, например, нарушение гравитации в видениях Гвидо Ансельми («8½» Ф. Феллини), замедление или ускорение темпа «воображаемых» сцен в «Зеленой миле» (режиссер Ф. Дарабонт, 1999) и «Револьвере» (режиссер Г. Ричи, 2005) [125]. При этом различие реальных и воображаемых пространств имеет для В. Ф. Познина скорее аксиологическое, нежели онтологическое значение и связывается либо с эскапизмом персонажа (Познин приводит в пример «Великолепного» Ф. Де Брука и ему подобные фильмы), либо с эскапизмом широкого потребителя экранных образов, с нежеланием зрителя

«взаимодействовать с реальным миром, полностью погружая себя в фантастическое пространство, создаваемое с помощью новейших технологий, заменяющих симулякрами реальный опыт и все, что требует от человека известного напряжения» [125, с. 25].

На наш взгляд, аксиологическое различие не всегда предполагает различение хронотопических моделей. Зритель, «сбегающий», скажем, в насквозь условные пространства сериалов «Табу» (BBC, 2017) или «Ход королевы» (Netflix, 2020), не испытывает заметных искажений привычного хронотического ощущения и чувствует себя в предметной среде, иной по цвету, фактуре и пластике, чем его собственная, вполне уверенно. Другие «эскапистические» фильмы XXI века (фильмы корпорации «Марвел», киносериалы «Пираты Карибского моря», «Властелин колец» и др.) во многом основаны на хронотопических дисторсиях.

С другой стороны, пространственно-временные дисторсии работают и в фильмах, весьма далеких от эскапизма, предъявляющих зрителю требования высокого этического и интеллектуального напряжения. Например, в фильмах Д. Вильнева («Политехникум», 2008, «Прибытие», 2016, «Бегущий по лезвию 2049», 2017), О. Ассаяса («Выход на посадку», 2007, «Персональный покупатель», 2016), А. Киаростами («24 кадра», 2016–2017).

Поэтому нам понадобится сейчас не различие «реального» и «воображаемого» времени-места, но типы пространственно-временного континуума, хронотопа как слитного живого ощущения реальности, моделированного фильмом. Экранный хронотоп, рассмотренный в этом аспекте, свидетельствует не столько о возможностях кинематографического нарратива, сколько о реальных хронотопических состояниях, доминирующих в человеческом обществе. Будучи отрефлексированными в фильме и

в зрительском опыте, они становятся аргументом в философском размышлении о времени и человеке.

Анализ и описание хронотопической модели начинается с предметных объектов, размечающих пространство кадра: ботанических, геологических, архитектурных, интерьерных. Выбор места, где будет разыграна и снята та или иная сцена, решает если не все, то очень многое. Если мы возьмем как пример классическую западную дилемму «быть или не быть» и ее отражение в экранизациях «Гамлета» второй половины XX века, то необходимо отмечать локацию, где произносится знаменитый монолог:

- на зубце крепостной башни (1948, постановка Л. Оливье),
- на берегу беспокойного моря (1964, постановка Г. Козинцева),
- в склепе (1990, постановка Ф. Дзэффирилли),
- в видеолавке на фоне полок с бесчисленными кассетами (2000, постановка М. Альмерейды).

В каждом из этих случаев смысл «быть» и «не быть», так же как решение дилеммы, меняется в зависимости от характера локации. Судя по этой ключевой сцене, гамлетовское «быть» в 1948 году означает царить по праву и справедливости, в 1964 – принять на себя риск неопределенности бытия, в 1990 – дышать и жить, в 2000 – сохранять философскую концентрацию вопреки рассеянию времени.

Предметно-пространственные референты размечают направления движения, определяют пластику пространства и его динамический потенциал, дистанции и возможные способы их прохождения. Их расположение в кадре создает вертикальные, горизонтальные, диагональные, дуговые линии напряжения визу-

альных энергий, образует плотность или разреженность среды, отдающиеся в восприятии зрителя более-менее отчетливым телесным ощущением тяжести или легкости, напряжения или расслабленности, движения или статики, комфорта или тревоги. Большое значение имеет также звук, передающий невидимые качества пространства, делающий его «глухим» или «ясным», помогающий акустическими ориентирами пространственному ощущению. Важную роль играет позиция снимающей камеры. Характер и качество пространства во многом определяется ее точкой зрения, направлением и движением ее взгляда.

В целом хронотопическая модель представляет пластическую формулу внешнего пространственного порядка и внутреннего порядка человека, взятого в аспектах их тождественности и изменений. Она реализуется:

- а) в выборе локации (улицы, площади, туннеля подземных коммуникаций, склона холма, проселочной дороги и т. д.);
- б) в выборе точки зрения, а точнее, режима видения, когда субъективная «точка» в движении вычерчивает маршрут взгляда и демонстрирует темп, ритм и усилие преодоления пространства;
- в) в характеристиках монтажного план-кадра (крупность, ракурс, длительность);
- г) в динамике тождества-изменения человека согласно пластически смоделированному хронотопу.

Три основания типологии хронотопических моделей заданы гуманитарной наукой и могут быть приложены к экранным образам в полной мере. Это *культурно-историческое основание*, связанное со временем создания фильма, *психологическое основание*, связанное с модусом личности, не различающей себя в абстрактном мировом порядке, оберегающей свой духовный мир,

изоморфный мировому либо радикально иной по структуре, или теряющей себя в катастрофическом распаде мирового порядка. И, наконец, *динамически-энергийное основание*, предполагающее ритм, темп и направленность движения культурной души в пространстве мира.

В комплексе этих характеристик определяются, кроме *естественной* (культурно-исторической), три хронотопические модели: *экстремальная, катастрофическая, парадоксальная*, отражающие степень нарушения порядка пространственно-временного ощущения, привычного зрителю. Такие нарушения могут производиться и в аналоговом, и в цифровом фильме с различными целями и различным эффектом. При этом серьезное значение имеет аналоговая или дигитальная моделировка локации. Создать достаточно сильное ощущение катастрофического, экстремального и тем более парадоксального бытия в аналоговом фильме, оперирующем физической материальной реальностью, сложнее, чем с помощью дигитальных технологий, легко моделирующих физически невозможные, но для зрителя чувственно иммерсивные положения мира. Так в момент съемок «Прогулки» (2015, режиссер Р. Земекис) актер Джозеф Гордон-Левитт, играющий роль Филиппа Пети, французского канатоходца, прошедшего в 1974 году на высоте 400 метров между Южной и Северной башнями только что отстроенного Всемирного торгового центра, идет, балансируя шестом, по узкому шестиметровому брусу, чуть приподнятыму над полом павильона. Посредством технологии «хромакей» павильон превращается на экране в Нью-Йорк с высоты птичьего полета, а доска на полу павильона – в трос, натянутый над пропастью. Экстремальный хронотоп сцены вот-вот превра-

тится в катастрофический, но естественная уверенность и устойчивость актера, идущего по надежному деревянному брусу, проложенному на полу павильона, передается всей сцене и радирует в ощущения зрителя. Надо ли говорить, что страх катастрофы, его модуляция в волнующее чувство риска, а затем и вовсе снятие страха комфортным ощущением надежности и защищенности создаются в «Прогулке» намеренно и являются своего рода терапией для соотечественников режиссера, переживших трагедию 11 сентября 2001 года. С этой целью фильм использует несколько средств, и хронотопическая экстремальная модель дигитального типа среди них наиболее важна.

С одной стороны, технологическое условие объективно и может быть лишь ограничением или расширением возможностей той или иной хронотопической модели. Например, стремительность погонь, в которые вовлечен Джеймс Бонд в фильме «007: Координаты «Скайфолл»» (2012, использованы цифровые камеры Arri Alexa M и Red Epic), на порядок превосходит динамизм сходных сцен в «бондиане» 1960-х годов, снятых тяжелыми аналоговыми камерами. Сама легкость и беспрепятственность движения в бондиане 2010-х несравнимы с инертностью тел в пространствах «Голдфингера» (1964) или «Шаровой молнии» (1965). Но это может свидетельствовать и о более глубоких причинах разницы в хронотопических моделях 2010-х и 1960-х. Скорее всего, паркур «бондианы» XXI века как образ неудержимо меняющегося мира, и не может отвечать внутреннему хронотопическому ощущению обретенной стабильности, столь ценному для человека первых послевоенных десятилетий.

Экстремальные и катастрофические модели хронотопа являются простыми, хотя и впечатляющими, поскольку действуют

на висцеральном уровне и работают с чувственностью зрителя. Напомним, например, сцены морского боя в «Пиратах Карибского моря» (2003–2017) или ландшафты «Властелина колец» 2001–2003). В первом случае тучи корабельной щепы вихрем носятся вокруг персонажей и чудесным образом не задевают их, а «Летучий Голландец» поднимается из морской бездны, увлекая за собой потоки «реально» тяжелой воды («Пираты Карибского моря: На краю света», 2007). Во втором случае пропасти и выси Средиземья моделированы с опорой на геофизические реалии, но законы гравитации и сопротивление материи здесь благополучно отменены, так что Гэндалф бесконечно-долго падает вслед за своим врагом в бездну, и длительность этого падения, наконец, переживается зрителем, как полет, не предусматривающий финального смертельного удара о землю («Властелин колец. Две крепости», 2002). Такие волшебные пространственно-динамические эффекты, сопряженные с иллюзией реальности движущихся объектов, доставляют зрителю наслаждение, не лишенное приятного чувства риска, и, отвечая на его страхи перед бурными катастрофическими изменениями реального мира, микшируют их временным, но глубоко-висцеральным переживанием возможности чудесного спасения в катастрофе.

Наиболее сложны и интересны парадоксальные аналоговые и цифровые модели, вовлекающие в работу наш интеллект и метафизический опыт. При этом аналоговые техники работают, условно говоря, в евклидовом пространстве, а цифровые, позволяющие абстрагировать предметное пространство до почти бестелесных энергийных линий, в пространствах Эйнштейна и Лобачевского. Такие модели трудны для определения и ана-

лиза, особенно если в качестве лейтмедиума (главного посредника между авторским замыслом и зрителем) принимаются, по умолчанию, жанровая структура, литературный текст диалогов или актерская игра.

Мы возьмем для примера три научно-фантастических фильма: «2001: Космическая Одиссея» (1968) С. Кубрика, «Гравитация» (2013) А. Куарона, «Прибытие» (2016) Д. Вильнева. Пространственно-временная аномалия здесь формально объясняется «фантастическим» сюжетом. Вопрос в том, имеет такая аномалия качество технического трюка, аттракциона, или она является выражением более глубоких философско-антропологических значений.

Первая трудность в этом случае – определить действительный лейтмедиум фильма, посредством которого автор передает зрителю главный смысл своего творения. «2001: Космическая Одиссея» (1968) С. Кубрика и «Прибытие» (2016) Д. Вильнева систематически используют парадоксальные пространственные положения, что позволяет думать об их медиумической значимости для фильма в целом. «Гравитация» (2013) А. Куарона главными выразительными средствами полагает актера (Д. Клуни, С. Буллок) и слово (диалоги персонажей). Тем не менее, в этом фильме формально представлено нарушение гравитации, что позволяет нам сравнить его с первыми двумя и включить в рассматриваемый блок фильмов.

В «Прибытии» Д. Вильнева рабочая группа, намеренная установить контакт с пришельцами, поднимается в инопланетный корабль и при этом несколько раз меняет свою ориентацию в пространстве: движется по вертикальным плоскостям с той же устой-

чивостью и сцеплением, что и по горизонтальным, следует к конечной цели по прямоугольному в сечении коридору, перевернутому, с точки зрения зрителя, на 180°, так что пол и потолок меняются местами.

Сам по себе трюк с нарушением гравитации ничего нового собой не представляет. Им пользовались еще в комедиях времен Ч. С. Чаплина, а в 1951 году в «Королевской свадьбе» влюбленный Фред Астер танцует, переходя последовательно с пола на стену и потолок своей комнаты и благополучно спускаясь вновь к креслу, от которого начал танец. Что же касается фантастических аналогичных фильмов, то наиболее ярким примером здесь будет, конечно же, «2001: Космическая Одиссея» С. Кубрика, в которой персонажи дважды передвигаются по внутренней поверхности тора, описывая траекторию в 180° и даже 360°, но сохраняя при этом уверенную пластику человека, находящегося на горизонтальной поверхности. Это переход стюардессы космического корабля с уровня пассажирского салона в кабину пилотов и утренняя пробежка Дэйва Боумана по торOIDной спортивной дорожке внутри корабля «Дискавери».

И, наконец, примером может быть аналоговая «Гравитация» А. Куарона, снятая за три года до «Прибытия» и включающая множество сцен в космической невесомости.

Для понимания таких сцен необходимо учитывать, кроме технологии, их сюжетный контекст и пространственные границы кадра. Исчезновение земного тяготения в «Королевской свадьбе» – это комическая метафора «окрыляющей любви», лишенная серьезного пафоса, поскольку действует в замкнутом пространстве хорошо меблированной комнаты и «окрыленному» приходится плясать на потолке вокруг свисающей лампы. Кроме

того, кадр ограничен внутренними поверхностями помещения, и механика трюка с павильонной выгородкой, вращающейся вокруг неподвижной оси, совпадающей с осью взгляда съемочной камеры, скрыта, как в цирковом фокусе. И так же, как в цирковом фокусе, наличие этой механики подразумевается зрителем, ему несложно принять аномалию как забавный аттракцион, локализованный в специально устроенном павильоне.

Примерно так же, но без комических коннотаций воспринимаются и сцены «Космической Одиссеи». Парадоксальность здесь по сюжету обусловлена физическими свойствами космического пространства, а бытовой характер действия персонажей и подразумеваемый механизм трюка (уже знакомая вращающаяся выгородка в сцене со стюардессой и скрытая монтажная склейка в сцене пробежки Боумана) вызывают у зрителя скорее интеллектуальный интерес, сопряженный с трудностью освоения нового необычного положения мира, чем психологический дискомфорт.

В сравнении с этим сцены «Гравитации» представляют простую экстремальную модель. Они включены в катастрофический сюжет, и распад привычного «вертикального» порядка мира персонажей должен переживаться зрителем эмоционально, как тревога за их судьбу. Сам зритель, однако, не испытывает серьезного психологического шока, поскольку трюки с «выходом в космическую пустоту», снятые в черных фонах съемочного павильона, известных со времен Ж. Мельеса, задают зрителю известный порядок условности вымысла. Границы кадра позволяют создать ощущение пространственной гетерогенности, представленной взгляду стороннего наблюдателя: персонажи плавают в «космической пустоте», словно в темной воде, а зритель смотрит на них

«с берега». Справиться с дискомфортом хронотопического нарушения, отстраняя его в вымышенный мир фильма, ему не составляет труда.

Цифровая антигравитационная модель в «Прибытии» не имеет такого «берега», то есть хронотопической точки опоры для зрителя. Персонажи приближаются на платформе подъемника к входу в инопланетный корабль. Точка зрения камеры расположена в чреве корабля над ними. Зрителю несложно утвердиться в ее «лунке» и сориентировать свое чувство гравитации в положении «вид сверху». Но, не прерывая своего движения, на общем плане, без монтажных склеек и затемнений группа переходит с подъемника на палубу корабля и оказывается в ином гравитационном состоянии: то, что было шахтой уходящего ввысь колодца, оказывается коридором. Героям приходится с видимой психофизиологической шоковой реакцией утверждаться в новом, неземном устройстве пространства. Но важнее в этом случае состояние зрителя. Механический трюк с поворотом пространства в аналоговом фильме здесь заменяется технологией глубинной цифровой модуляции пространства, так что прежняя «контрольная» точка устойчивости утрачивается зрителем, и он переживает, хотя в значительно меньшей степени, ту же неуверенность и то же головокружение, что и персонажи сцены. Для Вильнева это важный телесный опыт, подводящий зрителя к мысли о множественности миров, множественности сознаний, множественности культур и о необходимости принять эту множественность, не теряя при этом своей единственности. Способов спровоцировать такой опыт в фильме много, но сейчас нам важен хронотопический парадокс, действующий благодаря цифровым технологиям организации

кадра на глубоко внутреннем, висцеральном уровне зрительского восприятия.

Небольшой пример перекрестного применения трех типов хронотопа – экстремального, катастрофического и парадоксального – могли бы дать наблюдения над значимыми западными фильмами и сериалами 2010–2020-х годов, имеющими наиболее высокий зрительский рейтинг: «Начало» (*Inception*, 2010, США, режиссер К. Нолан), «127 часов» (*127 Hours*, 2010, Великобритания, режиссер Д. Бойл), «Меланхolia» (*Melancholia*, 2011, Дания, режиссер Л. фон Триер), «Время» (*In Time*, 2011, США, режиссер Э. Никкол), «007: Координаты „Скайфолл“» (*Skyfall*, 2012, режиссер С. Мендес), «Интерstellар» (*Interstellar*, 2014, США, режиссер К. Нолан), «Марсианин» (*The Martian*, 2015, США, режиссер Р. Скотт), «Убийца» (*Sicario*, 2015, режиссер Д. Вильнев), «Бегущий по лезвию 2049» (*Blade Runner 2049*, 2017, США, режиссер Д. Вильнев), сериалы «Шерлок» (*Sherlock*, 2010–2017), «Черное зеркало» (*Black Mirror*, 2011–2019, Великобритания), «Рассказы из Петли» (*Tales from the Loop*, 2020, США), «Город и Город» (*The Cityand the City*, 2018, Великобритания, режиссер Т. Шэнклэнд). Сюда же можно включить фильмы и сериалы, где пространственно-временные дисторсии использованы в интересах жанра, создавая нечто вроде машины времени для путешествий: «Однажды в... Голливуде» (*Once Upon a Time in... Hollywood*, 2019, США, режиссер К. Тарантино), «Облачный атлас» (*Cloud Atlas*, 2012, США, режиссер Л. Вачовски), «Доктор Кто» (*Doctor Who*, 2005–2022, Великобритания), «Благие знамения» (*Good Omens*, 2019, Великобритания).

Историческое условие существования всех этих экранных произведений характеризуется как глобальный антропологический кризис, спровоцированный кризисными состояниями во многих областях культуры, экономики, политики, экологическими проблемами, гендерными проблемами, симптомами посттравматического состояния западной культуры, феноменом катастрофического сознания и т. д. Понятно, что названные фильмы и сериалы могут служить развернутыми экспликациями этих феноменов в ходе философских размышлений о времени и человеке.

Итак, типология хронотопов в кинематографе включает естественную, парадоксальную, экстремальную и катастрофическую модели, построенные на следующих основаниях:

- а) время, место, социокультурные обстоятельства создания фильма;
- б) субъективно-психологическое состояние персонажей, характерное для фильма (поиск «я», сохранение «я», распад «я»);
- в) динамически-энергийная модель (апперцептивная, паркурная);
- г) технология производства (аналоговое, цифровое);
- д) порядок реальности, принятый на сюжетном уровне (естественный, парадоксальный, экстремальный, катастрофический).

Второй пункт требует специальных пояснений.

Парадоксальный, экстремальный и катастрофический хронотопы полагают некоторую пространственно-временную аномалию как нарушение мирового порядка. Важным для фильма оказывается способ, которым человек справляется с ситуацией, реагируя на распад привычного. Это формулируется и как психологи-

ческая ситуация персонажа, на наших глазах выбирающего стратегию спасения, и как отвлеченная от сюжета философско-антропологическая концепция. В любом случае осмысляются три модуса:

а) оберегание «я» вопреки динамике распадающегося мира («127 часов», «Меланхолия», «Интерstellар», «Марсианин», «Прибытие», «Бегущий по лезвию 2049»);

б) безотчетная потребность влиться в неудержимый поток изменений («Начало», «007: Координаты „Скайфолл“», «Шерлок», «Черное зеркало», «Рассказы из Петли», «Город и Город»);

в) иллюзия обратимости времени, возможности предсказания, контроля и «второй попытки» («Время», «Однажды в... Голливуде», «Облачный атлас», «Доктор Кто», «Благие знамения»).

В особенности важны первые два, которые мы можем назвать апперцептивным¹², представляющим состояние внутренней сосредоточенной неподвижности, тишины напряженного внимания к себе и миру, и паркурным, избавляющим зрителя от напряженности благодаря стремительному и неудержимому движению. Сложность в том, что оба модуса имеют в современных авторских фильмах и сериалах области пересечения. Например, готовность принять поток становления сложным образом сочетается в «Начале» и «Рассказах из Петли» с внутренней сосредоточенностью, а оберегание «я» в «Интерstellар» и «Прибытии» становится особенно пафосным и дра-

¹² Апперцепция – осознанность восприятия, рефлексия своего внутреннего состояния, акт, дающий нам представление о нашем «я» (Г. Лейбниц), «самосознание, производящее представление «я мыслю», которое должно иметь возможность сопровождать все остальные представления и быть тождественным во всяком сознании» (И. Кант «Критика чистого разума»).

матичным, когда герой принимает неизбежную слитную сложность и текущую бесконечность бытия. Труд внимательного зрителя в данном случае заключается в том, чтобы определить доминантный экранный хронотоп, соотнести его с реальными культурно-историческими условиями, на основе полученной информации представить духовно-психологическую характеристику эпохи и только затем вступить с ней в спор или согласие.

Все сказанное выше подводит нас к еще одному важному заключению. В ходе рассуждений мы назвали в числе пространственных референтов фильма предметные (физически реальные объекты, представляющие ориентиры, узлы и границы пространства) и абстрактные (динамически-энергийные линии, вычерчивающие схему освоения и преодоления пространства человеком). Последние имеют безусловное качество референта, когда принимаются как хронотическое переживание реальности, фактически существующее и преобладающее в социальном сознании. Автор фильма может поставить своей задачей принять этот метафизический референт или воздействовать на него вплоть до разрушения. Наша задача как зрителей состоит в том, чтобы, опираясь на очевидные (предметные) референты фильма, определить неочевидный метафизический референт, то есть особое качество социокультурной реальности, реальный духовный опыт, духовную ценность или духовный недуг, к которому отсылает фильм, выстраивая свою хронотопическую модель.

2. 6. ГЕДОНИСТИЧЕСКАЯ ЭТИКА ФИЛЬМА: ПОРОЖДАЮЩИЕ МОДЕЛИ

Искусство в целом и кинематограф в частности являются способом познания мира при помощи чистых концептов, способом «всматривания в бытие» и социальное сознание. Намерение классифицировать массу кинематографических явлений на этих основаниях приводит нас к философским аспектам проблемы, к поискам онтологического уровня, где могут быть расположены абстрактные модели фильма, некие «идеи» в платоновском смысле, каждая из которых порождает в социокультурной реальности ряды кинолент, различных по фабуле, сюжету, пластической риторике, жанровым признакам, но роднящихся как производные одной мыслительной модели.

Онтологическим уровнем кино для разных периодов его существования с конца 1890-х годов и по наше время может быть доминирующая в культуре того или иного периода интенция, то есть направленность сознания, и обусловленная ею ценностная система. Такими порождающими интенциями могут быть страх, любопытство, наслаждение, забота, сопротивление и т. д. Условия возникновения доминирующей интенции сложны, поскольку в них сказываются базовые установки культуры, восходящие к ее мифологическим началам, структура менталитета, текущие изменения в политической и культурной жизни, стихийные бедствия и катастрофы, нарушающие этический и эстетический баланс в мыслительной картине мира. Свое влияние оказывают события в искусстве, экономике, технологии, возникающие как результат актуального хода вещей и генерирующие новые ряды со-

бытий. Сейчас нам достаточно взять за основу очевидное предположение, что кинематограф является видом философской рефлексии и одновременно способом художественного моделирования этой рефлексии, художественной формой философского вопрошания. Кинематограф как вид философской рефлексии в значительной мере определяется и регулируется доминирующей в культуре интенцией. Но не меньшие возможности для философских выводов представляет обширный план развлекательного кино, по-своему отвечающего на вопросы времени. За период с 1980-х годов до последнего времени характеристики интенционального уровня, на котором складываются порождающие модели фильмов, заметно изменились. Преобладание тревоги, страха перед неизвестностью, характерное для 1980–90-х годов, сменилось в 2010–20-х преобладанием эйфорически-гедонистической интенции, что не раз отмечено современной гуманитарной наукой. В междисциплинарном исследовании «*Hedonism and the choice of everyday activities* (Гедонизм и выбор повседневных дел)» [195], сделанном группой европейских и американских психологов, социологов и экономистов, гедонистический принцип существования современного человека варьируется в концепциях «гедонического оппортунизма» (стимуляции хорошего настроения всякий раз, когда появляется такая возможность), «гедонистической значимости» состояний, действия и занятий, «гедонической гибкости», требующей краткосрочных вознаграждений за неприятные, но необходимые действия. В ряду таких стимуляций и вознаграждений (еда, игра, развлечение, психологическая поддержка в социальных сетях) визуальное удовольствие занимает далеко не последнее место [188].

Как мы показали выше, интенции эпохи, обуславливающие ту или иную кинематографическую модель, не всегда являются гедонистическими. Но нельзя при этом игнорировать то обстоятельство, что, будучи зрелищным искусством, фильм по природе своей связан с удовольствием и наслаждением. Это заставляет нас иметь в виду два аспекта проблемы. С одной стороны, нам важно проследить, какие модели кинематографического зре лища сегодня являются востребованными, и указать на их гедонистическую природу. С другой стороны, нам неизбежно придется обратиться к природе самого фильма, выявить источники специфического удовольствия, заключенные в нем, и соотнести их с наиболее общими, классическими философскими трактовками удовольствия, на которых базируется западная культура и западное искусство. При таком подходе типология «моделей удовольствия» будет иметь относительно общий характер, не очерченный какой-то одной эпохой, и сведется к небольшому числу основных кинематографических моделей. Их вариациями и комбинациями, на наш взгляд, обеспечено разнообразие художественного кинематографа.

Для наших целей нам достаточно привлечь положения античной греческой философии, тем более, что учения Эпикура и Аристиппа в контексте современной апологии и критики гедонизма вызывают повышенный интерес.

Диоген Лаэртский приводит цитату из сочинения Эпикура «О конечной цели»: «Не знаю, что и помыслить добром, как не наслаждение от вкушения, от любви, от того, что слышишь, и от красоты, которую видишь» [57, с. 398].

Из письма Эпикура Менекею: «<...> когда мы говорим, что наслаждение есть конечная цель, <...> мы разумеем свободу от

страданий тела и смятений души» [57, с. 435]. Поэтому «часто мы предпочитаем наслаждениям, если, претерпев долгую боль, мы ждем за нею большего наслаждения» [57, с. 434]. В книге «О предпочтении» философ различает два вида удовольствия – кинетическое и статическое: «Наслаждение в покое – это безмятежность и безболезненность, наслаждения в движении – радость и удовольствие» [57, с. 436].

Б. М. Никольский в статье «Эпикур о наслаждении: проблема кинетического и статического наслаждения», предваряющей публикацию книги Цицерона «О пределах добра и зла», пишет: «Согласно свидетельству Цицерона, высшим благом и коначной целью, с точки зрения Эпикура, служило статическое наслаждение. Однако некоторые другие свидетельства противоречат или, по крайней мере, не очень хорошо согласуются с этим» [112, с. 424–425]. Для нас важным кажется замечание Никольского, что по существу «статическое удовольствие» Эпикура является не состоянием покоя, но претерпеванием, то есть своего рода движением, при котором поток впечатлений проходит сквозь тело и сознание реципиента, фокусирующего себя в точке восприятия. «Эпикур характеризует всякое наслаждение как «претерпевание» – πάθος, что заставляет нас видеть в любом наслаждении результат воздействия и не говорить о некоем статическом наслаждении, которое ни с каким воздействием не связано» [112, с. 430].

Это положение отсылает нас к философии наслаждения Аристиппа, трактованной Е. В Алымовой и С. В. Караваевой в контексте концепции времени у Августина: «Время нашего существования растянуто, мы пребываем во времени. Но в состоянии

наслаждения, удовольствия человек находится в консенсусе с самим собой, топосе, где осуществляется собирание воедино всего человеческого существа» [3, с. 13].

Философский анализ положений гедонистической философии не является для нас целью, поэтому мы можем довериться приведенным рассуждениям, чтобы обозначить основные состояния наслаждения: снятие боли (тревоги, страха, дискомфорта), разнообразные чувственные удовольствия и, наконец, экзистенциальное наслаждение исполненности («собирание-воедино»).

Несложно увидеть, насколько сама природа фильма расположена к стимуляции таких удовольствий. Чувственное богатство фотографических образов, последовательно возрастающее с приходом цвета, а затем высокоскоростных цифровых камер, производящих «срезы» реальности, исключительные по феноменологической плотности, дает зрителю самый широкий спектр удовольствий. Кинетическая природа фильма позволяет насладиться свободой и ритмом движения, освобождая нашу естественную моторику от тяжести плоти, сопротивления среды и препятствий. Отсылая здесь к известному замечанию М. Мерло-Понти о том, что «искусство не создано для изложения идей; <...> современная философия состоит не в сцеплении понятий, но в описании смешения сознания с миром, его ангажированности в теле, его сосуществования с другими, <...> сюжет этот исключительно кинематографичен» [106], мы лишь напоминаем о тотальном присутствии телесности мира и человека в кинематографическом изображении. Специфика кино как технологии искусства позволяет испытать наслаждение этой телесностью синэстетически полно, с глубокой иммерсией, что и делает фильм таким привлекательным для зрителя-гедониста.

Сложнее обстоит дело с наслаждением экзистенциального «претерпевания». Фильм, изначально оперирующий длительностью и зрелищной предметностью, может, согласно намерениям автора, отказаться от них, чтобы оставить зрителя в чистом фотографическом «здесь-и-сейчас», в точке *punctum*'а, по терминологии Р. Барта [18]. При этом технология фильма, в отличие от фотографии, допускает временную протяженность этой точки «разрыва», не заполняемого содержанием *studium*'а, что может вызвать у нетребовательного зрителя, ориентированного на кинематографические удовольствия, в лучшем случае, дискомфорт скуки, в худшем – раздражение и отторжение. Такому зрителю легко классифицировать подобные моменты фильма как ошибки, промахи или неоправданную претенциозность автора. Однако даже этот нетребовательный зритель охотно принимает саспенс в триллерах, например, у Хичкока, по опыту зная, что длительность и степень дискомфорта в этом сюжетном «зависании» прямо пропорциональны наслаждению последующего «снятия».

И, наконец, нельзя не упомянуть о познавательном наслаждении, которое способен дать фильм зрителю. Гедонистическая философия не говорит о радостях знания, хотя у Эпикура есть учение о познавательном «предвосхищении» и «выжижании», первое из которых обеспечивает легкость узнавания вещей, а второе связано с трудом постижения. Кроме того, знание философ считает залогом душевного покоя и безмятежности духа, принадлежащих к статическим наслаждениям. Наука, по его мнению, «не служит никакой иной цели, кроме как безмятежности духа и твердой уверенности» [57, с. 421], а знание необходимо, чтобы «с быстротою мысли облететь все самое нужное для достижения душевного покоя» [57, с. 421]. Таким образом, первые «наслаждения

знания», которые мы упомянем применительно к фильму, – это снятие познавательной неопределенности (разгадка тайны или разрешение саспенса) и удовольствие узнавания уже знакомого. Простейшие примеры первого мы встречаем в мистических или криминальных триллерах, в детективных фильмах и т. д. Второй тип познавательного удовольствия специально провоцируется фильмами, построенными по интертекстуальной модели, включающей в оригинальную сюжетно-пластическую форму регулярные отсылки к уже известным текстам, образам, именам или событиям в виде цитаты, аллюзии, пародии, оммажа. Кроме того, кино удовлетворяет любопытство зрителя, его потребность в познавательном развлечении. На этом основано научно-популярное кино и видовое «кино путешествий», но игровое кино не в меньшей степени учитывает любопытство зрителя, поставляя ему наглядные сведения о других эпохах, об экзотических местах на планете, о быте других сословий, обстоятельствах жизни и деятельности известных людей.

Учитывая вышесказанное, мы выделяем пять наиболее очевидных наслаждений, фундирующих кинематографическое зрелище:

1. Наслаждение плотью мира в широком спектре наших перцептивных возможностей. Фотографическая природа кино, особенно на цифровой стадии развития, стимулирует не только цветосветовые ощущения зрителя, но и тактильные, моторные, ольфакторные, вкусовые, температурные и множество других, более тонких и неопределенных чувственных переживаний. При изначальной гедонистической установке это свойство фильма позволяет моделировать в кадре чувственный комфорт, трудно достижимый в реальности, комфорт природный (ландшафтный, ботанический), сексуальный, тактильно-предметный, алиментарный и т. д.

2. Наслаждение телесной свободой в движении, идеально представленное свободным полетом, выходом телесной энергии, не встречающей внешних препятствий или легко преодолевающей их. Такого рода свободу в самом удобном и распространенном виде дают некоторые жанры компьютерных игр или инсталляций, снимающих естественную тяжесть и инертность тела пользователя в виртуальном пространстве. Но этого же качества достигает кино в эпоху, когда тяжелая громоздкая съемочная техника заменяется на компактные кино- и фотоаппараты, например, линейки «Red» или фильм целиком моделируется в виртуальном компьютерном пространстве.

3. Наслаждение покоя, трактованного как снятие боли и страдания. Для достижения этого фильму достаточно саспенса, располагающего и удерживающего зрителя в длящемся состоянии неведения, ожидания, оптического, психологического и эмоционального дискомфорта. Наиболее простым примером может быть классическая сцена из «Молчания ягнят» Д. Демми, где героиня Д. Фостер продвигается в поисках убийцы по темному дому. Наступающее вслед за тем разрешение саспенса, снятие страха неизвестности, доставляет тем большее наслаждение, чем интенсивнее чувствовался предыдущий дискомфорт.

4. Познавательное наслаждение в виде снятия гносеологической неопределенности, узнавания хорошо известного и удовлетворения любопытства.

5. Пятый вид наслаждения наиболее сложен по своей структуре и кинематографическим воплощениям, но базируется он на том самом состоянии полноты бытия-с-самим-собой, которое Аристипп связывает с наслаждением исполненности, а Августин –

со страданием претерпевания. Пользуясь мифом о Сизифе, трактованном в известном тексте А. Камю, можно сказать, что один полюс этого состояния определяется как точка преодоления внешнего препятствия, последний акт усилия, достигающего своей цели, момент победы и связанный с ним эффект полной самореализации. Другой полюс, наиболее важный для самого Камю, – длительность бесконечного возвращения Сизифа к исходной точке усилия. В этой философской апологии страдания постулируется и высшее наслаждение бытийной исполненности, не имеющей иных условий, кроме бытия-самим-собой: «В этом вся тихая радость Сизифа. Ему принадлежит его судьба. Камень – его достояние. Точно так же абсурдный человек, глядя на свои муки, заставляет умолкнуть идолов. В неожиданно притихшей вселенной слышен шепот тысяч тонких восхитительных голосов, поднимающихся от земли» [72, с. 92]. Этот безусловный, чистый акт-существование, достигаемый устраниением его предикатов, как негативных (страдание, боль, усилие), так и позитивных (удовольствия жизни, победа, награда), обладает чистой позитивностью самотождественности, не нуждающейся в онтических доказательствах. «Безусловно, в опыте боли, – пишет сторонник философской альгодиции В. Лехциер, – мы теряем себя, ускользаем от себя в бездну, готовую нас поглотить. Крайней точкой такого опыта является болевой шок – полное отключение субъекта и его возвращение к состоянию чистой неразличимости. На другом полюсе опыта боли – стиснутые зубы: сопротивляясь боли, претерпевая ее, мы обнаруживаем пропасть, разрыв, отделяющий нас от всего остального. Вот как об этом говорит Сиоран: «Страдать означает быть от начала до конца собой, находиться в состоянии неслияности с миром, ибо страдание – генератор дистанций; и когда оно терзает

нас, мы ни с чем не идентифицируем себя, даже с ним; а это значит, что сознавая собственное сознание, мы неустанно наблюдаем за собственным бодрствованием» [96, с. 46]. Применяя к этому случаю сократовское рассуждение о ценности измерительного знания, благодаря которому мудрый человек скорее выбирает страдания, ведущие к благу, нежели блага, ведущие к страданию («Протагор» Платона), можно сказать, что сиорановское страдание есть мера совпадения человека с самим собой в акте существования. И в этом отношении оно может быть приравнено наслаждению, которое, согласно учению античных киренаиков, тоже служит самотождественности человека.

Но сложно предположить, что позитивность такого акта может стать залогом популярных культурных практик, в том числе и жарового кино, рассчитанного на широкого зрителя. Оно охотнее принимает другой полюс сизифовой ситуации – виртуальный полюс победы над богами и камнем. Мы уже говорили об удовольствии снятия эмоционального дискомфорта или познавательной неопределенности, предпочтительном для зрителя. Точно также снятие угрозы свободе и жизни героя со стороны враждебных сил, реализованное в моменте победы, зритель переживает как наслаждение, прямо пропорциональное масштабу угрозы, и не готов отказаться от него ради трудного наслаждения «быть от начала до конца собой».

Теперь мы можем определить пять базовых моделей фильма, основанных на одном из пяти вышеназванных видов наслаждения либо их комбинирующих. Необходимо заметить, что мы не оперируем понятием жанра, поскольку объемы понятий «жанр» и «модель» не совпадают. Жанровые конструкции и телес-

ное облачение фильма, включая кастинг и художественное решение, – это всего лишь драматургические (сюжетно-фабульные) и пластические вариации «ответа» на интенцию эпохи. Поэтому, например, мы различаем два первых фильма «бэтменианы», созданные Т. Бертоном в одном и том же жанре фильма-комикса, согласно различию их порождающих моделей. «Бэтмэн» 1989 года, безусловно, сделан по мифологической модели трансцендентного спасения, поэтому фильм определяют алиментарные, паркурные и аркадные конструкции. Фильм 1992 года базируется, в основном, на экзистенциальной модели, хотя и разработанной в популярно-романтическом ключе. Иначе говоря, мы допускаем строение фильма одновременно по нескольким моделям, одна из которых является доминирующей, а прочие способствуют глубине и сложности ее реализации в фильме. Это особенно характерно для так называемых авторских фильмов с оригинальной художественной и философской концепцией, но и коммерческое кино нередко пользуется сразу несколькими гедонистическими моделями для достижения максимального успеха.

Вместе с тем мы подчеркиваем, что сама типология моделей имеет универсальный характер и может быть приложена к любой эпохе, охваченной существованием кинематографа. Важно заметить, что эта типология имеет ряд отличий от типологии текстов, разработанной Ю. М. Лотманом на основаниях их социального функционирования [99] и принимающей во внимание коммуникативный акт, взятый в аспектах понимания и интерпретации сообщения. Поэтому понятия «сказка» или «детектив» в наших рассуждениях имеют несколько иное наполнение. Мы всего лишь типологизируем конструкции, работающие на зрительское удовольствие.

На этих основаниях мы выделяем следующие типы конструкций:

«Алиментарная» модель. Напомним, что понятие «алиментарный» используется в нашей книге в более широком содержательном объеме, чем просто «пищевой (фр. *alimentaire*)», «съестной», «питательный». Согласно Р. Барту, *alimentaire* – это и пища, набор продуктов, «и в то же время система коммуникации, собрание образов, свод обычаем, ситуаций и поступков» [16, с. 372]. «Что может стоять за такими алиментарными значениями? – говорит Барт, – <...> не только установка на показное благополучие, но и гораздо более обширный комплекс тем и ситуаций; можно сказать, что в пище присутствует как означаемое «весь мир» [16, с. 373].

Алиментарная модель в кино не ограничивается демонстрацией гиперреалистических образов съестного, хотя тенденция выделения «кулинарных» сериалов и фильмов в особый жанровый подвид возникает в 2007–2014 («Рататуй» (*Ratatouille*, 2007), «Вкус жизни» (*No Reservations*, 2007), «Душевная кухня» (*Soul Kitchen*, 2009), «Джули и Джюлия» (*Julie & Julia*, 2009), «Повар для президента» (*Les saveurs du Palais*, 2012), «Шеф» (*Comme un chef*, 2012), «Кухня» (телесериал, «СТС», сезоны 2012–2014), «Повар на колесах» (*Chef*, 2014), «Пряности и страсти» (*The Hundred-Foot Journey*, 2014). Понятие «алиментарный» мы трактуем как синэстезию предметного образа, обращенного к сразу ко многим нашим органам чувств: зрению, обонянию, слуху, тактильности, тончайшим моторным, температурным и пространственно-телесным ощущениям. Оно указывает на специфику зрительского «обладания» привлекательным визуальным образом, на широкий спектр чув-

ственных наслаждений, доставляемых образами как гастрономическими, так и ландшафтными, дизайнерскими, эротическими и т. д. Фильмы «алиментарной» модели построены на стремлении максимально заполнить кадр чувственно-насыщенными предметными вещами-образами: продуктами питания, сервировкой, одеждой, красивыми телами, элементами интерьера, ботаническими объектами и т. д.

Пример такой модели показывает успешный сериал 2010 года «Аббатство Даунтон», переформатированный в 2019 году в полнометражный фильм. Снятый в Wentworth Woodhouse, крупнейшем георгианском поместье Англии, фильм демонстрирует ботанические ландшафты, интерьеры, одежду, дизайнерские объекты (кухонную утварь, туалетные принадлежности, бытовую технику) с той же щедростью, что и гастрономическое содержание аристократических трапез.

В ряду чувственных объектов мы должны специально оговорить объекты сексуальные. Модификации такого объекта в искусстве вообще и в кино в частности варьируются в слишком широком диапазоне значений: от «комфорта» до «угрозы», от «красоты» до «бездобразия», от «удовольствия» до «отвращения», от «покоя» до «катастрофы» и т. д. Алиментарная модель включает сексуальные объекты только на условии позитивного синэстетического удовольствия. Поэтому, например, ряд фильмов, апеллирующих к сексуальности, например, датированных концом 1990-х годов («Порнографическая связь», 1999, режиссер Ф. Фонтейн; «Клер Долан», 1998, режиссер Л. Керриган; «Широко закрытые глаза», 1999, режиссер С. Кубрик), сложно отнести к алиментарной модели в силу драматизма и даже трагичности, с какой освещается сексуальная сторона человеческой жизни. Напротив, фильмы

2020-х годов трактуют сексуальность главным образом как потребительскую алиментарность. Наиболее яркими примерами этого могут быть «Пятьдесят оттенков серого» (2015, режиссер С. Тейлор-Джонсон) или «Назови меня твоим именем» (2017, режиссер Л. Гуданьино), предлагающие зрителю чувственный комфорт самого широкого спектра, в том числе – эротический.

«Паркурная» модель. Название условно и восходит не к спортивному термину, а к французскому глаголу *parcourir*, что переводится в широком синонимическом диапазоне, включающем «обозревать, бегло просматривать, пролетать, пробегать, проходить» и т. д. Какую-то часть содержания в определении модели может занимать и собственно паркур как искусство перемещения и преодоления препятствий, а более того – зрелищное ответвление паркура – фриран. Непрерывный «скользящий» ритм движения, точные и мгновенные пластические решения в рискованных местах дистанции, – это может быть и полоса препятствий, и танец. Поэтому уточняющим определением модели будет еще и «пластически-хореографическая». Такого рода фильм строится на стремительном и вместе с тем плавном движении, размеченном выразительными пластическими точками-узлами, завершающими пассаж или обозначающими поворот действия в другом направлении. Эта модель, например, включена как доминирующая в фильме, открывающий новую эпоху бондианы, «Квант милосердия» (2008, режиссер М. Форстер) или в третью часть франшизы «Пираты Карибского моря» (2007, режиссер Г. Вербински). Но жанровое ограничение «фильмами действия» (*film action*) и авантюрными фэнтэзи-фильмами здесь не обязательно.

«Аркадная» модель. Название также условно и восходит к компьютерным «аркадным» играм, построенным как цепочка

локаций, объединенных линейной «миссией». Локации расположены одна за другой по принципу возрастания сложности препятствий и угроз, объединены в замкнутом обозримом игровом пространстве с точкой входа/выхода. Аркадная модель не предоставляет пользователю свободы выбора, зато позволяет пережить на каждом уровне наслаждение от победы и выполненной задачи. И это удовольствие возрастает в ходе игры соразмерно уровню сложности преодоленных препятствий. По «аркадной» модели сделаны, например, такие фильмы, как «Чужие» Дж. Камерона, вся франшиза «Терминатор», начиная с фильма Камиллона 1984 года, фильмы 2020-х годов: «1917» С. Мендеса, фильм-сериал «Мандалорец» Д. Фавро и т. д. Популярность этой модели обусловлена тем, что она оперирует, как минимум, двумя типами наслаждений: наслаждением покоя, наступающего в момент снятия напряжения, и экзистенциальным наслаждением бытийной исполненности, анализированным в этой модели как эффект победы.

«Детективная» модель предполагает зрительское наслаждение, получаемое в результате снятия познавательной неопределенности. В зависимости от характера такой неопределенности, смоделированной в фильме, его жанр может варьироваться от триллера до комедии, использующей пародийное столкновение разнородных структурно-семиологических блоков, имеющих определенное происхождение, авторство, социокультурное значение, как это происходит, например, в «Криминальном чтиве» (1995) К. Тарантино или в сериале «Благие знамения» (2019) Д. Маккиннона. В триллере или детективе (в жанровом смысле этого понятия) наслаждение узнавания соединено со снятием экзистенциальной тревоги, которой чревата всякая познавательная

неопределенность, причем эта тревога может быть усиlena драматургическими и пластическими средствами до степени страха. Зрителю бывает зачастую сложно выделить в собственном затянувшемся аффекте тревогу познавательного любопытства. Тем не менее, «незнание», «ошибочное знание», «узнавание» – основа интриги в фильмах, варьирующих элементы детектива, триллера и даже хоррора. Несколько иного рода познавательное удовольствие моделируется в интертекстуальных комедиях, построенных как инкрустация фрагментов иной культурной вселенной (фильма, книги, биографии, политического манифеста, компьютерной игры, популярного бренда, формата ТВ и т. д.) в тело фильма или сериала. Эти фрагменты могут иметь характер цитаты, аллюзии, пародии, оммажа, камео. В любом случае узнавание первообраза или первоисточника доставляет зрителю наслаждение определенного толка: наслаждение собственной наблюдательностью и эрудицией.

«Экзистенциальная» модель связана с пятым видом наслаждения, с трудным счастьем Сизифа быть поистине. Гедонистическая интенция нашего времени минимизирует значение такого счастья. Однако для эпох, доминирующей интенцией которых является тревога неопределенности, страх перед будущим, неуверенность в выборе ценностей, «экзистенциальная» модель становится значимой. Может показаться, что определение тревоги как порождающей интенции противоречит практическому определению фильма как искусства и зрелища, предназначенного, в первую очередь, для развлечения и удовольствия. Возражением, однако, могут быть положения философской альгодицеси и экзистенциализма, апологетизирующие трудное наслаждение быть *поистине*, проживать чистый акт-существование (Э. Левинас) в

претерпевании тревоги, страха, непонимания, скуки, боли, т. е. модусов существования, имеющих человекообразующую силу.

Изучение модельной основы кинематографического процесса в разные десятилетия позволяет выяснить наиболее приемлемые для современников способы самоидентификации, освоения реальности, преодоления внутренних препятствий и т. д. Например, наблюдая кинопроцесс 1980–90-х годов, можно заметить, что состояние тревоги, характерное для западной культуры этого времени и вызванное вполне объективными историческими причинами, снимается для зрителя посредством гедонистических моделей, чаще всего в их комбинации. Таких вариантов мы насчитываем три.

Первый использует «аркадную» модель, которая позволяет избыть тревогу в аффектах физического действия, в активном телесном преодолении страха перед бытием-в-мире (М. Хайдеггер). При этом, соответственно, и сама тревога принимает вид физиологического ужаса перед угрозой телесного уничтожения. Тем более впечатляющим становится финальная победа героя/героини над монстром. Наиболее интенсивно эта модель используется в популярных для 1980–90-х жанрах хоррора, слэшера, эротического триллера: «Пятница, 13-е» (1980) Ш. Каннингема, «Кошмар на улице Вязов» (1984) и «Крик» (1996) У. Крэйвена, ставшие началом успешных франшиз; «Роковое влечение» (1987) Э. Лайна, «Основной инстинкт» (1992) П. Верховена, «Автокатастрофа» (1996) Д. Кроненберга.

Второй использует комбинацию «алиментарной», «паркурной» и «детективной» моделей, поскольку ставит своей целью минимизировать тревогу современника-зрителя, микшировать ее,

пользуясь мифологемами массового искусства (в том числе рекламными визуальными образами, ориентированными на потребителя), апеллируя к культурными традициям, к извечному ходу вещей, в сравнении с которым актуальные тревоги эпохи – всего лишь временное, преходящее волнение. Такая комбинация моделей заложена в комедиях и мелодрамах, использующих фольклорные и сказочные конструкции: «Красотка» (1990) Г. Маршалла, «Привидение» (1990) Д. Цукера), «Тутси» (1982) С. Поллака, «Один дома» (1990) К. Коламбуса. Но особенно эффективна она в драматических фильмах действия, где угроза нешуточна и приобретает масштаб катастрофы вплоть до глобальной. Ответом на эту угрозу становится образ Спасителя, ангела-хранителя, супергероя с нечеловеческими способностями: «Флэш Гордон» (1980) М. Ходжеса, «Терминатор» (1984) Дж. Камерона, «Бэтмен» (1989) Т. Бертона). Не меньшим успехом будет пользоваться и просто цельный, нерефлексирующий герой, спасающий мир из самых близких побуждений профессионального долга или защиты близких, как в «Крепком орешке» (1988) Д. Мактирина или в фильмах со Стивеном Сигалом.

И, наконец, третья группа фильмов 1980–1990-х основана на философском принятии тревоги во всем диапазоне ее модусов (дискомфорт, страх, ужас, боль) как необходимого условия экзистенциального акта-существования. В таких фильмах доминирует экзистенциальная модель. Этот выбор, безусловно, характерен для авторского философского кино: «Положение вещей» и «Хэммет» (1982) В. Вендерса, «Более странно, чем в раю» и «Отпуск без конца» (1984) Д. Джармуша, «В белом городе» (1984) А. Таннера, «Ностальгия» (1986) А. Тарковского, «Дни затмения» (1988) А. Со-

курова. Но в несколько ином, романтическом модусе, рассчитанном на широкого зрителя, охотно идентифицирующего себя со страдающим героем-одиночкой, она работает и в жанровых фильмах этого времени: «Бегущий по лезвию» (1982) и «Тельма и Луиза» (1991) Р. Скотта, «Молчание ягнят» (1991) Д. Демми, «Дракула» Брэма Стокера (1991) Ф. Ф. Копполы, «12 обезьян» (1995) Т. Гиллиама.

Изучение модельной основы кинематографа первой четверти XXI века дает возможность сделать предварительные заключения о ценностных доминантах современного общества, взятых в динамике.

Важно заметить, что ценность «экзистенциальной» модели в эти два десятилетия не отменяется. Во всяком случае, фильмы, построенные на ее основе, привлекают внимание общественности и становятся даже объектами зрительского культа, как, например, фильмы Д. Вильнева «Прибытие» (2016), «Бегущий по лезвию 2049» (2017) или сериал «Рассказы из Петли» (2020), созданный по мотивам дистопических книг С. Столенхага.

Порождающие модели фильма – это всего лишь схема, позволяющая следить за процессами, определяющими духовную жизнь эпохи, замечать, отслеживать, анализировать и оценивать наиболее важные ее проявления. Классификация этих моделей, с одной стороны, позволяет систематизировать массу произведений киноискусства на основаниях более существенных, нежели жанрово-тематические, учитывая доминирующие духовные интенции эпохи и варианты ответов на вызов времени. С другой стороны, она позволяет наблюдать за изменениями в состоянии социальной «души», сменой ее желаний и намерений, приоритетов

и убеждений. Успех того или иного фильма может свидетельствовать о востребованности моделей, его порождающих, и, в таком случае, стать достаточно точным и глубоким философским диагнозом времени.

Выводы по главе 2

Вторая глава, согласно нашему плану, должна была представить визуальную материю кино во всем ее разнообразии: предметы, пространства, тела, цвет, движение, – все, чем располагает режиссер, артикулируя свое послание зрителю, что использует он, создавая концепты как способы упорядочить хаос наших восприятий и подвигнуть нас к мышлению, в том числе мышлению философскому.

Контакт с авторской мыслью и адекватное восприятие концептуального послания фильма требует от зрителя не только дисциплины ума, но и знания законов кинематографической коммуникации, самой феноменологии фильма и ее смыслообразующих энергий. Чтобы помочь зрителю (в нашем случае – не случайному, обратившемуся к фильму с целью получить опыт философского мышления) установить действенный и глубокий контакт с визуальной материей фильма, необходимо представить ему систему основных инструментов кино и методов кинематографического создания образов-концептов, различить их целенаправленное действие.

Используя обширный эмпирический материал, мы выделили наиболее важные элементы кинематографической материи,

своего рода первичные концепты, упорядочивающие наше восприятие сложной и многообразной визуальной материи:

1. Характер взгляда (скопический режим)

Мы понимаем его как стратегию видения, выбор которой зависит как от смотрящего субъекта, так и от исторического априори, от условия познания, актуального для эпохи. Понятие «скопический режим», применяемое к кино и фотографии, может находиться в отношениях тождества с понятием «эпистема», когда мы выясняем наиболее общие условия видения той или иной эпохи, в границах которой действует автор. История искусства XX века при таком подходе представляет историю смены эпистем как обоснования различных визуальных дискурсов. Зритель видит на фотографии и в фильме то, что автор и его поколение выбирают как значимое и достойное наблюдения, как знаки, посредством которых осуществляются акты мышления о состоянии эпохи. В визуальном искусстве действуют пять режимов: «картезианский», «топографический», «барочный», «импульсивный» и «обсервационный». Проведенный нами анализ кинематографических образов позволяет представить XX век как последовательную смену трех доминирующих скопических режимов: «картезианского перспективизма» (1920–30-е), «топографического» (1970-е), «барочного» (1960-е, 1980–90-е). XXI век отмечен широкой актуализацией скопических режимов, до этого бывших инструментами экспериментального искусства: «импульсного» и «обсервационного» режимов, работающих не с видимыми вещами и событиями, а с самим субъектом зрения, утратившим свою уникальность и аподиктичность в условиях «сетевой» культуры.

Разумеется, реальность кино гораздо богаче того, что можно охватить аналитической схемой, но сам инструмент «скопического

режима» позволяет зрителю и исследователю продолжить и дополнить нашу работу своими наблюдениями.

2. Референтное (предметное) поле, его доминанты и смежные поля

Обладая природным свойством фиксировать референт (физический факт, являющийся объектом кино- и фотосъемки), не транспонируя его в условный знак, как это происходит в вербальной или живописной референции, кинематограф заставляет нас уделять особое внимание предметно-пространственным референтам, включенным в кадр: предметам, телам, ландшафтам. С одной стороны, мы должны учитывать закон фокализации, то есть специального обусловленного внимания, заставляющего авторов фильма выбирать именно эти, а не иные предметы, тела и ландшафты для артикуляции своей мысли, ее тезисов, логики, конечного вывода. В связи с этим мы различаем три вида предметных референтов: интерьерные (моделирующие ближайший мир человека, хранящий его культурную память, его культурный генезис и его способ существования), алиментарные (связанные с пищей) и вестиментарные (связанные с одеждой как культурным кодом). В совокупности своей они являются ближайшим культурным окружением человека, повседневно и непосредственно (телесно) связаны с ним и представляют наиболее точную пластическую форму его социокультурной идентичности.

Особенное значение для нас представляют вестиментарные референты, поскольку они связаны с важной культурной универсалией «украшение тела» и работают как инструменты социальной, этнической, гендерной, культурно-исторической, этической идентификации человека. Обращаясь к западным фильмам 1930-х, 1950-х и 1990-х гг., мы замечаем регулярную и преднамеренную

фокализацию вестиментарных объектов, что позволяет предположить для этих эпох приоритет устойчивой идентичности и социальной регламентации как важного ценностного основания. При этом регламент, пластически выраженный как вестиментарный, фундирует приоритеты стойкости, силы, сопротивления обстоятельствам, персональной дисциплины и рациональной организации общества для 1930-х и 1950-х гг. Катастрофическая же утрата идентичности и социального регламента, моделированная в вестиментарных предметно-семантических полях фильмов, связана с апокалиптическим сознанием 1990-х.

Кроме того, мы выделяем два комплексных референта, один из которых, пространственный, компонуется из нескольких, если не многих природных и культурных элементов, а второй, мыслительный, представляет собой метафизический объект, а именно: дискурсивное условие времени, сочетающее наиболее распространенные убеждения, представления, воззрения и верования общества.

3. Телесная модель (привилегированный тип человека, выбранный фильмом)

В фильме, претендующем на внимание и понимание массы зрителей, актерскими средствами моделируется телесный идеал времени. Каждая конкретная эпоха имеет свой привилегированный образ тела, оптимальные характеристики телесного состояния и поведения. Эти характеристики складываются в фильме в визуально-пластическую модель и передают информацию о времени не в понятиях, а в сложных эмоционально-психологических переживаниях, часто суггестивных. Естественная реакция зрителя – принять исполнителя как удовлетворяющего представлениям о человеческой норме, принятой в обществе, или отвергнуть, как

нарушающего эти нормы. Но задача мыслящего зрителя «прощать» их как коды авторского философско-антропологического, философско-политического, философско-культурного послания, и только затем согласиться с автором или вступить с ним в критический диалог.

4. Формула цвета

Цвет в кинематографе – часть его феноменологии, которая обеспечивает полноту нашего чувственного восприятия. Но и в этом качестве он может работать на создание философского смысла фильма. Для нас важна медиумическая роль цвета в фильме. Даже в самом непрятательном развлекательном фильме порядок «раскрашенных» объектов и пространств, цветовая гамма или колорит неизбежно связаны с эстетическими предпочтениями эпохи, а последние фундируются глубокими, нередко интуитивными представлениями человека о мироустройстве, о благе и справедливости, о порядке бытия, о предназначении, о счастье, о долге и других философско-этических основах существования. Массовое кино безошибочно пользуется упрощенными риторическими формулами цвета, сообщая через их посредство общепринятые истины. Конкретизируя это положение, мы вывели ряд цветовых кинематографических формул, отвечающих массовым тенденциям разных десятилетий XX и XXI веков: предметный аналитический, экспрессивный, импрессионистический, символический цвет, колоризация в эстетике лубка, комикса, книжной иллюстрации, кэмп (эстетический гротеск, намеренное обострение и сочетание разнородных цветовых формул), стилизации исторически определенного живописного явления, цветовой минимализм, избыточность «свободного» экспрессивного цвета, не обеспеченного драматургическим материалом.

Концептуальное кино, вовлекающее зрителя в акт диалогического мышления, предполагает сложные модуляции цветовой темы, цветовую партитуру, своим особым способом, близким к музыкальному, развивающую начальный философский тезис.

Опираясь на эти начальные, хотя и сложные, модели и формулы кинематографической визуальности, мы вывели наиболее общие онтологические и этико-эстетические модели бытия, которые способен создать фильм, выполняя свою филосовскую задачу.

В качестве онтологических мы принимаем хронотопические модели: естественную, экстремальную, катастрофическую и парадоксальную. Складываясь из предметных референтов фильма (физически реальные объекты, представляющие ориентиры, узлы и границы пространства) и абстрактных энергий движения (динамически-энергийные линии, вычерчивающие схему освоения и преодоления пространства человеком), они определяют бытийное чувство, фактически существующее и преобладающее в социальном сознании. Автор фильма может поставить своей задачей принять доминирующую в обществе хронотопическую модель, комфортную для зрителя, или воздействовать на нее вплоть до разрушения. Наша задача как зрителей состоит в том, чтобы, опираясь на очевидные (предметные) референты фильма, определить неочевидный метафизический референт, то есть особое качество социокультурной реальности, реальный духовный опыт, духовную ценность или духовный недуг, к которому отсылает фильм, выстраивая свою хронотопическую модель.

В качестве этико-эстетической мы принимаем гедонистическую модель фильма. Это общее понятие мы конкретизируем как несколько моделей, отвечающих гедонистическим установкам времени:

1. «Алиментарная», синэстетическая, отвечающая зрительской потребности «обладания» привлекательным визуальным образом, доставляющим широкий спектр чувственных наслаждений.
2. «Паркурная», создающая чувственно переживаемую (иммерсионную) ситуацию непрерывного, беспрепятственного скользящего движения, легкого преодоления препятствий, свободного полета.
3. «Аркадная», построенная как цепь испытаний и побед в замкнутом условном пространстве фильма, подобно тому, как это устроено в «аркадной» компьютерной игре. Она оперирует, как минимум, двумя типами наслаждений: наслаждением покоя, наступающего в момент снятия напряжения, и экзистенциальным наслаждением бытийной исполненности, анализированным в этой модели как аффект победы. И уровень наслаждения возрастает соразмерно уровню сложности преодоленных препятствий.
4. «Детективная» модель предполагает зрительское наслаждение, получаемое (в зависимости от жанра фильма) в результате снятия познавательной неопределенности (детектив), экзистенциальной тревоги. (триллер, хоррор), удовлетворенного любопытства или познавательного удовольствия, наступающего в момент узнавания. По такой модели создаются интертекстуальные фильмы, включающие в себя элементы иной культурной вселенной (другого фильма, книги, биографии, политического манифеста, компьютерной игры, популярного бренда, формата ТВ и т. д.). Узнавание первообраза или первоисточника доставляет зрителю наслаждение определенного толка: наслаждение собственной наблюдательностью и эрудицией.
5. «Экзистенциальная» модель связана с наслаждением бытийной исполненности, с трудным счастьем быть поистине,

проживать чистый акт-существование (Э. Левинас) в претерпевании тревоги, страха, непонимания, скуки, боли, т. е. модусов существования, имеющих человекообразующую силу. Эта модель довольно редка, но становится значимой для эпох, доминирующими для которых является тревога неопределенности, страх перед будущим, неуверенность в выборе ценностей.

Порождающие модели фильма – это всего лишь схема, позволяющая следить за процессами, определяющими духовную жизнь эпохи, замечать, отслеживать, анализировать и оценивать наиболее важные ее проявления. Классификация этих моделей, с одной стороны, позволяет систематизировать массу произведений киноискусства на основаниях более существенных, нежели жанрово-тематические, учитывая доминирующие духовные интенции эпохи и варианты ответов на вызов времени. С другой стороны, она позволяет наблюдать за изменениями в состоянии социальной «души», сменой ее желаний и намерений, приоритетов и убеждений. Успех того или иного фильма может свидетельствовать о востребованности моделей, его порождающих, и, в таком случае, стать достаточно точным и глубоким философским диагнозом времени.

Пользуясь всем инструментарием, разработанным во второй главе, мы намерены далее приступить к относительно полноценному, то есть, не упускающему, по возможности, все главные положения и повороты философской мысли автора, диалогу с наиболее значительными, на наш взгляд, концептуальными фильмами XX и XXI века.

ГЛАВА 3. ФИЛОСОФСТВУЮЩЕЕ КИНО

3. 1. ДОСТОЕВСКИЙ НА ЭКРАНЕ: ОПЫТ ВИЗУАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ

Наследие Ф. М. Достоевского не исчерпывается социальными проблемами, помимо этого есть проблемы философские, вечные, экзистенциальные, и хотя Достоевский не изложил своей философии систематически, философскими идеями пронизано все творчество великого писателя. Свести их воедино и есть задача исследователей, что особенно актуально в современном дискурсе, поскольку многие идеи Ф. М. Достоевского, касающиеся философии человека, находят сегодня отражение в действительности.

Как верно отмечал Н. А. Бердяев: «Достоевский таков, какова Россия, со всей ее тьмой и светом... Достоевский – самый христианский писатель, потому что в центре у него стоит человек, человеческая любовь и откровение человеческой души» [23, с. 175]. Философская проблематика романов Ф. М. Достоевского – проблематика экзистенциальная. Экзистенциализм как философская школа исследует сознание человека, проблемы его существования, а именно проблемы смысла жизни, свободы, ответственности, существования бога. Экзистенциализм возникает в начале XX века, но романы Достоевского, по мнению многих современных философов, предвосхищают экзистенциализм [28; 82; 86; 114].

Экзистенциализм ставит в центр проблему существования человека. Философия Достоевского – это, прежде всего, философия человека. «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и если будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком», – писал в 1839 году семнадцатилетний Ф. М. Достоевский [86, с. 194]. Герои Достоевского, как правило, мыслители: Раскольников, Кириллов, Иван Карамазов, Зосима, князь Мышкин. Философскими идеями насыщен почти каждый образ романов Достоевского, почти каждый его герой задается философскими вопросами.

В романе «Преступление и наказание» – это вопрос о власти, грехе, жертве, о предназначении человека, о свободе воли. В «Кроткой» – проблема отчаяния как экзистенциального состояния души, проблема самоубийства. В «Идиоте» – вопросы смерти и бессмертия, страдания и искупления, жертвенной любви и красоты, спасающей мир.

Исходный тезис философской антропологии Достоевского – человек сложен, человек – это тайна. В состоянии внутреннего противоречия находится почти каждый герой Достоевского. В романе «Преступление и наказание» – это, прежде всего, сам Раскольников, на внутреннюю раздвоенность которого указывает даже его фамилия. «Кто я? Тварь дрожащая или право имею?», – таков внутренний вопрос, который мучает героя в начале романа. Противоречива фигура Рогожина, который и любит, и ненавидит Настасью Филипповну... Сложен, загадочно противоречив образ Настасьи Филипповны, образ святой блудницы, характерный для творчества Ф. М. Достоевского. Даже, казалось бы, отрицательные персонажи Достоевского обнаруживают свою сложность, неисчерпанность только злом.

Герои Достоевского часто находятся в пограничных ситуациях, в состоянии экзистенциальной неопределенности, для которого характерна отделенность от внешнего мира с его объективными, все объясняющими законами, острое переживание одиночества и риска своего существования. Понятие неопределенности, важное для интерпретации философии человека в романах Ф. М. Достоевского, заимствовано нами из экзистенциальной философии К. Ясперса, для которого эта категория имеет смысл незавершенности, открытости: «Человек всегда больше того, что он знает о себе. Он не одинаков во всех случаях, он есть путь; не только существование, установленное как пребывание, но и имеющаяся в нем возможность, даруемая свободой, исходя из которой человек еще в своем фактическом действии решает, что он есть» [176, с. 48].

Герои Достоевского противоречивы в каждый момент своего существования. Это «расщепление» и есть их экзистенциальная неопределенность. Она позволяет сравнивать героев Достоевского с персонажами Ф. Кафки. Так состояние Раскольникова, ожидающего разрешения своего мучительного положения в наказании, прощении, оправдании, в чем-то, что могло бы примирить его с собой и миром, во многом сходно с состоянием К. из «Процесса» Ф. Кафки, ожидающего действия карательной системы, которое избавило бы его от неопределенности существования.

Герои Достоевского, как и герои Кафки, порой абсурдны, абсурд в данном случае выступает как прием, характерный для экзистенциализма. Абсурден Раскольников, совершивший преступление и не умеющий воспользоваться его плодами. Абсурдны маленькие люди Достоевского. Сознание абсурдности

своего существования порождает у героев Достоевского экзистенциальные страх и отчаяние. «Категории “тоска”, “страх”, ставшие позднее весьма важными в современном экзистенциализме, раскрыты Достоевским очень давно и независимо от Кьеркегора» [86, с. 224]. По Достоевскому, чувство «тоски» и «страха» может ощущать лишь тот, в ком еще не умер человек. Человек, не ощащающий чувства тоски и страха, есть человек деградирующий или уснувший.

Экзистенциальная неопределенность связана с переживанием тоски и страха. Снять ее может лишь внутренняя решительность и убежденность, но все герои Достоевского находятся в глубочайших внутренних противоречиях и осознают лишь невозможность принять спасительное решение. Как это происходит, например, с Раскольниковым. «На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь – подумал он со странной улыбкой. – Гм... да... все в руках человека, и все-то он мимо носу проносит, единственно от одной трусости... это уж аксиома... Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся... <...> Разве я способен на это? Разве это серьезно?» [61, с. 24].

Раскольникова можно сравнить с героями романов А. Камю «Посторонний» и «Тошнота», точно так же испытывающими чувство экзистенциального отвращения, тошноты, тоски своего существования: «Чувство бесконечного отвращения, начинавшее давить и мутить его сердце еще в то время, как он только шел к старухе, достигло теперь такого размера и так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей» [61, с. 29].

По силе же сомнения его можно сравнить с Авраамом из «Страха и трепета» С. Кьеркегора, хотя сам предмет сомнения в романе Достоевского подвергнут духовной инверсии.

Согласно Кьеркегору, невзирая на безысходность и мрачность, царящие в мире, каждый человек путем движения воли может перейти и переходит по трем стадиям обоснования бытия:

- а) эстетической, когда целью жизни представляется наслаждение;
- б) этической, когда жизнь определяется чувством долга;
- в) религиозной, когда жизнь определяется служением через страдание.

Герои Достоевского проходят эти стадии. На эстетической стадии находится Митя Карамазов, для которого смысл жизни состоит в том, чтобы иметь наилучшее из возможного, в том, чтобы жить и наслаждаться жизнью. На этой же стадии находится Парфен Рогожин, Свидригайлов, Тоцкий, Епанчин. Риск такого обоснования в его дурной бесконечности, замкнутости на том, что И. Кант называет вожделением, то есть желанием практического удовольствия от обладания предметом. Осознание этой безвыходности приводит Рогожина к безумию, Свидригайлова – к самоубийству.

Долг как этический смысл существования является смыслом жизни Сонечки Мармеладовой, последовательно и неосознанно жертвующей своими покоями и здоровьем ради отца, мачехи, младших братьев и сестры, наконец, ради Раскольникова, отправляясь вслед за ним к месту ссылки. Исполняет свой долг службы в миру Алеша Карамазов.

Тонкая грань отделяет эту стадию от стадии «служения в страдании». Объяснить различие можно, вспомнив Миколку-маяра из «Преступления и наказания», готового «пострадать»,

только бы избыть страх и тревогу неопределенности. Этот страх заставляет его, невиновного, но попавшего под подозрение, явиться в полицию и покаяться в убийстве, которого не совершил. Служение в страдании не исчертывается одним завершающим действием. Оно длится вместе с существованием человека. Для Раскольникова оно начинается вместе с его просветлением, в финале романа.

Понятие «экзистенциальная неопределенность» особенно ярко определяет героев романа «Идиот»: князя Мышкина, Рогожина, Настасью Филипповну. В состоянии неопределенности, амбивалентности находится Мышкин, свой и чужой в России, в том обществе, куда он попадает, неадекватно реагирующий на окружающих людей, их поступки и порядки («идиот»), и в то же время чувствующий и понимающий лучше, чем кто-либо, суть происходящего, открытый для сострадания и уклоняющийся от простых, социально оправданных поступков. В состоянии мучительной неопределенности находится Парфен Рогожин, отягощенный комплексом «сына» и «члена гильдии», жаждущий вырваться из словесных границ, из плена деспотического авторитета, действующего даже после смерти отца. Противоречива его страсть к Настасье Филипповне, чреватая насилием и ненавистью, противореча душевная привязанность к князю Мышкину, чреватая ревностью и подозрением. В высшей степени неопределенно существование Настасьи Филипповны, неспособной решиться на конструктивный, позитивный выбор действия, поскольку не знает и не может знать собственного бытийного статуса. Она существует лишь в состоянии жертвы насилия или субъекта насилия, разрывая связи, которые могли бы ее спасти.

Известно, что это экзистенциальный опыт самого Достоевского, которого в молодости за связь с кружком Петрашевского приговорили к смертной казни, и в самый последний момент помиловали. «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, – какая бесконечность! И все это было бы мое! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую бы минуту счетом отсчитывал, уж ничего бы даром не истратил!» [62, с. 53]. Образно говоря, все герои Достоевского находятся в этом экзистенциальном состояния между жизнью и смертью, между желанием и невозможностью, намерением и отложенным осуществлением, жаждой жизни и страхом жизни.

Достоевский принадлежит к числу писателей, обративших на себя наиболее пристальное внимание кинематографа XX века и первого двадцатилетия века XXI. Экранизации Достоевского, мотивы Достоевского, вариации на темы Достоевского, полемика с Достоевским, – все эти форматы экранного диалога с великим писателем-философом широко представлены в мировом кино, российском и зарубежном: европейском, американском, азиатском. Это лишь подтверждает общечеловеческие масштабы его философского и художественного мышления.

Выбирая из множества фильмов те, которые могли бы стать для зрителя опытом серьезной визуальной философии, мы, прежде всего, должны исключить опыт «литературного», то есть сюжетно-драматического перевода текстов Достоевского в формат фильма. Передача внешних узлов действия, пересказ этических положений писателя устами актеров, даже очень хороших, как это происходит, например, в экранизациях И. Пырьева «Идиот» (1958) и «Братья Карамазовы» (1969), дает культурному

зрителю уже известную ему информацию о нравственно-философском содержании романов писателя, но не дает опыта философствования или, по крайней мере, самостоятельного метафизического умозаключения на основании видимого.

По этой же причине мы не берем в подробное рассмотрение экранизации, где излишняя определенность режиссерских тезисов по поводу Достоевского, риторическая экспрессия, абсурдность резких пластических формул, долженствующая выразить метафизический абсурд мира Достоевского, не дает зрителю свободы восприятия и размышления. Среди наиболее значительных экранизаций такого рода – «Партнер» (1968) Б. Берточчи и «Кроткая» (1969) Р. Брессона, совершенно различные по экспрессивному визуальному рисунку, обращенные к разным уровням человеческой общности (личность-общество у Берточчи, мужчина-женщина у Брессона), но одинаковые в своей настойчивой проповедующей риторике политического или духовного толка.

Мы выбираем фильмы, визуальное устройство которых создает некоторое, неопределенное для начала, пространство, где зрительская мысль, следя не речам и поступкам, а визуальным шифтерам, то есть переключателям или указателям, совершает работу познания и понимания. Такой малый путь изоморfen устройству текстов Достоевского, которые сами представляют собой не описание людей и событий, но непрерывное философствующее размышление, ценное скорее своим ходом, чем отдельными выводами.

«Чистый динамизм» письма и мысли Достоевского делает его тексты родственными динамизму «чистого» кинематографа, то есть кинематографа, снявшего с себя непременную обязанность рассказывать истории. Нarrативность в нем уступает место

моделированию визуальных ситуаций, воздействующих на зрителя, передающихся ему как синэстетическое состояние. Вербальное мышление заменяется мышлением визуальным. Такая попытка мыслить вслед за Достоевским интересна тем, что зритель может сам включиться в акт мышления, совершенно иной, чем узнавание фабулы и действующих лиц, критическая оценка видимого или некритическое принятие поступающей информации.

Вместе с тем зритель лучше может понять устройство фильма как такового и лучше ориентироваться в его пространстве, находя те линии движения мысли, которые намечены и проложены самим автором. Самостоятельный труд зрителя при этом сводится вовсе не к свободной, как заблагорассудится, трактовке фильма. Максима «у каждого свое кино» относится только к режиссерам-авторам. Как и у хорошего читателя, у зрителя задача увидеть действительную мысль, следовать ее путем, продумать ее вместе с мыслящим автором. И затем, получив опыт такого мышления, помыслить чуть дальше: критически взвешивая авторскую мысль, сопрягая с мыслями уже испытанными, благодаря другим фильмам.

Это приводит нас к необходимости ориентироваться в средствах и способах визуального мышления, предпочтаемых тем или иным автором. Для дальнейшей работы мы выбираем фильмы если не бесспорно классические, образцовые и хрестоматийные, то, по крайней мере, отмеченные авторским именем, гарантирующим серьезность высказывания, с одной стороны, и высокий уровень киноязыка – с другой. При широком подходе в такой список войдут следующие:

«Белые ночи» (“Le notti bianche”). Италия – Франция, 1957. 107 мин. Режиссер Лукино Висконти. В ролях: Марчелло Мастроянни, Мария Шелл.

«Бесы» (“Les possédés”). Франция, 1987. 116 мин. Режиссер Анджей Вайда. В ролях: Изабель Юппер, Ежи Радзивилович, Омар Шариф, Ламбер Вильсон. В основе фильма пьеса А. Камю «Одержимые», инсценировка романа «Бесы» Федора Достоевского.

«Двойник» (“The Double”). Великобритания, 2013. 93 мин. Режиссер Ричард Айоади. В главной роли Джесси Айзенберг.

«Идиот» (телесериал). Россия, 2003. 10 серий по 52 мин. Режиссер Владимир Бортко. В ролях: Евгений Миронов, Владимир Машков, Лидия Вележева.

«Идиот» (“Hakuchi”). Япония, 1951. 166 мин. Режиссер Акира Кurosава. В главных ролях: Масаюки Мори, Тосиро Ми-фунэ, Сэцуко Хара.

«Идиот» (“L'idiot”). Франция, 2008. 61 мин. Режиссер Пьер Леон. В главных ролях: Жанна Балибар, Лорен Лакотт, Сильви Тестю, Бернар Эйзеншиц.

«Карамазовы» (“Karamazovi”). Чехия – Польша – Франция, 2008. 110 мин. Режиссер Петр Зеленка. В главных ролях: Иван Троян, Давид Новотны. В основе фильма инсценировка романа Федора Достоевского, сделанная Э. Шормом.

«Карманник» (“Pickpocket”). Франция, 1959, 76 мин. Режиссер Робер Бressон. В ролях: Мартин Ла Салль, Мариана Грин. По мотивам романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

«Китаянка» (“La chinoise”). Франция, 1967. 95 мин. Режиссер Жан-Люк Годар. В ролях: Анна Вяземски, ЖанПьер Лео, Лекс Де Брейн, Франсис Жансон (философ, профессор Сорбонны в период событий 1967–1968 гг.)

Свободная, приближенная к ходу интеллектуально-политических дискуссий 1967–1968 годов, версия романа Ф. М. Достоевского «Бесы».

«Кроткая» (*“Une femme douce”*). Франция, 1969. 88 мин. Режиссер Робер Бressон. В главных ролях: Доминик Санда, Ги Франжен.

«Настасья» (*“Nastazja”*). Польша – Япония, 1994. 100 мин. Режиссер Анджей Вайда. В ролях: Тамасабуро Бандо, Тосиюки Нагасима.

«Октябрь» (*“Octobre”*). Франция, 2006. 78 мин. Режиссер Пьер Леон. В ролях: Пьер Леон, Владимир Леон, Себастьян Бухманн, Наум Клейман. Режиссер, актер, читатель и киновед интерпретируют ключевую сцену романа Достоевского.

«Преступление и наказание». Россия, 1969, 209 мин. Режиссер Лев Кулиджанов. В главных ролях: Георгий Тараторкин, Иннокентий Смоктуновский.

«Преступление и наказание» (*“Zbrodnia i kara”*). Польша, 1987. Телеспектакль в постановке Старого театра в Кракове. Режиссер Анджей Вайда. В главных ролях: Ежи Радзивилович, Ежи Штур.

«Тихие страницы». Россия – Германия, 1994. 77 мин. Режиссер Александр Сокуров. В главной роли Сергей Барковский. Вариации на философско-этические мотивы «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского.

«Партнер» (*“Partner”*). Италия, 1968. 105 мин. Режиссер Бернардо Бертолуччи. В главной роли Пьер Клементи.

Свободная, приближенная к ходу интеллектуально-политических и эстетических дискуссий 1967–1968 годов, версия повести Ф. М. Достоевского «Двойник».

«Четыре ночи мечтателя» (*“Quatre nuits d'unrêveur”*).
Франция – Италия, 1971. 87 мин. Режиссер Робер Брессон. В ролях:
Изабель Вайнгартен, Гийом де Форет.

Для конкретного обсуждения мы выберем три фильма: «Белые ночи» Лукино Висконти, «Карманник» Робера Брессона и «Настасья» Анджея Вайды.

Исходным инструментальным понятием для нас будет кинематографический медиум, то есть элемент зрелища, работающий как посредник между автором и зрителем, как передатчик авторской мысли. Послание фильма реализуется в полифонии многочисленных средств коммуникации. Медиальное поле включает вещи, людей (актеров и не-актеров) их жесты, позы, лица, тела, оно включает слово и голос, свет и цвет, взгляд и звук, движение, пространство, оптическое качество среды, материализованное техническим устройством (камера, объектив, пленка, цифровая матрица) или технологией. Но на протяжении конкретного фильма выделяется, как правило, один медиумический «голос», которому автор доверяет суть своего послания. Ему могут сопутствовать два-три других медиальных пособника, созвучные, вторящие, варьирующие главную тему. Мы назовем такой «голос» лейтмедиумом и предположим, что именно им определяется стиль, содержание и смысл кинематографического авторского послания. Следовательно, чтобы «философствовать с фильмом», а не «вокруг фильма» или «по поводу фильма», необходимо поддерживать контакт с его лейтмедиумом, артикулирующим авторскую мысль именно так, как это было предусмотрено.

У зрителя всегда есть свобода выбора, как смотреть фильм и что в нем полагать наиболее важным для себя. Иначе говоря, он волен сам выбирать медиум для коммуникации с фильмом.

Привычка зрителя спрашивать «о чем фильм», ожидая в ответ изложения драматического сюжета, выдает его приверженность литературному медиуму кино. Бессознательная готовность подпасть под чары того или иного актера выдает зрительскую чуткость к телумедиуму. Индивидуальные особенности восприятия заставляют выделить в качестве главного посредника цвет или ритм. Множественность зрительских прочтений одного и того же кинотекста служит важным источником информации для социолога и социального психолога, изучающего модусы общественного сознания. Но наша задача несколько иная: доверяя серьезности автора, предполагая значимость его высказывания для эпохи, взять верный ключ к его визуальному коду, тот, который предпочел сам автор.

Обнаружить этот ключ возможно, если действовать согласно феноменологической познавательной методике: сохранив предельную внимательность к произведению, удерживаться как можно дольше от соблазна интерпретации. Такая феноменологическая редукция субъекта-зрителя позволит субъекту-фильму явиться во всей своей полноте, предстать как целое, собственные внутренние закономерности которого теперь становятся очевидными.

Уверенность приходит только в результате долгого опыта, поэтому мы не претендуем на окончательность и единственность наших заключений. Тем не менее, феноменологический подход к устройству фильмов, например, А. Вайды, Л. Висконти, Р. Бressона, А. Сокурова, позволяет заметить некоторые визуальные константы, очевидно, важные для авторов, если они связывают с ними ключевые сцены, лирические паузы, архитектонику фильма. Это не знаки или символы, подобные опрокинутому распятию в

«Пепле и алмазе» Вайды или белому аисту в императорском саду в «Солнце» Сокурова. Они не предметно-содержательны, но квализитативны, то есть придают фильму некоторое определенное качество: световое у Вайды, пространственно-кинетическое у Висконти, хореографическое у Бressона, средовое у Сокурова. Настойчивость, с которой звучат и повторяются эти «голоса» в ряде фильмов автора, позволяют принять гипотезу об их лейтмедиумической роли.

«Белые ночи» Лукино Висконти. 1957.

Философия одиночества

Экранизация повести Достоевского не принадлежит к самым знаменитым фильмам Лукино Висконти. Ей неделено столько киноведческого внимания, сколько лентам, составляющим хрестоматийный набор: «Рокко и его братья», «Леопард», «Гибель богов», «Людвиг», Смерть в Венеции», «Семейный портрет в интерьере». Можно и впрямь подумать, что «Белые ночи» – это «читательская» версия Достоевского [75], лирическая реминисценция его повести, снятая с литературной и несколько театральной условностью [122].

Существенно замечание одного из самых влиятельных советских киноведов Леонид Козлова о том, что главная проблема фильма не в разладе мечты и действительности, как полагают многие. Это проблема духовной самозащиты человека, чрезвычайно актуальная для первых послевоенных десятилетий и не только в Италии [78, с. 75]. В этом отношении аналогом висконтиевских «Белых ночей» могли бы стать некоторые сцены фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет», где точно так же идет

речь о поиске надежной идентичности человеком послевоенного поколения.

Итальянский критик Джамбаттиста Кавалларо психологизирует этот поиск идентичности, связывая его с гендерными отношениями, что вполне справедливо, потому что путешествие Марио, «этого прохожего в жизни» [70, с. 143], к самому себе размечено точками его контакта с женщинами: с безымянной дочерью начальника, едва заметной в начальной сцене фильма, с немолодой усталой проституткой, безнадежно заглядывающейся на одинокого Марио, с прелестной белокурой девушкой, которая улыбнулась Марио и написала на затуманенном стекле «Ciao», с менадой из ночного дансинга и, разумеется, с Натальей.

«Белые ночи», – пишет Кавалларо, – обладают притягательностью страстного призыва, целомудренно окружаемого дымкой искусственности. Призыва – к чему? Нам кажется – к тому, чтобы почувствовать сегодняшний день в поэзии прошлого; и к женщине, чтобы она даровала возможность установить, наконец, согласие между чувствами и действительностью» [70, с. 143].

Нам кажется важным уточнить два последних понятия. Речь у Висконти, на наш взгляд, идет о согласии эмоционально-психологического опыта, источником которого является внешняя реальность, и «действительности» нашего внутреннего существа, нашей «самости». Речь идет о возможности быть поистине с миром и другими. Это экзистенциальная проблема, а поскольку мы имеем дело с фильмом, она продумывается кинематографическим способом. И поскольку это фильм Висконти, она продумывается посредством любовно-драматической ситуации, так же, как в «Одержимости» (1942), «Чувстве» (1954), «Туманных звездах Медведицы» (1965), «Смерти в Венеции» (1971), «Невинном» (1976).

Многие пишущие о «Белых ночах» отмечали в фильме признаки театральности. Другие связывали предпочтение длинных безмонтажных планов, свойственных стилю Висконти, с его театральным опытом, с привычкой развертывать сложные длительные сцены в одном пространственном локусе. И то, и другое характерно для «Белых ночей». Философская мысль оформляется здесь как пластическая пространственная форма, она развивается как бы внутри себя и непрерывно, путем пластических сомнений, тупиков, озарений, ошибок, катарсических открытий истины. Для этого не нужен киномонтаж, синтаксически связывающий разно-природные знаки мысли и выдающий вербальную природу мышления режиссера.

Другим надежным инструментом философствования становится актер, точнее, его собственная телесно-эмоциональная форма, а не дар перевоплощения и риторики.

Для начала зрителю необходимо отказаться от фабулы. При любом режиссерском раскладе Мечтатель встретит на мосту Настеньку, проведет с ней четыре белые ночи (или три, как у Висконти, или пять, как у Пырьева), влюбится на всю жизнь и потеряет. Это общее место. К тому же, чтобы увидеть фильм, надо, как советует М. Баль, говоря о кинематографическом нарративе, «на время забыть о мифической или исторической фабуле и вместо этого начать с произведения как такового» [177, с. 163]. Несколько резче об опасности поспешной интерпретации говорит С. Зонтаг: «Наша задача – не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из нее то, чего там нет. Наша задача – поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь» [144, с. 12].

«Как таковое», как «вещь» кинематографическое произведение видимо. В фильмах Висконти видимое имеет пространственные характеристики. Вдумчивый и порой даже затейливый труд пространственной организации кадра замечается у него в первую очередь. Порой это доставляет некоторый дискомфорт, особенно если следить за сюжетом и актерами через препятствия в виде слишком тяжелых потолочных балок и крутых лестниц в «Чувстве», в виде лабиринта улиц и мостов, ширм и ламп в «Смерти в Венеции» или, как в «Белых ночах», отыскивать фигуры героев в переплетенной и скомканной архитектуре города.

Петр Вайль – один из тех, кто остро чувствует особую функцию пространственных композиций в фильмах Висконти, однако рассматривает их как фон действия или архитектурную метафору: «Изображение завышенных эмоций Рокко берет на себя Миланский собор. Безнадежное влечение героя "Смерти в Венеции" фон Ашенбаха к херувимской прелести мальчика Тадзио – погружающийся в воды города, что удваивается выматывающим душу малеровским адажиетто. У Феллини города могут выступать главными героями – Рим в "Риме", Римини в "Амаркорде". У Висконти – только метафорой, хотя и ведущей, и всеобъемлющей, как прежде всего Венеция в "Смерти в Венеции" и Милан в "Рокко"» [27].

Но отказываясь от фабулы, мы откажемся и от чтения архитектурных образов как метафор, как знаков, повествующих о состоянии героев. Сосредоточимся на собственном визуально-пространственном ощущении от фильма.

Висконти снимал «Белые ночи» в Ливорно. Пырьев – в Ленинграде. Я узнаю ориентиры Ленинграда: Банковский мост, Ростральная колонна, Адмиралтейство, Медный всадник на фоне неба и т. д. Я не знаю, делает ли такую же разметку Висконти для

итальянца, хорошо знакомого с Ливорно. Я не знаю Ливорно. Но я вижу, что пространства Ленинграда, по-разному организованные на Невском, на Сенной площади, на Васильевском острове и т. д., принимают в павильонах Пырьева вид одинаково просторных прозрачных композиций с глубокой перспективой и ясными знаковыми ориентирами. Это практически подмостки античной драмы или шекспировского театра, где место действия должно быть в подробностях создано актерским словом и жестом. Однако это еще и кино, поэтому «мечтания» героя объективируются в виде вставных шумных и пестрых пародий на фильмы «плаща и шпаги». И то, и другое – пространства наррации, абзацы рассказываемой истории.

Пространства у Висконти не только поясняют внутреннее состояние героя (в этом случае они все состояли бы из знаков и метафор), но и представляют собой визуально-пластический, архитектонический аналог мыслительного состояния, в которое теперь может войти (буквально) зритель. Такова иммерсивная природа кинематографической материи.

Эти пространства-состояния у Висконти расположены, как тезисы в философском рассуждении об одиночестве Я и близости с Другим.

Переходное пространство. Ночная автобусная остановка, слегка затянувшееся прощание с семейством старшего коллеги после поездки за город, куда Марио был приглашен, как видно, не без расчета, потому что девушка, старшая дочь или племянница в семействе, то намеренно отстает, то держится поближе, рассчитывая на реакцию со стороны Марио. Словом, это ситуация, когда одиночество кажется предпочтительней назойливой, хотя и доб-

рожелательной близости. Переход к одиночеству происходит динамично: Марио оказывается на улице, где быстро и решительно иссякает ночная жизнь: один за другим закрываются магазины, механик автозаправки гасит вывеску, опускаются металлические шторы, владелец лавки запирает дверь на замок и, оседлав велосипед, уезжает. Толпа зрителей с последнего киносеанса заполняет ночную улицу и, обтекая замершего героя, как река обтекает камень, быстро тает, растворяется в ночи. И, наконец, демонстративно захлопывается последнее окно, где маячит человеческий силуэт. Эти повторяющиеся акты ухода, ускользания, исчезновения со сцены кажутся немного волнующими как ожидание пути или перемен: так освобождается пространство для одиночества героя, место для неопределенности, свободы и возможности.

Место соблазна. Почти оперная декорация, созданная тьмой и светом: металлическое кружево перил моста, удвоенное тенью, рельефно подсвеченные камни стенной кладки, зеркальное отражение в черной глади канала, и, когда герой рассеянно следует за белым псом по узкой набережной, – внезапно возникающая каменная арка с черной фигурой в контровом свете. Силуэт шляпы, поднятого воротника плаща, прямых плеч и крепко расположенных ног незнакомца делают нежданную встречу и угрожающей, и романтической, как в комиксе или детективном романе.

В этом условном пространстве одиночество варварится на разные лады, как теза в рассуждении: одиночество пса, одиночество престарелой пары, бредущей по улице, одиночество простиутки за стеклянной дверью бара, одиночество человека в подворотне, ждущего или подстерегающего кого-то, одиночество девушки на мосту. Герой выбирает последнее. Случайной эта

встреча могла быть только в мелодраме. Так герой вступает в естественные для него романтические отношения с Другим, имеющим обаятельный вид молодой одинокой девушки. Вступает мечтательным образом: внезапно рыданье девушки меняет мир вокруг, ярче вспыхивают отблески света на мокрых камнях, появляются наездники разбойниччьего вида, нападение, бегство, герой рыцарски бросается на защиту. Идеальный романский способ завязать отношения. Идеален и объект: большеглазая белокурая преступница, невинная до детскости, пугливая и наивно доверчивая, как ребенок, в бесформенном пальто и круглой детской шапочке. Так просто быть сильным, уверенным, спасительным рядом с ней.

Рядом проходит альтернатива в виде зрелой опытной женщины, относительно элегантной, очевидно потерпевшей жизненный крах, безусловно и безвыходно одинокой. Фабульный статус (проститутка) в данном случае не охватывает полностью качество и значение этой фигуры. Пассивная, страдательная, лишенная иллюзий, она отвечает своим появлением каждому мечтательному порыву Марио, какsarcastическаяреплика, следует за ним, как отзвук, как своего рода Двойник. Момент романтического контакта и первых взволнованных фраз, которыми обмениваются Марио и Наталия, получает контрапункт в виде молчаливого ее медлительного движения из глубины кадра до матово освещенной изнутри стеклянной двери спортивного бара справа. Все это время ее взгляд не отрывается от Марио. Это не приглашение. Это понимающее и немного ироническое наблюдение за тем, что кажется ей очередной ошибкой, очередным заблуждением очередного наивного человека. Возможно, есть и тоска по ответному понимающему взгляду. В любом случае это глубинный предупреждающий сдвиг внутри оперных декораций романтической встречи.

Социальное пространство. То, что внешне объемлет Марио: комната в пансионе, громкоголосая хозяйка, утренний кофе, кувшин для умывания, халат и пижама, – достаточно комфортная среда для работающего молодого холостяка. Все налажено, все подручно, все удобно. Здесь, в социальном пространстве не может располагаться конфликт мечты и реальности.

Политически ангажированные критики фильма все же пытаются социализировать «Белые ночи», но могут опереться лишь на оперно-живописные фигуры бездомных вочных городских сценах. Художественная условность этих фигур особенно заметна в момент первой встречи Марио и Наталии, когда огромные тени существуют вокруг костра, подобные троллям или великанам из страшной сказки, движутся по стенам, пилонам и аркам декорации.

Фильм Висконти чужд социальным конфликтам неореализма.

Место манифестации. Второй этап контакта с Другим – императивный, что оправдано трактовкой Другого как слабого и несостоятельного, заискивающего и извиняющегося. Для этой стадии Висконти даже заставляет Наталию самым смехотворным образом прятаться от Марио в курятнике, распугав при этом кур. И затем снимает романтические детали первой встречи, оставляя только решительные («мужские») геометрические плоскости и линии. Резкие, определенные, уверенные, требовательные, саркастические. Приходится говорить так, потому что интонации пространства и интонации Марио, выговаривающего Наталии за трусость, обман и лукавство, имеют одно и то же экспрессивное качество. Это качество декларации.

Оно смягчается постепенно, благодаря извиняющимся усилиям и даже слезам Наталии, и переходит в новую стадию, которую открывает почему-то дама с собачкой, белым шпицем,

выходящая из ресторана вместе со спутником и пересекающая кадр, отпуская отрывочные замечания о качестве только что съеденной еды. Белый шпиц срабатывает как портал в иное пространство: пространство цитат и отсылок, литературных и живописных аналогов.

Место оправдания. Оно фрагментировано, как и подобает набору цитат, хотя очерчивает локус определенной заимствованной мысли, мысли, требующей романтической риторики. Здесь есть огонек в ночи и бедная сиротка. Есть комната, увешанная восточными коврами, как в сказках Шахерезады. Есть зеркала в барочных и готических рамках, и маленькие зеркальца, разделяющие и задерживающие мир в экстатически-выразительных срезах, в привилегированных позах персонажей театра и живописи. Есть картины символистов и кипы бульварных детективно-приключенческих романов. «Севильский цирюльник» Россини и, разумеется Жан Маре, не теряющий стати, выражения лица и повадок Орфея, Чудовища, Рюи Блаза, Графа Монте-Кристо и Патриса-Тристана из «Вечного возвращения».

Это чужое место, и не только потому, что связано для героя с образом мысли Другого, Натальи в данном случае, но и потому, что в нем нет места для духовной независимости, столь очевидно, уже с момента интродукции определившейся как приоритет для героя.

Место первого откровения. Это первое место интимности, близости персонажей (персонифицированных Я и Другого), и образовано оно стихийно: вначале хлынувшим дождем, а затем сгустившимся туманом. Разумеется, есть соблазн «русифицировать» дождь в качестве метафорической «живой воды», «вести», «ис-

тины», идущей с небес на землю. Но западная культурная традиция связывать свободные потоки воды с природой и стихией, противостоящими культуре и рефлексии, не позволяет сделать это. Кроме того, отказавшись читать изображение как синтаксическую цепочку знаков, мы относимся к экранному дождю феноменологически, как к более-менее неожиданному нарушению порядка, заставляющему людей на городской улице искать укрытия: в подворотне, под зонтом или в неглубокой дверной нише. Укрытие от стихии содержит большую или меньшую долю интимности, относительного снятия социальных границ и дистанций, парадоксальным образом способствует открытости, близости людей. Этую стадию дружеской близости Висконти и создает в эпизоде дождя, с одной стороны, позволяя герою искренность и пылкость объяснять, а с другой – размещая здесь же в портике дверной ниши забавного и симпатичного человечка в очках. Тот пытается выбежать под дождь, чтобы не мешать влюбленной парочке, но, мокрый насеквоздь, он вынужден с извиняющейся улыбкой вернуться.

Как движение дождевых струй аккомпанирует экспрессии обмена героев искренними мыслями и чувствами, так неподвижность сгустившегося тумана в finale сцены переводит рефлексию уединения, близости и откровенности в другой модус. Это ощущение глухо скрытого, окутанного пространства, лишенного глубины и перспективы. И это место второго откровения, переживаемого Марио как полная и безвыходная предоставленность самому себе. Дождь заканчивается. Вместе с Наталией уходит и кратковременная иллюзия доверительной близости с Другим. С наступившим опустошением предстоит как-то справляться.

Риторическое заключение этой стадии – появление цинично умудренного Двойника. Окликающий посвист, зажженная

спичка, поднесенная к сигарете. И при свете этой спички рождающаяся мысль о мести и предательстве.

Место экстаза. Оно возникает как необходимость гедонистической компенсации, которую испытывает Марио, накануне ночью переживший разочарование, ревность, гнев и стыд, и доходит до апогея в танцевальном баре.

Этот поворот в фильме Висконти предваряет аналогичную по задаче и роли сцену «фонтана Треви» в таком же экзистенциально-философском размышлении Ф. Феллини, которое последует три года спустя, в «Сладкой жизни». Тезис Висконти если и не сформулирован, как у Феллини, строкой французского поэта-символиста Жюля Лафорга «*Dans les jardins de nos instincts allons cueillir de quoi guérir*» («В садах наших инстинктов мы найдем, чем исцелиться»), то совпадает с ней по смыслу.

«Исцеление» начинается с простого: с фланерской прогулки по воскресной улице, с фаст-фуда, сияющих витрин, прелестной незнакомки, мимоходом улыбнувшейся Марио и черкнувшей пальчиком на запотевшем стекле: «*Ciao!*». Но требовательность внутренней драмы приводит к более глубоким и серьезным опытам инстинктивного. Так Марио вместе с Наталией оказывается в мести дионасийской оргии. Настолько дионасийской, что светильники в виде виноградных гроздей, развешанные по стенам полу-темного бара, кажутся уж слишком красноречивыми.

«Нетрудно понять, – замечает по этому поводу политически ориентированный критик, – что думал истинный аристократ, разделявший левые, коммунистические идеи Висконти о захлестнувшей тогда Италию стихии потребительства и так называемого массового искусства американского толка в рамках «Плана Маршалла» [170, с. 557].

Нам сложно согласиться с этим, хотя бы потому, что жрецы и жрицы мистерии, разыгравшейся в танцевальном баре, слишком «итальянисты», слишком подобны искусственным фавнам и нимфам из фильмов Феллини и Пазолини этого же периода. В особенности черноглазый и пылкий Дирк (в титрах Дик) Сандерс, голландско-французский хореограф и танцор, демонстрирующий здесь не столько американский рок-н-ролл, сколько мистериальную свободу *contemporary dance*. Висконти уделяет ему так много сочувственного внимания и обольстительных крупных планов, что заподозрить режиссера в аристократической брезгливости к «массе», «потребительству» и «американизации» практически невозможно. Для этого в кадре нет места.

Крупных планов, в том числе двойных портретных в фильме много, но только здесь экстатическое приближение камеры к телам и лицам достигает степени, когда все пространство оказывается тесным сплетением рук, лиц, торсов. Речь не только о Сандерсе, чьи жаркие глаза часто оказываются в опасной сверхблизости к герою фильма, а, значит, и к зрителю. Щека Марио льнет к щеке Наталии, ее рука – к его шее, а локти, предплечья, волосы, скулы, губы, пальцы, опущенные веки других танцующих пар составляют живую органическую среду взаимного осмотического перехода.

Но, как и в случае «Фонтана Треви» из «Сладкой жизни», – это лишь времененная иллюзия. Плата за нее – отказ от рефлексии, а для философствующего героя Висконти это невозможно. С одной стороны, он сам смешон в своем порыве инстинктивного, природного оправдания, не свойственного ему так же, как экстатические па Дирка Сандерса физически не подходят его собственному не-

ловкому телу. С другой стороны, и дионисийство в баре с виноградными гроздьями мельчает до уровня подростковой забавы в сравнении с философской драмой, которая ожидает зрителя при следующем повороте сюжета.

Место абсурда. Итак, герой проходит три стадии пути: уклонение от исхоженных социальных маршрутов, выход в эмоциональную дружескую открытость, буйство природного инстинкта (эстетизированное в фильме как «дионисийство»). Каждое решение принимается не случайно, но в результате хотя бы минутной рефлексии, каждое требует от героя жертвы и серьезных усилий «быть поистине». Если первое уклонение ставит под вопрос это «быть поистине», то два следующих шага как будто должны дать ответ. И оба обманывают. Ни дружество, ни экстатическая телесная близость не приносят чувства исполненности бытия. Наступает момент исчерпанности усилий, момент осознания абсурдности жизни.

А. Камю описывает абсурд как «состояние души, когда пустота становится красноречивой, когда рвется цепь каждого дневных действий и сердце впустую ищет утерянное звено» [72, с. 29], как ускользание привычного и близкого в чуждость, как «столкновение между иррациональностью и исступленным желанием ясности, зов которого отдается в самых глубинах человеческой души» [72, с. 34]. Все эти состояния охватывают героя Висконти, когда он осознает бессмысленность своих усилий.

Камю иллюстрирует абсурдность бытия пространственно-пластическим положением: склоном горы, тяжестью камня, бесплодностью усилий Сизифа достичь вершины. Висконти прибегает к абсурдному пространственно-пластическому положению, родственному природе его литературно-драматического материала.

Отчаявшийся Марио бросает вызов самому себе, принимая предложение проститутки (своего цинического Двойника), решаясь на грубо-формальный технически-бездушный акт близости, акт уничижения самой возможности истинной близости, возможности обретения себя в Другом. Абсурдность заключается в том, что место ложной близости – публичное пространство, часть набережной перед тротторией, открытая для праздных соглядатаев. Как в дурном сне, герой вовлекается в невозможную, алогичную ситуацию, пока не разрывает ее, наконец, не выдержав отвращения к разрушению, сходному с духовным самоубийством. Но зритель уже успел разделить с ним тягостное ощущение постыдной бессмыслицы, мучительной неловкости, телесно-эмоционального переживания абсурда.

Место второго откровения. Это место веры. Место безоговорочного и полного, не требующего и не ждающего никаких гарантий, вверения себя Другому. Что и случается, наконец, с Марио. И в этот момент начинает падать снег. Собственно, если оставаться только при том, что происходит в кадре, то в столбе мягкого света, падающем на Марио и Наталию, замерших в объятиях посреди улицы, словно из купольной высоты храма, возникают и плывут к земле световые блики, сгущенные до легкой материальности хлопьев снега. Пространство освещается белым, окутывается мягким, а снег все продолжает опускаться с небес, густея и покрывая все вокруг.

Можно подумать: вот и свершилось. Поистине, надо полагать, свершилось, если сами небеса растворились для благословения.

«Бытие присутствует у человека, – говорит М. Хайдеггер, – отнюдь не мимоходом и не в виде исключения. Бытие пребывает и присутствует, лишь затрагивая своим запросом человека. Ибо

только человек, открытый для бытия, дает ему прийти, появиться как присутствию. Такому присутствию нужна открытость просвета, и в этой нужде оно остается преданным человеческому существу. Это совсем не значит, что бытие полагается человеком и только им. Напротив, теперь становится ясно: Человек и бытие преданы друг другу. Они друг другу принадлежат» [165].

Однако Висконти, как и Достоевский, далек от выводов экзистенциальной феноменологии. Более того: в пределах фильма эти выводы чреваты абсурдом. Счастливое событие с Другим (Наталией, жизнью, самим собой) обманчиво и сквозит абсурдом не менее, чем отчаяние. Угроза здесь не внешняя. Явление Жильца, неподвижного и страшного, с чертами лица, словно вырезанными из темного камня, в плаще, сверкающим как латы или королевская мантия, – это всего лишь романтический тезис, намеренно заключенный здесь в саркастические кавычки. Но в самый момент душевного ликования Марио вкрадывается неудобство, тормозящая и спотыкающаяся неровность происходящего, предупреждение об ошибке. Почему-то рядом с героями, на тусклой воде канала, оказывается лодка. Охваченный порывом чувств, Марио заставляет Наталию спуститься в нее и, схватив весла, гребет к какому-то волшебному месту, где должно состояться что-то вроде триумфального венчания сердец. Весла вразнобой задеваают то воду, то камни набережной, лодка с трудом разворачивается в слишком узких темных берегах, изрезанных поворотами, лестницами и мостиками. Иллюзия само собой разумеющегося со-бытия с Другим неуклонно переходит в неловкий и нелепый абсурд. Появление Жильца лишь довершает отрезвление. Марио вновь оказывается в одиночестве, теперь еще более трагическом, поскольку

все известные способы выхода из него были испробованы и оказались несостоятельными. За последнюю, самозабвенную и жертвенную откровенность, за веру должна быть награда. Но ее не последовало.

И надо решить: поражение это или победа героя.

Место экзистенциального акта. «Акт существования находится во власти существующего, тождественного с собой, то есть одинокого. Но тождественность с собой есть не только исхождение из себя, но и возвращение к себе» [91, с. 43]. Если рассматривать финал «Белых ночей» в свете этого положения экзистенциальной философии Э. Левинаса, то Марио, безусловно, одерживает победу. Зритель, доверяющий только сюжетным обстоятельствам, не усомнится в обратном. Ушла Наталья и с ней надежда на счастье. Марио один на темной улице, как одинокий пес. Благо одинокий пес тут же появляется в кадре.

Но есть момент подлинного триумфа героя. Он – в опустошенности места и в лице Марио, потрясенном даже не катастрофой, а своей способностью принять эту катастрофу, пережить ее с достоинством и не погибнуть. Есть один жест в этом план-кадре, когда Марио медлительно и крепко проводит ладонью по лицу, мокрому от тающего снега. Словно снимает остатки сна. Это момент «возвращения к себе».

Все, что происходит далее (неспешный одинокий путь в темноте улицы) приводит на память строки А. Камю:

«Сизиф смотрит, как в считанные мгновения камень скатывается к подножию горы, откуда его опять придется поднимать к вершине. Он спускается вниз. Сизиф интересует меня во время этой паузы. Его изможденное лицо едва отличимо от камня! Я вижу этого человека, спускающегося тяжелым, но ровным шагом

к страданиям, которым нет конца. В это время вместе с дыханием к нему возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствия. И в каждое мгновение, спускаясь с вершины в логово богов, он выше своей судьбы. Он тверже своего камня» [72, с. 91].

«Карманник» Робера Бressона. 1959.

«Загнанность в жизнь»

Мы подвергли «Белые ночи» Висконти столь подробному разбору, чтобы убедиться в действенности пространственного лейтмедиума, на всем протяжении фильма артикулирующего философскую мысль автора.

Подходя к «Карманнику», можно и сократить подробности наблюдений. Сюжет «Карманника» в его основных положениях – это сюжет «Преступления и наказания». Но то, что кажется читателю существенно важным в романе Достоевского, сам характер преступления, радикально меняется. Вместо убийства – карманная кража. У Достоевского – один разрушительный экстатический жест, решающий судьбу и жизнь. Правда, этот жест повторяется дважды с возрастающей гибельностью и греховностью, словно первое преступление по своей страшной логике, помимо воли убийцы, влечет за собой новое, еще более чудовищное действие. Обдуманное убийцей и внутренне, для себя, оправданное действие, простирается далее границ обдуманного, вплоть до своего неизбежного логического завершения: гибели невинной жертвы и духовной гибели самого убийцы.

Вместо этого в фильме Бressона сплетается сеть действий-жестов, ни один из которых не становится ни экстатическим, ни разрушительным, ни решающим.

Лейтмедиум обнаруживает себя, если исходить, с одной стороны, из названия самого фильма. Карманная кража предполагает ловкость пальцев, точность жестов, виртуозное владение дистанцией между телами, управление позами и положением тел. Короче, она предполагает хореографию.

С другой стороны, наблюдение за другими фильмами Бressона («Приговоренный к смерти бежал», «Мушетт», «Кроткая», «Ланселот Озерный», «Процесс Жанны Д'Арк») как раз и позволяет заметить их хореографическую природу. Формальный принцип фильмов Бressона, если пользоваться термином Ф. Трюффо, заключается в движении тел, жестах рук, позах. Это настолько принципиально, что Bresson нередко демонстративно «отсекает» рамкой кадра головы персонажей, как это происходит в «Ланселоте Озерном», «Процессе Жанны Д'Арк», «Наудачу, Балтазар», «Кроткой». Прием не имеет смысла укрупнения, детализации действия. Скорее это преднамеренное скрытие всего, что могло бы ввести зрителя в заблуждение, действуй он по привычному для него правилу: «лицо – открытая книга», «глаза – зеркало души» и т. д.

Несмотря на интенсивность межсубъектного действия, несмотря на сложную и часто мучительную вязь человеческих отношений, взаимодействий, конфронтаций, все фильмы Bressona лишены психологизма, а человеческое лицо в них лишено экспрессии. Известный французский киновед Ж. М. Г. Леклезио восхищается лепкой лица Анн Вяземски в фильме «Наудачу, Балтазар», полагая, что «правда не больше и не меньше того, что мы видим своими глазами, <...> она полностью заключается в том, что мы видим. В чертах лица Анны Вяземски, в мягкой лепке ее скул, разрезе глаз, изгибе рта, в целомудренных и чувственных очертаниях

ее спины» [94, с. 122]. Но, добавим мы, и в неестественной застылости черт, в замкнутости этого лица, не пропускающего вовне ни одно движение души: ни страх, ни заботу, ни любовь.

Нельзя не заметить и ренессансную бестрепетную красоту лица больной матери в «Мушетт», психологически не отвечающую ее тяжкой житейской ситуации (если рассматривать только социальный пласт фильма). Запоминаются лица Мушетт и ее растлиителя, егеря и учительницы музыки, юноши на картиdge и хозяйки кабачка. Но говорить здесь можно скорее о телесной конструкции, чем о лице в полном смысле этого слова. Можно подумать, что Бressон специально выбирает интересные лицевые конструкции, чтобы у зрителя возникло желание узнать их носителей глубже и ближе. Однако жизнь этих лиц сведена к минимуму, черты демонстративно недвижны, напоминая о наглоухо закрытых дверях. Столкнувшись с этим, зритель, расположенный к эмоциональному включению в историю героев, встречается с затруднением, преодолеть которое можно или игнорируя формальный принцип Брессона, или перейдя в иной модус восприятия – философский.

На наш взгляд, персонажи бressоновских фильмов точнее всего представляют пластические соответствия понятиям экзистенциальной философии Э. Левинаса «загнанность в жизнь» или «прикованность к себе». Это тем более оправдано, что философская проблематика Брессона, неоднократно обращавшегося к Достоевскому, расположена в области экзистенциализма.

Внешней, социально определенной и обусловленной формой этой «загнанности в жизнь» может быть тюремная камера («Приговоренный к смерти бежал») и застенки инквизиции («Процесс Жанны Д'Арк»). Этой формой может быть нищета, жизнь про-

винциального городка, ритуализированная до жестокости, где музыке учат, тыча лицом в клавиатуру, а вере – толчком в спину, вбрасывая адепта в храм божий («Мушетт»). Это может быть даже сама вера («Процесс Жанны Д'Арк», «Дневник сельского священника»), честь и благородство («Ланселот Озерный»), институт брака («Кроткая»), если они обираются к человеку с холодной суворой требовательностью. И даже инстинкт любви, даже долг милосердия, может быть агентом «загнанности», способным завести человека в застенок еще более безвыходный, чем жестокость («Мушетт»).

Однако останавливаться на внешних, социальных границах ситуации значит объективировать ее, перевести в ранг «рассказа о...», в дискурс военной истории, политэкономии, социальной психологии, морали и т. д. Задачи Брессона выходят за рамки морализаторства или социальной критики. Как и в романах Достоевского, полем битвы здесь является «сердце человеческое», само человеческое Я. «Загнанность в жизнь» не ограничивается условиями жизни социальной, но углубляется в материальное, плотское условие существования человека.

«Расплата за звание существующего заключается в том, что ему от себя не избавиться, – говорит Э. Левинас. – Существующий занят самим собою; эта занятость собой есть материальность субъекта. Самотождественность – это не безобидная связь с собою, но прикованность к себе, необходимость заняться самим собою. <...> Как в романе Бланшо «Аминадаб», связь с собою – это связь с прикованным к тебе двойником, липким, гнетущим, тупоумным; но Я – вместе с ним именно потому, что он – это Я. Быть вместе (с ним) проявляется в том обстоятельстве, что приходится заняться собой. Всякая затея оборачивается чем-то громоздким. Я существую не

как бесплотный дух, не как улыбка или беззаботный ветерок; я не есмь без ответственности. Мое бытие удваивается обладанием «им» – я загроможден собою» [91, с. 43–44].

И далее: «<...> в материальности выражено не случайное падение в могилу – темницу тела. Она необходимо сопровождает возникновение субъекта в его свободе быть существующим» [91, с. 44].

Предельное выражение этой «прикованности к себе», загроможденности собой – «святой» Бальтазар, немой дух, заключенный наглухо и безвыходно в шерстистом теле осла. Выбирая описательно-морализаторское прочтение фильма, это существо можно рассматривать как жертву, как молчаливого обличителя человеческой жестокости и неразумия. Выбирая философское прочтение, его приходится принять за чистый опыт экзистенциального страдания, так или иначе переживаемого всеми без исключения персонажами фильма, страдания от несвободы Я, обремененного и связанного Самим Собою. Одна из самых сильных и манифестионных сцен фильма – немой разговор узников плотской «темницы» в цирковом зверинце: дважды заточенные – и в клетки, и в собственную монструозную громаду плоти – тихие души касаются друг друга узнающим взглядом.

Каждая попытка героев Брессона освободиться и возобладать над внешними условиями своего существования начинается как акт внутреннего высвобождения из этой связанности и сводится в итоге к нему. Чаще всего это выход в смерть, но диктуется он не пессимизмом автора, а его этическим ригоризмом, не знающим простительных ошибок.

Освободиться удается только лейтенанту Фонтену и его юному сокамернику («Приговоренный к смерти бежал», 1956). Иначе и не могло быть, учитывая опыт, на котором основан фильм:

общечеловеческий опыт войны, опыт оккупации и Сопротивления, опыт Андре Девиньи, узника немецких застенков (по его мемуарам создан фильм), личный опыт Брессона, бывшего и в рядах бойцов Сопротивления, и в фашистском плену. Освобождение Франции, Европы и всего мира весной 1945 года все еще живо для 1956 года, хотя уже уходит в историю. Лейтенант Сопротивления Фонтен несвободен лишь во внешнем узилище. Акт внутреннего освобождения и самонахождения совершен им задолго до начала фильма. Таково условие сюжета, и этически оно не может быть другим, учитывая опыт пережитой войны.

«Дух дышит, где хочет»¹³. Движения духа, высвобождающиеся из «загнанности в жизнь» и составляют содержание фильмов Брессона. И поскольку это кино, они кинетичны, имеют хореографический рисунок.

Нередко проблемой для зрителя становится закадровый текст в ранних фильмах Брессона, «внутренний голос» персонажа. Известный киновед Сергей Кудрявцев связывает двойное повествование в фильмах Брессона (в кадре и «за кадром») свойной оптикой режиссера: взгляд на поверхность события и взгляд вглубь, позволяющий увидеть суть происходящего («Получая у Брессона информацию через текст, мы уже не обращаем внимания на внешнее поведение исполнителей. Мы смотрим сквозь их лица. Вглубь их душ» [87]).

¹³ Второе название фильма Р. Брессона «Приговоренный к смерти бежал», отсылающее к Евангелию от Иоанна: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа».

Нас в данном случае занимает объективное положение фильма, образующего две локации, два пространства: то, где звучит внутренняя речь, и то, где внешним образом действуют лицо и тело. Порой они совпадают в своих содержательных границах до оптико-вербальной тавтологии, как описание и демонстрация ингредиентов трапезы (вино и сухой хлеб), которую поглощает в кадре сельский священник, описание и демонстрация проволоки, которую раскручивает в кадре лейтенант Фонтен, готовясь к побегу. Порой между ними преграда: то, что проговаривается во внутренней речи, никоим образом не отражается в застывшем лице и в действиях персонажа. Так возникают области доступного и недоступного пониманию, социально открытого (в жесте, мимике, экспрессии речи) и закрытого. Так возникает в фильме проблема свободного прохождения сигнала. С середины 1960-х она определяется Бressоном все более строго.

В 1950 году, в «Дневнике сельского священника», Бressон проверял вероятность того, что душу можно «выговорить», можно облечь в правильные слова свои намерения, убеждения и желания, проповедью или исповедью достичь высвобождения. Результатом этой проверки становится «Приговоренный» (1956), где слова (закадровый текст А. Девиньи) могут звучать или не звучать, а драма освобождения, разыгранная руками, ступнями, пальцами, торсом, ничего от этого не потеряет. Более того – станет только сильнее.

Затем следует «Карманник» (1959), еще менее полагающийся на риторику.

«Карманник» обращен к опыту послевоенного экономического подъема, политики потребления, вполне оправданной для

всего мира, пережившего лишения войны, разрушение производства и экономики. Одновременно он обращен к опыту первого послевоенного поколения, рожденного перед войной или в сороковые, обретенного на духовный поиск в эпоху погибших или скомпрометированных идеологий. В этом отношении он близок и опыту советского человека 1950-х и начала 1960-х годов. Есть нечто общее в исходных условиях «Карманника» и, скажем, персонажей «Июльского дождя», «Заставы Ильича» М. Хуциева. Так же, как персонажей «Белых ночей» Л. Висконти или «Приключения» М. Антониони. Но есть и ближайший аналог – «На последнем дыхании» Ж. Л. Годара, снятый в том же 1959 году. Философская проблема самонахождения, высвобождения и возобладания над обстоятельствами всюду одинакова. Разнятся сюжетные ходы названных фильмов, как разнятся онтические обстоятельства существования москвича, парижанина, миланца или жителя Ливорно 1950-х годов. Разнятся субъекты философствования – М. Хуциев, Л. Висконти, М. Антониони, Ж. Л. Годар, Р. Бressон, имеющие собственный опыт мышления, собственное кредо и свою концептуальную парадигму.

Говоря о метафизическом смысле пространства, где действует герой «Карманника», М. Фрайзер [157] оперирует понятиями «теснота / простор», «запущенность / налаженность» и на этом основании сближает их с пространствами романа Достоевского, хотя «эстетически скучный, фрагментированный Париж» Брессона вовсе не похож на «плотнонаселенный и беспорядочный», чувственно насыщенный и динамичный Петербург Достоевского. Один и тот же вопрос, по мнению Фрейзера, звучит и в фильме, и в романе: куда идти?

На наш взгляд, вопрос скорее связан со способом выхода, чем с его направлением. Кроме того, внешний мир «Карманника» организован как сложное суждение, подлежащее правилу скорее конъюнкции, чем дизъюнкции. Он не противоречив, хотя состоит из двух пластически разных пространств.

Одно из них – город, снятый в реальной среде улиц, вокзалов, ярмарок, кафе, вагонов и платформ метро, зрительских толп на скачках в Лонгшане. Это Париж, заново открытый французской «новой волной», и в нем много живого обаяния, беззаботности и прелести. Во всяком случае, нет той болезненной лихорадки, за грязненности воздуха и грубой жестокости, какая всюду видится Раскольникову в романе Достоевского. Вопреки мнению М. Фрайзера, этот Париж эстетически щедр.

Второе пространство заключено в плоскости внутренних помещений. Это дом героя и полицейский участок, собранные из одинаковых прямоугольных стенных пластин, дверных проемов, полотнищ и филенок, оконных рам. Нагота этих плоскостей так настойчива и демонстративна, что напоминает неслучайному зрителю Бressона о решетках Пита Мондриана, абстрактно-живописных моделях человеческого бытия.

Между этими пространствами можно установить два вида связи: соединительную и разделяющую. Все зависит от смотрящего.

Взгляд Мишеля, субъектно определенный посредством монтажа план-кадров (глаза героя и крупный план предмета, на который он смотрит), видит жалкую обстановку своей каморки и, в другом мире, – кожаные бумажники с хрустящими купюрами, сумочки из крокодиловой кожи, футляры с биноклями, перчатки, браслеты и серьги на женщинах, наручные часы. Первая удачная попытка «снять противоречие», то есть перенести сокровища в свою убогую жизнь, вселяет чувство эйфории («Я будто летел на

крыльях. Весь мир принадлежал мне»). Но эйфория обманчива. Жест простого переноса дорогих вещей из чужой собственности в свою не только не меняет убожество жизни, но лишает ценности сами эти сокровища. Где-то за кадром остаются богатые добычей гастроли героя в Милане, Риме и Лондоне, из которых он возвращается таким же опустошенным, как и был.

Взгляд Бressона, объективированный камерой оператора Л.-А. Бюреля, видит соединительную ткань и даже генетическое родство двух пространств. Они разнятся онтически. Одно живое и переменчивое, текучее, переливается светом и тенью, звуками улицы, человеческими голосами, лицами. Здесь много красивых девушек в диоровских пышных юбках и туфельках-лодочках на шпильке. Здесь много уверенных и достойных мужчин разного возраста и сословия. Все они естественно влиты в текучую жизнь. Это жизнь послевоенных улиц Европы, так хорошо переданная в фильмах французской «новой волны».

Другое пространство – аскетически голое, сведенное к геометрии прямых линий и небольшому диапазону цвета: от умеренно серого до темно-серого и черного. Оно почти безлюдно, безжизненно, здесь нет места веселью, удовольствию, даже простой безмятежности. Это геометрия внутреннего пространства, ригористически подчиненная правилу. Со всей очевидностью, она теснит и мучит героя. Но герой не хочет замечать и другой очевидности: жесткая конструкция *внутреннего* пространства организует и пространство *внешнее*, встроена в него как костяк встроен в тело, или как алгоритм встроен в процесс. Это легко увидеть, если сравнить кадры парижских улиц в «Карманнике» и, например, в фильме Годара «На последнем дыхании». Парижские виды у Годара, снятые подвижной камерой, порывисто-романтичны, раскрываются веером перспектив, часто сняты с птичьего полета. В

уличных кадрах Брессона ощущается та же «мондриановская» решетка. Камера в «Карманнике» малоподвижна, а углы зданий, вертикали и горизонтали садовых оград, тротуаров, фонарных столбов, трамвайных поручней, стеклянных перегородок в кафе, в метро, на вокзале, раздвижных дверей вагонного купе и т. д. скрепляют и организуют текущий уличный мир, не лишая его свободы, но делая более устойчивым и надежным. Так скрытое хореографическое правило придает свободную выразительность *contemporary dance*, не позволяя ему стать беспорядочным хаосом движений. Удовольствие жизни фундировано дисциплиной и некоторым моральным предопределением. Такова этика Брессона.

Рассматривать «Карманника» в аспекте «удовольствия жизни» и философии гедонизма – вполне оправданный подход. Прежде всего, потому что гедонистическая интенция характерна для самого времени создания фильма. Наслаждение жизнью – понятное состояние и цель человека, только что пережившего мировую войну. «Карманник» не ставит предельных экзистенциальных вопросов. Мишель – отнюдь не Родион Раскольников, не бессловесная Мушетт и тем более не Бальтазар. Скудость его быта довольно просто объясняется желанием трудиться. Риторический момент: в ответ на «работаю» Мишеля полицейский инспектор саркастически проводит пальцем по слою пыли, давно покрывшему книги и рукописи на столе. Брессон не дает праздности Мишеля социально обоснованных оправданий. Это всего лишь ущербность персональной трудовой этики. Хотя, безусловно, иллюзия изобилия благ, не требующих упорного труда в их достижении, отчасти свойственна всему послевоенному поколению Европы и США.

Проблема Мишеля – это и не экзистенциальная проблема лейтенанта Фонтена или священника из деревни Амбрикур. Это всего лишь вопрос наслаждения жизнью в обход правил, вопрос

беспечного и своевольного обладания миром. И герой не находит ничего более достойного и сложного, чем тайком, воровски проникать в этот мир. И здесь мы обнаруживаем действие главного медиума фильма.

Акты кражи поставлены хореографически и часто озвучены к тому же музыкой Люлли¹⁴. Вязь скрытых воровских движений происходит в «нижнем эшелоне», ниже уровня глаз и внимания жертвы, в то время как на лице исполнителя кражи застыла маска слегка рассеянной холодной вежливости. В виртуозных паркурах воровских пальцев по карманам, запястьям и пазухам ничего не подозревающих жертв столько слаженности, уверенности, мастерства, что их можно отнести к самым выразительным сценам фильма и, безусловно, связать с пространственно-хореографическим медиумом брессоновских фильмов вообще. Извращенность этого балета сосредоточена в гротесковом, холодно-жестоком неподвижном лице премьера, Учителя, взявшего Мишеля в свою дьявольскую труппу. Определение не столь уж чрезмерное, потому что этически строгий Брессон наделяет эту маленькую черную фигуру мефистофельскими чертами, однако ничтожность целей и действий придает им карикатурность. Напыщенное самомнение, сквозящее в лице и в каждом жесте Учителя, смехотворно, поскольку обосновано лишь умением вытащить кошелек или снять часы с руки рассеянного пассажира в трамвае.

Проблема самого Брессона глубже гедонизма. Это философская проблема самонахождения, высвобождения Я из связаннысти обстоятельствами жизни. Во многом это глубинная проблема для всего нового послевоенного кино. Но раз уж «Карманник» был

¹⁴ Жан-Батист Люлли (1632–1687) – французский композитор эпохи барокко.

снят в то же время и в том же месте, что и «На последнем дыхании» Годара, стоит подчеркнуть их конкретную философско-этическую общность. Гедонист Брессона и гедонист Годара (в обоих случаях его имя Мишель) избирают одну и ту же порочную стратегию легкого и незаконного обладания миром. А дальше в действие вступает этика автора. Отчасти понимая и разделяя опьянение героя свободой послевоенного времени, Годар романтическим образом выводит своего заблудшего персонажа в смерть, в случайную и внезапную смерть на бегу, «на последнем дыхании». Тем самым он придает ему чары экзистенциального героя.

Брессон наказывает по мере преступления. Хотелось бы верить, что когда-нибудь наступит просветление и прощение, раз уж Жанна, подобно Сонечке Мармеладовой, не оставляет Мишеля в его заключении. Но Брессон суров: между преступником и миром – решетка из металлических прутьев, можно сказать, квинтэссенция решетки, настолько массивная и густо переплетенная, что герою приходится долго искать прогал достаточно просторный, чтобы коснуться губами щеки Жанны. И нет ощущения, что это ему удалось.

Итак, мы исходим из того, что философский вопрос Брессона сводится к экзистенциальной проблеме «свободы быть существующим». Формальный принцип его фильмов – хореографический (кинетический, проксемический, жестовый и т. д.). Исходное условие – несвобода Я. Отличительная особенность актов выхода – саспенс, дискомфортное для зрителя зависание, замирание действия. Самым простым и понятным образцом этого будут долгие планы лейтенанта Фонтена, застывшего на скате крыши в ожидании, когда охранник внизу задержится в отдаленной точке своего обязательного маршрута и даст ему несколько секунд для того, чтобы спрыгнуть и скрыться в темноте. Проходит час, полтора.

Близится рассвет, а с ним – возможный провал побега. Это можно назвать экзистенциальным санспенсом.

В сравнении с ним этика удовольствия, не связанного этическим правилом, свобода существования без усилия «быть поистине» и сам санспенс «Карманника» с зависанием пальцев Мишеля над чужим бумажником работают как саркастическая реплика Брессона по адресу персонажа, сделавшего неверный выбор.

Философские рассуждения Брессона имеют определенный проповеднический пафос, отвечающий социальным аспектам французской реальности послевоенного времени так же, как это происходит в фильмах его современников Ф. Трюффо и Ж. Л. Годара. Однако объективировать ситуации персонажей Брессона только в качестве социально-исторических или социокультурных риторических фигур сложно. Рассуждение о них протекает на такой глубине человеческой субъективности, что приобретает качество этико-философской максимы, как это происходит и в романах Ф. М. Достоевского.

«Настасья» Анжея Вайды. 1994.

Философия света

Первый наивный вопрос при знакомстве с фильмом: почему японцы? Почему два актера театра Кабуки разыгрывают на японском языке одну сцену романа в одной декорации? При этом актер-оннагата¹⁵ попеременно входит то в роль князя Мышкина, то в роль Настасьи Филипповны.

¹⁵ Амплуа японского национального театра кабуки; актер-мужчина, играющий женские роли.

Оставим пока вопрос без ответа. Примем фильм как он есть, а не как то, что он может значить.

Восточная внешность и пластика исполнителей, звуки и интонации японской речи, опознаваемые зрителем (российским или европейским) как знаки «чужого», «иного», не позволяют полностью довериться сюжетно-драматической и исполнительской материи фильма. Это препятствие, оставляющее зрителя в роли наблюдателя, а не эмоционально захваченного «соучастника».

Еще одно препятствие, которое замечается не сразу: «четвертая стена», воздвигнутая между действием и его наблюдателем. В фильме нет фронтального света, причем, нет как раз в тот момент, когда мизансцена требует его, когда зритель безотчетно уверен, что лицо исполнителя, приближающегося к фронтальной плоскости кадра, будет освещено лучом, идущим навстречу из пространства наблюдающей камеры, светом сочувствия и понимания. Но в пространстве камеры царит тьма, и лицо актера становится черным силуэтом. Исключением из правила является сцена, когда Мышкин мечтательно повествует Рогожину о швейцарской идиллии, и по лицам обоих проходят неширокие полосы фронтального света, как бы от окон поезда дальнего следования («проходящего» в этот момент в саундтреке за кадром).

Еще одно заметное несоответствие: четыре раза Мышкин или Рогожин поочередно заходят в альков, закрытый шторами, туда, где лежит мертвое тело Настасьи. В первый раз, когда шторы раздвигаются, в алькове разлит белый холодный дымящийся свет. Дважды затем – кромешная тьма. В finale там сияют в полураке жемчужно-белое платье и крупные черные ягоды винограда, как драгоценные камни, обрамляющие труп.

Такая авторская декларация формального принципа заставляет внимательней посмотреть на стратегию света в фильме. Возможно, зрителю придется вернуться к началу, если он не заметил сразу световой лейтмедиум «Настасьи», и пересмотреть первые сцены уже в этом ключе.

Свет и тень (тьма) в романах Достоевского – это тема многих литературоведческих статей. Поскольку читатель романа имеет дело с языковой картиной мира, литературные образы света/тени принимаются как описания так или иначе освещенного пространства, а культурная привычка заставляет прочитывать эти описания еще и в символическом ключе, как концепты, культурные и художественные [1; 35; 117; 148].

Но в фильме свет – это изначально не знак, концепт или символ, а оптико-физическое явление. Он получает свою материальность и свой источник. В съемочном павильоне свет «выставлен». Запись изображения происходит *фотографическим* путем. Камера-обскура пропускает и распределяет лучи способом, зависящим от ее конструкции. Возможно, по этой причине кинематографический свет сам по себе, не переведенный тем или иным способом в знак, не названный, как это происходит в литературном тексте, порой не принимается во внимание. Когда зритель говорит о «хорошем свете» в фильме, чаще всего он имеет в виду удачно освещенные тела и предметы, как будто в действие вовлечены только они, а свет лишь помогает им осуществиться.

Однако в кино нередки случаи, когда свет становится субъектом действия, и поскольку он сам по себе беспредметен, хотя позволяет всей возможной предметности явиться, свет можно принять как экзистенциальный субъект, как чистую субъектив-

ность и даже Свет Фаворский, если у зрителя есть расположность к религиозному мышлению. Религиозен ли Вайда? Ровно в той степени, чтобы тяжесть человеческого выбора не оставлять на усмотрение трансцендентных сил. В этом отношении он близок своему соплеменнику Джозефу Конраду, «Теневую черту» которого экранизировал в 1976 году. «Придет время – и мрак молча одолеет ту капельку звездного света, какая падает на судно, и конец всему наступит без вздоха, движения или ропота, и все наши сердца перестанут биться, точно остановившиеся часы. <...> Я немного подождал, борясь с бременем своих грехов, с чувством собственной непригодности, а затем сказал: – Теперь, ребята, мы пойдем на ют и выровняем гротарею. Это все, что мы можем сделать. А там уже как бог даст» [79, с. 1–92].

Сюжетная схема, извлеченная в свое время И. Пырьевым из романа Достоевского, сводилась к социальному-психологическому «иметь и не иметь» и драматургически закручивалась вокруг сцены сожжения денег. Сюжетная схема «Настасьи» сводится к экзистенциальному «быть или не быть», к страху смерти и страхи жизни, и выстраивается в отношении к мертвому телу, скрытому за плотной гардиной алькова. На эти сюжетные обстоятельства, мизансценированные «по Достоевскому», ложится световая мизансцена, собственно, световой сюжет. В закрытой декорации фильма установлено несколько источников света разной мощности и разной цветности. Слева, извне, через высокое окно падает широкий холодный луч. Его природа не ясна, так как, пропуская свет внутрь, в место человеческой драмы, окно непрозрачно для обратного взгляда: ни солнце, ни луна, ни мир, ни город не обнаруживаются за ним. Источник света безвиден, как и положено чистому условию видимости.

На средних и крупных планах работает теплый боковой свет, рисующий свет, усиленный небольшими лучами точечной подсветки, хорошо передающий рельеф и текстуру лиц и предметов. Есть заполняющий свет, не дающий теням сгуститься до непроплодности. Есть контровый свет.

Люстра под потолком не горит, хотя ее хрусталь блестит. Но однажды сверху, как из средокрестия храма, на героев падает столб холодного серебристого света.

Метафизическое действие фильма разыгрывается в диалектике нескольких «световых» концептов, аксиологических и эпистемологических одновременно. Следуя за световым сюжетом «Настасьи», зритель может различать тела и вещи явленного мира, освещенного (лучом) и увиденного (взглядом). Но может мыслить и мир неявленный как условие всякой явленности и видимости. В какой терминологии далее рассуждать об этом – в терминах теологии или экзистенциальной философии – дело зрителя. Нам представляется, что второе вернее.

Прежде всего, световой медиум реализует в фильме феноменологическую концепцию бытия как одну из возможных. Феноменологический свет (теплый и рисующий) обнаруживает свое присутствие, освещая предметный мир: граненый стакан с крепким янтарно-красным чаем, серебряную ложку, фарфоровую чашку, раскрытую книгу, нож с костяной рукояткой, разломленный черный хлеб, связку ключей, резьбу мебели, текстуру шерстяного пледа, вышитой шали, сложенного веера... Кроме того, заключенный в матовый стеклянный абажур, он сам приобретает предметную светящуюся форму цветка или шара.

Есть вещи ритуальные, сходные со светом, сияние которых, однако, освещает как бы себя самое, замкнутое в локальном пространстве ритуальной функции: свечи и лампадки, золотой оклад иконы и перстень с драгоценным камнем.

Есть нуль-свет, обнаруживающий себя через свое демонстративное отсутствие, через зияющую лакуну там, где должна быть «фронтально-световая» позиция автора, его выраженное сочувствие или негодование.

Есть серебристо-белый холодный свет, проходящий в декорацию фильма из безвидного и безмерного потустороннего пространства.

И, наконец, есть объект, странным образом плотский (воплощенный) и одновременно световой. Это Настасья. Понятно, что Вайде не мог сделать актера, исполняющего эту роль, прозрачным или светящимся изнутри. Это превратило бы фильм в мистически-трюковой и снизило бы замысел режиссера до уровня фэнтэзи. Поэтому он обволакивает Настасью белым подвенечным платьем, подсвеченным так, что она как бы и не освещена, а сама источает свет. Сама становится сгустком света. Этот серебристый холодный свет родственен тому, который проникает в декорации фильма извне.

Достоевского нередко интерпретируют «при свете ламп», в психологическом смысле. Еще чаще – в религиозном. Но Вайде важнее философский аспект. Ключевой концепт этой философской трактовки – световой образ «Настасьи», отсылающий и к悲剧ической героине романа Достоевского, и к трансцендентному свету как условию и возможности нашего собственного сияния.

Теперь можно вернуться к необычному кастингу фильма. Выбор японских актеров театра Кабуки существенно важен для

философской концепции фильма. Бандо Тамасабуро (амплуа – онагата) оказывается вместилищем сразу двух сущностей: князя Мышкина и Настасьи, иначе говоря, телесно слабого мужчины и света, который ему дан и которого он робеет. Темный, брутальный, пылкий Рогожин (Тосиюки Нагасима) жаждет света, но не способен принять его даже в тот момент, когда свет щедрым потоком льется на него («единственный раз, когда Настасья была добра ко мне»).

Так завязывается настоящая драма фильма.

Онтологическая двойственность света мыслится со времен патристики, а связывается с рефлексивной способностью и знанием, вероятно, с самых начал философии. Видеть – значит освещать объекты светом разума и отражать их в сознании.

Проблема в том, что «свет одновременно принадлежит и не принадлежит понимающему субъекту» [123, с. 156]. Можно рассматривать эту проблему в религиозном или, напротив, в строго научном ключе, говоря о трансцендентном Свете, о физическом свете, объективно существующем до начала всякого видения и познания, или о «свете разума». Возможна и феноменологическая трактовка света, какую дает, например, В. А. Подорога в «Феноменологии тела» (глава «Эрос и физика прозрачности»). Понятия, в которых здесь излагается и решается проблема света, в высокой степени «кинематографичны» сами по себе.

«Прозрачное невидимо, видимо непрозрачное, точнее, видимо то, что погружено в прозрачную среду, обнимающую собой видимое и видящего, две непрозрачные точки в "световом океане"» [123, с. 158].

Феноменология акцентирует чувственную природу оптического акта:

«Когда мы на что-то смотрим, то всегда смотрим через: будет ли это пыль, кружящаяся в лучах утреннего солнца, или даль горизонта, получающая графическую четкость благодаря прозрачности воздуха, или окно во двор, которое обнаруживает себя, когда мы вдруг касаемся его прохладной поверхности, – в любом случае мы никогда не можем избежать встречи со световой средой (или ее отдельной формой) и поэтому смотрим не прямо, а через. Прямо, возможно, смотрит Бог» [123, с. 158].

Два аспекта этого положения важны для понимания фильма Вайды. Первый – гносеологический, учитывающий диалектику оптического и тактильного в акте познания («Мы воспринимаем, например, эту вещь оптически-зрительно потому, что она уже выделена из общего телесного фона событием осознания, она уже есть, и потому ее можно видеть. В таком случае зрительный акт становится воспоминанием о вещи, уже заранее воспринятой нашим телом. <...> Наше тело нас опережает, оно уже есть в мире; мы всегда только на подходе, а оно не нуждается в стратегии прозрачности, чтобы быть» [123, с. 156]).

Второй аспект – этический, связанный с понятием «средового тела», прозрачной среды, позволяющей видящему видеть, а видимому явиться. Это не свет разума, «источник порядка, различий, возможности точных исчислений», но чувственная материя, образованная взаимными оптико-тактильными касаниями субъектов. Наша возможность видеть обусловлена нашим телесным пребыванием «в мерцающей оттенками непрозрачного среде жизни» [123, с. 157], что избавляет нас от рисков непонимания, одиночества, экзистенциального отчаяния.

Насколько важно для персонажей «Настасьи» это чувство замутненное, теплое, в ауре испарений и рефракций «сре-

довое/световое тело»? Безусловно, важно. Здесь, в кругу феноменологического света они могут быть вместе, говорить, спорить, обмениваться воспоминаниями, в то время как по ту сторону освещенного пространства, за занавесями алькова царит холодный нездешний свет или ужасающая тьма одиночества в смерти.

Однако есть еще одна концепция света – экзистенциалистская, за объяснением которой лучше всего обратиться к Э. Левинасу.

Концепт «свет» появляется у Левинаса в тот момент, когда идет речь о спасении Я от изначального одиночества своего существования. Благодаря свету возникает мир, заполненный предметами, обращенными к способности субъекта воспринимать, действовать, питаться, пользоваться. Мир орудий, по Хайдеггеру. «Если в простой, чистой самотождественности гипостазиса субъект пребывал завязшим в себе, – то в мире, в месте возвращения к себе, есть взаимность со всем, потребным для бытия, субъект отделяется от себя. Свет же есть условие подобной возможности. В этом смысле наша повседневность есть своего рода освобождение от праматериальности, которая окончательно завершает субъекта. В ней уже есть забвение себя. Нравственность – пища земная – это первая нравственность и первое самоотречение. Не последнее, но через него необходимо пройти» [91, с. 57]. Однако «сияющая ясность пользования» [91, с. 58] не решает проблемы одиночества. Очерченный световым кругом простор мира мгновенно сужается до точки в тот момент, когда «пользующийся» субъект осознает, что порождающий и познающий свет исходит из него самого, что он сам есть источник этого света.

«Освещенный предмет есть также и нечто, что нам встречается, но именно потому, что он освещен, встречается так, словно

бы изошел от нас. В нем нет сущностной чуждости. Его трансцендентность в обертке имманентности. Таким образом, в знании и пользовании я вновь встречаюсь с самим собою. <...> Сами по себе разум и свет вбирают в себя одиночество сущего в этом его качестве и довершают его удел – быть одной-единственной точкой отсчета всего» [91, с. 57].

Выходя из своего одиночества в освещенный мир, субъект оказывается в еще более глубоком одиночестве в тот момент, когда осознает себя как действительный источник света, а вместе с этим – свою участь, свой долг, свою ни с кем не разделимую ответственность быть. Быть в ясном сознании своего существования.

Такая трактовка света ближе всего к фильму Вайды. Будь режиссер более настойчив в своих религиозных убеждениях, вряд ли он связал бы чистый свет, с образом Настасьи, со знакомыми нам по роману Достоевского обстоятельствами человеческой трагедии. При этом сама Настасья не является действующим персонажем сюжета, ее существование дается как бы «посмертно», в речах и воспоминаниях двух мужчин. Она лишь световая проекция, которая порой соединяется с лицом и телом Мышина, как световой образ соединяется с экраном. Лишенная психологических и тем более социальных (как в фильме И. Пырьева) экспликаций, Настасья становится чистой формулой экзистенциального одиночества.

«Одиночество необходимо для свободы начала, для власти существующего над актом-существования, иначе говоря, для того, чтобы существующий вообще был. Итак, одиночество – это не только отчаяние и оставленность, но также и мужественность, гордость и независимость» [91, с. 41].

Тяжесть такого одиночества непосильна для обоих героев фильма Вайды. Один из них против своей воли получил опыт одиночества, когда предстоял смерти и ужаснулся навек. Второй жаждет независимости, гарантированной существованием других, не умея понять глубочайшей онтологической связи мужества, гордости и свободы с одиночеством. При свете ламп, освещдающих то хлеб, то нож, то крест, оба многословно пытаются решить свою проблему, заговаривая страх смерти и страх жизни, уверяя себя и другого, что Настасья была добра и близка, что любила, а произошедшее – роковая ошибка.

Как будто истощенный этим бесплодным многословием, этим страхом и эгоцентризмом, теплый свет ламп, в конце концов, гаснет, и место действия погружается во тьму. Лишь холодный серебряный луч падает сверху, как луч луны падает на поле после битвы. Зажигают свечи одну за другой, но их дрожащие огоньки не способны справиться с наступившей тьмой. И теперь Настасья поистине умирает для обоих. Безвозвратно. Вместо слепящего света или ужасающей тьмы за альковной занавесью – слабо белеющий в полутьме труп в холодном посмертном убранстве.

Мы совершили столь подробный разбор трех экранизаций Достоевского, чтобы показать, как усложняет концептуальный фильм задачу зрителя, не демонстрируя готовую концепцию в оболочке готового сюжета, а всего лишь указывая направление, в котором зритель может двигаться самостоятельно, обнаруживая проблемы и возможные ходы мысли, оперируя не столько предметно-содержательной информацией, поставляемой фильмом, сколько медиумическим условием такого «постава» (в хайдеггеровском смысле, предполагающем простое наличие вещи). Такой метод позволяет зрителю пройти путь философствования вместе с автором при условии, что он сумеет распознать и захочет принять

предмет и метод авторского мышления, обозначенный в фильме лейтмедиумом. Это обязательно для зрителя? Вовсе нет. Зритель волен выбрать то, что ему удобнее: принять концептуальный фильм как зачем-то усложненную историю с моралью, как иллюстрацию к некоторым уже известным зрителю философским тезисам, наконец, как эзотерическую вещь, исключающую необходимость его личного участия. «Это не по мне», – вполне понятный ответ зрителя на излишнюю сложность фильма, не оправданную его собственными представлениями об искусстве.

И, наконец, может быть наиболее сложный вариант отношения, когда, ясно понимая ход философской мысли автора, зритель способен на рефлексию по отношению к ней, возражая, критикуя, контрагументируя. Но чтобы такая критика имела смысл, для начала надо понять действительный ход мысли автора. В противном случае мы имеем бесплодный и бесцельный волюнтаризм интерпретации.

Возможность следовать мысли автора заключается в лейтмедиуме, главном посреднике между автором и зрителем, чья функция – артикулировать главную мысль фильма. Обнаружить его позволяет строго примененный метод феноменологической редукции, о котором мы говорили ранее.

3. 2. ЛЕЙТМЕДИУМ ФИЛЬМА.

ЖЕСТМЕДИУМ В «Нежной коже». Ф. Трюффо

Три фильма, рассмотренные в предыдущей главе, объединены для нас проблемой лейтмедиума, главного посредника

между автором и зрителем, кинематографическим средством, инструментом, элементом или формальным принципом, на который возлагается роль «первого голоса» в сложной совокупности «голосов» фильма: световых, цветовых, пространственных, вербальных, музыкальных, предметно-пластических, акустических, кинетических и т. д. Лейтмедиум – носитель режиссерской мысли, ее основных положений и выводов. Медиальная система фильма строится как отношения между лейтмедиумом и другими изобразительно-выразительными элементами фильма, подчиненными его художественной стратегии.

«Медиа», «медийный», «медиальность», «медиация» размечают обширное поле современных гуманитарных исследований, ориентированных на институциональную, дискурсивную, психологическую, инструментально-техническую, эмоционально-иммерсивную, эстетическую составляющую средств визуальной коммуникации (фотографии, фильма, телевизионной программы, визуального контента социальных сетей и интернет-сайтов). Мы ограничимся базовым содержанием термина: медиум как посредник, как инструмент коммуникации, как элемент или устройство, передающее сообщение от его создателя к адресату. При этом за основу рассуждений о кинематографическом медиуме мы берем два главных тезиса медиатеории М. Маклюэна:

- а) «сообщением» любого средства коммуникации, или технологии, является то изменение масштаба, скорости или формы, которое привносится им в человеческие дела» [102, с. 10];
- б) содержанием коммуникации является средство коммуникации.

Первый тезис Маклюэн иллюстрирует примером электрического света, который включает в свое поле какие угодно вещи, но

действительным своим содержанием имеет собственный способ обнаружения вещей, объясняющий нам, что мир – это не последовательность, а одновременность [102]. Другой пример – кинематограф, изобретенный в эпоху электричества: «Никогда фрагментированность и последовательность, свойственные механизации, не выражались так отчетливо, как при рождении кино, т. е. в тот самый момент, который вывел нас за пределы механизма и погрузил в мир роста и органической взаимосвязи. За счет простого ускорения механического движения кино перенесло нас из мира последовательностей и звеньевых соединений в мир творческой конфигурации и структуры» [102, с. 15].

Второй тезис Маклюэн защищает в особенности горячо, что заставляет его прибегать к весьма экспрессивным выражениям: «Наша обычная реакция на все средства коммуникации, состоящая в том, что якобы значение имеет только то, как они используются, – это оцепенелая позиция технологического идиота. Ибо содержание средства коммуникации подобно сочному куску мяса, который приносит с собою вор, чтобы усыпить будильность сторожевого пса нашего разума. Воздействие средства коммуникации оказывается сильным и интенсивным именно благодаря тому, что ему дается в качестве содержания какое-то другое средство коммуникации». И далее: «Содержанием кино является роман, пьеса или опера. Воздействие кинематографической формы никак не связано с тем содержанием, которое ее наполняет» [102, с. 22].

Разумеется, Маклюэн понимает в этом случае «роман» или «оперу» как особое средство коммуникации, содержанием которого являются последовательно расширяющиеся друг в друга инструменты коммуникации: мысль – слово – текст или звук – музыка – голос.

Такой подход к кинематографическому медиуму позволяет думать, во-первых, что сообщение фильма не исчерпывается «рассказанной историей», а порой и не имеет к ней сущностного отношения. Во-вторых, он позволяет представить поле этого медиума как систему средств коммуникации, отдельных медиумов, имеющих различную природу: вещи, тела, пространства, движения, фигуры сюжета, функционирующие как медиумы, а также свет, цвет, взгляд, материализованные техническим устройством (камера, объектив, пленка, цифровая матрица) или технологией. Послание фильма реализуется в полифонии многочисленных средств коммуникации. Время от времени или на протяжении всего фильма среди них выделяются один медиумический «голос» или группа «голосов», передоверяющих друг другу лейтмотив фильма.

Б. Грайс, критикуя «безотчетный оптимизм» М. Маклюэна и его веру в абсолютную откровенность медиа («нам нужно лишь правильно прочесть и понять знаки их откровенности» [46]), указывает на источник вдохновения Маклюэна: живописный авангард XX века, в частности кубизм, абсолютизирующий, по мнению Грайса, послание технического медиума живописи: «Высшая откровенность для художника-авангардиста состоит в том, чтобы обменять знаки своего на знаки медиума, тем самым наделив голосом скрытого, субмедиального субъекта» [46]. Субмедиальный же субъект имеет свое «автономное нечеловеческое измерение даже тогда и именно тогда» [46], когда используется в человеческой коммуникации. Но «медиаонтологическое подозрение» Б. Грайса можно на время снять, если речь идет не о теории медиа, а о вполне классическом положении искусства, когда технические посредники служат артикуляции ав-

торского послания. Многочисленность кинематографических медиумов порождает иную проблему: проблему медиумических приоритетов того или иного автора.

Выбирая из ряда передающих устройств, которыми располагает киномедиум, автор может пренебречь какими-то из них и предпочесть те, которые наиболее точно походят для передачи его сообщения. Назовем такое устройство лейтмедиумом, основным посредником, артикулирующим авторское послание именно так, как оно предусмотрено. Кроме того, в сложной оркестровке голосов фильма могут на время выступать вперед цвет или звук, вещь или слово, пространство или жест, принимая на себя функцию лейтмедиума сцены или эпизода. В другом случае можно было бы говорить о «стиле автора» или «образной системе», но мы сокращаем предмет наших наблюдений до элементарной очевидности передающего инструмента.

У зрителя всегда есть свобода, определяющая, как ему смотреть фильм и что в нем полагать наиболее важным для себя. Иначе говоря, он волен сам выбирать посредника для коммуникации с фильмом. Привычка зрителя спрашивать «о чем фильм», ожидая в ответ изложения драматического сюжета, выдает его приверженность литературному медиуму кино. Бессознательная готовность подпасть под чары того или иного актера выдает зрительскую чуткость к телу-медиуму. Индивидуальное восприятие может выделить в качестве главного «сообщение» цвета или ритма. Множественность зрительских прочтений одного и того же кинотекста служит важным источником информации для социолога и социального психолога, изучающего модусы общественного сознания. Задача мыслящего зрителя несколько иная: пола-

гая фильм завершенным высказыванием конкретного автора (конкретной авторской группы), он хотел бы «прочесть» его в авторской редакции. Насколько возможно при таком подходе избежать опасности невольной или намеренной подмены авторской медиальной системы медиумом, в котором заинтересован сам зритель? Подмена возможна, но это уже вопрос этики.

Наблюдая за фильмом непредвзято и принимая его как систему определенных маркеров (сюжетно-драматических, пространственных, предметных, цветовых, телесных, кинетических и т. д.), размещающих авторское послание, можно заметить конфигурацию, повторяемость и интенсивность тех или иных паттернов фильма, образованных маркерами одного порядка. Они особенно заметны, когда зрительские попытки следить за действием фильма, наталкиваются на ряд необъяснимых неудобств (слишком долгую паузу, разреженность кадра, странный ракурс или движение камеры), но явная преднамеренность такого препятствия не позволяет считать его простой погрешностью. Возможен также индуктивный метод заключения о лейтмедиуме на основании сравнения нескольких фильмов, близких по сюжету, жанру, теме, времени создания, или фильмов одного автора. Как и в любом индуктивном умозаключении, степень истинности здесь возрастает с увеличением количества посылок.

В качестве примера можно взять небольшую группу фильмов, объединенных темой, предметом и, в сущности, масштабной социально-психотерапевтической задачей. Мы имеем в виду американские и британские фильмы 2004–2015 года, сюжетно связанные с событиями 11 сентября 2001 года и существующие каким-то образом помочь западному человеку справиться с травмой. В

коммуникативном отношении наиболее сильные среди них «Фаренгейт 9/11» (“Fahrenheit 9/11”, 2004) М. Мура, «Жутко громко и запредельно близко» (“Extremely Loud & Incredibly Close”, 2011) С. Долдри и «Прогулка» (“The Walk”, 2015) Р. Земекиса. Все три имеют высокий зрительский рейтинг – от 7,3 до 7,6¹⁶. Потроение фильма в каждом случае обнаруживает его специальную задачу и группу медиумов, включенных в решение этой задачи.

Монтажная склейка специально подобранных кадров и за-кадровый комментирующий текст в первом случае формируют пропагандистский императив М. Мура и достигают цели, переводя экзистенциальный ужас события в план социально-политических контролерз, понятных массовому зрителю.

Сложно выстроенная литературно-драматическая интрига с множеством персонажей, связь между которыми неочевидна, с возвратами во времени, экстремальными ситуациями и сюжетными загадками вкупе с актерской игрой позволяет зрителю фильма С. Долдри как бы пройти предсмертные состояния отрицания, отчаяния, торга, гнева и если не достичь примирения, то оказаться на пути к нему.

И, наконец, для фильма Р. Земекиса значимой является сюжетная конструкция испытания и победы, но настоящим лейтмедиумом стоит считать съемочную камеру Red Epic Dragon. Разрешающая способность ее матрицы позволяет создать на экране мир исключительной чувственной плотности и надежности, а самым рискованным пространственным положениям придать легкость игры. Именно этот технический медиум обеспечивает всем, телам и действиям в фильме качество духовно-физической благодати и определяет ободряющее послание фильма.

¹⁶Данные сайтов: Кинопоиск и Internet Movie Data base IMDb.

Обращаясь теперь к фильму, вынесенному в заглавие статьи, мы попробуем определить его лейтмедиум и на этом основании уточнить режиссерское послание. «Нежная кожа» (1964) Ф. Трюффо удобна для этого по нескольким причинам, и первая заключается в сюжетной конструкции любовного треугольника, опознание и прочтение которой не составляет никакого труда для зрителя. Именно поэтому при выяснении ценности фильма можно не спешить с описанием этого общего места, тем более, что выбор актеров на главные роли заставляет думать, что режиссер не особенно рассчитывал на эффект зрительского эмоционального соучастия. Для последнего требуется, по крайней мере, телесная магия исполнителей, как, например, в «Мужчине и женщине» (1966) К. Лелюша, в «Любовниках» (1958) Л. Маля или в «Соседке» самого Трюффо. Однако эротическая аура Жана Десаи и Франсуазы Дорлеак, героев «Нежной кожи», расплывчата и прохладна, а пылкость Нелли Бенедетти, напротив, почти карикатурна. Зритель, всерьез намеренный сопереживать любовной истории, чувствует себя несколько обманутым. Что, возможно, и является причиной невысоких критических оценок фильма.

Тем не менее, мы сознаем, что «Нежная кожа» – фильм незаурядный. Остается только выяснить, чем это обосновано. Кино-критическая традиция придает значимость мелодраматическому сюжету фильма, его, как выразился К. Э. Разлогов, «ностальгии по сильным чувствам, несоразмерным бытовому окружению» [133, с. 8]. Отмечается и лирическая авторская рефлексия о странностях любви и о супружеской измене, а за историей героев просматривается семейная драма самого режиссера, увлеченного в период съемок Франсуазой Дорлеак [177]. В год премьеры

фильма рецензент «Нью-Йорк Таймс», акцентируя сентиментальность сюжета, даже сравнил «Нежную кожу» с романами Фанни Херст, популярной в 1930–1960-е годы писательницы, публиковавшейся в *Saturday Evening Post* и *Cosmopolitan* [179]. Российский киновед и критик С. Добротворский отмечал два начала в кинематографе Трюффо, конструктивное хичкоковское и ренуаровское, доверяющее «непринужденному потоку реальности». Он полагал, что «Нежная кожа» сделана по-ренуаровски и что лирический поток любовной истории «выведен из-под спуда всякой моральной оценки» [58, с. 244].

Замечание К. Разлогова нам представляется наиболее точным, хотя, на наш взгляд, ностальгия в намерениях Трюффо уступает место критическому анализу невозможности или опасности «сильных чувств». С оценкой же Добротворского нам придется не согласиться, и здесь кроется вторая причина, заставляющая нас выбрать фильм Трюффо. Он вполне «хичкоковский», если учесть строгое внимание режиссера к формальным аспектам кино и уверенность в их сущностной значимости. По твердому убеждению Трюффо, «любой фильм с самого начала выдвигает определенную систему принципов как формального, так и этического свойства, и мы руководствуемся ими на всем протяжении съемок. Столь же предопределено может быть и актерское исполнение: известно, например, что тот или иной актер за весь фильм ни разу не улыбнется (Монтгомери Клифт в фильме «Я исповедуюсь»), что он не снимает шляпу ни в постели, ни даже в ванной (Мишель Пикколи в «Презрении»), возможно и то, что мы никогда не увидим, как герой ходит или сидит... То же и в отношении съемки: не будет ни единого движения камеры (Эйзенштейн), ни одной «восьмерки»

(«Гражданин Кейн»), будет шестьдесят планов-эпизодов, снятых с движения («Долгий путь») и т. д.» [153, с. 186].

«Нежная кожа» не лишена формального принципа, столь важного для Трюффо. Учитывая продуктивную и коммуникативную функцию, а также регулярность проявления такого принципа, его можно назвать лейтмедиумом, главным посредником между автором и зрителем фильма. Статистический подход, который мы допустим далее, оправдан аргументацией самого режиссера в приведенном выше высказывании.

Лейтмедиум «Нежной кожи» связан с движением, а точнее, с определенным характером моторики персонажей. Ряд режиссерских решений в фильме позволяет проверить и обосновать это допущение, хотя сам Трюффо за пределами фильма, например, в интервью или статьях, не декларирует движение-медиум «Нежной кожи». Разве что в интервью П. Бийару в 1964 году замечает, как сократилась эпиграфическая сцена: от бурных объятий и поцелуев на заднем сидении такси до нескольких жестов двух пар рук – женских и мужских. В этой сцене трижды повторяется один и тот же пассаж: мужская рука гладит кисть женщины, женские пальцы с блестящими ноготками ощупывают и теребят обручальное кольцо на пальце мужчины, мужчина сплетает пальцы с пальцами женщины. Редукция, совершенная Трюффо, может иметь разные причины. Можно считать кадры намеком, деталью, из которой воображение сочувствующего зрителя должно развернуть всю сцену объятий и поцелуев на заднем сидении такси. Можно увидеть здесь сокращенную до элементарного знака схему мелодраматического сюжета, любовного треугольника, подробности которого будут изложены в фильме. Можно, наконец, фиксировать пластическую материю (жесты), из которых создана эта

схема. Если следовать далее по этому последнему пути, то приверженность Трюффо кинетическому медиуму становится все более и более очевидной.

Семиологический подход к движению в фильме расчленяет его на знаки: жесты, позы, положения, направления. Кино дает обширную таксономию жестов, которые могут составить эмпирическую базу семиологических дисциплин: кинесики, проссемики или карпалистики. Можно классифицировать жесты робости, жесты нежности, жесты скуки или отчаяния, смирения и вызова, ярости, сомнения, религиозного или эротического исступления и т. д. Систематическую работу в этом направлении начинают великие режиссеры немого кино Д. У. Гриффит и Ч. Чаплин, перерабатывая весь арсенал жестов пантомимы, культурно-бытовых жестов, жестовой иконографии скульптуры и живописи. В звуковом кино язык движения обогащается тем более, что должен теперь выражать нюансы действия и состояния, не передаваемые словами. Но нам важнее движение, как его понимает Ж. Делез вслед за А. Бергсоном: движение как целостный акт прохождения [52, с. 41], преодоления дистанции, освоения и изменения пространства. Ход такого освоения или преодоления, его способ и результат зависят от качества движения, а последнее не исчерпывается порядком «привилегированных поз» [52, с. 43] или жестовых знаков.

Кинематографическому движению соответствует и функциональный подход Ю. Кристевой, трактующей жест не как сообщение, а как деятельность: «Жестовость в гораздо большей степени, чем (фонетический) дискурс или (визуальный) образ, поддается анализу как деятельность в смысле затраты сил, производства, которое предшествует возникновению продукта, а следовательно,

предшествует репрезентации как феномену значения, присутствующему в коммуникативном кругообороте; отсюда появляется возможность изучать жестовость не как репрезентацию, которая есть «побудительная причина действия, но никоим образом не затрагивает его природу» (Ницше), а как деятельность, предшествующую репрезентированному и репрезентируемому сообщению. Разумеется, жест передает некое сообщение в рамках данной группы людей, и лишь в этом смысле его можно назвать «речью»; однако жест есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки (процесс, который он сам же и позволяет проследить); жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации» [84, с. 116–117].

Таким образом, и Делез, и Кристева выводят вопрос о кинематографическом движении за рамки лингвистики. Читать сообщение кинетического медиума как знак, следуя языковой привычке, можно, но нельзя быть совершенно уверенным, что такое прочтение адекватно посланию.

Движения и жесты в «Нежной коже», исключая вступительный монтажный кадр, имеют наглядную функцию естественной деятельности, а не преднамеренного сообщения. В порядке вещей, что человек, опаздывая на свой рейс, суетится со сборами, вытряхивая бумаги из портфеля и роясь в ящиках. В порядке вещей, что супруги, проводив засидевшихся гостей, выключают свет в прихожей и в гостиной, отправляясь спать, или что герой, возвращаясь домой, последовательно открывает и закрывает три двери: дверь в подъезде, дверь лифта и дверь своей квартиры. Рассматривать эти жесты как знаки можно лишь, если довести семиологическую установку до ее абсурдной крайности.

Но если принять жест не как знак, а как анафорическую отсылку к качеству движения, к общему характеру деятельности, хореография вышеназванных сцен становится указанием на смысл, который не схватывается лингвистически. Движение-медиум, как и ряд других медиумов фильма (жест, тактильные поверхности, пространство), обращен к телу зрителя и рассчитан на телесный ответ. Он касается зрительской моторики, чувства гравитации, опорно-двигательного, вестибулярного аппарата, и зритель отвечает на эти обращения не в порядке языкового мышления, а телесной реакцией напряжения и расслабления, крена и поворота, левитации и падения, ускорения, замедления, жестикуляции и т. д. Все это происходит внутри, в сознании зрителя, хотя порой и выходит наружу, когда зритель буквально отшатывается от экрана или, напротив, клонится вперед, втягиваемый стремительным движением камеры по центральной оси кадра в его глубину.

Мы оставляем за рамками разговора эмоционально-иммерсионный аспект зрелища. Признавая самостоятельность медиума в артикуляции образа-послания, мы далеки от апологии его «субъективности», его сущностного желания и намерения захватить зрителя эмоционально-чувственным способом, очаровать, втянуть в свою виртуальную сферу. Готовность наделять киномедиум «органами» («фильм-глаз», «фильм-кожа», «фильм-мозг», «фильм-тело»), придавать фотографическому или кинематографическому медиуму свойства, качества и намерения «паразита» («В пределе фильм и зритель – паразит и хозяин, оккупирующие друг друга, пока не останется только та реальность, что разворачивается, пока она заворачивает собой, и наоборот» [175, с. 36]), отвечает задаче, поставленной исследователем, например, в рамках

телесно-ориентированного подхода как контроверзы лингвистической концепции культуры и искусства. Нас же занимает коммуникация между образом фильма и зрителем в том случае, когда медиумом является вещь, тело, жест, движение. Зритель, принимает информацию и артикулирует ее для себя тем же способом, каким она отправлена. В случае телесного медиума речь идет не о чувственном «захвате», но о диалоге на специфическом языке, например, языке движения или пространства, языке тактильности или цветовых состояний. Осознать действие этого языка, ощущать его речь, адекватным способом отвечать на нее, – все это важно для понимания посланий фильма. Контроль над кинематографической коммуникацией не означает отказа принимать эмоционально-чувственные, фасцинирующие флюиды. Для сути послания они, несомненно, важны. Задача в том, чтобы рефлексировать их тем же способом, которым пользуется тело-медиум или движение-медиум для их передачи, и отдавать себе отчет в результатах этой рефлексии.

Обычно движение-медиум не принимается во внимание в разборах «Нежной кожи». Но, как мы увидели, в первых же кадрах фильма режиссер нас предупреждает, что эта возможность существует. При такой настройке зрительской оптики над банальной историей адюльтера на поверхность «Нежной кожи» поднимается насыщенный визуальный слой сцепленных движений, слой мелкой моторики, обслуживающей действия, отношения и положения. Намерения Трюффо очевидны, иначе хореографический рисунок фильма не был бы так настойчив.

Следующие за титрами сцены выхода героя из метро и его сборов в лиссабонскую командировку размечены сериями движений в небольшом диапазоне бытовых манипуляций вещами и

приветственных жестов. На протяжении полутора минут пять раз нажимается кнопка звонка и поворачивается дверная ручка, шесть раз открываются и закрываются двери, восемь раз повторяются ритуальные жесты приветствия и прощания, дважды персонаж смотрит на часы и на сигнальное табло уличного перехода, кроме того, энергично шарит в ящиках и в портфеле, содержимое которых скрыто от зрителя. Суетливый темп и однообразный рисунок этих движений акцентированы чуть сильнее и чуть преднамеренней, чем это нужно для того, чтобы передать спешку перед отъездом.

Далее следует поездка в аэропорт, несколько комически озвученная как погоня в криминальном фильме (тревожная ритмическая музыка, «Полиция у нас на хвосте. Я с ними разберусь») и трижды разрезанная сверхкрупным планом руки водителя, щелкающей рычажками на приборной панели. Кадр, обычный даже для стремительных сцен погони в новейшей « бондиане », разве что вместо эффекта ускорения здесь он производит, напротив, эффект торможения, быть может потому, что крупный план жеста водителя длиннее, чем должен быть в динамической сцене погони, и взгляд зрителя невольно вязнет в скоплении рычажков и кнопок на панели.

Однако мы не можем доверять этим деталям и нюансам до тех пор, пока они не станут регулярными и не достигнут определенности формального принципа.

Наиболее важной из следующих сцен будет та, где стюардесса отвечает герою на его просьбу о свидании. Сцена длится чуть больше трех минут и главным образом занята телефонными разговорами героев. Ее невидимая часть, то есть волнение героя, надежда, разочарование, радость и смятение в предвкушении

свидания, визуализированы серией однотипных жестов: герой нажимает кнопки выключателей, зажигая и гася свет в гостиничном номере. Ламп несколько: настольные, потолочные, бра, в прихожей, в спальне, ванной. Разумеется, световой рисунок эпизода и смена полумрака ярким освещением должны в конце концов обозначить для зрителя состояние героя. Но нельзя исключить из эпизода слегка суевийскую моторику переходов от выключателя к выключателю и восемь раз повторяющееся нажатие кнопок, сопровождаемое характерным щелчком. Трюффо мог выбрать для создания метафоры «сердце загорелось», «душа воссияла» другую механику, исключающую эту суевую и технические манипуляции. Но он этого не сделал. Так же как в сцене начала любви, где вновь занимает экран путаница пальцев в ключах с огромными брелоками, ручка двери, кнопка светильника, нажатая дважды (свет – тьма), и только затем – четкий силуэт пальцев героя, глядящих лицо женщины.

Впечатление усиливается, когда в недалеко отстоящей от этого эпизода сцене провожания гостей и отхода супругов ко сну преднамеренность открывания-закрывания дверей (шесть раз в течение одной минуты) и нажатия кнопок (пять раз) становится демонстративной, и актеры не намерены это скрывать, подчеркнуто нажимая кнопки и поворачивая дверные ручки параллельно незначительному диалогу. Кроме того, появляется еще и механическое устройство с лебедкой, позволяющее поднимать и опускать штору между спальней родителей и коридором, выходящим к детской. Предполагается, что, орудуя рукоятью лебедки, родители обеспечивают интимность и укромность ритуального супружеского акта. После этого пренебречь кинетическим рисунком в фильме уже невозможно.

Сентиментальное “douce” в названии фильма, переведенное на русский язык как «нежная (кожа)», обнаруживает нюансы своего значения во французском языке. “Douce” – это еще и мягкий, пологий, тихий, податливый. Не в силу тонкой душевной организации, но в силу податливости герою хорошо удаются серии обыденных культурных движений:

- ритуальных социальных жестов – рукопожатий, объятий, похлопываний по плечу, приветствий, прощаний;
- подъемов и спусков по лестнице, входления в лифт и выходления, усаживаний за стол и вставаний, выходов на авансцену и уходов;
- двигательных операций с дверными ручками, выключателями, кнопками лифтов, рулевым колесом автомобиля, рычагами и тумблерами электроприборов, замочками портфеля, столовыми ножами и вилками, с пуговицами, застежками, узлами галстуков и т. д.

Это мелочь, но Николь дарит Лашене шариковую ручку, и он тут же с удовольствием пробует ее кнопочный механизм.

Более того, мелкая моторика маркирует множество лирических отступлений, где Трюффо рассуждает об известности и славе (два года назад вышел его фильм «Жюль и Джим», имевший мировой успех). Известность – всего лишь набор мелких жестов. Кто-то выходит к микрофону, говорит «Лашене» (или «Трюффо»), пригласительно отводит руку в сторону, кто-то выходит из-за кулисы, скромно кланяясь, кто-то хлопает. Трюффо уже знает, что все эти жесты не восходят к качеству жизни, которая сделалась предметом публичности.

Мелкая моторика действий персонажа и его окружения приобретает оттенок критической самооценки режиссера, если к кинетическому медиуму добавить телесный. Персонаж не просто

«мелко существует» в небольшом диапазоне социально-бытовой хореографии. Наделяя его внешностью Жана Десаи, как бы ана-граммой собственного лица, Трюффо выводит претензии к персонажу на уровень претензий к самому себе. И дело не только в аллюзии к семейно-любовным отношениям Трюффо, как полагает, например, Н. Белл, анонсируя выпуск фильма в серии Criterion Collection [178]. Антагонистом Лашене выступает некий Франк, второй пилот пассажирского авиалайнера и бывший любовник Николь, с которым она впервые испытала «настоящее удовольствие». Подробности их отношений и развернутые характеристики Франка опущены как излишние. Но исполнитель этой кро-шечной, практически бессловесной роли Жерар Пуаро¹⁷ физиогномически совпадает (вплоть до родинок на лице) с Франсуа Перье, ангелом Эртебизом из фильмов Ж. Кокто «Орфей» и «Завеща-ние Орфея». Для зрителя, знакомого с французским послевоен-ным кинематографом, аллюзия почти неизбежна, и ревность Лашене к Франку приобретает оттенок ревности Трюффо к своему великому коллеге. Хотя вернее назвать это признанием собствен-ной слабости в сравнении с Кокто: кроме неслучайной аллюзии к Перье-Эртебизу есть еще большая афиша к «Завещанию Орфея» в фойе кинотеатра в Реймсе, где Лашене выступает с лекцией.

То же – с Андре Жидом, чей гигантский светлый призрак на экране кинотеатра становится целым миром, вселенной, на фоне которой герой «Нежной кожи», явившийся читать лекцию, и его провинциальный коллега-киновед – всего лишь невыразительные крошечные силуэты.

¹⁷Пуаро сложно назвать актером, поскольку эпизодическим уча-стием в «Карабинерах» Ж. Л. Годара и «Нежной коже» Трюффо практи-чески исчерпывается его судьба в кино. В обоих случаях он использован не как актер, но как мужской телесный тип.

Эти лирические отступления «Нежной кожи» объединены с сюжетными построениями одной и той же анафорической функцией движения и жеста. За антонимией знаков (Десаи – Пуаро, Лашене – Эртебиз, Трюффо – Кокто) открываются две различные «хореографии бытия», два способа овладения пространством жизни, его прохождения, преодоления препятствий. Один из них – целостный, «корпусный» схожий с движением волны, другой разбивается на множество манипуляций с частными вещами и опосредован инструментами, среди которых находятся и культурные знаки-жесты. Один экзистенциален и рискован, безопасность другого гарантирована принятым порядком социальной культуры.

Трюффо ни разу не пользуется «волновым» движением, но его отсутствие не менее значимо, чем, если бы оно было в кадре. Зритель только догадывается, что у антагониста (второй пилот) своя манера заниматься любовью, отличная от манеры Лашене оглаживать кончиками пальцев лицо, руки и ноги возлюбленной или нажимать спуск «роллейфлекса». (Vuайеристская «окулярная» природа любви Лашене может быть еще одним авторским признанием, но не будем сейчас акцентировать на этом внимание). Франк делает в фильме лишь два существенных жеста: показывает Лашене его снимок на первой странице местной газеты и нажимает кнопку лифта по молчаливой просьбе своего соперника. Иначе говоря, он отвечает Лашене на его языке, слегка иронизируя над бедными правилами этого языка.

Предполагая двойственную лирико-драматическую функцию этого персонажа, можно предположить отношение Трюффо к сильным страстям и судьбоносным «волновым» движениям. Не скрывая своей очарованности персонажем Жерара Пуаро, Трю-

ффи не скрывает и легкой неприязни к независимому, самоуверенному, почти эгоистическому типу существования. Природу этой неприязни сложно выяснить. Но ассоциироваться с «мягким» протагонистом для Трюффо важнее не только потому, что он узнает в нем себя, но и потому, что такой тип существования обнаруживает поле реальных проблем, от решения которых зависит жизнь и счастье человека, в то время, как первый тип является впечатляющей, но прямолинейной моделью личности, не знающей сомнений.

Трюффо не может спорить с Франком-Эртебизом, но может возразить эгоизму, отчужденному от этого персонажа и заключенному в истерическую собственницу Франку. И здесь его сарказм по поводу «сильных страстей» может получить выход в гротесковом рисунке финальной сцены: невесть откуда взявшееся ружье, тренчкот, не скрывающий ни приклада у плеча, ни дула из-под полы, абсурдные допущения криминального «нуара», патетические жесты, грохот выстрелов и т. д.

С другой стороны, нехватка мощного корпусного движения все-таки ощущается в фильме как зияние, как роковой ущерб. Например, в эпизоде ночного кафе, когда герою надо встать во весь рост и защитить подругу от домогательств уличного ловеласа, но страх перед тем, что «все узнают», парализует его настолько, что он не способен даже на успокоительную мелкую моторику, цепенея с незажженной сигаретой во рту.

Поистине роковым становится момент, когда из-за неправильно выбранного движения сбивается вся программа мелкой моторики и действие катастрофически скатывается в абсурд и трагедию. Это сцена бурного объяснения мужа и жены. Она сводится

в итоге к формальному жесту супружеского «примирения» в постели, точнее, к механическому вращению ручки, опускающей штору между спальней и коридором. Эта ошибка движения, ложного в сложившейся ситуации, разрушает машину, до сих пор работавшую вполне успешно: телефоны больше не связывают, а разделяют, двери закрываются не вовремя, машины отъезжают, не дождавшись. Попытка героя вернуться в успокаивающую хореографию быта становится его последней серией жестов: за минуту до смерти он перекладывает сигареты из наполовину опустошенной пачки, стряхивает крошки табака со стола, разворачивает газету, в то время как абсурд уже накатывает на него в виде Франки с ружьем под полою.

Подводя итог, можно сказать следующее: располагая комплексом медиумических средств, значительно более обширным, чем другие виды коммуникации, фильм организует свои медиумы таким способом, чтобы его послание было артикулировано максимально точным способом, а собственное послание медиума (по М. Маклюэну) находилось с авторским замыслом в отношениях взаимного дополнения или продуктивного контрапункта. Поэтому фильм организуется вокруг главного медиума, лейтмедиума, выполняющего программную задачу и передающего главный смысл. Другие медиумы могут нюансировать его действие. Свобода зрительского восприятия допускает различные способы общения с фильмом и различные его прочтения, удобные для зрителя, заинтересованного в своем удовольствии более, чем в диалоге с автором. Но для гуманитарной науки, работающей с визуальными источниками, непредвзятое и точное решение вопроса об авторском лейтмедиуме чрезвычайно важно. От этого зависит корректность исследования и выводов.

Взятая в качестве примера «Нежная кожа» Ф. Трюффо – это фильм и об ошибках любовного чувства, и об ошибочной модели существования, и о дефектах художественного метода. Все это в равной степени составляет предмет рефлексии режиссера, и все представляет проблему для зрителя. Это становится очевидным, если поддерживать контакт с лейтмедиумом фильма – движением и жестом, взятыми не как знак, но как акт, не в плане семиологии, но в плане кинематики. При таком подходе «Нежная кожа» представляется этическим и антропологическим рассуждением Трюффо о французском кино и о французском обществе первых послевоенных десятилетий, а глубина морализующих замечаний фильма позволяет расширить его значения до масштабов философского опыта. В этом отношении «Нежная кожа» сходна с «Мифологиями» Р. Барта, вышедшими семью годами ранее.

3. 3. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ КИНЕМАТОГРАФ ВИМА ВЕНДЕРСА

Фильмы Вима Вендерса, взятые нами для разговора в этой главе, устроены так, что сюжет философского вопрошания, связанный с персонажем (фотографом из «Алисы в городах», кинорежиссером в «Положении вещей», бродягой в «Париже, штат Техас», писателем в «Хэммете», ангелом в «Небе над Берлином»), расширяется в метасюжет режиссерского вопрошания, обращенного к себе и своему ремеслу, и далее выходит в вопросительную ситуацию зрителя.

Как и почему это происходит?

Произведение искусства диалогично по своей сути, художественный текст обладает качествами послания, смысла, соотнесенного со знаками письма, которое может быть прочитано в ситуации готовности к диалогу зрителя и автора. Дидактический, романтический или классический фильм – послания риторические, то есть такие, где предположенные ответы уже встроены в конструкцию вопроса. Зрителю остается принять к сведению, согласиться или возразить. Однако, встречаясь с произведением концептуального искусства, мы сталкиваемся с трудностями коммуникации. Не только знаки и смыслы послания неясны, но нет даже уверенности, что это послание и оно адресовано мне. Подобное чувство испытывает каждый зритель, встречающийся, например, с долгими «пустыми» планами фильмов М. Антониони, А. Киаростами или В. Вендерса. Привычка к риторическому кино заставляет некоторых зрителей переживать эти «пустоты» как досадные задержки, паузы, торможения в развитии действия. Фильм отвергается потому, что зритель не знает, что делать, как вести себя, на что смотреть в этих пустотах. Зритель, не чуждый философствованию, переживает такие планы, как состояние онтологической и гносеологической неопределенности, необходимое для начала всякой существенной мысли. Оно побуждает к выяснению не только содержания вопроса, но и мыслительного условия «спрашивания», выяснения себя самого как адресата вопроса и как условия вопросительной ситуации.

Вопрошание концептуального фильма обращается не к культурной памяти, знанию или остроумию зрителя, а к его способности мыслить. Это роднит его с философским вопрошанием, как его трактует, например, М. Хайдеггер. Неопределенность у Хайдеггера есть необходимый элемент вопросительной ситуации.

Вопрос задается о бытии, но задается он таким образом, что становится вопросом о человеке, обращенным человеком к своему собственному бытийствующему существу [164, с. 398].

В фильме такая неопределенность может быть драматургически разработанной ситуацией персонажа. Но и сам фильм, его материя и устройство могут моделировать вопросительную неопределенность, которая становится в таком случае ситуацией зрителя, его философской проблемой, его вовлеченностью в акт «в-себе-самом-себя-нахождения».

Понимание фильма, как и любого текста, предполагает несколько уровней анализа:

- а) дискурсивный, выясняющий условия создания фильма (время и место, институция, личность автора, его убеждения и творческие интересы, предварительно поставленные им цели и задачи в контексте историко-культурной ситуации);
- б) феноменологический, исследующий референтное поле фильма;
- в) структурно-семантический, разбирающий знаковую систему текста, его «кинемы» (по аналогии с лексемами) и синтаксические связи (монтаж);
- г) герменевтический, извлекающий неочевидный смысл из очевидных положений знакового уровня.

Структурно-семантический анализ в свою очередь может дополняться иконографическим анализом, выделяющим константные «эйконы» изобразительного языка, культурно-художественные коды, их формально-смысловые изменения в ходе исторического времени.

Существует, наконец, анализ идеологем: социокультурных, социополитических, социофилософских знаков «интерpellации»

(Л. Альтюссер), оклика, обращенного к зрителю-современнику и настроенного на тот же интонационный и содержательно-ценностный лад, которым сознательно или бессознательно владеет этот зритель в своей массе.

Философский уровень фильма выделяется не как дополнительный к четырем названным: дискурсивному, предметно-референтному, знаковому, идеологическому, но как модус существования всей многоуровневой системы, или, точнее, как рефлексия ее способности «попасть в истину». В зависимости от этого сюжетные элементы фильма, его эйконы, коды, «оклики» приобретают особенный характер вопросительной неопределенности. В этом отличие философского фильма от фильма дидактического. Если во втором случае действует логика событий и синтаксических связей между образами, подводя зрителя к заранее заданному ответу, то устройство философского фильма не предполагает готового ответа, но дает возможность поиска решений.

Говоря о фильмах В. Вендерса, мы, прежде всего, должны выяснить их дискурсивное условие.

Вендерс принадлежит к поколению немецких кинорежиссеров, живущих и работающих в условиях послевоенной разделенной Германии. Его относят к группе «Нового немецкого кино» и даже к ее лидерам, но это требует уточнения. «Новое немецкое кино» переживает несколько «волн»: первую, времен Оберхаузенского манифеста 1962 года, подписанного А. Клюге и его коллегами, в большинстве своем ныне забытыми; вторую волну, в которую вошли знаменитые впоследствии режиссеры Р. В. Фассбinder, М. фон Тротта, В. Херцог, Ф. Шлендорф и «почти третьью», по выражению В. Херцога [85], к которой последний относит и В. Вен-

дерса. Вендерс родился летом 1945 года в британской зоне оккупации Германии. В 1962 году ему было семнадцать, и он только мечтал о работе в кино. Его обучению в Мюнхенской школе кино предшествует самообучение в парижской Синематеке, увлечение рок-н-роллом и американскими «нуарными» фильмами. Национальная травма, национальная вина, ностальгия по довоенной Германии, чувство потерянности и вместе с тем решительное намерение обрести свою идентичность, – все эти комплексы послевоенного поколения немецких художников у Вендерса теряют свою политическую остроту и углубляются до уровня философских размышлений и поисков. Проблема национальной идентичности становится у него проблемой философско-антропологической.

При структурно-семантическом подходе к фильмам Вендерса обнаруживается нарративная модель «одиссеи» или, говоря современным языком, *road-movie*, «фильма дороги». Причем география его фильмов чрезвычайно обширна: Бразилия, Франция, Португалия, Италия, Испания, Техас, Монтана, Невада, Сан-Франциско, Нью-Йорк, Гамбург, Берлин, Токио. Его герои – путешественники и странники в поисках неведомой Итаки, как бы она ни называлась: Берлин, Токио, Аранхуэс, Париж в штате Техас и т. д. В любом случае это место идентичности. Лирический характер одиссеям придает то обстоятельство, что по большей части странники – фотографы, кинорежиссеры, писатели, художники, музыканты, словом, вариации самого Вендерса.

Если говорить о референтных полях фильмов Вендерса, то их смыслообразующими точками оказываются инструменты отражения реальности: книга, пишущая машинка, фотокамера, кинокамера, фантастическое считающее устройство, которым вооружен герой фильма «Перед концом света». Но также взгляд и

память, если их считать инструментами особого рода. Такова, например, магическая способность считываивать ментальную жизнь человечества, которой наделены ангелы в «Небе над Берлином» (и, по мнению Вендерса, некоторые гениальные режиссеры). А в «Прекрасных днях в Аранхуэсе» философскую работу взгляда и памяти Вендерс доверяет просто Мужчине и Женщине, правда, наделенным исключительным даром «выговаривания» сложных ментальных состояний (фильм снят по тексту П. Хандтке).

Исходя из этих предварительных замечаний, обратимся к философской проблематике фильмов.

Идентичность

Один из ранних фильмов В. Вендерса – «Алиса в городах» (1973). Его структурно-семантический уровень охватывается моделью путешествия журналиста Филиппа Винтера по городам Америки. Путешествие оправдано редакционным заданием. Герой вооружен «Полароидом», чтобы делать идеалистические карточки размежеванных урбанистических пейзажей. Однако выполнить задание ему не удается: в какой-то момент он теряет смысл всего предприятия. Случай сводит его с Алисой, девятилетней девочкой, брошенной матерью в аэропорту. Теперь ему надо доставить Алису к ее немецкой бабушке, и у путешествия появляется какая-то цель. Имя маленькой спутницы неслучайно отсылает нас к героине Льюиса Кэрролла. Так в истории героя персонифицируется аллюзия, придающая его путешествию смысл поиска, предпринятого, как в сказке Кэрролла, с целью найти истинную меру себя самого.

Но это и путешествие по западному миру 1970-х. В кадре – пространства США и Северной Европы, увиденные как будто через

оптику концептуальной «Новой топографии»¹⁸ или Дюссельдорфской школы фотографии¹⁹, оказавших влияние на визуальность ранних фильмов В. Вендерса. Это совпадает с состоянием персонажей и самого автора.

Городские окраины, промзоны, автозаправки, придорожные кафе, которые демонстрирует Вендерс, не отвечают тому типу туристических красот и памятников, которых мог бы ожидать путешествующий. Более того, они не вполне отвечают требованиям «пейзажности», колеблясь между предельной банальностью и столь же предельной мистичностью. Они обладают качеством «ощущимой нереальности» [190], отстраненности, «открытого смысла» [29]. Последнее современный искусствовед Е. В. Васильева относит к серии снимков Дюссельдорфской школы: «Они «не об этом» – не о политике, не о социальном пространстве и не о целостной гуманистической программе. Это фотографии об «истории, которой нет» [29, с. 31]. Но с той же уверенностью можно сказать, что и фильм Вендерса (забегая вперед, скажем – все фильмы Вендерса) – это история, которой еще нет, которая только выходит к началу своего осуществления.

Оба персонажа «Алисы в городах» переживают чувство экзистенциальной заброшенности и одиночества, которое вдруг синхронизируется с ощущениями зрителя совершенно иррациональным способом. Взрослый мужчина переживает свою «заброшенность», потому что он одинок и не понят, потому что находится

¹⁸ Американская группа концептуальной фотографии, сложившаяся в 1970-е годы и избравшая своим объектом городской или дорожный ландшафт (фотографы Р. Адамс, Л. Бальц, С. Шор и др.).

¹⁹ Немецкая группа концептуальных фотографов, сложившаяся в 1970-е и близкая по художественной программе американской «Новой топографии». В группу входят Б. и Х. Бехер, А. Гурски, К. Хефер, Т. Руфф и др.

в поиске смысла своей жизни. Этим философским чувством объясняется стремление Филиппа Винтера «завершить» себя в акте идентификации посредством постоянного фотографирования того, что он видит, в его стремлении к миру как собранию всех возможных ответов на вопрос «что есть я?». Девочка Алиса ощущает свою «заброшенность», потому что ее оставила мать в незнакомой стране с незнакомым человеком. Зритель входит в резонанс с внутренним состоянием героев фильма, поскольку и он, погрузившись в эстетику фильма, не может точно определить точки начала и завершения конфликта, зоны антагонистов и protagonистов,fabульной логики, драматургических причин для долгой паузы, сцепления кадров или «пустой» панорамы. В каком-то смысле и он чувствует себя «заброшенным», лишенным предупредительного авторского руководства.

Так что вопрос интерпретации концептуального фильма зависит от внутреннего состояния зрителя, которое проявляется в его реакции на фильм так же, как кинообразы проявляют свое «послание» в сознании воспринимающего. Здесь уместно вспомнить М. Бахтина, для которого текст есть «ноэма», смысл которой возникает во встрече двух интенций субъекта-автора и субъекта-интерпретатора: «Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [20, с. 447].

Отметим еще одно сближение «Алисы в городах» с концептуальной фотографией 1970-х годов: проблему идентичности, совпадения видимого и существенного. «Мы сталкиваемся», – говорит о Дюссельдорфской школе Е. В. Васильева, – с проблемой достоверного и того, что этому достоверному противостоит. Тема настоящего и ненастоящего, того, что действительно существует, и того,

чье существование мнимо, того, что отражает действительность, и того, что не имеет референта в реальности» [29, с. 32].

Филипп Винтер снимает лишь потому, что эти полароидные фотокарточки удостоверяют: он действительно здесь, он действительно существует и может бросить взгляд. Но может ли он быть уверен, что мир, отпечатавшийся на полароидном снимке, идентичен тому, который разворачивается у него перед глазами? И что это значит – видеть?

Так очерчивается экзистенциальная проблема поиска идентичности, характерная для фильмов Вендерса. Филипп Винтер фотографирует, как дышит. Моментальный снимок – продолжение его взгляда, что-то такое специальное, единственное, на что он способен. Так снимок, где Филипп Винтер и Алиса вместе, остается с ним как свидетельство их душевной близости. Алиса – это тот самый внутренний ребенок Филиппа Винтера, который есть в каждом из нас, способный видеть мир таким, каков он есть, пережить мгновение чистой бытийности как истины, увидеть в окружающем нечто подлинное, не задетое, не искаженное интерпретациями. Именно такой чистый взгляд на мир, с точки зрения В. Вендерса, присущ ребенку. Постепенно Филипп Винтер научается у Алисы этому чистому детскому взгляду и в финале вместе с нею беспечно и доверчиво созерцает просторы сельского ландшафта, высунувшись из окна скорого поезда.

На философском уровне фильм Вендерса отсылает к мифу Платона о пещере, где реальность – всего лишь тени на стене пещеры, а зрители находятся в оковах своей телесно-перцептивной способности. Видим ли мы мир таким, каков он есть на самом деле (феномен), или это всего лишь наша собственная проекция,

как в случае с фотоаппаратом (явление и видимость). Лишь философу, ребенку и творцу дано освободиться от оков и увидеть мир в его подлинном виде, в его феноменальном «себя-в-себе-самопоказывании», как сказал бы Хайдеггер. Фильм Вендерса «Алиса в городах» провоцирует зрителя поставить перед собой те же экзистенциальные вопросы, что стоят перед его героями: как я воспринимаю окружающую действительность? отличается ли мое восприятие жизни чистотой и новизной мироощущения ребенка? что я могу сделать для того, чтобы это было так? кто такой вообще я и для чего я живу? Истинно знать и истинно быть для Вендерса являются взаимодополняющими состояниями, определяющими два уровня идентичности субъекта: 1) «идентичность» – тождественность (*idem*) и 2) самость (*ipse*) [135].

Несмотря на то, что тождественность вроде бы легко передается кинематографическими и фотографическими изображениями, самость все время ускользает, и погоня за ней становится лейтмотивом творчества Вендерса, его стимулом. Творческое кредо В. Вендерса звучит следующим образом: «Я хотел бы снимать фильмы, как будто открываешь глаза и просто смотришь на мир, не стараясь ничего доказать» (из саундтрека к фильму В. Вендерса «Токио-Га»). Но жизненный мир, несмотря на все попытки режиссера уловить его при помощи технических средств, все время ускользает от него.

Момент кризиса в фильме «Алиса в городах» приходится на один из тех долгих бездейственных планов, о которых мы говорили выше: Филипп сидит на пустынном пляже и меланхолически нажимает кнопку спуска «полароида». Одна за другой выплывают карточки, герой рассматривает их, переводя взгляд на пейзаж перед собой: фотографическое «море» и море, «небо» и небо,

«даль» и даль, фотографическая копия мира и мир. Герой роняет снимки на песок. Кадр длится достаточно долго, чтобы вопрошение героя, обращенное к себе и своему инструменту, прояснилось и приобрело лирический характер. Что я вижу посредством техники? Могу ли я видеть истинно без ее посредства? Не исчезает ли истина мира в отражениях, на которые мы способны? Могу ли я доверять своему взгляду, если не уверен в себе?

К этим вопросам Вендерс будет возвращаться в каждом своем фильме, и каждый раз все будет сводиться к технически оснащенному инструменту рефлексии – интеллекту и сознанию западного человека. Критика этого инструмента, то есть его проверка на истинностный результат, выводит режиссера к вопросу об идентичности рефлексирующего «я».

Опыт творчества

Экзистенциальные проблемы, волнующие Вендерса, находят дальнейшее развитие в «Положении вещей» (1982), имеющего сюжетную конструкцию «фильм в фильме». Прерываются съемки некой антиутопии под названием «Выжившие», поскольку пропал продюсер, а с ним – источник финансирования. Режиссер фильма Фридрих Мунро stoически терпит вынужденное бездействие, и, в конце концов, отправляется на поиски продюсера в Голливуд, где и погибает от пули киллера. Фильм как будто отражает будни съемочной группы, оказавшейся в ситуации вынужденного бездействия, как бы зависшей в тягостном состоянии неопределенности. Для персонажей фильма внезапная утрата смысла и связи событий мучительна. Временно установленные отношения

обессмысливаются. Прозрачные ненужные ленты фотопленок колышет сквозняк, палароидные снимки опадают, как листья, декорации пустеют. И вместе с этим как будто пустеет кадр, пустеет сюжет, теряя связную драматургическую логику: сцены бездейственны, диалоги сцепляются случайным образом.

Предметное поле фильма организуют любимые вендерсовские константы: листы печатного текста, ленты кинопленки, пишущая машинка, кинокамера, фотоаппарат, снимки. Орудия творчества, сейчас пребывающие в неопределенном и неуверенном ожидании.

Все это напоминают театр абсурда, точнее – пьесу ирландского драматурга С. Беккета «В ожидании Годо», герои которого, как и герои «Положения вещей», словно завязли во времени, ожидая некого Спасителя (Годо у Беккета, Гордон у Вендерса), встреча с которым должна внести смысл в их существование. Однако даже это узнавание, отсылка к уже известному культурному опыту, не облегчает участия зрителя. В какой-то момент состояние раздражения и даже истерики, возникшее в съемочной группе, внезапно выпавшей из логики кинопроизводства, передается и ему, с трудом выдерживающему затяжную паузу.

Ожидание, по Хайдеггеру, – это напряжение удержания себя в просвете бытия. Ожидание в фильме Вендерса демонстрирует экзистенциальную концепцию времени Хайдеггера. Время в «Положении вещей» как будто растягивается, соответствуя состоянию напряженного и неопределенного ожидания, в котором находятся персонажи. Переживание времени глубоко субъективно. Находясь в состоянии ожидания, как следует из концепции Хайдеггера, мы наиболее интенсивно переживаем свое бытие,

впадаем в «открытость», в то состояние сознания, которое в восточной философии достигается благодаря сложным ментальным практикам. Если в обыденной жизни для того, чтобы «впасть в открытость» нам нужно пережить особые экзистенциальные состояния (переживание чужой смерти, вины, влюбленности), то концептуальный фильм создает систему приспособлений, позволяющих любому мыслящему человеку с той или иной мерой успеха преднамеренно «впасть в открытость». Указывающая способность кинематографа позволяет впасть в само по себе время-бытие, или настоящее, которое является в экзистенциальной концепции времени Хайдеггера категорией истинного.

Согласно Вендерсу, кино должно быть способом всматривания в бытие, способом вопрошания о бытии. Моменты, когда мы наиболее готовы к тому, чтобы вопрошать о бытии – это экзистенциальные моменты, связанные с переживанием любви, смерти, мучительного ожидания и неопределенности. Это становится понятным, когда зрителю позволяет выйти из одной модели фильма, философски-экзистенциальной, и попасть в другую – повествовательную, остро-жанровую, законы которой ему хорошо известны. Фридрих Мунро отправляется в Голливуд на поиски Гордона и на последние пятнадцать-двадцать минут зритель попадает в криминальную «нуарную» драму с ее персонажами (мафия, адвокат, верный телохранитель, киллер, любимая собака скулит над телом убитого хозяина), действиями (погоня, убийство) и эффектами (световые блики в ночи, тени, свет автомобильных фар). В фильме Вендерса эта интермедиа выглядит как контроверза пустым сценам, а револьвер – как возражение притихшей камере, неподвижной пишущей машинке, «Полароиду». Авантурный жанр и его иконографическая схема возникают как альтернатива

философскому трудному поиску истины. Это не сюжетный, но метасюжетный конфликт «Положения вещей», что заставляет некоторых зрителей колебаться в решении, где это происходит: в реальном Голливуде или в воображении Мунро. На самом деле это тезис Вендерса, хотя и развернутый, как у Платона, в диалоге персонажей.

« – Если ты не можешь снять фильм без сказки, ты покойник. Нельзя снять фильм, в котором нет сказки. Ты же не станешь строить дом без стен. Здесь то же самое. У дома должны быть стены – дом не построишь без стен.

– Зачем стены, если нагрузка лежит на пространстве между персонажами?

– Ты говоришь о пространстве между людьми, ты говоришь о реальности. К черту реальность! Когда же ты проснешься? Кино снимают не о реальной жизни. Люди не хотят это видеть.

– Я снял десять картин, Гордон. Десять раз, несколько раз подряд я пытался сказать одно и то же. Сперва это было проще. Я снимал кадр за кадром. А теперь мне стало страшно: теперь я знаю, как делать сказки. И каждый раз, как я вношу сказку, из фильма уходит жизнь. Жизнь уходит. Все сливаются в картинки, в механизм. Сказка может быть только о смерти. Они все о смерти. Предвестники смерти» (Запись по фильму).

По законам авантюрного сюжета смерть должна стать финалом истории. По логике философского размышления Вендерс, проверив на истинность предметно-действенную, практическую формулу жизни, возвращает героя и зрителя в комнату с открытым окном, за которым пустота, к пишущей машинке, в которую вставлен чистый лист. К длящейся неопределенности начала.

Таким образом, на философском уровне фильм «Положение вещей» представляет собой философское размышление над двумя проблемами: проблемой экзистенциальной неопределенности как модуса человеческого существования и проблемой идентичности. Искусные описания ожиданий и переживаний, свойственные психологическим фильмам и мелодрамам, искусные саспенсы (приостановка действия в самый напряженный момент) триллеров и детективных фильмов не могут дать зрителю представления о действительной тяжести и дискомфорте неопределенности, об экзистенциальной ценности ожидающего претерпевания. Вендерс пробует этот инструментарий и отказывается от него на наших глазах, предлагая зрителю не описание, а действительное, безусловно нелегкое экзистенциальное состояние ожидания и претерпевания, чтобы ввести его в состояние философской «призадуманности».

Восточный опыт

В документальном фильме «Токио-Га» (1985), который является своеобразным рубежом для творчества Вендерса и отражает переживаемый им философский кризис, канвой сюжета становится путешествие автора в современный Токио в поисках примет того города и той Японии, которую он помнит по фильмам японского режиссера Ясудзиро Одзу, обладавшего удивительным свойством запечатлевать мир таким, каков он есть на самом деле. Вендерса восхищает способность японского режиссера приводить зрителя к являющему себя онтологическому источку. Это художественный идеал, к которому стремится и сам Вендерс. Он очаро-

ван умением японского режиссера видеть мир в его самости, бросать на мир чистый непредвзятый взгляд, предшествующий всякой мысли о мире. Только при таком порядке кинематографической работы возможно приближение к истине.

В «Токио-Га» Вендерс дает образ современного Токио, совсем не похожего на город из фильмов Одзу 1950-х годов. Однако тревожит Вендерса не разница времен. «Уникальность фильмов Одзу, особенно поздних, состоит в том, что все в них – истина, от первого до последнего кадра. Его фильмы – сама жизнь», – говорит Вендерс за кадром «Токио-Га». Почти весь образный ряд современного Токио построен на обратном – на симуляции, на искусственности кино, спорта, игры, достопримечательностей, развлечений, танца и еды. Но о какой именно утрате печалится Вендерс в «Токио-Га»? Об утрате старого Токио? Или об утрате чистого прямого видения мира, составлявшего суть эпистемологического и художественного метода Одзу? Путешествие в Токио по следам японского режиссера заставило Вендерса, так много и убедительно писавшего и говорившего о «реальности», признать, что это «самое пустое и бессмысленное понятие, когда речь заходит о кинематографе» [Цит. по: «Токио-Га», 1985, режиссер В. Вендерс].

По мысли Вендерса, подлинное искусство должно запечатлевать мир таким, каков он есть на самом деле, подлинный творец – это философ, видящий мир в его идентичности и умеющий передать это в своих произведениях, обладающий чистотой и прозрачностью взгляда. Истина утверждается здесь и сейчас как событие восприятия, событие присутствия, открывающее непосредственность бытия-в-мире. Ближайшее объяснение, почему Токио, каким его видел Одзу, уже нельзя уловить на кинопленку, заключается в том, что современная цивилизация лишена аутентичных

объектов, не перегруженных и не искаженных ассоциациями и интерпретациями. Почти весь образный ряд современного Токио построен на симуляции, на искусственности кино, спорта, игры, достопримечательностей, развлечений, танца и еды. Критика массовой культуры последовательно воплощается в кадрах фильма: толпа в метро, зал игры в пачинко с рядами посетителей, рядами стульев, рядами никелированных гвоздиков на игровом табло, множеством металлических шариков в пластиковых корытцах. Вместо спокойных «пустых» пространств Одзу – стадион для игры в японскую разновидность гольф, где мячики сотнями вылетают на зеленый круг стадиона и сотнями возвращаются через автомат выдачи в корзины игроков. Вместо минималистических объектов для созерцания – мастерская по изготовлению рекламных блюд для витрин ресторанов: сотни парафиновых муляжей сандвичей, лимонных и помидорных долек, рожков с мороженым, тарелок с лапшой, отварной рыбы, ломтиков бекона и т. д., до удивления похожих на настоящие. Впечатляющая метафора механической избыточности массовой культуры. И даже традиционный праздничник сакуры выглядит как увеселение в парке, замусоренном обертками от фастфуда.

Но Вендерс не может увидеть Токио еще и потому, что не обладает взглядом Одзу. Он европеец. Для него, сделавшего методом познания логику и аналитику, дедукцию и аналогию, простота взгляда Ясудзиро Одзу невозможна. Способность мыслить у режиссера Вендерса предшествует его способности смотреть. Он пытается передать сущность города в виде ощущений, настроений, шумового пространства, скорости течения времени, каких-то

случайных деталей, попадающих в кадр, но простота истина ве-
щей то и дело ускользают от камеры, подменяясь символами, зна-
ками, предубеждениями.

Вендерс обращается к восточному опыту видения и мышле-
ния, надеясь в нем найти ответ. Образцом для него служит Ясуди-
зиро Одзу, сумевший избежать в своих фильмах риторики и дра-
матизма, на которых строилось в это время не только западное, но
и японское кино в лице А. Кurosавы, например. Одзу заменяет их
пустотой как будто незначительных «каких-угодно-про-
странств» [52] и неподвижностью неброских минималистических
натюрмортов, вещей, ничего не «значащих», всего лишь пребыва-
ющих, присутствующих. Принимая условия режиссера, зритель во-
влекается в созерцание мира и в прислушивание к миру в то
время, как и персонажи, и автор находятся в том же состоянии ти-
хого взглядывания-вслушивания в себя и в окружающее. Не замут-
ненная поспешной риторикой и нетерпеливой интерпретацией,
реальность времени и мира предстает сама по себе, а ее буднич-
ная простота, лишенная многозначительных кодов и шифров, дает
место для ментального становления, изменения, перехода, для
мысли, вступающей со временем и миром в непосредственные от-
ношения.

Предпринимая попытку настроиться на взгляд Ясудизиро
Одзу, Вендерс в «Токио-Га» даже в какой-то момент меняет при-
вычную для себя оптику на 50-миллиметровый объектив, каким
всегда пользовался японский режиссер.

Безусловно, в фильме Вендерса есть социофилософский аспект,
связанный с мировыми культурными мутациями 1980–1990-х гг., но в
философско-эпистемологическом плане он дополняется и укреп-
ляется

ляется сомнением режиссера в действенности европейской рационально-логической, оптико-вербальной модели познания. Западная склонность интерпретировать видимое и превращать его в образы перекрывает пути к простому наблюдению. Если режиссер наблюдает цветущую аллею вишневых деревьев на японском кладбище, то непременно захватит взглядом обрывок рекламного плаката со смятой глянцевой красавицей, брошенный на асфальтовую дорожку. Если снимает пассажиров вагона метро, то центром кадра выберет раскрытый журнал комиксов в руках одного из пассажиров, бросая мимоходом упрек американизированной современной культуре. Если снимает цветущую сакуру, она становится символом «туристической» Японии.

Иначе говоря, он «читает» мир вместо того, чтобы просто созерцать его, как это делал Одзу. Именно это досадное обстоятельство становится предметом рефлексии Вендерса. Мир впал в «неистинность» не потому, что наполнился новыми техническими вещами и практиками цивилизации. Зашла в тупик наша способность воспринимать и понимать его, наша способность встречать «чистые» аутентичные объекты, не перегруженные и не искаженные интерпретациями, предшествующими акту познания.

Истина утверждается в момент «здесь и сейчас» как событие восприятия, событие присутствия, открывающее непосредственность бытия-в-мире. Но истины уже нельзя уловить на кинопленку, даже если сменить объектив камеры на «пятидесятник» Одзу.

«Реальность. Пожалуй, это самое пустое и бессмысленное понятие, когда речь заходит о кинематографе. Каждый человек знает, что лично для него означает реальность. Каждый человек смотрит на реальность со своей точки зрения. Он видит людей, в первую очередь своих близких, видит окружающий мир, города,

деревни, в которых живет, видит смерть, бренность человеческого бытия, мимолетность вещей. Видит и чувствует любовь, одиночество, радость, печаль, страх. Короче, каждый человек видит жизнь. Каждый человек знает, какая огромная пропасть лежит между его личным опытом и изображением этого опыта на киноэкране.

Мы так привыкли к громадному расстоянию, отделяющему кинематограф от жизни, что поневоле удивляемся, заметив в фильме что-нибудь правдивое или реальное, будь то жест ребенка на заднем плане, пролетевшая в кадре птица или облако, на мгновение закрывшее солнце. Такие моменты истины, когда раскрывается суть людей и вещей, крайне редко встречаются в современном кинематографе. Именно в этом состоит уникальность фильмов Одзу, особенно поздних. В них есть моменты истины. Нет, не просто моменты, а истина, длящаяся от первого до последнего кадра. Его фильмы – сама жизнь. В них раскрывается суть людей, вещей, городов и деревень. Такое искусное изображение реальности уже не встречается в современном кино. Оно ушло. *My*²⁰. Ничто. Вот что осталось» [Цит. по: «Токио-Га», 1985, режиссер В. Вендерс].

Восточный опыт истины невозможен для Вендерса, потому что эпитафия на могиле Одзу понимается немцем Вендерсом по-европейски. В то время, как иероглиф 無 (му) на могиле Одзу отсылает не к опустошенности или истощенности, а к благой пустоте, к неисчерпанности, к молчанию, которое мудрее красноречия.

²⁰Иероглиф 無 (му), высеченный на надгробной плите Я. Одзу означает в китайском и японском языке сложное понятие «присутствия в состоянии отсутствия», восточную концепцию пустоты, молчания, отрицания.

Опыт ангела

Проблема идентичности наряду с другими экзистенциальными проблемами находит дальнейшее развитие в фильме «Небо над Берлином. Крылья желания» (1987). Важное дискурсивное условие «Крыльев желания» – 1987 год. Первый год после пережитого европейским континентом шока Чернобыльской катастрофы. Два года до падения Берлинской стены. Время смятения и тревоги. Вендерс моделирует мир в преддверии разрушения границ мира: улицы двух разделенных Республик – Демократической и Федеративной – наполненные страждущими душами, которые живут ожиданием перемен, словно грядущего апокалипсиса, как никогда близко подошедшего к баррикадам с обеих сторон. В этом пространстве бродят ангелы-хранители Даниэль и Кассиэль, наблюдая и слушая мысли простых смертных, представленные в виде несвязного потока сознания. Ангелы обитают в своем измерении, где нет физических ощущений, нет ощущения времени, разнообразия цветов, запахов, касаний. Ангелы, читая мысли людей, мечтают о простых человеческих радостях: о чашке кофе, о том, чтобы «снять ботинки под столом и помахать ногами вот так», о том, чтобы радоваться и говорить «ой, ай, ух ты» вместо «аминь». Один из ангелов – ангел Даниэл – становится человеком, влюбившись в девушку-циркачку. И это его победа, потому что, согласно Вендерсу, быть человеком лучше, чем быть ангелом. Люди страдают, болеют, умирают, но они чувствуют и любят. Даниэль оставляет крылья ангела ради земной любви, наполненной красками и детской наивностью. Устами падшего ангела Даниэля произносится один из самых красивых

монологов фильма «Когда ребенок был ребенком» об искренней любви ко всему человеческому.

На культурно-историческом уровне фильм «Небо над Берлином. Крылья желания» – это рефлексия режиссера-немца по поводу утраченного чувства национальной идентичности, рефлексия послевоенного поколения, которое не получило от своих предков ничего, кроме развалин. Для Вендерса важны образы стариков и детей в этом фильме. Старики метафорически воплощают собой прошлое, былые времена, а дети – будущее и настоящее. Образ ребенка часто присутствует в фильмах Вендерса: девочка Алиса в «Алисе в городах», две девочки в «Положение вещей», девочку спасает ангел Кассиэль в «Так далеко, так близко». Режиссера вдохновляет детская наивность, чистота и полнота восприятия жизни, которой, по мысли Вендерса, должен обладать и творец. Ребенок как наивный философ, впервые открывая для себя мир, задает философские вопросы, как, например, что было до меня и кем я стану, когда меня не будет?

На философско-мировоззренческом уровне «Небо над Берлином» – это размышления режиссера о любви, чувстве национальной идентичности и творчестве. Любовь Вендерс понимает в экзистенциальном ключе как способ преодоления одиночества. Чувство национальной идентичности связано с проблемой свободы и грядущих перемен. Как следует из сюжета фильма, на земле много бывших ангелов, некоторые из них попали на землю из любви к искусству, из желания узнать, что значит быть человеком. Вендерс посвятил свой фильм трем великим «ангелам»-режиссерам: Я. Одзу, Ф. Трюффо и А. Тарковскому. Проблема творчества решается им через размышления над вопросом, кто такой творец. Творец Вендерса обладает наивностью ребенка, он умеет

радоваться мелочам жизни. Как бывший ангел он также способен проникать в тайны мироздания, подобно пушкинскому Пророку:

«И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье».

Дискурсивное условие «Так далеко, так близко», второго фильма дилогии «Небо над Берлином», – 1993 год. Если касаться переходных состояний одной только Германии, трагизм очевиден. Берлинская стена разрушена, но ее руины и остатки блокпостов, цементных коридоров-переходов еще существуют как мрачное напоминание о конфронтациях недавнего времени. Принят договор об объединении Западной и Восточной Германии, согласно которому ГДР ликвидируется. Это ликвидация культуры, закона и права, сложившихся почти за полвека, ставших естественным и привычным состоянием жизни для многих, не обходится без травм.

Немецкое кино этого времени сражается, как может, с кризисом, поднимая кинопрокат и кинопроизводство, предлагая зрителю социально-оправданные модели понимания и оценки происходящего в виде «остальгических» (ностальгирующих по ГДР) комедий и мелодрам, эскейпистских «heimatfilm» о лубочной Германии «старого доброго времени», кассовых боевиков американского образца с «сильным героем», неоднозначных критических фильмов о нацистском прошлом. Активизируется немецко-турецкое кино, в остро-жанровых формах поднимающее проблему иммигрантов. В этой ситуации позиция ангела, наблюдающего с высоты Бранденбургских ворот за жизнью, кипящей на улицах Берлина, может показаться, по меньшей мере, бегством от проблем.

Вендерс обращается к Библии. Он цитирует ее в текстах, трактует в образах и делает ангелов своими персонажами-медиумами. В «Небесах над Берлином» много риторики: есть проповедь любви, произнесенная устами политика (М. С. Горбачева), есть рассуждения о добре и зле, умиление чертами ребенка в человеке и т. д. Это готовые и всем известные этические максимы. Собственно философская концептуальность фильма обнаруживается в его строении и связанной с этим проблеме.

Уже в первом фильме становится понятна функциональная близость художника и ангела, родство их миссий, как это понимает Вендерс. Кангельской лиге он относит очевидно любимых им актеров, операторов, режиссеров: Питера Фалька, Настасью Кински, Анри Алекана (его именем назван спасительный корабль в «Так далеко, так близко», что-то вроде библейского ковчега, собравшего на своем борту «чистых» и «нечистых»), Уиллема Дефо, уже упомянутых Одзу, Трюффо, Тарковского. По большей части они – люди-ангелы, существа, сошедшие в человеческий мир и действующие в нем, но сохранившие связь с высшими сферами.

«Как бы мне хотелось быть одним из них, узнать тайну их восприятия жизни, стать еще одним вестником света в это темное время», – произносит ангел Кассиэль, глядя на мир людей. Заброшенный в этот мир Кассиэль начинает буквально с чистого листа, намеренный помочь человечеству уменьшить груз грехов. Но самые благие намерения не спасают человека в отсутствии любви. Кассиэль гибнет для этого мира и возвращается в свою ангельскую вечность, быть может, для того, чтобы однажды совершил вторую попытку.

Тема времени в фильмах Вендерса заслуживает того, чтобы стать отдельным объектом изучения. Время в мире людей течет удивительно быстро: день, как взмах ресниц, неделя, как поворот

головы ангела. «Наша личность, строящаяся каждое мгновение из накопленного опыта, постоянно меняется, – говорит Аю Бергсон в «Творческой эволюции. – Изменяясь, она не дает возможности тому или иному состоянию когда-либо повториться в глубине, даже если оно на поверхности и тождественно самому себе. Вот почему наша длительность необратима. Мы не смогли бы вновь пережить ни одной ее частицы, ибо для этого, прежде всего, нужно было бы стереть воспоминания обо всем, что последовало затем» [22, с. 151]. Вендерс воплощает в образах фильма бергсоновскую концепцию «тимпоральной организации сознания». Хронотоп «Так далеко, так близко» служит ее иллюстрацией. Так, одна деталь – молочный зуб, найденный Кассиэлем в коробке с кинопленкой, отсылает зрителя в военное прошлое, где один из героев был водителем, глазами которого мы видим семью, бегущую из военного Берлина. У девочки выпадает молочный зуб, который она прячет в коробку с кинопленкой. Разлученные в хаосе бегства, брат и сестра вырастают порознь, и много лет спустя в послевоенном Берлине брат с помощью детектива ищет свою сестру Ханну. Так из одной незначительной детали оживает и разрастается минувшее время в сознании Конрада, водителя в прошлом, а ныне дряхлого старика. И границы между минувшим и настоящим, между временем человеческой судьбы и временем нации размываются.

Другая важная для Вендерса проблема – идентичность. Кассиэль проверяет свои предметные тождества: зеркальные отражения, фундаментальные для европейской гносеологии и антропологии. С этой целью он оказывается в кабинке фотоавтомата: «Идентичность. Что же это такое? Об этом много говорят. <...> Фамилия, имя, дата рождения. Я должен все это иметь. Если у тебя здесь нет своего изображения, то ты никто. Только при наличии

полагающейся картинки ты становишься кем-то» [Цит. по: «Небо над Берлином», 1993, режиссер В. Вендерс].

Существенно важно, что для Вендерса не только социальные предикаты человека не могут быть инструментами его идентификации, но и фотографический оттиск – кинематографический в случае самого режиссера – еще не гарантия истины, если сам взгляд на человека и мир не является сущностно экзистенциальным актом – непреднамеренным и чистым.

В фильме снова появляется Филипп Винтер, альтер-эго Вендерса из «Алисы в городах». Теперь он превратился в устало-циничное существо, зарабатывающее на жизнь фотографическими фальсификациями. Это предупреждение: таким может быть падение, если оставить поиски истины. Ассоциация с ангелами тоже условная. «Ангельской» сущностью обладает скорее гений кино, чем человек с кинокамерой. Вопрос в том, как быть человеком, причастным к гению. Для «Крыльев желания» 1987 года оптимальным решением кажется «падение в любовь», примиряющее истину с человечностью. Фильм 1993 года далеко не так оптимистичен и прост. В чувственной (и при этом нравственной) жизни есть своя ценностная система, делающая человека счастливым до определенного момента: пока не наступит катастрофа.

Два библейских текста особенно важны для понимания «Так далеко, так близко». В эпиграф к фильму вынесены строки из Евангелия от Матфея: «Светильник тела есть око; итак, если око твое будет чисто, то и все тело твое будет светло; а если оно будет худо, то и тело твое будет темно» (Мф. 6:22). Они адресованы видящим. Если говорить о фильме как кинематографическом объекте, «видящие» конкретизируются как:

–его персонажи, ангелы, наблюдающие за человеческой жизнью;

—съемочная группа фильма, возглавляемая автором-режиссером;

—зритель фильма.

Все они несут функцию видения, и это видение должно быть истинным, иначе в нем нет смысла.

Опыт боли

В относительно позднем фильме «Все будет хорошо» (2015) Вендерс моделирует экзистенциальную ситуацию вины и страдания. Исходным условием сюжета становятся экстремальные события: смерть и травма. Это позволяет нам дискурсивно связать фильм Вендерса с психологическим состоянием Запада после 11 сентября 2001 года. Нет прямых доказательств такой связи, кроме, пожалуй, того, что Вендерс был одним из первых, кто запечатлел место трагедии, и что спустя три года он снял один из первых фильмов, осмысливающих трагедию: «Земля изобилия» (“Land of Plenty”²¹, 2004). Фильм получил на Венецианском фестивале премию Юнеско, но критикой и зрителями был оценен невысоко в сравнении с двумя вышедшими в тот же год кинематографическими отсылками к событиям 11 сентября: прямому («Фаренгейт 9/11» М. Мура) и аллюзионному («Лестница 49»²² Дж. Расселла). Социальная влиятельность этих фильмов вполне объяснима, учитывая, что первая лента сделана в духе политического гротеска и сенсационных политических разоблачений, а вторая —

²¹ Возможные переводы «Land of Plenty», учитывая обширные синонимические ряды слова «plenty»: «земля благодати» или даже «ойкумена».

²² В русском прокате «Команда 49: Огненная лестница».

в жанре героической мелодрамы с элементами триллера. Обе модели объяснения, оправдания и примирения с происшедшем тем более охотно принимаются зрителем, что выносят причины и следствия происшедшего вовне, за пределы его личной ответственности и личных сомнений. Обе, хотя и по-разному, выполняют терапевтическую функцию. Фильм «Land of Plenty» таких простых решений не допускает. Оказавшись спустя три года на месте катастрофы, Вендерс видит глазами своих героев не руины, не мемориал, но строительную площадку, место продолжения жизни, хотя неслышимые голоса жертв 11 сентября еще долго будут звучать в воздушном столбе, где некогда возвышались башни Всемирного торгового центра. Таков патетический финал фильма, и ему предшествует долгая поездка героев в автофургоне, поездка через всю Америку, от западного побережья к восточному, путь как будто пронизывающий и собирающий на одну нить все места, и ландшафты, всех обитателей континента.

Шок от пережитого и увиденного, поразивший даже тех, кто был далеко от Всемирного торгового центра, от Нью-Йорка и даже от американского континента, но видел прямые трансляции с места трагедии, надолго остался в сознании людей. Только в 2014 году массовый кинематограф начинает отражать первые попытки западного мира справиться с травмой, по крайней мере, отрефлексировать случившееся. Поэтому будет вполне оправданным сейчас рассматривать «Все будет хорошо» в одном ряду с фильмами, казалось бы, совершенно непохожими: фантастическими драмами «Интерстеллар» (2014) К. Нолана и «Марсианин» (2015) Р. Скотта, вестерном-триллером «Выживший» (2015) А. Иньярриту, биографической «Прогулкой» (2015) Р. Земекиса, имеющей прямое отношение к трагедии Всемирного Торгового Центра.

На сюжетном уровне фильм Вендерса не имеет никаких пересечений с экстремальными и часто фантастическими событиями этих лент, а герой фильма обозначен немногими и неяркими характеристиками: европеец, писатель, имеет престарелого отца, переживает кризис, творческий и семейный (во всяком случае, кризис отношений с женщины). Все это в порядке вещей. Но в какой-то момент, без всякого предупреждения судьбы, происходит страшное: под колесами его машины гибнет ребенок. Был вечер, шел снег, дорога была проселочная. Покатая горка для санок спадала прямиком на проезжую часть. Вины героя как будто нет. Он оказался случайным агентом трагедии.

Травма тем тяжелее, что герой не властен над ее причиной, в противном случае покаяние и принятые наказание могли хотя бы отчасти восстановить гармонию во вселенной. Но искупления не происходит. Положение героя особенно тягостно для него тем, что в отсутствии формальной вины нет и прощения, нет возможности изменить ситуацию. Состояние длящегося шока, переходящего в глухую нескончаемую боль, сознание непоправимости происшедшего – именно это психологически сближает фильм Вендерса с «посттравматическими» лентами 2014–2015 годов. Катастрофу мирового масштаба он переносит в масштаб сознания одного человека. Шок, страдание, травму делает личными, ставит вопрос о личной участии и личных возможностях справиться с болью.

Это отличает «Все будет хорошо» от «посттравматических» фильмов, названных выше, фильмов чрезвычайно гуманистических, но ориентированных на массовую терапию. Ценой героических, эффектно показанных на экране усилий их персонажи торжествуют в finale над обстоятельствами, вызывая у зрителя чувство

катарсиса и последующей эйфории. Персонаж Вендерса пребывает в боли. Не он один: на протяжении фильма трагическая тема непоправимости проходит через образы других: матери и брата погибшего мальчика, умирающего отца главного героя, женщины, отчаявшейся стать действительно близкой человеку, с которым она делит жизнь. Волны боли как бы расходятся от эпицентра сюжета, слабея, но не затухая.

Фильм Вендерса вызвал противоречивую реакцию у критиков и зрителей, получил довольно низкий рейтинг (5,6), был расценен едва ли как не провал режиссера. Однако никакой растерянности, слабости или неуверенности в самом фильме не ощущается. Напротив, он сделан исключительно цельно, его операторские и монтажные решения отличаются точностью расчета и высоким мастерством, ритм и длительность пауз выдают строгое мелодическое строение фильма, а визуальный лейтмотив, свето-цветовой, в первую очередь, выдержан с настойчивостью, заставляющей предполагать едва ли не проповеднический пафос.

Для того чтобы оценить фильм по существу, надо перейти с сюжетно-психологического и общееэтического уровня на уровень философский. Тогда обстоятельства трагического происшествия уходят на второй план, оставляя чистое состояние трагедии. Аффективный момент – гибель ребенка – вообще исключен из фильма. Вместо образа-действия (по Ж. Делезу), способного конденсировать эмоции зрителя до критической степени и аффективной вспышкой снять их, нам дается внутренний акт осознания, наступающего не сразу. В сцене на проселочной дороге есть достаточно долгий эпизод «неузнавания» случившегося, надежды, что все обойдется, что «случится не со мной», причем это состоя-

ние испытывают почти в равной степени и герой, и зритель, бессознательно расположенный к счастливо разрешающимся саспенсам. Но глухая тревога появляется и не отпускает до того момента, когда обнаруживается ужасная истина. Тревога не исчезает и после. Мучительное зависание в ней, в душевном дискомфорте, в незавершенности события в равной степени испытывает и персонаж, и – в силу устройства фильма – зритель.

Очень важным для понимания замысла Вендерса представляется нам сцена, никем из критиков особо не отмеченная. Мать погибшего ребенка, чувствуя себя внутренне связанной с человеком, ставшим невольным убийцей ее сына, приглашает его к странной церемонии: она разрывает на части и сжигает в камине книгу – роман У. Фолкнера. Следует объяснение этому акту: «Они больше не должны были гулять. Становилось поздно. Я должна была позвать их. Но я не могла оторваться от этой книги. Он слишком хорошо пишет». Этим признанием она если не снимает тяжесть вины с Томаса, то, по крайней мере, выражает готовность разделить ее с ним.

В этой сцене есть и концептуальный посыл, направленный одновременно против искусства, создающего совершенные образы мира, доставляющие читателю наслаждение, и против читателя (зрителя), нуждающегося в их обаянии настолько, что он готов потерять чувство реальности.

Так мы возвращаемся к «инэстетике» А. Бадью с ее моделями искусства: дидактической, романтической и классической. Именно эти модели предпочитает зритель, уверенный, что цель фильма – доставить ему удовольствие в порядке обмена (деньги за чувственно и эмоционально насыщенное зрелище), в акте психотерапии (утешения, снятия дискомфорта), в дидактическом акте

подтверждения истин, уже известных зрителю, либо, наконец, в романтическом ощущении временной причастности к «высокому». Неудовольствие, скука, дискомфорт непонимания, затянувшееся ожидание, чувство неудовлетворенности, а то и душевой боли, вызванные фильмом или книгой, нежелательны. В этом случае зритель/читатель назовет их неудачными и отвергнет.

Сознавая, что может быть отвергнутым, Вендерс, там не менее, настаивает на ценности «неудовольствия», которое провоцирует его фильм. В нем есть все, что нужно для классического фильма, но «есть» не так, как ожидает зритель. Смерть невидима, любовь либо уходит, либо не наступает, творческие успехи есть, но далеко за кадром, боль тяготит, но не убивает и не проходит. Мир уклоняется, не позволяя герою каким-либо образом довести случившееся до кульминации и разрешить, как в классической драме. Самоубийство не удается. От повзрослевшего брата своей жертвы он не получит ни прощения, ни мести. А мать жертвы войдет в то же состояние нескончаемой и неразрешимой виновности, что и он сам.

Вендерс словно пренебрегает искусством повествования, которого требует зритель. Он выстраивает магистральный сюжет, но проводит зрителя по его обочине. Это сказывается и в алогичности сцен, которые никак не могут прийти к развязке, и в композиции кадров, когда внимание зрителя колеблется между первым и дальним планом, между несколькими периферийными объектами, не находя повода задержаться в одной определяющей точке. Это намеренно и искусно смоделированная незавершенность. Ни один герой фильма не может ни простить, ни избыть испытанный в прошлом боль.

Однако боль, по В. Лехциеру, – это специфический модус бытия, переходящего в небытие [96]. Положительное значение боли, ее фундаментальную человекообразующую функцию на философском языке можно определить как экзистенциальную альгодицею. «Страдать означает быть от начала и до конца собой, находиться в состоянии неслияности с миром, ибо страдание – генератор дистанций; и когда оно терзает нас, мы ни с чем не идентифицируем себя, даже с ним; а это значит, что, сознавая собственное сознание, мы неустанно наблюдаем за собственным бодрствованием», – пишет В. Лехциер в работе «Боль и переходность: набросок экзистенциальной альгодицеи» [96, с. 556]. Герои Вендерса страдают и претерпевают свою боль, подобно древнегреческим стоикам. Страдание неизбежно в жизни каждого человека, и сентенция о том, что «все будет хорошо» на самом деле есть утешительная ложь, как полагает Вендерс. Раны не заживают, грехи не прощаются, жизнь – это боль. Разумеется, ситуация героя намеренно демонстративная, но она нужна Вендерсу для того, чтобы отчетливее прояснить свою мысль: наслаждение жизнью так же как наслаждение искусством, ненадежно, не потому что рискует прерваться кризисом, смертью, катастрофой. Наслаждение лишает человека экзистенциальной мудрости, готовности вслушиваться в голос бытия, лишает способности к непрерывному и трудному «себя-в-себе-самом-нахождению».

Спустя восемь лет Вим Вендерс возвращается к этой философской теме в фильме «Идеальные дни» (“Perfect Days”, 2023). На этот раз он обходит вниманием причину человеческой катастрофы. Что-то однажды в жизни его героя, уборщика уличных туалетов, сломалось, оборвалось, погибло безвозвратно. И он ока-

зался здесь – в одиночестве, при самой непрезентабельной работе, не требующей ничего кроме усердия. Вендерс не сообщает деталей катастрофы, но о прежней жизни героя можно догадаться, часто на суггестивном уровне, наблюдая, как он смотрит, что замечает, чем любуется, как читает и думает, как ведет себя с людьми. Скорее всего, в прежней жизни он был достаточно обеспечен, чтобы привыкнуть к заведенному порядку быта, к заботе о себе, к духовным радостям в чтении и музыке. Скорее всего, он имел работу, соответствующую его интеллектуальному уровню, быть может, даже в руководстве крупной корпорацией или в производстве фильмов. Осталась привычка к Фолкнеру, к хорошей музыке и фотографии. Скорее всего, имел семью, любимых, друзей. Об этом можно судить по эпизоду с племянницей, навестившей его вопреки семейному запрету, и по короткому жесткому разговору с сестрой, когда она приезжает забрать непослушную дочь. Что-то произошло, разломив жизнь героя надвое. И трудно назвать в полной мере жизнью то, что происходит с ним сейчас. Комната на задворках Токио, на рассвете – кофе из уличного автомата, днем – сандвич на лавочке в монастырском саду, вечером – стаканчик в забегаловке. Горячая вода в бане за углом. Работа уборщика общественных туалетов. Потрепанные томики из книжного секонд-хэнда, аудиокассеты в древнем плеере. Вместо близких – кленовые ростки в горшках. Вместо дружбы и любви – мимолетные контакты, чаще взглядом, с такими же несчастными: помешанным бездомным в городском парке или с неизлечимо больным на последней стадии.

Все это получает свой настоящий смысл, свою ценность и красоту, когда с ним связывается не благодушная готовность довольствоваться малым, а состояние глубочайшей утраты. Красота

«Идеальных дней» – это все, что осталось. Это прощальная красота не в лирическом, но в философском смысле. Так Вендерс объясняет нам участь человека, как он ее понимает: жить к смерти, обретать к потере. И наоборот: острее чувствовать жизнь в перспективе смерти, ощущать драгоценность преходящих мгновений. Неслучайно своим посредником в «Идеальных днях» он делает японского актера Кодзи Якусе.

Почти сорок лет назад в «Токио-Га» Вим Вендерсился над смыслом иероглифа 無 (Ничто, Пустота), высеченного на надгробной плите Ясудзиро Одзу. Тогда 無 казался ему квинтэссенцией безнадежности. Овладеть восточной тайной тождества пустоты и исполненности он так и не смог. Теперь (а точнее, начиная с фильма «Все будет хорошо») он нашел ответ, правда, чисто европейский. Тождества нет. Есть бесконечный переход из одного в другое, переход настолько малый, что, в конце концов, он оказывается вибрацией на острой грани жизнь-смерть, обретение-потеря. Философы называют это состояние экзистенцией. Вендерс называет ее “Perfect Days”, имея в виду то же самое.

Опыт речи

Чтобы двигаться дальше в порядке философской мысли Вендерса, надо обратиться к важным для постмодернистской культуры практикам деконструкции текстов, фигур и форм как проявлений деятельности человеческого мышления.

Деконструкция знака и текста, согласно философии Ж. Деррида, – это не разрушение. Это скорее сомнение, вопрос, обращенный к лингвистико-грамматическому и семантическому слоям текста, вопрос о недостаточности грамматики и семантики,

полагающий наличие третьего текстуального слоя. Сам призыв к деконструкции есть прямое признание того, что кроме текстовых структур ничего не осталось в европейском культурном обиходе, что сам тип европейского культурного сознания безнадежным образом обращает в языковую структуру все, к чему прикасается. Отменяя классическую бинарную оппозицию «означающее–означаемое», «текст–жизненный мир», деконструкция спрашивает о том онтологическом пространстве, где отношение это перестает быть иерархическим и превращается в диалог субъектов. Для Деррида этот диалог выглядит как свободный и дружеский взаимопереход вещи и слова, тела и текста: «Если ты хочешь читать дальше, – Иди и сам стань письмом и сам стань сущностью <...> ... эта просьба, пожелание, повеление, предписание отправиться через чтение, но за чтение: по меньшей мере, за прочитываемость актуального прочтения, за конечную подпись, а для этого – писать. Писать то и это, что не попадает в текст, т. е. примечания, *notabene* или *postscriptum*, оставляя в свою очередь в стороне письмо, в котором «растворяется» его адресат, которое само становится сущностью, «ничем иным как бытие-друг, как становление друг-другого» [55, с. 82].

Необходимым условием такого снятия бинарной оппозиции должно быть присутствие «хоры». Платоновское понятие, данное им в диалоге «Тимей», раскрывается Деррида в постмодернистском ключе, что не противоречит исходному античному смыслу: «Хора – ни «чувственная», ни «умопостигаемая» – относится к «третьему роду» (*trinitogenos...*). Мы не можем даже сказать о ней, что она ни то, ни это или что она одновременно и то, и это... Хора оказывается чуждой сословию «образцов» этой интелли-

гибельной и незыблемой модели. И, тем не менее, «невидимая» и лишенная чувственной формы, она участвует в [построении] умопостигаемого» [55, с. 138]. По мнению Деррида, в «хоре» преодолеваются оппозиции языка-логоса и языка-мифа, знака и означаемого, понятийного и телесного. Преодоление этой оппозиционности возможно только потому, что апофатическая «хора» не образует пары ни с чем, что располагается в ней, вне ее, сверх нее и ничего не порождает. Она лишь дает место. В этом смысле она близка «просвету», где может произойти онтологическое событие.

При деконструкции и «дессиминации» текстовых структур происходит референция «просвета», посильное описание, окружение его языковыми деформациями, указывающими на близость метатекста как инструмента деконструкции к неязыковой пустоте. Однако даже руины текста, даже чистая страница отсылают читателя скорее к «отсутствующей структуре» (У. Эко), чем к присутствию «хоры».

Кинематограф в качестве искусства способствует созданию метафорического «просвета» или «разрыва», моделирующего онтологическую границу. Кинематографические метафоры как бы описывают подобную ситуацию, моделируют ее. Однако думается, дело могло бы обойтись без моделировки и описания. Кинематограф способен существовать и без референций. Иначе говоря, кино позволяет нам врасплох застигнуть себя самих вместо того, чтобы находить и идентифицировать себя в собственных следах, реакциях и отражениях. Во всяком случае, опыт восточного кино, например, фильмов иранского режиссера Аббаса Киаростами («Вкус вишни», 1997, «Пять посвящений Одзу», 2003, «24 кадра», 2016), демонстрирует такую возможность.

Европеец Вендерс пользуется другим художественным методом, хотя, скорее проверяет его на истинность, чем действительно доверяет ему. Если пройти по списку его фильмов, обнаружится, что нередко именно метод становится его героем, с ним он поддерживает диалог, его вопрошают. Ради этого он испытывает «лунки взгляда» других режиссеров, фотографов, писателей, художников в широком смысле слова: Ясудзиро Одзу в «Токио-Га», Дэшиэла Хеммета в «Хэммете» (1982), параллельно с «Положением вещей», имеющем, как мы помним, два финала, один из которых – в духе романов Д. Хэммета. Он испытывает метод У. Фолкнера («Париж, Техас», 1984), к которому еще вернется, сделав книгу Фолкнера одним из персонажей фильма «Все будет хорошо». Далее идет «За облаками» (1995) М. Антониони, где Вендерс является медиумом и доверенным лицом режиссера, так что фильм получает как бы двойное авторство. В «Записках об одежде и городах» (1989) Вендерс преследует знаменитого японского кутюрье Йодзи Ямamoto, надеясь понять источник его «истинной линии», уловить момент ее рождения. Такие самобытные творцы, как хореограф Пина Бауш («Пина: Танец страсти», 2011), фотограф Себастио Сальгадо («Соль Земли», 2014), художник Ансельм Кифер («Ансельм. Шум времени», 2023) тоже становятся объектом его пристального наблюдения. В какой-то момент Вендерс даже пробует модель космополитического боевика («Отель «Миллион долларов», 1999) и работает с американо-австралийской «звездой» Мелом Гибсоном. Наконец, в одном из своих поздних фильмов «Прекрасные дни в Аранхуэсе» (2016) он пренебрегает многими возможностями кино, сводя, по сути, все действие к актерской читке сложных литературных текстов Питера Хандтке.

Это заставляет некоторых критиков расценивать режиссерскую карьеру Вендерса как неровную, где очевидные взлеты, отмеченные высшими наградами фестивалей и киноакадемий, чередуются с неудачами. Возможно, это так, если подходить к произведению искусства как к законченному и оформленному сообщению, к «поставу», по выражению М. Хайдеггера. Но фильмы Вендерса устроены иначе. Вернее всего будет их расценивать как рефлексию об искусстве и художнике, ценную своим ходом, движением, а не финализированием мысли в удобной для зрителя максиме.

Как правило, стратегия режиссера – решать экзистенциальные загадки, всемерно расширяя свой инструментарий, пробуя и так, и эдак пробиваться в глубину. Замечательно в этом отношении одно место в «Токио-Га»: чтобы понять тайну Одзу, Вендерс смотрит на токийскую уличку сквозь свою привычную оптику, потом меняет объектив на 50-миллиметровый, которым всегда пользовался японский режиссер. Снова меняет. И снова. Что-то явно происходит в глубине видимого мира. Но что? Цейссовские линзы не дают ответа.

Точно так же в «Записках об одежде и городах» Вендерс перебирает все доступные ему средства съемки: камеры аналоговые, электронно-магнитные, цифровые, малоформатные, среднеформатные. Он выстраивает анфилады изображений, напластиывает картинку на картинку. Словом, кружит возле Йоджи Ямamoto, как детектив от визуальности, пытаясь засечь момент выхода его глубинной линии на свет. И не ухватывает этого момента. Всякий раз линия уже здесь, и тайна ее рождения остается темной.

Таким же неустанным усилием держится его фильм «Прекрасные дни в Аранхуэсе» (2016). Здесь инструментом является не

столько кинокамера, сколько литературный текст Петера Хандтке, соратника Вендерса, начиная с его дебютного фильма. Фильм снят в одной небольшой локации (терраса в июльском саду) и представляет собой полуторачасовый диалог двух персонажей, сидящих за садовым столиком.

Женщина в алом платье муссирует воспоминание о своей сексуальной инициации.

– Это случилось после полудня. Мне десять лет. Я качаюсь на качелях где-то в глубине сада. Яблоня была, не вишня. На моем платье не было красных пятен. Ни до, ни после.

... Я раскачиваюсь все быстрее и быстрее. И вдруг в самой высшей точке внезапное замедление. И пока качели со мной раскачивались так же быстро, как прежде, внутри меня что-то пробудилось благодаря этому внезапному замедлению и внезапно наступившей тишине между моими раскачиваниями. Что-то разбилось... открылось... а потом взорвалось. Я превратилась в Оно. А Оно стало мной.

– Оно? А как же пол? Твой пол?

– Думай, что хочешь, но то, что произошло на качелях, я восприняла не как свой пол, а как рождение Вселенной» [Цит по: «Прекрасные дни в Аранхуэсе», 2016, режиссер В. Вендерс].

Мужчина муссирует воспоминание об Аранхуэсе, о королевском саде на берегу Тахо, что пустился в бега к дальним холмам и пронизал окрестные леса спиральными ведьминых кругов, усеянных сверкающими драгоценностями одичавших плодов и ягод, затаивших под своей оболочкой взрывную мощь кислоты и сладости.

В какой-то момент сюжет выходит за свои границы, и мы понимаем, что все это – сад, июль, терраса, разговор мужчины и женщины – происходит в голове одного человека: писателя перед

старомодной пишущей машинкой, попавшей сюда прямиком из «Положения вещей». Идет многословная разработка глубины: «дух мщения», «деспотичный мир», «освобождение», «новая стабильность», «имитация красоты», «кровавый след как единый поток на камнях пересохшей реки в центре мира»... «Север, юг, запад и восток объединились ... наши тела возвысились, стали чем-то большим, почти всем, без всяких так называемых эрогенных зон и без всего остального. Ничего кроме мира двух тел. Два тела, распростертые в ночной бесконечности»...

Усугубляя погружение, Вендерс прибегает к вербально-оптическим средствам («тени дождевых капель на двух обнаженных телах, снежный след на деревянном полу, цветущий куст сирени в ночи по дороге домой, колючая проволока вокруг нас, мы сами в свете фар и восхитительном вое клаксонов»), вербально-тактильным (раздувшаяся скользкая пиявка на полу хижины) и даже вербально-ольфакторным (куча засохших человеческих экскрементов – в женских воспоминаниях, куча свежих экскрементов летучих мышей – в мужских фантазиях).

Текст разрастается, испытывает свои пределы, тщится преодолеть их, и после всех этих баснословных усилий признает свое поражение: «Счастливые дни в Аранхуэсе подошли к концу Мы были здесь напрасно. О, кто же знает, что притаилось в глубине!» [Цит. по: фильму «Прекрасные дни в Аранхаусе», 2016. Режиссер В. Вендерс].

Итак, творчество Вима Вендерса представляет собой ряд принципиально незавершенных опытов философствования, ряд открытых философских текстов, где задаются вопросы о человеческой идентичности, о критериях знания, ясности видения, возмож-

ности пребывания в истине. Важной особенностью фильмов режиссера является его твердо выраженное намерение проверить философско-гносеологический и философско-этический инструментарий западной культуры на его состоятельность. Для этого он испытывает на прочность и истинность многие средства познания, принятые в европейской литературе и искусстве: логос, мимесис (подражание природе в уверенности, что ее «отиски» в живописи, фотографии, кино идентичны подлинникам), концепты искусства и философии, аподиктичность рациональных истин и социальных этических норм. В поисках правильного решения Вендерс обращается и к опыту Востока, и к опыту религиозному как альтернативам западного рационализма.

Другой важной особенностью его фильмов является их внутреннее устройство, не только разворачивающее поставленную проблему в модусе ее экзистенциального переживания персонажами («Алиса в городах», «Париж, Техас», «Хэммет», «Все будет хорошо», «Идеальные дни») или лирическим героем-автором («Токио-Га», «Записки об одежде и городах»), но и подвигающее зрителя к такому же экзистенциальному переживанию происходящего на экране. Позволяет этому осуществляться специфическая жанровая и драматургическая неопределенность кинематографического текста при видимой элементарности фабулы. Известные зрителю ситуации творчества и любви, травмы и утраты, сомнения и откровения, прощения и мести, поиска и обладания в фильмах Вендерса не только развиваются непрямыми, часто парадоксальными путями, но и не получают своего исчерпывающего, удовлетворяющего завершения.

Таким образом, фильмы В. Вендерса дважды экзистенциальны по своей сути. На философском уровне это размышления об

идентичности, творчестве, о мимолетности жизни, об опыте преодоления травмы, опыте счастья, любви, утраты, растерянности, одиночества. На уровне кинематографической «сделанности» они представляют собой открытые тексты, побуждающие зрителя к прямому переживанию тематизированного состояния и к самостоятельному философствованию в поисках ответа.

3. 4. ЗАВТРАК «ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ». СМЕНА ФИЛОСОФСКО-ЭТИЧЕСКИХ ПРИОРИТЕТОВ В ЕВРОПЕЙСКОМ И СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1970-Х ГОДОВ

Исходная задача нашей работы – рассмотреть кинематограф как поле философствования и разметить некоторый порядок действий зрителя, намеренного вступить с фильмом в философский диалог. Однако наши доводы будут беспредметны и неубедительны, если при этом они не опираются на кинематографическую материю, на плотную феноменологическую ткань видимого в кадре. Именно видимыми объектами, видимыми телами и действиями насыщен фильм, даже если его тезисы, аргументы и заключения представляют собой чистую философскую метафизику. Поэтому только опираясь на видимое, оперируя им, анализируя видимое, зритель может следовать за мыслью режиссера.

Что можно выяснить об установках автора (субъекта фокализации) на основании перечня объектов, которые он предпочитает видеть? Этот вопрос поднимался нами в предшествующем разделе монографии, в главе, посвященной «вестиментарной» фокализации кинематографа 1930-х, 1950-х и 1990-х годов. Согласуясь

с общими положениями культурологической теории и ряда искусствоведческих исследований, полагающих одежду инструментом идентификации и социализации человека, мы связывали вестиментарную ориентацию этих эпох с «приоритетами стойкости, силы, сопротивления обстоятельствам, персональной дисциплины и рациональной организации жизни для общества 1930-х и 1950-х годов. Катастрофическая же утрата идентичности и социального регламента, моделированная в вестиментарных предметно-семантических полях фильмов, оказалась связана с апокалиптическим сознанием 1990-х.

В этой главе мы намерены обратиться к алиментарным знакам. Теоретически и методически мы опираемся на работы Р. Барта 1950-х годов, в частности, на статью «К психосоциологии современного питания» [16, с. 366–367] и эссе, вошедшие в книгу «Мифологии» («Вино и молоко», «Орнаментальная кулинария») [17]. В отечественной науке внимание к алиментарным культурным практикам и к «пищевым» знакам в литературных текстах особенно усилилось в 2010–2020-е годы [44; 108; 140]. Алиментарные коды и алиментарные модели культуры служат основанием для выводов о специфике социальной модели и социального мышления. При этом алиментарная модель нередко используется как показатель идентичности «своего» и «чужого».

Подобные исследования в филологии наиболее успешно проводятся посредством выделения и анализа соответствующих лексико-семантических полей. В настоящей статье мы намерены применить некоторые положения нарратологии и теории лексико-семантических полей к областям алиментарных знаков в кинематографических текстах 1970-х годов.

Мы исходим из типологии наиболее функциональных референтов, представляющих в фильме основу культурной предметности: предметы интерьера, одежда, еда, арт-объекты, книги, игрушки, инсигнии, оружие и т. д. Это кажется объективной и неизбежной данностью: во всех фильмах, за небольшими исключениями, лишь подтверждающими правило, люди так или иначе одеты, действуют в каких-то помещениях или в ландшафтах, в зависимости от сюжета и времени действия имеют дело с оружием или книгами и т. д.

Более внимательное наблюдение, однако, позволяет заметить в предметно-семантических полях кинематографа того или иного десятилетия доминантные области, образованные референтами определенной группы. Положение, сходное с тем, к которому приводит анализ лексико-семантических полей в литературных текстах [89, с. 116–117]. Методика такого анализа хорошо разработана в современной филологии и вполне применима к визуальным источникам. Однако стоит учитывать, что мыслящий зритель, прибегая к этому методу, вынужден работать только с конкретно-предметными, видимыми единицами поля. Действия, отношения, качества, метафизические конструкты, лексическими знаками которых уверенно оперирует филология (например, «красота», «одиночество», «несправедливость», «тождество» и др.) требуют предварительной сложной работы с визуальными элементами, из которых складывается в фильме или фотографии подобный абстрактный референт.

Схема лексико-семантического поля просматривается в фильме при том условии, что мы учтем различие вербального знака, слова, называющего и тем самым уже выделяющего

и обособляющего фокальный объект, и знака визуального. В последнем случае статус фокального (выделенного, обособленного, названного) объекта еще надо доказательно установить. Практика свободной интерпретации фильма, до сих пор принятая в культурной практике, поощряет фокальную инициативу зрителя, замечающего лишь те элементы визуального поля, которые лично он считает важными. Для социального психолога или антрополога это представляет интересную проблему (известны, например, опыты с восприятием европейского фильма представителями родоплеменных культур Центральной Африки и Австралии). Но если мы ставим целью корректно понять послание фильма, необходимо удерживаться от поспешной интерпретации и субъективности взгляда. Как говорит С. Сонтаг, «наша задача – не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из нее то, чего там нет. Наша задача – поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь» [144, с. 14].

Мы опираемся на принятую в семиологии структуру текста: доминанта, ядро (группа референтов), центр (классы основных референтов), периферия, смежные поля. Учитывая типологию предметных референтов, мы можем определить интерьерную, вестиментарную, ландшафтную или алиментарную доминанту фильма, смежные с ней или периферийные поля. Для визуальной истории важны такие заключения, сделанные на основании исследования относительно большой источниковой базы, например, фильмов того или иного десятилетия или той или иной национальной кинематографии. Так выясняется не ряд отдельных высказываний, а общая интонация времени или специфика менталитета. Сложность в том, что прибегнуть к помощи компьютерных программ,

картиграфирующих лексико-семантические поля неопределенно большого количества вербальных текстов, в случае фильмов технически невозможно и приходится действовать «вручную», опираясь на конечные ряды источников. Результаты, которые при этом получает исследователь, вполне доказательны, если объем источников базы оптимален для выбранной темы, а сами источники достаточно представительны. Но всегда остается возможность дальнейшей разработки намеченного поля, его периферии и смежных областей.

Заключения визуальной истории могут лечь в основу предварительной работы зрителя, устанавливающего закономерности видимой структуры того или иного фильма, но это не избавляет его от необходимости самостоятельных наблюдений.

Предметом настоящей статьи являются алиментарные знаки, составляющие семантическое поле «еда» в кинематографе 1970-х годов. Исходным будет эмпирическое зрительское впечатление от смены фокализации в заметных и важных фильмах начала 1970-х, точнее 1968–1971 годов: «Цвет граната» (1968) С. Параджанова, «Дворянское гнездо» (1969) А. Кончаловского, «Пиросмани» (1969) Г. Шенгелая, «Ромео и Джульетта» (1968) Ф. Дзеффирелли, «Диллинджер мертв» (1968) М. Феррери, «Смерть в Венеции» (1971) Л. Висконти, «Синдбад» (1971) З. Хусарика. Алиментарная составляющая фильмов слишком демонстративна, чтобы ее нельзя было прочесть как знак важного поворота в сознании поколения 1970-х. Хронологически этот поворот связан с мировым протестным движением 1968 года и разочарованием в его результатах, но мы не ставим своей задачей даже вкратце говорить о ходе революций 1968 и их итогах. Нам достаточно перемены фокальной установки, которая демонстрирует

себя в фильмах начала 1970-х. Тем не менее, свидетельство историка мы приведем.

«16 июня Сорbonna была очищена от революционных студентов. В сентябре студенты вернулись к занятиям. Это было самое бескровное завершение столкновений на баррикадах в истории Франции.

Выборы 23–30 июня привели к поражению левых. Бунтующий народ Франции не хотел голосовать за левые партии, которые показали свою неспособность понять требования студентов и бастующих рабочих. <...> Абсолютное большинство мандатов получила партия де Голля «Союз демократов в защиту республики». Как пишет биограф де Голля М. Ц. Арзаканян, «французы, совсем недавно выражавшие недовольство властью, теперь сказали ей «да», предпочитая порядок, а не хаос» [171, с. 40].

Состояние *après mai*²³ для Европы и состояние «после оттепели» для СССР в какой-то мере сходны. И там, и здесь совершается переход от идеалов энергичного интеллектуального и политического преобразования мира к пассивно-чувственной и едва ли не гедонистической модели бытия. Однако свидетельства времени слишком многочисленны и разнообразны, чтобы мы могли претендовать на одно исчерпывающее заключение. Наша конкретная задача состоит в том, чтобы констатировать изменения в предметно-семантических полях фильмов 1970-х годов и, по возможности, установить общие значения этих изменений.

Малой моделью концептуального перехода является фильм Ж. Л. Годара «Китаянка» (1967), напрямую связанный с протестным движением конца 1960-х. Снятый за год до событий мая

²³ “Après mai” (2012) – фильм французского режиссера О. Ассаяса, посвященный поколению 1968 года.

1968 года, он может быть расценен как своего рода предупреждение современникам, в социальном отношении близким самому режиссеру и занимающим примерно то же место в культурном производстве, что и он. То есть, интеллигентной части французского общества. Годар не без эмоционального сочувствия ожидает грядущие события. Мрачная «бесовщина» романа Ф. М. Достоевского, положенного в основу фильма, выглядит у него как почти жизнерадостная эйфорическая игра молодых интеллектуалов в политику. Тем не менее, Годар делает бескомпромиссное этическое различие «блуда мысли» и «честности дела». Позже, перенося эту оппозицию на кинематографическое творчество, он скажет: «не нужно делать политические фильмы, нужно политически делать фильмы. Сегодня я бы убрал слово «политически» и сказал бы: «нужно делать фильмы». Вот и все» [76, с. 26].

В «Китаянке» важный пункт авторского социально-этического манифеста формулируется в finale, на этапе подведения итогов, а точнее, в сцене завтрака Анри (Мишель Семеняко). Собственно, это еще и интервью для какого-то телеканала, но заявляя о своем разрыве с группой, о намерении начать новую жизнь, расходящуюся с революционными установками, о планах закончить университет, получить профессию, найти достойную работу и т. д., Анри ест. Его рассуждения о правилах жизни и честности дела соединяются с простыми действиями утренней трапезы. На всем протяжении фильма революционным речам и спорам персонажей аккомпанировали лишь черный кофе и сигареты. В сцене завтрака используется как реквизит скромный, но впечатляющий алиментарный материал: кофе со сливками, масло, джем, хрустящий свежий багет. А подчеркнутое внимание режиссера к надежно-

чувственной материи этих референтов говорит в пользу жизненного выбора Анри, во всяком случае, если альтернативой такого выбора будет революционный экстремизм.

Мифологизация еды

Еда на экране не является неизбежным атрибутом действия. Есть множество фильмов, ни разу не включивших съестное в свой визуальный ряд. Но еда и не редкость. Важно, что работа с этим материалом может происходить: а) в порядке нарратива, б) в порядке мифологизации. Массовое репертуарное кино в популярных жанрах комедии и мелодрамы регулярно использует алиментарный материал как инструмент нарратива, начиная с 1920-х. В ранних фильмах Ч. Чаплина немало скетчей с использованием блинчиков, спагетти, булочек, крутых яиц, тушеных бобов и т. д. В «Больших гонках» Б. Эдвардса (1965) толпа персонажей, оказавшись в кондитерской лавке, устраивает битву тортами и буквально купается в бисквитной мякоти, в джемах и сливочном креме. В российском кино сложился словарь алиментарных идиом: колбаса «была докторская, стала краковская» («Операция “Ы” и другие приключения Шурика», 1965, режиссер Л. Гайдай), «дичь можно руками» («Начало», 1970, режиссер Г. Панфилов) «почки заячьи верченые», «икра заморская, баклажанная» («Иван Васильевич меняет профессию», 1973, режиссер Л. Гайдай), «какая гадость эта ваша заливная рыба» («Ирония судьбы, или С легким парам», 1975, режиссер Э. Рязанов) и т. д.

Однако алиментарные объекты в пределах жанрового кино номинальны, их пластической материи едва хватает для узнаваемого знака, а порой эта материя вовсе условна и полагается главным образом в речи героев, вроде той самой «заливной рыбы»

или «заячьих почек». Скудость феноменологических характеристик оправдана тем, что алиментарный предмет выполняет здесь функцию реквизита, используется как инструмент трюка, аттракциона или анекдота, а потому лишен большинства своих естественных качеств, не ассоциируется с чувственными аспектами еды, как, например, сомнительная кучка «баклажанной икры» в фильме Гайдая или кремовые торты в «Больших гонках» Эдвардса, не обладающие ни одним феноменальным качеством настоящих тортов, кроме способности рассыпаться и липнуть. Способ демонстрации таких референтов в фильме позволяет определить их функцию как нарративно-служебную, исчерпанную фабульным трюком или характеристикой персонажа.

Феноменологическая репрезентация натюрморта, как отмечают М. Ю. Лотман [100] и Б. Р. Виппер [31], стимулирует нашу способность ощущать форму, фактуру, текстуру, нюансы цвета, запах, вкус, температуру и т. д. Такое интенсивно-чувственное представление объекта Р. Барт называет мифологизацией. Главный принцип мифа, согласно Барту, – «превращение истории в природу» [17, с. 289]. Этим объясняется симбиотическая игра интеллектуально-понятийного и сенситивного в мифологическом знаке. Так, облекаясь аурой чувственного, мифологизируются, по Барту, в сознании послевоенного французского общества «ситроен» и марсиане, пластмасса и «Тур де Франс». И тем более легко мифологизируются вино, молоко, бифштекс с жареным картофелем [17, с. 289].

Мифологизация еды в XX веке отмечается между двумя мировыми войнами, в период, когда модернистская литература щедро вводит алиментарные референты в ткань повествования, используя материю пищи и телесные ощущения еды как панацею от травм первой мировой, как ключ и портал в ритуальном

переходе из тяжкой обыденности в истинность бытия. Специфика кулинарно-пищевого кода в прозе 1920–1930-х годов, в романах М. Пруста, Т. Манна, Э.-М. Ремарка, Д. Г. Лоуренса, Д. Джойса, Э. Хемингуэя, а также в прозе советских писателей этого времени Ю. Олеши, И. Бабеля, В. Катаева [45; 136; 140] позволяет исследователю-филологу рассматривать проблему в широком диапазоне: от статистики лексико-семантических единиц категории «еда» и «напитки» до алиментарно-метафорического ряда в произведении.

Как и в модернистской прозе, еда становится участником мифологического действия в художественно-экспериментальных фильмах этого времени, разрабатывающих новый визуальный язык. Гроздья бананов, груши в ящиках, черешня, сверхкрупный план куска сахара под струйкой абсента в фильме А. Кавальканти «Только время» (1926). Плоть от плоти земной: хлеб, вино, картофелины в «Конце земли» (1929) Ж. Эпштейна. Молочные стихии в «Старом и новом» (1929) С. Эйзенштейна. Молоко и ломти свежего хлеба, принесенные французскими женщинами солдатам на передовую в «Новом Вавилоне» (1929) Г. Козинцева и Л. Трауберга яблоки в фильме А. Довженко («Земля», 1930), а в особенности груша, которую съедает «на прощание» умирающий старик.

Новая мифологизация алиментарных объектов происходит в конце 1960-х, когда кино уже располагает цветом и звуком. При этом феноменологические качества объекта обогащаются и усиливаются, благодаря системам качественной цветопередачи, прежде всего системе Eastman Color, а изменения в синтаксисе кино, связанные с приходом звука и речи, позволяют длинные безмонтажные планы, избавляя пищевые натюрморты от излишней риторики, предоставляя их простому наблюдению. Хлебы,

рыбы, виноградные грозди в «Цвете граната» (1968) С. Параджанова, гранаты, сыр, молоко, вино в «Пиросмани» (1969) Г. Шенгелая, знаменитый завтрак Лаврецкого с малиной, рокфором и медом в «Дворянском гнезде» (1969) А. Кончаловского, пышные барочные груды цветов и плодов, обрамляющие действие экстатических сцен «впадения в любовь» в «Ромео и Джульетте» (1968) Ф. Дзеффирелли и в «Смерти в Венеции» (1971) Л. Висконти, затянувшаяся почти на все действие фильма сцена приготовления ужина в «Диллинджер мертв» (1968) М. Феррери, долгая, подробно показанная сцена трапезы главного героя в «Синдбаде» (1971) З. Хусарика, провокационная демонстрация алиментарных и обратно алиментарных объектов и действий²⁴ в «Сладком фильме» (1974) Д. Макавеева, – все это свидетельства тенденции, имевшей место в европейском и в советском кино 1970-х, но, по какой-то причине, почти не задевшей кино американское.

Избыточность алиментарного референта

Любой фильм устроен достаточно сложно для того, чтобы зритель или исследователь мог выбрать аспект, особенно его занимающий, в ущерб остальным составляющим фильма: только историю или только актера, только предметную среду или только музыку. Наша готовность принимать во внимание алиментарные референты вышеназванных фильмов оправдана тем, что они рас-

²⁴ Примем этот эвфемизм как обозначение продуктов переработки пищи организмом и актов выделения таких продуктов, а также кинематографическую демонстрацию этих продуктов и актов.

полагаются режиссерами демонстративно, в сюжетно важных, узловых точках и, кроме того, имеют не «театральную», а «кинематографическую» функцию, согласно Ю. М. Лотману [100, с. 341].

Напомним, что в статье Лотмана «Натюрморт в перспективе семиотики» различаются драматургическая («театральная») функция вещи, представленной для прочтения как знак и символ, и феноменологическая репрезентация вещи, стимулирующая нашу способность ощущать форму, фактуру, текстуру, нюансы цвета, запах, вкус, температуру и т. д. Последнюю особенность живописного натюрморта Лотман называет «кинематографической», подчеркивая тем самым чувственную насыщенность предметного референта, изображенного на холсте. Феноменологическая полнота экранных натюрмортов начала 1970-х в значительной степени существенно превосходит их «театральное» истолкование. По отношению к сюжету она избыточна.

Понятие нарративной избыточности вводит в семиологический оборот У. Эко, анализируя «повествовательную машину» романов Й. Флеминга, а именно, блоки не-сюжетной информации, отсылающие не к перипетиям бондианы, а к метаязыковому уровню ее текстов, связанному с ментальной культурой своего времени, общей для автора, персонажей и читателя [173]. В частности, такую функцию выполняют у Флеминга сцены трапез Бонда: «Завтрак превзошел все ожидания. Простокваша в голубой фарфоровой кружке была с желтоватым оттенком и густая, как сметана. Инжир – зрелым и мягким, а кофе – черным как смоль и свежемолотым» («Из России с любовью»).

Если обратиться сейчас к дискуссии, разгоревшейся в 1969–1970 годах на страницах советской кинопрессы после выхода фильма А. Кончаловского «Дворянское гнездо», смысл понятия

«алиментарная избыточность» еще более уточнится. «Дворянское гнездо» – первый, пожалуй, «алиментарный» советский фильм. В нем подчеркнутым образом фигурируют груды яблок, куриная лапша в фарфоровой супнице, кондитерские лакомства, разрезанный лимон и т. д. Но ключевой, безусловно, является сцена завтрака Лаврецкого: роскошный натюрморт из ломтей сотового меда, малины, сливок, маслянистой глыбы рокфора. С точки зрения противников фильма, подобные предметные избыточности недопустимоискажали замысел первоисточника, романа И. С. Тургенева. Вместо «борьбы идей» фильм предлагал любование чужим богатым бытом [48; 113; 146]. Апологеты в лице нынешних классиков киноведения Л. Аннинского и А. Липкова, особенно чутких к языку кино, оценили «изысканный узор из золота цветов и золота меда», «старинную вязь быта, сладкий натюрморт» [5, с. 50], «красновато-золотистую кожуру апельсина, брошенную у высокой бутылки с вином», «красыпчатый светящийся мед» [98, с. 62]. В общем и целом, сторонники фильма сочли его «попыткой примириить одухотворение с «плотью мира» [5, с. 52]. Формулировка оказалась осторожной, но точной. Чувственнонасыщенная среда «Дворянского гнезда», связалась в ней не с демонстрацией русского быта середины XIX века, но с новым мироощущением современника, радикально изменившимся в сравнении с началом 1960-х.

Помимо функциональной избыточности алиментарная доминанта демонстрирует себя при совмещении сюжетной схемы и карты алиментарных паттернов для отдельных фильмов. Такое наложение позволяет увидеть, как чувственность хлеба, вина, меда, фруктов, ягод, изысканных и простых блюд конденсируется

в сюжетно важных точках судьбоносных встреч, духовных кризисов, принятия решений, примирений с неизбежным.

Ключевая сцена встречи и объяснения на балу Капулетти обставлена пышным натюрмортом с фруктами и вином, и любовь пронзает Джулетту в тот миг, когда рука Ромео касается ее плеча, а бокал с золотым вином касается ее губ. Но и первое действие трагедии в трактовке Ф. Дзефирелли открывается как будто излишним натюрмортным планом: гора зеленого и красного перца на рыночном прилавке. Чья-то рука на крупном плане выбирает зрелый плод, проверяя его на свежесть и плотность. Только вслед за этим в действие вступают персонажи.

С. Параджанов в «Цвете граната» прибегает к «театральным» натюрмортам, включающим знаки библейской и мифологической символики: хлеб, рыба, гранаты, виноград, но способ изображения этих вещей на экране превосходит их абстрактный смысл, они ощутимо насыщены плотским качеством только что испеченного лаваша, свежей форели, виноградной мякоти.

3. Хусарик включает воспоминание Синдбада о любимой Пасьенте в долгую и подробную сцену обеда в кухмистерской Венделлина («Синдбад», 1971). При этом сверхкрупные планы съестного (поджаренный хлеб, капли жира на поверхности бульона, мясо фазана в окружении разнообразных гарниров и приправ) не становятся, как предположил бы семиотик, контрастом сердечному чувству. Напротив, детали ретроспективной любовной сцены и даже сцены гибели Пасьенте (золотые волосы, алая шаль, вмерзшая в речной лед) входят, порой парадоксальным образом, в широкий диапазон ценности жизни («Жизнь, жизнь, опостылевшая жизнь. И все же, как хорошо к тебе вернуться»).

А. Вайда, обращаясь в это время к прозе Я. Ивашкевича, апеллирует, помимо прочего, еще к алиментарной избыточности 1920–30-х годов как паллиативу защиты от травматического опыта войны, как обоснования ценности жизни. Особенно это очевидно в «Барышнях из Вилько» (1979), экранизации новеллы Ивашкевича 1932 года, размеченной так же, как литературный источник, сценами трапез, совмещенных в нарративном плане со сценами наиболее важных сюжетных поворотов. В особенности, такова сцена завтрака на траве во время охоты, когда хлеб и масло, земляника и ветчина, гладь озера и утренний свет, листва и юная девушка, сидящая напротив, безмолвно декларируют герою свою неоспоримую программу истинной жизни. Но и в раннем «Березняке» (1970) уже была предпринята подобная попытка.

Избыточная функция алиментарных референтов, превосходящая фабульные задачи, отмечается в кинематографе конца 1960-х годов и в 1970-е годы безотносительно к тому, является ли этот избыток апологией «одухотворенной плоти» или резкой критикой новой концепции жизни. Между «Китаянкой» Годара и его же «Все в порядке» (1972) – всего пять лет, но позиции режиссера за это время резко меняются: мирный завтрак «после революции» превращается в чрезмерно долгую по масштабам экранного времени оргию потребления, когда из бесчисленных проволочных корзин покупателями супермаркета безостановочно извлекаются сетки с апельсинами, бананами и яблоками, коробки корнфлекса, банки растворимого кофе, контейнеры с ветчиной и сыром, бутыли вина и оливкового масла и т. д. Рулоны туалетной бумаги тоже входят в этот набор.

«Диллинджер мертв» М. Феррери еще не исключает спасительной силы простых вещей: вина, зелени, хорошего куска вырезки, но уже в 1973 году режиссер развенчивает эту иллюзию в трагикомическом гиньоле «Большая жратва».

Л. Бунюэль выстраивает сюжет «Скромного обаяния буржуазии» как ряд безуспешных попыток своих персонажей обстоятельно и со вкусом пообедать. Хэппи-энд наступает на кухне перед переполненным холодильником, из которого главный герой извлекает блюдо с ростбифом и наконец-то набивает рот мясом, мыча от долгожданного наслаждения.

Однако нарративная избыточность алиментарного референта не сводится к избытку количественному. Ее критерий – функция в структуре нарратива. Избыточный референт приостанавливает ход драматического действия и переводит его в иной план бытия. Действие уступает место состоянию. В качестве примера стоит привести фильмы, неслучайно объединенные одним и тем же алиментарным знаком: «Березняк» (1970) А. Вайды, «Дуэлянты» (1977) Р. Скотта, дилогию «Крестный отец» 1972, 1974) Ф. Ф. Копполы. Избыточным, то есть превосходящим нарративную функцию во всех четырех фильмах является всего один референт – апельсин. У Вайды он появляется лишь раз: умирающий от туберкулеза Станислав вдыхает его живой аромат. И почти тут же плод отвергается как напрасное обещание. Р. Скотт дает своему Д'Юберу апельсин в решающей сцене перед последней дуэлью, и герой неспешно очищает его на сверхкрупном плане, разделяет на долики и смакует. Это достаточно долгая и нединамичная сцена, медитативная пауза в драматической истории фильма. Спелый плод представляет здесь саму жизнь с ее сладостью, щедростью и

плодородием, выступает как контрапункт бессмысленным требованиям «кодекса чести». Но благодаря нарративной избыточности сцены поедания этого плода, все сказанное переходит для зрителя из области понятий в область интенсивного ощущения сладости жизни.

У Копполы же апельсин работает как выразительный знак препинания, маркирующий силу и власть [127]: его бросают и ловят, он размечает яркими точками поле сражения в совете пяти мафиозных кланов, и, наконец, в него буквально впивается, едва содрав кожуру, Майкл Корлеоне в момент своего макабрического триумфа.

И чтобы еще более прояснить функцию избыточного алиментарного объекта, вспомним австралио-британский фильм «Пикник у Висячей скалы» (1975) П. Уира, где есть всего один заметный алиментарный объект: бриошь с земляничным джемом в сцене пикника. Сияющий ландшафт разломленного хлеба, размеченный вспышками алого свечения, развертывается Уиром на сверхкрупном плане словно предпространство инобытия, куда через малое время перейдут героини фильма, сейчас занятые обыденной пикниковой трапезой. В эпизоде пикника этот план кажется внезапным, необъяснимым, не отвечающим задаче нарратива. Банальный продукт питания мифологизируется в визуальных аллюзиях к причастию, жертве и воскресению в лучшем мире. Или, напротив, абстрактные понятия приобретают качество чувственной интенсивности. Так действует мифологизирующая функция нарративной избыточности.

Смежные поля

Ранее мы говорили об алиментарной доминанте европейских и советских фильмов, отмечая, что такая тенденция в кино США проявляется более, чем скромно. Теперь стоит указать на разницу в характере предметно-семантических алиментарных полей советского (российского в первую очередь²⁵) и европейского (французского, британского, итальянского, польского) фильма. Для этого надо включить в область наблюдения поля, смежные с алиментарной доминантой, ассоциативно связанные с ней по какому-либо общему ключевому признаку и в силу этого уточняющие в порядке аналогии, смысл доминантного знакового комплекса.

Ключевым признаком алиментарных объектов в европейском кино 1970-х годов, как правило, является их плотское начало. Еда и человеческое тело, еда и чувственное наслаждение полнотой жизни соединяются прямым переходом из алиментарного предметно-семантического поля в смежное с ним эротическое. Пластические и смысловые нюансы, перекликаясь и отражаясь друг в друге, составляют порой сложную и тонкую, порой грубую и демонстративно очевидную материю семантического перехода. Примером первого будут уже упомянутые алиментарно-эротические сцены «Ромео и Джульетты» Дзеффирелли, «Смерти в Венеции» Висконти, «Синдбада» З. Хусарика. Еще более тонкими кажутся переходы от чувственного ощущения еды к чувственному ощущению близости в «Кружевнице» К. Горетта, тем более, что порталами таких переходов служат немногие невинно-природные

²⁵ Вопросы национальной идентичности, актуальные для кинематографии союзных республик в это время, придают более или менее этнографический колорит натюрмортам молдавских, украинских, армянских, грузинских фильмов, а это пока выходит за пределы нашего внимания.

или почти детские элементы пищи: очищенный персик, яблоко, листья салата, шоколадное мороженое в вафельном рожке. Безусловно, сложны и тонки переходы от алиментарного к эротическому в уже упомянутых фильмах А. Вайды.

Буффонный и даже гиньольный вид принимают такие переходы в острокритических фильмах, авторы которых абсолютизируют пагубность и безвыходность новой чувственно-гедонистической концепции жизни. Гастрономия и секс комбинируются в физиологически откровенных сценах «Большой жратвы» и «Диллинджер мертв» М. Феррери, «Сладкого фильма» Д. Макавеева, «Я люблю тебя, я тоже нет» С. Гэнсбура.

Между этими полюсными выражениями симбиотической связи еды и эротики размещается область жанрового репертуарного кино, где эта связь как бы сама собой разумеется, отвечая гедонистической потребности среднего зрителя 1970-х годов.

Нередко смежным полем становится предметно-семантическая область, построенная из ботанических или ландшафтно-ботанических знаков, включающих деревья, травы, воздушное пространство, свет, дождь, туман и т. д. Сохраняя свою плотскую феноменологическую основу, чувство «жизни» варьируется в этом случае от вкуса и аромата еды до свежести и умиротворенности природы, как, например, в «Дээлянтах» Р. Скотта, «Березняке» и «Барышнях из Вилько» А. Вайды, «Пикнике у Висячей скалы» П. Уира.

Что же касается советских российских фильмов, то ключевым признаком алиментарных объектов здесь является их причастность к дому, жилищу, месту трапез, семейной ритуальности таких трапез. Поэтому алиментарные области этих фильмов размыкаются в область интерьерную, в среду человеческой жизни,

соединяющей в себе сегодняшний день и культурно-историческое прошлое. Их близость настолько важна, что порой сложно настаивать на особенной значимости какой-то одной из этих областей.

Пространственно-интерьерное поле фильмов 1970-х годов («Монолог» И. Авербаха, «Солярис» и «Зеркало» А. Тарковского, «Дядя Ваня» и «Романс о влюбленных» А. Кончаловского, «Сто дней после детства» и «Мелодии белой ночи» С. Соловьева, «Неконченная пьеса для механического пианино» и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова и др.) тщательно собирается из аутентичных предметов мебели, мелкой пластики, картин и фотографий, посуды, интерьерного текстиля прошлых эпох, с середины XIX века вплоть до 1930-х и 1950-х годов. Оно детально прорабатывается художниками, играет важную роль в построении мизансцены и во внутrikадровом монтаже. В целом оно апеллирует к важным духовным процессам в сознании советского общества, к переопределению самого понятия «советский», включающего теперь и более глубокие, генетические уровни, связанные с историей России, с семейной историей и памятью. Пользуясь ключевым образом фильма А. Тарковского «Солярис», лирические персонажи 1970-х находятся в поисках Дома либо в процессе переосмыслиния этой константы, понимаемой в 1950–1960-е только как место открытого коммунального бытия («Дом, в котором я живу», 1957, р. М. Калатозов).

Чему служит тогда избыточная алиментарность? Обратимся к одному фильму этого времени – к «Зеркалу» А. Тарковского. Имея в виду значение этого фильма и всего творчества режиссера для русской культуры XX века, мы можем положиться на смысловую важность и презентативность примера. Речь идет о сцене в середине фильма, когда мальчик, блуждая среди комнат отцовского

дома, встречает женщину с профилем и темной челкой Анны Ахматовой. Женщина сидит за столом, на котором стоят фарфоровая чашка с чаем и блюдце с четырьмя пластинками печенья. Этот натюрморт и монтажная секвенция, в которую он включен, отсылают зрителя не только к серебряному веку русской поэзии, но и к Марселю Прусту, которого, как мы знаем, читал Тарковский, приступая к «Зеркалу» [151]. Буквально, к следующему знаменитому тексту из романа «В сторону Свана»:

«И как только узнал я вкус кусочка размоченной в липовой настойке мадлены, которою угощала меня тетя (хотя я не знал еще, почему это воспоминание делало меня таким счастливым, и принужден был отложить решение этого вопроса на значительно более поздний срок), так тотчас серый дом с фасадом на улицу, куда выходили окна ее комнаты, прибавился, подобно театральной декорации, к маленькому флигелю, выходившему окнами в сад и построенному для моих родителей на задах, а вслед за домом – город с утра и до вечера и во всякую погоду, площадь, куда посыпали меня перед завтраком, улицы, по которым я ходил, дальние прогулки, которые предпринимались, если погода была хорошая, <...> все цветы нашего сада и парка г-на Свана, кувшинки Вивоны, обыватели городка и их маленькие домики, церковь и весь Комбре со своими окрестностями, все то, что обладает формой и плотностью, – все это, город и сады, всплыло из моей чашки чаю» [130, с. 50].

Ситуация, описанная Прустом, не принадлежит к разряду алиментарных, хотя проводником здесь является алиментарная вещь. М. К. Мамардашвили называет ее «ситуацией места»: «А именно: где я? Ситуация знания или незнания мной моего действительного положения. Ну, условно говоря, на каком я свете

нахожусь? Где я – по отношению к чему-то?» [104, с. 5]. И развивая мысль, философ говорит о «найденности» в пространстве и времени: «Это радость состояния, которое является твоим свободным состоянием, но возникло оно из твоей же собственной жизни. Значит, истина появляется тогда, когда твоя, действительно тобою испытанная жизнь как бы всплывает в тебе очищенная и ясная. Она – твоя» [105, с. 15].

Именно это ощущение наполняет сцену «Зеркала», которую мы приводим. Размечая текст фильма, избыточные (не-нarrативные) алиментарные объекты служат чувственными проводниками в эмоционально-психологическую и духовную «найденность» героя, в мир Дома, телесно близкого и одновременно уходящего в глубину культурной памяти. Примеров такого перехода достаточно в советских фильмах 1970-х: это деревенский завтрак с малиной, молоком и черным хлебом в «Зеркале» А. Тарковского, чай в гжельской чашке, ягоды и яблоки на веранде отцовского дома в его же «Солярисе», горсть черешни в «Крыльях» Л. Шепитько, яблоко, молоко, домашний пирог в «Мелодиях белой ночи» С. Соловьева, домашний суп из старинной супницы, приправленный рубленой зеленью, в «Монологе» И. Авербаха и даже пластинка сухого хлебца, которую разламывают надвое умиротворенные герои в finale «Осени» А. Смирнова. Последний фильм особенно показателен, поскольку, вопреки сложившему в критике мнению о чрезмерном для своего времени эротизме, он выдержан в холодном, интеллектуально-диалогическом, лишенном чувственности стиле 1960-х. Но когда режиссеру надо привести героев к «исполненности бытия», он прибегает к алиментарному проводнику, актуальному для 1970-х.

Можно было бы далее развивать тему алиментарного референта в кино, отмечая, например, переход алиментарных знаков в поле религиозно-библейской символики в поздних фильмах А. Тарковского или ре-актуализацию алиментарности во второй половине 1980-х, особенно в фильме Г. Акселя «Пир Бабетты» (1987), который реабилитирует философский и даже религиозный смысл трапезы, вписывая праздничный ужин, приготовленный героиней фильма в сюжет спасения и воскрешения, превращая его в эсхатологический пир, на котором «все частичное совершится, всякая скорбь обратится в радость, все отчужденное примирится, все утраченное обретется» » [197].

Однако сказанного достаточно для обоснования некоторых выводов:

1. Философский диалог с фильмом требует от зрителя точного знания об устройстве его визуальной «речи», понимания смысловой сути изобразительных кинематографических фраз. Для этого, во избежание случайных и волюнтаристских решений, необходимо прибегнуть к методам нарратологии. Нарратологический подход к визуальному источнику (фильму, фотографии) позволяет говорить о фокализации тех или иных объектов в предметном поле видимого. Системный анализ таких фокальных закономерностей дает возможность поставить вопрос о причинах внимания отдельного автора или целого поколения к отдельным аспектам реальности. Выяснение этих причин и есть начало философского диалога с фильмом, выводящего на значительные метафизические обобщения.

2. Исходя из типологии предметных референтов визуального источника, можно констатировать в разные десятилетия

XX века фокализацию интерьерных, вестиментарных, алиментарных и т. д. референтов. Благодаря этому в фильмах выделяются предметно-семантические поля с определенной доминантой.

3. Рассматривая представительный корпус фильмов европейского и советского кино 1970-х годов, мы наблюдаем в предметно-семантических полях этого времени заметную алиментарную доминанту и связываем ее с духовным состоянием, получившим в культурной истории определения «после революции» (то есть, протестных движений 1968 года), «после мая», «после оттепели». Констатируя факт алиментарной доминанты для ряда европейских и советских фильмов 1970-х, мы связываем его с ценностной системой поколения, с приоритетом феноменологии, сменившим интеллектуально-аналитический подход к действительности, с приоритетами состояния (ментального и чувственного), сменившими концепцию активного действия. Кроме того, мы связываем это с переосмыслением самой среды бытия человека, понимаемой теперь как ближайшая к нему сенситивная предметность тела, ландшафта, пищи, жилища. Сделать это заключение позволяет анализ алиментарных знаков как избыточных по отношению к нарративу и мифологических (в терминах семиотики Р. Барта).

4. Устанавливая смыслосодержательные различия между европейской и советской (российской в первую очередь) алиментарными доминантами, необходимо отметить характер предметно-семантических полей, смежных с алиментарным и соединенными с ним прямым переходом. Для европейского кино, ориентированного на плотское качество жизни, такими смежными полями будут эротическое (сексуальное) и в меньшей степени – ландшафтно-природное. Для советского кино характерны,

прежде всего, интерьерные поля, охватывающие алиментарный образ и включающие его в сложное понятие Дома, места «исполненности» человеческого бытия, связанного с историей, культурой, памятью, переживаемых как глубоко личный, интимный человеческий опыт.

3. 5. СЕРИАЛ КАК ВИРТУАЛЬНАЯ ФАСЦИНИРУЮЩАЯ СРЕДА. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА СЕРИАЛА «РАССКАЗЫ ИЗ ПЕТЛИ» (AMAZON STUDIO, США, 2020)

Интерес современных гуманитарных наук к телевизионным сериалам обусловлен тем, что этот формат медийной продукции занимает значительное место в нашей познавательной и развлекательной сфере. Анализ популярности телесериалов в XXI веке дает возможность сделать заключение, что их функция существенно переменилась с нарративно-развлекательной, доминирующей в прошлом веке, на фасцинирующую (обольщающую, чарующую), действующую на суггестивном уровне зрительского восприятия. При этом инструментом фасцинации²⁶ становится не отдельный исполнитель, но вся специально созданная визуальная

²⁶ Фасцинацией (от лат. *fascinatio* «очарование, завораживание») или фасцинирующим действием принято называть речевые, визуальные, ольфакторные, тактильные и т. д. сигналы, а также их комплексы, блокирующие критическую рефлексию и недоверие рецептиента, вызывающие у него удивление, восхищение, восторг, экстаз, а порой шоковое состояние.

среда сериала, а целью фасцинации – наведение не только элементарных гедонистических состояний, но и состояний веры или философской рефлексии.

Такое положение позволяет, с одной стороны, выявить наиболее значимые эмоционально-психологические потребности современного социума и тем самым прояснить некоторые философско-антропологические аспекты сегодняшней культуры. С другой стороны, это позволяет классифицировать сериалную продукцию на основании гедонистических ценностей, то есть выявить базовые модели, по которым создаются фасцинирующие среди популярных сериалов.

Степень влиятельности телесериалов и их роль в идентификации массового субъекта несложно определить, обращаясь хотя бы к такой текстуально определенной сфере зрительских реакций, как фандомы сериалов и сериалных фильмов. Мы понимаем термины «фандом» и «фанфикшн» в соответствии с их принятыми определениями [119; 168], как дислоцированное на специальных сайтах интернета сообщество поклонников определенного произведения или персонажа популярной культуры (фандом) и творчество поклонников, варьирующих исходный образ этой культуры (фанфикшн).

Фандомы телесериалов лидируют среди наиболее популярных сообществ, насчитывая тысячи и десятки тысяч текстов, варьирующих зрительскую очарованность вымышленным сериалным миром: «Гарри Поттер» (“Harry Potter”, Warner Bros., 2001–2011) – 62482 текста, «Сверхъестественное» (“Supernatural”, The CW, 2005–2020) – 41667 текстов, «Шерлок» (“Sherlock”, BBC, 2010–2017) – 33495 текстов, «Волчонок» (“Teen Wolf”, MTV, 2011–2017) – 30472 текста, Доктор Кто (“Doctor Who”, BBC, 1963–1989,

возобновлен в 2005) – 14980 текстов, «Сумерки. Сага» (“Twilight. Saga, Summit Entertainment”, 2008–2012) – 6880 текстов, «Благие знамения» (“Good Omens”, Amazon, BBC, 2019) – 6156 текстов и т. д. Мы приводим рейтинг только российских фандомов²⁷. В англоязычной культуре показатели отдельных фандомов возрастают более, чем вдвое: Supernatural (126 тыс.), Sherlock (60,2 тыс.), Doctor Who (76,3 тыс.)²⁸.

Эти данные с успехом используются в анализе процессов антропологической и культурной идентификации человека современной глобализированной культуры. Однако нас сейчас занимает структура сериала и комплекс визуальных средств, создающих особую среду воздействия на зрителя.

Структурно-лингвистическая и феноменологическая концепции телесериала. Сериял как виртуальная фасцинирующая среда

Структурно-лингвистический подход к современному телесериалу полагает его поликодовым или креолизованным текстом, чей смысл сложным образом сплетается из вербальных и невербальных элементов [33; 67]. В таком случае анализ визуального целиго сводится к разделению вербальных и невербальных знаковых комплексов, к различию денотативных и коннотативных значений, классификации способов их корреляции. Целью такого подхода является по возможности объективная картина социального функционирования креолизованного текста (в нашем случае –

²⁷URL: https://fanfics.me/fandoms_rating (дата обращения: 16.08.2025).

²⁸URL: <https://www.fanfiction.net/tv/> (дата обращения: 16.08.2025).

фильма или телесериала), объективный порядок его прочтения и осмыслиения.

Однако этот подход немногое может объяснить в фасцинации телесериального образа, то есть его способности вызывать у зрителя состояния аффективной очарованности. Коллективная эмоционально-аффективная реакция на тот или иной сериал, индивидуальная эмоционально-психологическая зависимость от сериала (не случайно термин, обозначающий современное потребление сериалов звучит как *binge-viewing*, «запойный просмотр» [110]) питаются не нарративно-лингвистическими структурами, но, напротив, «слабыми знаками», суггестиями, не поддающимися семиотическому анализу, заключающими скрытые намерения авторов. Практика освоения этих «слабых знаков» зрителем сводится не к их прочтению, но к переживанию их комплекса как чувственно-эмоционального целого. Тексты фанфикшн, роящиеся вокруг популярных сериалов, собственно, и представляют собой интенсификацию «слабых знаков», их повторение, переписывание, модификацию с целью усиления определенных, наиболее фасцинирующих элементов, выведения протознаков в текстовые структуры. В самом же сериале или фильме эти элементы рассеяны как слабые пластические намеки, скорее ощущения и настроения, чем фигуры и действия, скорее «места», чем «тропы», по выражению О. Аронсона. Аронсон относит его к кадру как элементу фильма М. Антониони («Он – уже не часть фильма, а именно «элемент» в его латинском звучании (*elementum*), или – «стихия», бессубъектная сила, действующая независимо от нас и превышающая наши способности ее контроля» [8, с. 24]. Между телесериалом XXI века и фильмами М. Антониони сейчас мы находим одно существенное сходство: приоритет неопределенной визуальности в

ущерб нарративности. Такой тип коммуникации М. Г. Маклюэн называет «холодным», устанавливающим со зрителем отношения не убеждения, но вовлечения и фасцинации. «С появлением телевидения сам зритель становится экраном. Он подвергается бомбардировке световыми импульсами <...>, и эта бомбардировка нашпиговывает оболочку его души душепитательно-подсознательными осторожными намеками. Телевизионный образ, с точки зрения заложенных в нем данных, имеет низкую визуальную определенность. Телевизионный образ не стоп-кадр. И это ни в каком смысле не фотография; это непрестанно формирующийся контур вещей, рисуемый сканирующим лучом. Складывающийся в результате пластичный контур образуется просвечиванием, а не освещением, и сформированный таким способом образ имеет качества скульптуры и иконы, но никак не картины» [102, с. 357–358].

Игровой телесериал XX века, наследующий серийным короткометражкам немого кино со сквозным персонажем, серийным газетно-журнальным фельетонам или выпускам дешевых приключенческих книжек, существует главным образом как нарративная структура, как история в нескольких главах (горизонтальная модель) или серия анекдотов, объединенных не только сквозным персонажем, но, что важнее, локусом происходящего (вертикальная модель) [129]. Примером первого могут быть знаменитые советские сериалы 1970-х годов «Семнадцать мгновений весны», «Место встречи изменить нельзя» или «Тени исчезают в полдень». Примером второго – множество популярных зарубежных сериалов: «Доктор Хаус», «Скорая помощь», «Беверли Хиллс, 90210», а также российские сериалы, созданные по этой модели в XXI веке: «Кухня», «Интерны» и т. д. Говорить о фасцинации зрителя в этом

случае сложно, разве что в отношении некоторых, особенно харизматичных исполнителей: Вячеслава Тихонова, например, или Хью Лори. Гораздо больше увлекают зрителя сюжетно-фабульные повороты.

Сегодня стратегия сериала состоит не в том, чтобы рассказать историю с продолжением, но в том, чтобы создать среду, в которой зрителю захочется быть. Среду, возбуждающую желание. Иначе говоря, телесериал, отказываясь на протяжении последних десятилетий от кинематографических моделей нарратива, достигает, наконец, оптимального уровня коммуникативной «холодности», которую М. Маклюэн считает базовым качеством телевидения [102, с. 289]. В сравнении с «горячим» кинофильмом (во всяком случае, в его классической репертуарной ипостаси) сериал обладает несравненно большей силой вовлечения зрителя как раз тогда, когда нарративная основа сериала ослаблена. Прогноз Маклюэна («усовершенствованное телевидение будет уже не телевидением») не сбывается: медийные технологии не только достигают нового уровня «холодности», но и вовлекают в свою орбиту классические «горячие» средства информации: кино, музейную экспозицию, рекламу.

Говоря об успехе британского телесериала «Шерлок», Е. В. Петровская замечает, что здесь привлекает не столько персонаж (Холмс) или исполнитель (Б. Камбербэтч) и даже не детективные построения, но сама фасцинирующая среда: «Нетрудно прийти к заключению о том, что не только сериал «Шерлок», но и кино в целом создает для зрителя среду, частью которой, понимая это или нет, он сам давно уже является. Собственно, Холмс и выражает эту фасцинацию, эту завороженность зрителя уже не объектом, а той средой, в которой зритель полностью теряет автономию» [120, с. 86]. Шерлок – «это всего лишь тот промежуток, через

который проносятся разряды» [120, с. 86]. Е. В. Петровская выделяет Шерлока Холмса в исполнении Камбербетча, полагая его не фигурой, но «промежутком» для зрительского импульса. Однако ничто не мешает нам точно так же рассматривать сцены, отдельные серии и даже сезоны сериала как «промежутки» большего или меньшего масштаба. Создание фасцинирующих эмоционально-чувственных сред, пронизанных импульсами различной силы и частоты, является сегодня наиболее актуальной задачей масс-медиа, индустрии игр, зрелищных искусств, музеев и других институций, опирающихся на визуальные технологии. Фильм, сериал или музейная инсталляция больше не соответствуют монокавказальной односторонней схеме «форма/содержание», а превращаются в открытые ландшафты антропологических путешествий [192].

Сериал XXI века и гедонистическая онтология

Восприятие зрителем визуальной продукции сегодня описывается в терминах партиципации и перформации [54; 154]. Последнее порой трактуется как деградация культурного сознания и культурной памяти зрителя: «<...> не способное к рефлексии сознание оказывается идеальным объектом манипулирования» [154, с. 36]. Риск такой зависимости, разумеется, есть, но эффект современного телесериала намного сложнее, чем эффект простой манипуляции посредством рекламы или сетевой ленты новостей. Тем не менее, партиципация и аффектированное эмоциональное «перформатирование» зрителя в случае современного телесериала безусловно превосходят по своей интенсивности осмысление и познавательную рефлексию.

Понимая теперь телесериал как особую фасцинирующую среду, мы можем составить характеристики и типологию таких сред в зависимости от намерений авторов, а эти намерения свести для начала к небольшому числу задач, определенных современным состоянием культуры и отвечающих наиболее массовым гедонистическим потребностям. Пользуясь методом, ранее принятый в главе «Гедонистическая онтология фильма: порождающие модели», мы можем классифицировать телесериалы как среды, сформированные по определенной модели, отвечающей следующим гедонистическим потребностям:

- а) потребности перцептивного (тактильно-предметного, оптического, алиментарного, сексуального и т. д.) наслаждения;
- б) потребности моторного наслаждения свободным движением и мускульным усилием;
- в) потребности психологического комфорта в момент снятия тревоги и страдания (покоя, победы, достижения цели);
- г) потребности познавательного удовольствия (снятия гносеологической неопределенности, удовлетворение любопытства, развлечение новизной информации);
- д) потребности бытийной полноты.

Или как модели (в нашей терминологии) алиментарные, паркурные, аркадные, детективные, экзистенциальные соответственно.

Можно с большой долей уверенности предположить, что современная практика общения зрителя с телесериалом сводится не к поиску увлекательных историй, но к поиску состояний, индуцированных фасцинирующей визуальной средой. Наиболее востребованы чувственно-эмоциональные среды первых четырех моделей, в особенности алиментарной, что демонстрирует высокий

рейтинг таких сериалов, как «Ход королевы», «Аббатство Даунтон» или того же «Шерлока», искусно сочетающего алиментарную модель с паркурной. Значительно меньшая популярность пятой, экзистенциальной модели объясняется, во-первых, редкостью ее появления. Во-вторых, тем, что зритель, безотчетно ориентированный на поиски очевидных удовольствий, склонен искать их и там, где они не предполагаются: в разреженных или, напротив, сложно устроенных средах религиозного и философского опыта. А обманываясь в ожиданиях, отвергает фильм или сериал. В оценке популярности моделей мы ориентируемся на статистику фандомов, поскольку она дает наиболее чистые, беспримесные результаты зрительской фасцинации. Например, рейтинг сериала «Черное зеркало» по шкале IMDb, учитывающей фестивальный успех, отзывы критиков и зрителей, – 91 %, а рейтинг «Аббатства Даунтон» – 73 %. Но если говорить о зрительской фасцинации, картина существенно меняется: 8,7 тысяч откликов в фандоме «Аббатство Даунтон» и только 42 – в фандоме «Черного зеркала»²⁹.

Сериал «Черное зеркало», по нашей схеме, представляет модель пятого порядка. Для французского социолога В. Суска он является примером религиозной фасцинации, смоделированной высокотехнологичным современным стриминговым телевидением. Согласно наблюдениям автора, «Черное зеркало» ориентировано по сакральным осям западной культуры и должно привести зрителя к переживанию трансцендентальной благодати, не допускающей ни изъянов, ни теней, ни двусмысленностей» [194]. Во всяком случае, эпизоды «San Junipero» (“Black Mirror”, 2016), «Black Museum» (“Black Mirror”, 2017), «Bandersnatch»

²⁹URL: <https://www.fanfiction.net/tv/> (дата обращения: 16.08.2025).

(“Black Mirror”, 2018), проанализированные В. Суска, подтверждают его выводы.

Нас, однако, занимает иной вариант пятой модели, включающий зрителя в среду философской «призадуманности» (М. Мардашвили) о переходных моментах идентификации, об утрате и нахождении своей самости, об опыте одиночества, свободы, страха смерти. Такую модель мы находим в сериале «Рассказы из Петли» (Amazon Studio, Fox 21 Television Studios, США, 2020).

«Рассказы из Петли»: экзистенциальная проблематика и ее визуальное воплощение в сериале

«Рассказы из Петли», в основном, трактуются киноведами и социологами как научно-фантастический сериал с отдельными антропологическими тезисами и критикой технократии [182; 183; 192; 196].

С нашей точки зрения, «Рассказы из Петли» представляют серию философских штудий об отношениях «я» с собственными онтическими обстоятельствами. Фантастическое допущение технологии, генерирующей пространственно-временные искривления, петли и замыкания линий идентификации, служит всего лишь пластическим материалом, делающим ход размышлений метафорически-наглядным.

Восемь эпизодов «Рассказов из Петли» моделируют восемь лиминальных состояний, которые можно назвать состояниями онтологической левитации:

- состояние потерянности («Петля/ “Loop”», режиссер Марк Романек.);
- дискомфорт в чужой среде («Перемещение» / "Transpose", режиссер Ким Со Ен);

- дистрофия внутреннего социализирующего контроля («Стазис» / "Stasis", режиссер Дебра Уолш);
- состояние перехода в смерть («Эхосфера» / "EchoSphere", режиссер Э. Стэнтон);
- забота, выходящая за пределы допустимой рефлексии («Контроль» / "Control", режиссер Т. Меланц);
- конфликт «я»-идентичности с «я»-тождественностью («Параллели» / "Parallel", режиссер Ч. Макдауэлл);
- комплексное состояние страха, ужаса, физического страдания, травмы, психологической фиксации в травмирующих обстоятельствах («Враги / "Enemies", режиссер Т. Уэст);
- рефлексия собственного тела как Другого («Дом» / "Home", режиссер Д. Фостер).

Наиболее интересными в контексте нашей задачи являются три эпизода: «Стазис» / "Stasis" (режиссер Д. Уолш), «Параллели» / "Parallel" (режиссер Ч. Макдауэлл), «Враги» / "Enemies" (режиссер Т. Уэст). Они важны для нас как иллюстрации общих теоретических положений о «слабых знаках», моделирующих «холодные» визуально-информационные среды, которые побуждают зрителя к переходу в состояние наслаждения («Шерлок»), веры («Черное зеркало») или философского состояния мысли. Последнее и является задачей «Рассказов из Петли».

1. Стазис

Фантастическое допущение «Стазиса» – это существование аппарата, устанавливающего искусственную паузу во всех физиологических и механических процессах в необозримом простран-

стве на неопределенное время. Вне стазиса находится лишь пользователь аппарата, защищенный энергетическим полем специального браслета. Такой аппарат попадает в руки героине эпизода (Николь Ло), и у нее находятся причины привести его в действие, то есть на время остановить ход вещей и разомкнуть не удовлетворяющие ее социальные связи.

Сюжет мог бы развернуться как мелодрама с тремя любовными линиями: героиня – ее жених, героиня – юноша-инвалид, которого она встречает на берегу озера, мать героини – ее любовник. Но устройство эпизода не позволяет ограничиться этой конструкцией. Есть целый ряд слабых визуальных знаков, «мест» (О. Аронсон), отсылающих скорее к фильмам М. Антониони, чем к научной фантастике. В диалогах и закадровых монологах «Стазиса» задается риторический вопрос о счастье и его кратковременности. «Остановись мгновение, ты прекрасно» или, напротив, «некоторые вещи прекрасны, потому что они не вечны», – такие афоризмы звучат в речах персонажей, но само пространство «Стазиса» неопределенно, пустынно и невыразительно. Оно размечено футуристическими объектами, функцию и назначение которых угадать невозможно. И поскольку ни природа, ни технология не экспрессивны, а погружены как бы в аутическое состояние, ландшафт «Стазиса» представляет ряд ничейных зон, зон отчуждения, зависающих между городом и пустыней, миром социальным и природным. Опорные фигуры и знаки сюжета в этом разреженном пространстве расположены таким образом, что требуют от зрителя значительного усилия удержать полученный сигнал в ожидании следующего, который может сцепиться с уже имеющимся и укрепить цепочку смысла. Так три далеко отстоящих сигнала: звук, с которым мать бросает сережку на туалетный столик,

вернувшись с семейного торжества; застывающее лицо героини в тот момент, когда ее обнимает официально признанный жених; пальцы, купающиеся в потоке встречного воздуха и закрывающиеся, как раковина, когда отец окликает героиню, должны при таком усилии очертить, в конце концов, область смыслов, связанных с несовпадением реальности и внутреннего субъективного представления о счастье. При этом слабые знаки не разрабатываются в сюжете, а остаются намеками. Драматургически несвобода героини недостаточно оправдана поступками окружающих. Ее недовольство вызвано скорее отвлеченной мыслью о возможности полной свободы, чем действительной зависимостью от родителей или жениха.

Фантастический аппарат позволяет проверить гипотезу абсолютной свободы как счастья, отключив весь остальной мир и введя его в состояние стазиса. В эксперимент по тотальному снятию социального контроля героиня берет спутника. Это может быть выражением симпатии, жалости или эгоистического страха – в зависимости от того, как решится зритель воспринять флюиды дуэта Николь Ло и Дэниэла Кана. На самом деле эти флюиды не различимы уже в первой сцене, когда героиня просит юношу показать ей искалеченную ступню. Этой сцене недостает ни заботы, ни жестокого любопытства, чтобы быть прочитанной однозначно. Но можно ее воспринять и как проверку документов на переходе в другой режим бытия. Причин несвободы героини мы не знаем, но можем догадываться или просто принять их как данность. Причины несвободы юноши-инвалида физически очевидны. Несложно допустить, что в ряду других причин намерение взять с собой в эксперимент такое же несвободное существо может быть определяющим. Предпочтительней быть вместе с кем-то, чтобы

избежать проблемы диалога со своим «я». Состояние героини в сценах лирического сближения далеко от влечения, хотя и не лишено эротической заинтересованности. В большей степени оно выдает заинтересованность другим несвободным существом. Так что проблема «Стазиса» все отчетливей определяется как проблема свободы, а вовсе не счастья.

Действия, которые совершают персонажи в среде стазиса (точнее, действия, к которым принуждает героиня своего спутника) – это ряд табуированных или противозаконных актов: фривольные шутки над прохожими, грабеж магазина, захват чужого дома, непристойные действия среди бела дня на людной улице. То, что прохожие, водители, велосипедисты замерли в незаконченной фазе движения, не устраниет их присутствия вокруг персонажей, предающихся любви посреди мостовой. Напротив, как раз это неучастливое присутствие и невидящее наблюдение больше всего возбуждает героиню, как будто одной внешней свободы от социума недостаточно, и необходимо, преступая закон, проверять себя самого на абсолютность этой свободы. И это же положение смущает зрителя телесериала, поскольку теперь он не может принять только одну ситуацию: либо интимную, либо социальную. То, что могло стать для него более-менее чувственным удовольствием, становится предметом рефлексии, не теряя своей феноменологической полноты. А то, что могло быть тезисом этики, осуществляется в висцеральном переживании. Этот акт философствования, взятый в его открытости, незавершенности, повторяется еще более экспрессивно в кульминации «Стазиса». Согласно фабуле, героиня в поисках элемента питания для своего фантастического аппарата попадает в дом Механика и застает там свою мать. Хотя «застает» – не совсем точное слово. Стазис накрывает этот

дом, спальню и любовников в момент их полного уединения и свободы. Под холодным оскорблением взглядом дочери мать пребывает в застывшем мгновении счастья. С точки зрения социума, это счастье называется супружеской изменой. Но здесь и сейчас, в закрытом пространстве спальни, двое как будто свободны от мира и могут назвать это просто счастьем. Зрелище дает героине возможность отчуждения своей собственной ситуации. Это не иллюстрация к положению Канта о моральном законе. Это проверка положения. Смешанное ощущение испытывает героиня, наблюдающая пару, словно нарочно застывшую в экстазе. Это дискомфортное чувство узнавания и шока, сочувствия и неловкости передается зрителю, вынужденному балансировать между жизнестойкой оправданностью и моральной ущербностью актов «свободы», совершенных персонажами. Это не этическая оценка происходящего, но длящийся процесс понимания, что отсутствие социального контроля не отменяет категорический императив личности. По мысли И. Канта, «это еще не подлинная моральная максима нашего поведения, подобающая нашему положению как людей среди разумных существ, если мы позволяем себе, словно какие-то волонтеры, с гордым высокомерием отстранять все мысли о долге и независимо от веления только ради собственного удовольствия делать то, для чего нам не нужно было бы никакого веления» [74, с. 191].

2. Параллель

П. Рикер в книге «Я-сам как другой» пишет: «Самость самого себя подразумевает инаковость в столь глубинной степени, что

одну невозможно помыслить без другой, что одна, скорее, переходит в другую, если говорить на языке Гегеля. С «как» нам бы хотелось связать сильное значение, не только сравнения – самого себя, подобного другому, – но еще и импликацию: самого себя в качестве... другого» [134, с. 18].

Это философское положение «Параллель» представляет не в форме тезиса, но в модусе состояния. В этом состоянии пребывает персонаж по имени Гаддис, и в это же состояние вовлекается зритель, даже не читавший Рикера и не помышлявший о философской герменевтике. Фантастическое допущение эпизода – это наличие транспорта, переносящего Гаддиса в параллельный мир, где существует он же, но в реализации собственных представлений об идеальной жизни. Здесь есть просторный дом, огромная коллекция пластинок, круг друзей и, главное, тот самый спутник жизни, о котором он только мечтал в своей тусклой обыденности.

Проблема различия «*idem*» (тождественность) и «*ipse*» (самость) принимает в эпизоде качество сложности различия двух исполнителей Ато Эссандо (Гаддис) и Кевина Харриса (Гаддис 2). Режиссерское решение заключается в том, чтобы, не пользуясь цифровыми способами мультипликации одного актера, взять на роль Гаддиса-*ipse* и Гаддиса-*idem* исполнителей, очень схожих между собой, но все же разных. Прием мультипликации хорошо знаком зрителю и не составляет трудностей восприятия. Во-первых, надежное ощущение «неизменного ядра персональности» исполнителя двух разных ролей снимает проблему их различия. Раздвоение самости принимается при этом как временное условие игры. Во-вторых, различая две версии исполнителя, авторы обычно наделяют их ярко-отличительными атрибутами, еще более упрощая задачу для зрителя. Кастигновое решение

«Параллели» задерживает зрительское восприятие сюжета в точке необходимого, но сложного, не завершающегося сравнения двух ипостасей персонажа. Ощущение различия фундируется знанием о различии физическом (два разных исполнителя). Сравнение усложняется, неполным физиognомическим подобием актеров. Знание о различии требует подтверждения, это подтверждение требует пристального внимания к неявным отклонениям в физическом подобии вроде чуть иной линии нижней губы или чуть иному рельефу подбородка, и это делает процесс восприятия эпизода напряженным, мобилизующим зрителя.

Кроме того, выбор на эту двойную роль актеров-афроамериканцев в данном случае играет важную роль. Опыт американского и европейского кинематографа, исторически имевшего дело главным образом с актерами европейской расы и с лицом европейского типа, позволяет зрителю читать такое лицо как открытую книгу, с первого взгляда опознавая структуру, содержание и смысл «текста», улавливая мельчайшие нюансы пластических знаков. Но восприятие неевропейского лица затруднено: сам цвет кожи уже является препятствием к прочтению черт и их мимической игры. Это текст на другом телесном языке, и необходимо совершить усилие адекватного «перевода». Вероятно, поэтому персонажи иной расы (китайцы, японцы, индузы, африканцы) до сих пор в евразийском кино, как правило, остаются в статусе «маски», экспрессивного и обобщенного типа, условного знака. Это еще одна трудность восприятия сходства и различия в персонажах «Параллели». Зрителю все время приходится делать различие, но лица актеров таковы, что сделать его сложно: пластические и мимические отличия на порядок слабее, чем очевидное сходство по базовым характеристикам расового типа.

Выбор гендерной ориентации персонажа обусловлен той же самой задачей усложнить различие *ipse / idem*. Будь на месте объекта любви Гаддиса темнокожая или белая женщина, дескриптивные характеристики упростили бы эту задачу до полной очевидности. Но принятые условия способно вызвать у зрителя либо внутреннее отторжение, либо сложную работу по отчуждению мелодраматического сюжета и перевода гендерных характеристик на глубину их истока, где они окажутся онтическим выражением несовпадения «я» и «я-другой». Во всяком случае, восприятие этого сюжетного условия представляет трудность для большинства зрителей, поскольку само условие, как и в случае с расовым условием, не упрощено до толерантной или, напротив, вызывающей схемы. Но оно же представляет трудность и для персонажа, хотя для него это не гендерная проблема, а проблема странной гомогенности идеального и реального.

Различение *ipse* и *idem* персонажа в конце концов сводится к различию в его «я» двух испостасей: идеальной (самое само, по выражению А. Лосева) и реальной, адаптированной к «другому» (внешнему миру, социуму и т. д.). Проблема заключается в их одновременном существовании и в равной непреклонности требования, обращенного к «моей» личности: быть собой и быть со всеми, сохранять свою сердцевину и принимать условия социального компромисса. Идеальному «я» больно существовать в мире, где нет ему столь же идеального соответствия. Эту драму «Параллель» моделирует достаточно определенно, но дает ей не мелодраматическое, а философское разрешение. Сюжет начинается в акте отторжения «другого» как угрозы «самости» персонажа, проходит через перипетии распознавания «я» как «другого»

и разрешается в приятии «другого» как части диалектического единства.

Есть ли возможность иного, не философского, а все-таки мелодраматического и научно-фантастического восприятия эпизода? Да, есть. Но в таком случае это восприятие будет либо избирательным, отбрасывая слишком многие режиссерские решения и тем самым разрушая структуру и смысл «Параллели», либо оно вообще не состоится, так как сведется к вполне возможному отторжению эпизода, резко не совпадающего с дескриптивными (гендерными и расовыми) идентификациями зрителя. И то, и другое не входит в планы авторов, следовательно, «Параллель» расчитана на иное, а именно, философское восприятие.

3. Враги

Эпизод «Враги» концентрирует знакомые каждому человеку экзистенциальные состояния тревоги, отверженности, одиночества. Сюжет эпизода построен симметрично, хотя эта симметрия обнаруживается не сразу. Первая конструкция – это история подростка, предательски брошенного на необитаемом острове, пережившего страх, голод, травму, болезненное состояние после укуса змеи, зрелище собственного деградирующего беспомощного тела, затем, после спасения, ампутацию и комплекс инвалидности. История завершается взрослением персонажа, его адаптацией к травме, удачным замещением отсутствующей руки высокотехнологичным протезом, психологической, моральной и социальной компенсацией в виде престижной работы, любящей жены, сыновей, крепкой семьи, комфортного дома.

Вторая конструкция имеет фантастическое фабульное допущение: носителем травмы является неудачная модель андроида, выбракованная и отправленная в изгнание на необитаемый остров. Андроид-инвалид, пытающийся выживать в ситуации полного одиночества, крайнего бытового дискомфорта, крайнего социального отторжения. Для всех, кто осведомлен о его существовании, он – монстр, ужасное и отвратительное существо. Для всех, кроме его создателя, который одновременно является отцом главного героя.

Сюжетная симметрия обнаруживается во второй «взрослой» части истории и некоторое время воспринимается как параллель или доказательство причины: травма, нанесенная сыну, есть следствие «греха» отца, нанесшего травму естественному порядку вещей; наше сострадание и готовность идентифицировать себя с другими существами этого мира – залог мировой гармонии и т. д. Но место и ситуация, где эта симметрия принимает пластический вид, сводит параллели к точке сюжетно-психологического пересечения, и формула ответа на вопрос об адаптации к травме складывается с болезненной, но необходимой прямотой. Это встреча двух калек – частично роботизированного человека и частично очеловеченного робота – на острове, там же, где они впервые встретились тридцать лет назад. Ничего не происходит в кадре кроме долгого пристального взгляда героев в свое отражение напротив. Пауза так пластически объемна и выразительна, что ответ на вопрос об адаптации к травме начинает проясняться для зрителя сам собой, складываясь из наведенных визуальным образом ощущений тьмы, потерянности, незащищенности, едва согревающего огня, родства с собственной травмой, мужества принять ее как неотменимый факт. Адаптироваться к

травме означает научиться с ней жить. Фигурально говоря, оставаться в глубине души все на том же острове, в той ночи, где был так страшно потерян и разрушен. И непрестанно, каждый день и час находить в себе силы возвращаться. Такова философская рефлексия травмы, столь актуальная для XXI века, радикально отличная от социокультурной идеи реабилитации или возмездия, которая была панацеей от любых травм еще в 1980–90-е годы.

Мы обратились к одному из значимых сериалов XXI века, расположив его в ряду других, не менее, а зачастую гораздо более популярных, чтобы показать их общую характеристику, отличную от сериальных конструкций прошлого века. Задача современного сериала далека от нарративной и даже развлекательной. Его массовая влиятельность связана с новыми сильнодействующими средствами вовлечения зрителя в виртуальную среду сериала, иначе говоря – с фасцинацией зрителя. Интенсивный отклик зрителя, осуществляющийся помимо рефлексивных критических процедур, реализованный как эффект, восторг, очарованность, шок, наслаждение, самозабвенное «впадение» в призрачный мир сериала, обеспечен, во-первых, новыми зрелищными технологиями, придающими картине высокую степень синэстезии. Во-вторых, такой фасцинирующий эффект, «восхищающий» зрителя из обыденной реальности, является наиболее востребованным, функционирующим современным состоянием культуры и связан с наиболее массовыми гедонистическими потребностями.

Мы можем классифицировать телесериалы как среды, сформированные по определенной модели, отвечающей потребностям перцептивного (тактильно-предметного, оптического, алиментарного, сексуального и т. д.) наслаждения; потребностям мо-

торного наслаждения свободным движением и мускульным усилием; потребностям психологического комфорта в момент снятия тревоги и страдания (покоя, победы, достижения цели); потребностям познавательного удовольствия (снятия гносеологической неопределенности, удовлетворение любопытства, развлечение новизной информации).

Но кроме того, мы выделяем как особую гедонистическую модель сериалы, доставляющие удовольствия метафизического рода: бытийной полноты, «себя-в-себе-самом-нахождении», момента истины, то есть состояний, которые принято называть экзистенциальными. Фасцинирующее действие здесь заменяется близким по своей природе, но не по результату и цели вовлечением зрителя в захватывающую, хотя и дискомфортную ситуацию неуверенности, неопределенности, внутренней потерянности. Отказывая зрителю в ясной, нарративно выраженной стратегии решения проблемы, не обнаруживая заведомого ответа, выхода из неопределенности, такие сериалы (так же как фильмы) предоставляют ему возможность экзистенциального проживания ситуации, самостоятельного выхода к решающему пониманию. Или же, поскольку путь, предлагаемый зрителю, может оказаться непривычно трудным для него, связанным с дискомфортом и страданием, все может обернуться для зрителя отторжением, отказом.

Наиболее ярким примером такого философского сериала для нас становятся «Рассказы из Петли» (Amazon Studio, Fox 21 Television Studios, США, 2020), моделирующие экзистенциальные состояния потерянности, дискомфорта в чужой среде, дистрофии внутреннего социализирующего контроля, состояние перехода в смерть, тревоги, комплексное состояние страха, ужаса, фи-

зического страдания, травмы, психологической фиксации в травмирующих обстоятельствах, рефлексии собственного тела как Другого и, наконец, конфликт «я»-идентичности с «я»-тождественностью. Чтобы справиться с проблематикой сериала, недостаточно нерефлексивной погруженности в его среду. Апеллируя к опыту классической (И. Кант) и неклассической (П. Рикер) философии, сериал вовлекает зрителя в состояние философской «призадуманности» и диалогического размышления.

3. 6. ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ФИЛЬМА

Антропологический вопрос, столь актуальный сегодня, возникает в контексте размытых культурных определений конца прошлого века и настоящей потребности нового века обрести надежную форму идентичности. Современная философия, касаясь социокультурных аспектов реальности, отмечает транскультурные, трансполитические, трансгендерные тенденции, а также оппозиционные им явления демонстративной, нередко агрессивной реабилитации традиционных форм идентичности, опирающихся на дескриптивные статусы человека, узаконенные культурой модерна [25; 116; 161]. Кинематограф играет немаловажную роль в этих процессах, наглядным, пластическим образом моделируя коллективные ценности, склонности, рецепции, порядок культурного мышления, метафизически-природные ориентиры нации, этноса, социума, поколения, эпохи. С большей или меньшей императивностью фильм заставляет зрителя соотнести свою личную систему ценностей и ориентиров с экранной моделью. А если для

зрителя, коллективного или отдельно взятого, собственная идентичность смутна и неопределенна, фильм может предложить возможные основания идентификации. Подобные взаимодействия зрителя и фильма особенно интенсивны в сложные переходные периоды культурной истории, как, например, в 70–80-е годы XX века или в первые десятилетия нового века.

Социальная антропология выделяет два типа человеческой идентичности: онтологическая («тип внутреннего метафизико-природного единства, человека, закрепленного в его социокультурно-биологическом геноме» [36, с. 53]) и эмпирическая: политическая, сословная, половая, возрастная, автохтонная, производственно-функциональная и т. д. Эмпирическая идентификация при этом есть процесс развертывания онтологической идентичности в сфере жизнедеятельности человека. Кинематограф предлагает зрителю ряд предметно-пластических моделей такой эмпирической идентичности, апеллирующих ко многим уровням зрительского опыта (телесному, социальному, интеллектуальному, эстетическому и т. д.), заставляя, по крайней мере, на время просмотра, принять ту или иную форму эмпирической идентичности. Для философствующего зрителя здесь открывается обширное поле наблюдений и сравнений. Каждая эпоха демонстрирует в таких моделях свои основополагающие представления о человеке и мире, свои предпочтения и убеждения. Кроме того, возникает возможность, наблюдая за кинопроцессом, видеть эволюцию коллективных форм эмпирической идентичности в протяженности исторического времени.

Экранная модель идентичности в пределах одного исторического периода (в XX веке они измеряются десятилетиями) собирается из элементов, конструируемых в фильмах разного жанра,

обращенных к разным аспектам внешнего и внутреннего бытия человека: в мелодрамах, комедиях, детективах, криминальных, костюмно-исторических, «производственных» фильмах. Мы берем сейчас для предметного разговора фильмы фантастические, где моделируется для зрителя комплексный образ «иного мира», чуждого человеческому бытию и намеренно вызывающий у зрителя когнитивный или чувственно-эмоциональный сбой восприятия. Такое нарушение провоцирует зрителя к усилию освоения «иного», либо не отвечающего эмпирическому опыту зрителя, либо табуированного его культурным сознанием. В любом случае это освоение переживается зрителем как переопределение собственных оснований, т. е. как процесс идентификации. При этом возможно отторжение образа зрителем, и здесь обнаруживаются новые проблемы. Во-первых: чем именно в исторической реальности и в концепции автора обусловлен этот продуктивный сбой восприятия? Во-вторых: что именно позволяет или не позволяет зрителю-современнику совершить акт идентификации, предложенный автором?

Для конкретного разговора мы возьмем три наиболее влиятельных фантастических фильма 1970-х и начала 1980-х годов: «2001: Космическая Одиссея» (США, 1968) С. Кубрика, «Солярис» (СССР, «Мосфильм», 1972) А. Тарковского, «Бегущий по лезвию» (США – Великобритания, 1982) Р. Скотта. Кроме своей влиятельности они имеют ряд общих характеристик. Во-первых, сюжетно отсылают к иным мирам, расположенным вне нашей культурной реальности, и тем самым провоцируют зрителя заново определить свой собственный статус перед лицом возможного Другого: космического разума, инопланетной биоструктуры или дистопического земного города. Во-вторых, предметный ряд и дизайнерские пластические решения играют в этих фильмах исключительно важную роль.

И, наконец, обладая влиятельностью среди современников, они, очевидно, представляют типичные и важные для своего времени идентификационные модели, а их непреходящее и возрастающее значение позволяет даже говорить о моделях эталонных.

О самих фильмах написано достаточно много. Мы сосредоточимся на предметно-пластической модели каждого из фильмов. Нам проходилось ранее, ссылаясь на Ж. Делеза, говорить, что кинематограф мыслит блоками движения-длительности. Это его способ создавать концепты, его способ философствовать. Но движение и длительность здесь не существуют вне пространства, размеченного определенными вещами и телами, вне дистанций, наглядно обозначенных ориентирами. Важными оказываются свойства тел и вещей, заключающих в себе или рождающих движение. И как для корректного верbalного мышления важен объем используемого понятия, для внятного визуального мышления важен объем чувственно воспринимаемых качеств и закрепленных культурной традицией значений, составляющих содержание экранного предмета.

Мы остановимся только на предметах, на референтах, отобранных режиссерами для артикуляции своего философско-антропологического рассуждения, и попробуем оценить смысло-содержательную точность этого отбора.

«2001: Космическая Одиссея» (1968)

Предметный ряд фильма включает уже имеющиеся на то время образцы футуристического дизайна 1960-х: столы Дж. Нельсона из серии Action Office 1964 года, кресла Djinn, разработанные Оливье Моргом в 1965 году, столы Tulip Ээро Сааринена

1957 года. Кроме того, создатели фильма предложили известным производителям IBM, Whirlpool, Macy's, ParkerPens, Nikon, Kodak, Wedgwood специально разработать прогностические образцы своей продукции, включая часы, фотоаппарат, ткани, орудия письма, столовые приборы, пепельницу и т. д. [179]. Общей характеристикой вещей в фильме была не только их прогрессивность и технологичность, но и то, что имело для Кубрика, на наш взгляд, решающее значение: «неожитость», техническая холодность, неотзывчивость к телесному опыту зрителя. Вместе с любопытством эти предметы должны были вызывать у смотрящего и некоторую отчужденность. Насколько важно это ощущение для режиссера можно судить по финальной сцене фильма, происходящей в спальне, обставленной, напротив, в классическом стиле прошлых эпох и напоминающей номер отеля «Крийон»: мебель с шелковой обивкой а'ля Людовик XIV, мраморные скульптуры в полукруглых нишах, панно в духе маньеризма. Не только декор, но и бытовые вещи: домашний халат, обеденная скатерть и салфетка на столе, за которым двойник героя совершает трапезу, столовый прибор и хрустальная рюмка, – все знакомо зрителю по его визуальному или телесному опыту. И вместе с тем, все кажется жутковато чуждым из-за технически чистого серо-оливкового монохрома декорации, из-за освещения, источником которого является матовый стеклянный пол, отчего предметы мебели оптически слегка зависают в пространстве, как водоросли в аквариуме. И, наконец, из-за пространственных пауз, разделяющих предметы и сообщающих пространству безвоздушность, атмосферную разреженность.

Пространственно-пластические образы фильма нигде не доведены до устрашающей степени чуждости, но пронизаны беспо-

койством, вызванным нарушением канонов и стандартов восприятия. Например, в эпизоде, где пассажиры космического корабля проходят через холл вокзала. Их движение на камеру должно обозначить глубину пространства. Но сценографию кадра составляет гладко-белая поверхность, не различающая границ стены (вертикали), пола (низ) или потолка (верх). На этой покатой и вызывающей чувство легкого головокружения белизне расположены округлые пурпурные кресла Djinn. Сочетание «нулевой» технологической белизны, актуальной для 1960-х с супрематической локальностью и цветовой насыщенностью кресел доводит оптическое ощущение зрителя до степени дискомфорта: глубина кадра то и дело исчезает, превращаясь в белую плоскость с яркими пятнами, напоминающими кляксы в графических тестах Роршаха. Продвижение персонажей на первый план в трехмерном пространстве кажется одновременно скольжением вниз по двухмерному полотну.

Кубрик несколько раз повторяет общие планы космических станций, производящих на экране впечатление гигантских. В условную громаду космической конструкции врезаны два-три крошечных просвета технических помещений. За ними движутся еле заметные, но узнаваемые фигуры людей, и судя по их положению, в верхних офисах пол и потолок расположены привычным зрителю образом, а в нижних – перевернуты на 180 градусов. Эти планы достаточно длительны, чтобы зритель успел трижды и с некоторым усилием осознать различные модусы своего зрения: пассивного, охватывающего всю плоскость кадра, напряженно-зоркого, нацеленного на узкую прорезь окна с силуэтами, и, наконец, перевернутого.

Суммируя наблюдения над предметно-пластическим рядом «Космической Одиссеи», можно заметить, как важно было для со-здателей фильма вызвать у зрителя состояние дискомфорта, не-уверенности, неустойчивости, порой утомительной внимательно-сти к среде, законы которой одновременно и узнаваемы, и непо-стижимы. Внутри сюжета это выглядит как состояние астронавтов «Дискавери», находящихся лицом к лицу с «иным» и поэтому со-средоточенныхых, эмоционально холодных, осторожных и медли-тельных в движениях. В контексте времени создания «Космиче-ской Одиссеи» это символически выраженный опыт интеллекту-ала 1960-х, опыт сосредоточенной философской интуиции, пред-чувствующей драматические испытания человеческого духа в наступающем конце времен. Сходную модель идентификации можно найти в наиболее значимых фильмах 1960-х и 1970-х годов, не прибегающих к фантастическому сюжету или футуристиче-скому дизайну, но отмеченных тем же состоянием сосредоточен-ности и пристального внимания к себе и миру: «Блоу-ап» (1966) и «Забриски пойнт» (1970) М. Антониони, «Посторонний» (1967) Л. Висконти, «Пикник у Висячей скалы» (1975) П. Уира, «Мсье Кляйн» (1976) Д. Лоузи, «Дүэлянты» (1977) Р. Скотта.

«Солярис» (1972)

Предметный ряд фильма организован тремя смысловыми локусами:

- а) «дом» (гжельские чайные чашки, растрепанные букеты полевых цветов, сундучки и шкатулочки, майоликовые и фарфоро-вые вазочки, фотографии в рамках и без, кувшин для умывания, ста-рые книги, ковры с этническим узором, коллекция бабочек и т. д.);

б) «профессия» (планы, схемы и чертежи на стенах, перфорированные ленты вычислительных машин, металлические кофры, обрывки проводов, жестянки из-под машинного масла, колбы перегоревших ламп, сигаретные окурки, косвенно свидетельствующие о напряженной работе мысли и т. д.);

в) «искусство и культура» (гипсовые слепки, репродукции картин Брейгеля, фрагмент готического витража, «Дон Кихот» в кожаном переплете с иллюстрациями Доре, канделябры, музыкальные инструменты, старинное оружие и т. д.).

Фильм интенсивно насыщен предметами, и их главная характеристика – «обжитость», комфортная телесная узнаваемость. Это концептуальное возражение фильму Кубрика: среди интерьёров станции Солярис есть одна стерильно-белая каюта с оливково-серыми креслами и белым столом из коллекции Tulip Ээро Сааринена. Очевидная отсылка к «Космической Одиссее», полемически развернутая по мере того, как эта каюта в «Солярисе» обживается и заполняется бытовыми вещами персонажей.

Еще одно свойство части предметного ряда «Соляриса» – рукодельность. Наиболее очевидно это в костюмах работы Н. Фоминой: меховой жилет Отца с неотделанными проймами, джемпер Бертона, перекрашенный и чуть свалевшийся от долгой носки, шаль Хари в технике макраме, ажурное платье Матери, собранное из цветков, вязанных крючком.

Следующий нюанс связан с вещами элегантными, отмеченными для советского человека тех лет маркером «заграничности» и комфорта: пиджаки из мягкой кожи, рубашки-поло, однотонные свитера из тонкой шерсти, одежда из замши. Ввозимые главным образом из стран Восточной Европы и Японии, эти предметы составляли привилегированную часть гардероба советской интелли-

генции 1970-х и часть модного тренда. Замшевая одежда в «Солярисе» создана самим художником фильма, но в согласии с этим трендом, а белые брюки Кельвина, сшитые из технической замши, дублированной обычной марлей, еще и напоминают покроем и фактурой джинсы.

Возникает вопрос: что есть «иное», предстоящее персонажам фильма, и зачем необходимо столь избыточное заклинание этого «иного» посредством всего имеющегося у зрителя культурного и бытового опыта? Ни космическое пространство, ни планета Солярис на экране не появляются. Условное обозначение участка поверхности Океана посредством густой смеси (металлические опилки в кислоте [71]), бурлящей в тигле, не идет в сравнение с фантастическими ландшафтами из романа Лема: «Особенно резкие световые эффекты дают симметриады, возникающие во время голубого дня, а также перед заходом солнца. В это время появляется впечатление, что планета рождает другую, с каждым мгновением удваивающую свой объем» [95, с. 115].

«Иной» Солярис пластически дан в фильме через очевидное в лице и жестах подавленное омерзение Бертона, вспомнившего младенца в слизистых водах Океана, через судороги неизвестного существа в гамаке и его ушной хрящ, внезапно возникающий сверхкрупным планом, через конвульсивные попытки еще какого-то существа вырваться из лаборатории Сарториуса. И, столь важная для фильма, но умалчиваемая в критических разборах, светловолосая босая девочка-подросток, мелькающая в коридорах Станции. Ее короткое платье, детский мячик, браслет с брелоками материализуют на экране интимную тайну Гибаярьяна, и эта тайна совсем иной природы, чем чернокожая матрона из романа Лема. Можно сказать, что «Солярис» Тарковского со-

единяет сюжетные признаки фантастики и пластические признаки хоррора. Первое, как считает исследователь кинофантастики Б. К. Грант, должно выводить зрителя в перспективу непознанного, стимулируя интерес к внешнему и дальнему, второе – обернуть его в собственную телесную глубину, в область темную и жуткую, не подлежащую рефлексии [47]. Но уже по замыслу автора космическое «иное», внешнее и дальнее, принципиально незначимо для фильма. Остается лишь то, чье запретное присутствие едва ощущается: физиологическое «иное» смертного страдания и темного влечения.

Насколько это смятение перед идентификацией человека через физиологию боли, смерти и сексуальности, это страдальческое сопротивление самой возможности такой идентификации является личным состоянием автора и насколько оно выражает дух 1970-х? О первом мы рассуждать не вправе, но ответ на второй вопрос очевиден. Пластическая аргументация фильма имеет специфически русский, ностальгический характер, но обозначенные в нем контроверзы физиологии и духа принимают тот особенный макабрический вид, в каком они возникают в значимых фильмах 1970-х годов, отмеченных преднамеренной алиментарной, сексуальной или клинической чрезмерностью: «Большая жратва» (1973) и «Последняя женщина» (1976) М. Феррери, «Последнее танго в Париже» (1972) Б. Бертолуччи, «Сало или 120 дней Содома» (1975) П. П. Пазолини.

«Солярис» Тарковского выстраивается как ритуал заклинания этой чудовищной бездны всем, что составляет культурный опыт зрителя: домом, профессией, культурой, памятью, совестью, любовью. И предметно-пластическое решение фильма играет в этом едва ли не ведущую роль.

«Бегущий по лезвию» (1982)

Предметный мир фильма Р. Скотта избыточен и хаотичен. В. Собчак в статье «Города на краю времени: урбанистическая кинофантастика» описывает его как «децентрализованный», «насыщенный, сложно устроенный и гетерогенный», визуально сложенный из многих «фактурных слоев» [142, с. 117]. Его эстетика сродни блошиному рынку, где в случайном соседстве располагаются шедевры и китч, мусор и раритеты. Архитектурный дизайн фильма определен самим Лос-Анджелесом как местом действия. Эксперт по урбанистике Вячеслав Глазычев назвал этот город «нулевой отметкой на шкале невозможных городов», «крупнейшей из утопий», где переходят друг в друга призраки «венецианских» каналов, сирийского придорожного рынка, «станицы в духе ушедшей в небытие послевоенной Тамани» [43]. Р. Скотт исходит из своей концепции фильма, выбирая городские локации для съемок: «ацтекские пирамиды» Эннис-хауса Ф. Л. Райта (1924), неоренессансный Брэдбери-Билдинг С. Ханта (1893), футуристический Туннель 2-й улицы (1924), необарочный, орнаментированный в духе испанского колониального возрождения кинотеатр «The Million Dollar» Дж Моры (1917), улицу «Нью-Йорк» в студийном городе Бербэнк, железнодорожный вокзал Union Station (ар-деко, 1939 г., архитекторы Д. Паркинсон, Ф. Д. Д. Паркинсон). Кроме того, в числе инспираций фильма – современные восточные мегаполисы: Токио, Шанхай, Гонконг.

Что же касается оригинальных разработок дизайнера фильма Сида Мида, то элемент правдоподобия и узнаваемости был здесь ключевым фактором. Принцип Мида заключался не только в создании впечатляющих футуристических артефактов, но и в том, чтобы они «использовали внутреннюю память аудитории» [189].

В интерьерном дизайне фильма соседствуют потолочные вентиляторы (Ф. Диэль, версия 1920-х), стулья Argyle Ч. Р. МакКинтоша (1897), кофейный столик Coonley Ф. Л. Райта (1908), настольная лампа Dazor Saucer Дж. Торстона (1940), китчевая лампа «Сатурн» (сувенир Всемирной выставки 1939 года во Флэшинге), бокалы Tumbler Арнольфоди Камбию (1974), массивные кожаные диваны для ночного клуба 1970-х со встроенным освещением, «3D-сканер» Декарда, собранный из старого будильника, камеры «Полароид» и портативного Panasonic TR-535 (1976) и т. д. Британец Ридли Скотт не преминул использовать в фильме пластические аллюзии к викторианской эпохе, практически цитируя в доме Кукольника интерьеры дома мисс Хавишем из экранизации диккенсовских «Больших надежд» (1946).

Тот же пластический принцип реализован и в костюмах. Использован дизайн знаковых предметов одежды: тренчкот образца 1940-х, прямые плечи костюмов по лекалам Адриана А. Гринберга (1940-е), шубы и фактурные пиджаки, сшитые по методу Адриана, прически, меха и блузки, отсылающие то к Энн Шеридан в «Кингс Роу» (1942) С. Вуда, то к «Прозерпине» (1874) Д. Г. Росетти. Кроме того, фильм использует стиль В. Вествуд эпохи «Let It Rock» (1971–1973) и второй волны панка.

Важная особенность предметного ряда «Бегущего по лезвию» в том, что большинство предметов не создано специально для фильма, а имеет свою историю: тонкий налет пыли, патина, потертости и царапины, смятость и поношенность одежды, запущенность жилого пространства придают культурную узнаваемость и оптико-тактильную чувственность вещам и пространствам фильма в отличие от холодности и разреженности интерьеров «Космической Одиссеи». С другой стороны, аттрактивность этих вещей (гламурная, антикварная, шокирующая, сказочная,

библейская и т. п.) сообщает фильму характер почти экстатической чувственности. Если учитывать лейтмотив фильма, сформулированный как проба на человечность, то форма идентичности, предложенная Р. Скоттом и пластически поддержанная предметным рядом фильма, сводится к эмпирической гендерной модели. Способность к сексуальному влечению – сакральный ответ на тест Тьюринга. В фильме этот ответ коннотируется множеством других, не столь прямых состояний и значений: азарт, игра и приключение, привязанность к вещам, эстетическое удовольствие, радости паркурного движения и т. д. Эта эмпирическая модель приобретает достаточно широкий спектр феноменологических оснований, каждое из которых знакомо зрителю и принимается с готовностью.

Насколько эта модель эмпирической идентичности соответствует духу и тенденциям 1980-х годов? В значительной степени, если учесть, что художественные тенденции этого времени задаются дизайнерски нагруженными и чувственно насыщенными фильмами П. Гринуэя («Контракт рисовальщика», 1982; «Зет и два нуля», 1985; «Живот архитектора», 1987), П. Альмодовара («Закон желания», 1986; «Матадор», 1986), Й. Стеллинга («Иллюзионист», 1983; «Стрелочник», 1986), высоким зрительским рейтингом таких фильмов, как «Девять с половиной недель» (1986) Э. Лайна и «Голубая лагуна» (1980) Р. Клейзера. В отечественном кино эта тенденция проявляется в ином ключе, но предметная и феноменологически-чувственная насыщенность фильмов С. Параджанова («Легенда о Сурамской крепости», 1984), С. Соловьева («Избранные», 1982; «Чужая Белая и Рябой», 1986), А. Сокурова («Скорбное бесчувствие», 1986) отвечает общим настроениям эпохи.

Итак, вопрос о культурной идентичности особенно важен в переходные эпохи, какими были 1970–80-е годы прошлого века. Актуален он и для наших дней. В поисках форм идентичности значительную роль играет предметно-пластическое решение визуальных образов, в том числе кинематографических, представляющих комплекс чувственно воспринимаемых параметров реальности, с которыми может себя идентифицировать зритель. Фантастические фильмы представляют возможность наиболее полной и целостной модели идентификации, поскольку располагают зрителя в перспективе «иного», стимулируя интерес к ресурсам собственной культурной и чувственной адаптации к неизвестному.

Три фильма, взятые для анализа: «2001: Космическая Одиссея» (1968), «Солярис» (1972), «Бегущий по лезвию» (1982), – демонстрируют три наиболее значимые модели культурной идентичности, последовательно сменяющие друг друга в период 1970–80-х годов:

- а) «нахождение себя» в строгом интеллектуальном усилии, в дисциплине ума и восприятия;
- б) идентификация с ближайшим социокультурным окружением: с домом, семейной историей, национальной моделью бытия;
- в) реабилитация интенсивно-чувственной стороны жизни.

В фильмах эти модели идентичности выстраиваются как предметно-пластический комплексный образ, с которым зритель соотносит себя в познавательном, феноменологическом и эмоциональном плане.

Посмотрим теперь, как решаются сходные задачи в фантастическом кинематографе XXI века и, главным образом, в российском кино.

*Русский космизм и образ Вселенной
в русском культурном мышлении*

Напомним, что обращение к Космосу в литературе и искусстве всегда продиктовано необходимостью взглянуть со стороны на современную реальность, на устоявшийся порядок «своего» или, напротив, создать опытную модель того, что в этой реальности пока не подлежит определению и упорядоченности, например, переход от изжившей себя формы культурного существования к новой, едва представимой в общих чертах, или состояние национального сознания, нуждающегося в адаптации к полученной травме. «Космические» фильмы 2005–2020 годов дают пример такой адаптации. Особенно это очевидно в связи с фантастическими фильмами США и Великобритании, в том числе сделанных в копродукции: «Война миров» (США – Канада – Япония, 2005, режиссер С. Спилберг), «Пекло» (Великобритания – США, 2007, режиссер Д. Бойл), «Аватар» (Великобритания – США, 2009, режиссер Д. Камерон), «Интерстеллар» (США – Великобритания, 2014, режиссер К. Нолан), «Марсианин» (США, 2015, режиссер Р. Скотт), «Человек на Луне» (США – Япония – Китай, 2018, режиссер Д. Шазелл).

Отсылка к конкретному террористическому акту 11 сентября 2001 года, особенно явная в фильме Спилберга «Война миров», расширяется здесь до сложных обстоятельств запад-

ной культуры в XXI веке, в эпоху экономических кризисов, трансполитических и транснациональных мутаций, распадения традиционных форм идентичности («Прибытие», Канада, США, 2016, режиссер Д. Вильнев; «Европа» / «Europa Report», США, 2013, режиссер С. Кордеро).

Положение российского культурного субъекта в первые десятилетия XXI века не менее сложно. Техногенные, политические и военные катастрофы постсоветского времени для национального духа не менее тяжки, а вступление в глобализированный мир XXI века столь же дискомфортно, как для стран Запада. Однако, наблюдая национальную рецепцию драматических обстоятельств истории через призму «космических» фильмов, мы обнаруживаем качество и содержание мысли, весьма отличные от западного кино.

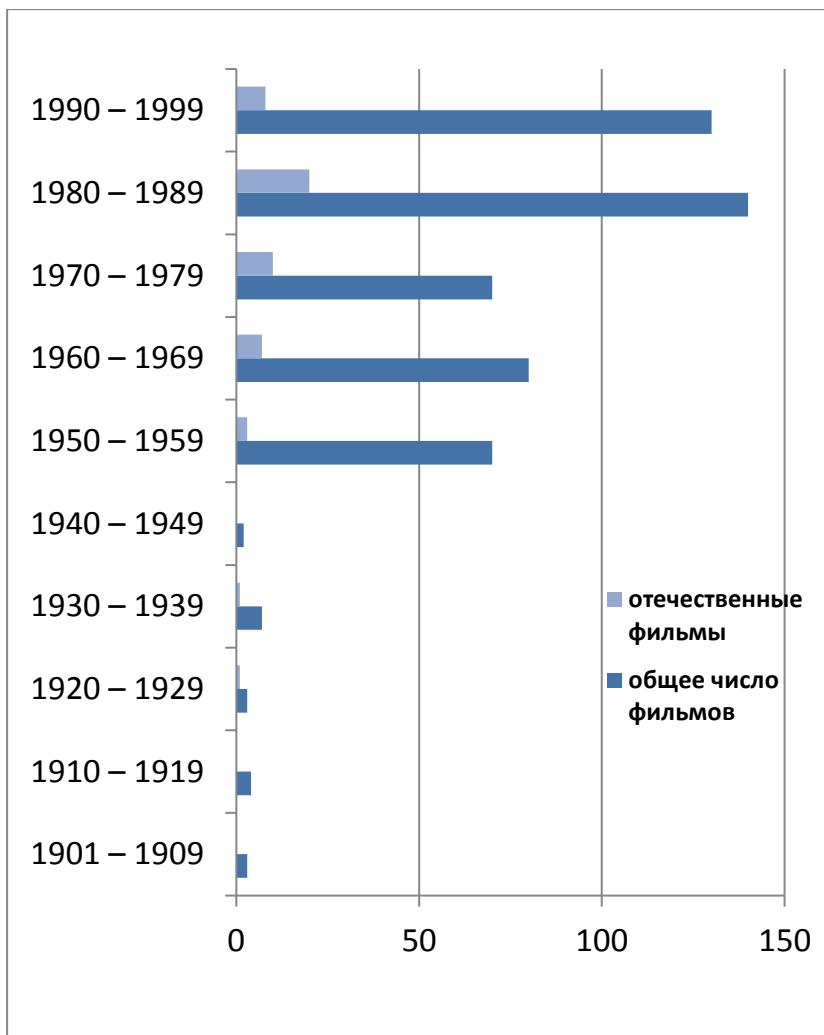
Прежде, чем сформулировать особенность русской мысли о Космосе, мы обратимся к традициям космической темы в отечественном кинематографе и сравним их с традициями кинематографа мирового. Ниже мы представили активность этой темы в игровом кинематографе СССР, США, Европы и Азии (главным образом, Японии) на протяжении XX века. Мы не включаем в свои расчеты документальные, научно-популярные и анимационные фильмы, игровые и документальные телесериалы, а также короткометражные фильмы. Причина нашей избирательности в том, что игровое полнометражное кино занимает в мировом репертуаре первое место, адресовано широкому зрителю и представляет оптимальную модель культурной идентичности, характерной для своего времени. Режим кинотеатральной демонстрации (до 1990-х годов), актуализирует момент зрительского выбора,

связанного со специальной тратой времени и денег, а, следовательно, рейтинг того или иного фильма демонстрирует действительные предпочтения зрителей в большей степени, чем рейтинг телесериала, существующего, с одной стороны, в режиме «домашнего» просмотра, а с другой стороны – в режиме демонстрации, навязанном программой телеканала (во всяком случае, до появления кабельного телевидения и сетевых кинотеатров). Что же касается короткометражных фильмов, то режим их демонстрации связан либо с императивностью проката (программа «продленного» сеанса, существующая до 1990-х гг), либо со специальной заинтересованностью зрителя-индивидуума. Нам же интересны массовые и в то же время относительно свободные предпочтения, предметом которых является репертуарный игровой полнометражный фильм.

Объем фильмов по десятилетиям приведен к числовым значениям и представлен в нижеследующей таблице. Мы пользовались несколькими статистическими источниками, в том числе энциклопедическими изданиями, специальными сайтами³⁰, блогами профессиональных историков кино [88]. Данные могут быть скорректированы в дальнейшем ходе исследования. Однако, учитывая, что нас занимает не столько производство фильмов, сколько их экранная жизнь, полагаем, что, включив в предмет рассмотрения фильмы, отмеченные зрителем и критикой, мы выполнили свою задачу.

³⁰Сайт Музея кино (Москва). – URL: <http://www.museikino.ru>; Сайт Рускино. – URL: <https://ruskino.ru/mov/themes/Space>; Интернет-сервис КиноПоиск. – URL: <https://www.kinopoisk.ru>; Сайт Internet Movie Database. – URL: https://www.imdb.com/find?q=Space&s=kw&ref_=fn_kw (дата обращения: 16.08.2025).

**Динамика развития космической тематики в кинематографе
XX века (игровое полнометражное кино)**



Очевидными кажутся две тенденции:

1. Резкое возрастание интереса к космической теме в мировом кинематографе, начиная с 1980-х годов.

2. Относительно невысокий интерес советского и российского кинематографа к космической теме на всем протяжении XX века, хотя и в этом случае наблюдается рост такого интереса в 1980-е годы сравнительно с предшествующими и последующими десятилетиями.

Для первой из указанных тенденций может быть несколько взаимозависимых причин социокультурного, экономического и политического толка. Мы укажем лишь на некоторые.

Возросший уровень визуальных технологий и изменения в эстетике фильма в результате экспериментов с электромагнитной записью сделали, с одной стороны, более впечатляющими космические образы, с другой стороны, актуализировали Космос как сюжет для развертывания электронно-визуальных пластических фантазий.

В 1980–90-е годы репертуар научно-фантастических фильмов пополняется за счет хорроров («Нечто», 1982; «Хищник», 1987; серия фильмов о Чужом, 1979–1997) и апокалиптических боевиков («День независимости», 1996; «Армагеддон», 1998). Это последнее обстоятельство имеет свои причины, связанные с системным кризисом 1980–90-х годов, затронувшим все развитые страны и сказавшимся во всех областях культуры, включая социальные отношения, идеологию, искусство. Можно не без оснований предположить, что модель «космического» фильма, построенная вокруг феномена Чужого и внеземной угрозы, оказывается

актуальной, поскольку инспирирует процессы самоидентификации зрителя в ситуации кризиса, перед пугающей неопределенностью будущего.

Коротко говоря, мы видим две причины влиятельности космических фильмов в последние десятилетия XX века: а) развитие электромагнитных и компьютерных технологий кино, б) кризис культурной идентичности, объясняющий, с одной стороны, популярность космических мелодрам («Инопланетянин», 1982; «Человек со звезды», 1984; «Кокон», 1985; «Гаттака», 1997; «Пятый элемент», 1997 и т. д.), а с другой – обилие космических хорrorов и триллеров, моделирующих экзистенциальные ситуации столкновения с Иным.

Обращаясь к традициям советского кинематографа, мы должны отметить, что причиной редких и по большей части кассово неуспешных опытов в космической теме является, во-первых, характер производства. Сценография космического фильма требует затрат и определенного уровня технологий. Ни то, ни другое не было приоритетным для советского кинематографа, работающего главным образом на внутренний рынок и благодаря плавново-репертуарной политике избавленной от проблем конкуренции. К тому же научно-фантастическое кино никогда не претендовало на большой кассовый успех, поскольку отечественный зритель традиционно предпочитал костюмно-исторический фильм, комедию, мелодраму. Киновед С. В. Кудрявцев приводит следующие данные: за тридцать лет развития отечественного кинематографа (1960–1989) в число кассовых вошли десять научно-фантастических лент, из которых всего пять связаны с Космосом [88]. Успех же этих последних объясняется интересом зрителя не к вне-

земным цивилизациям, а скорее к знаковому имени автора («Солярис» и «Сталкер» А. Тарковского, «Дни затмения» А. Сокурова) или к формам политического гротеска («Кин-дза-дза» Г. Данелии, «Через тернии к звездам» Р. Викторова). Тем не менее, традиции разработки космической темы в советском кинематографе есть, и они связаны с русским способом осмысления нашего места во Вселенной. Это последнее исчерпывающе представлено русским космизмом как образом мысли и как философским учением.

Русский космизм – течение религиозно-философской мысли, основанное на концепте всеединства, соразмерности микрокосма и макрокосма, и взаимосвязи космических и земных процессов. Его предпосылки восходят к традициям самобытной русской философии XIX–XX вв., связанным с софиологическими построениями В. С. Соловьева, Е. Н. Трубецкого, П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова, Н. О. Лосского и др.

Основными направлениями русского космизма следует считать религиозно-философское (Н. Ф. Федоров, В. С. Соловьев, Н. К. Рерих, Н. А. Бердяев) и естественно-научное (К. Э. Циолковский, А. А. Чижевский, В. И. Вернадский). Первое связано с идеей единства духовного, космического и человеческого. Один из вариантов религиозно-мистического космизма представлен В. С. Соловьевым в рамках философии всеединства. Его суть – софийность мироздания, преображение космоса вследствие преображения человечества в Богочеловечество. Сходные религиозные мотивы свойственны и учению Н. Ф. Федорова, но нам сейчас важнее социально-этические аспекты его концепции объединения Вселенной как цели «общего дела» земного человечества: «Не будет ничего дальнего, когда в совокупности миров мы увидим совокупность всех прошедших поколений. Все будет родное, а не чужое;

и тем не менее для всех открывается ширь, высота и глубина необъятная, но не подавляющая, не ужасающая, а способная удовлетворить безграничное желание, жизнь беспредельную, которая так пугает нынешнее истощенное, болезненное, буддийствующее поколение» [156, с. 529].

Этическим пафосом проникнуто и учение В. И. Вернадского о ноосфере как неразрывном единстве природы и социума. Вернадский рассматривал эволюцию биосферы как единство космического, геологического, биогенного и антропогенного процессов. В начале XX века человечество становится мощной геологической силой. В этих условиях перед ним ставится вопрос о перестройке биосферы в интересах свободно мыслящего человечества как единого целого. Новое состояние, к которому, не замечая того, приближается человечество в XX веке – ноокосмогенетическое, при котором космическая и планетарная реальность становится новым типом целостности [30]. Сходная мысль о единстве человека и Вселенной, отсылающая также к идее «живого космоса» Н. Ф. Федорова, лежит в основании «космизма» К. Э. Циолковского: «Какой бы смысл имела вселенная, если бы не была заполнена органическим, разумным, чувствующим миром?» [169, с. 457]. И разумность этой вселенной простирается до таких пределов, что сама природа регулируется разумом в интересах человечества, исключая перенаселение, истощение ресурсов, энтропию.

Итальянский исследователь Дж. Базелика находит в учениях русских философов космизма социальный утопизм, мечту о невозможном, но желанном мире, где нет страдания, деградации, нет самой смерти. «Идеи о вечности и бесконечности проникают в космистскую мысль и приобретают разные формы:

научные, философские, художественные. Бесконечность – это то, что не имеет никакой границы, ни размера, ни конца; а вечность означает бесконечность физического времени. Оба понятия скрыто объединяют представление о свободе, о таком состоянии, в котором человек может действовать без всяких принуждений и препятствий; в русской культуре представление о свободе оказывается проблематичным, особенно в эпоху, когда развилось космистское течение, то есть приблизительно с середины XIX века до 30-х годов XX века.

Можно предполагать, что особое, неудержимое стремление к свободе нацелило мысль значительной части русской интеллигенции того времени на создание нового и сложного мировоззрения, рождая таким образом плодотворную совокупность научных исследований, философских размышлений, художественных произведений [12, с. 111–112].

Однако истоки космизма можно найти еще глубже – в русской ментальности, закрепленной в константах культурного мышления. Так концепт «мир» в русском сознании совмещает «вселенную» и «согласие» [147, с. 86], получая в то же время смысл «пространства, обжитого «своими» [147, с. 91]. Отсюда выстраивается «русская идея» как «смысл существования России во всемирной истории» [143, с. 219]. «Истинная будущность человечества, над которой нам надлежит потрудиться, – говорит В. С. Соловьев, – есть вселенское братство, исходящее из вселенского отчества чрез непрестанное моральное и социальное сыновство» [143, с. 242].

Поэтому русский космизм следует рассматривать не только как специфическое философское направление, но как часть национального мировоззрения. Это мироощущение, миросозерцание,

миропонимание национального космоса как единого гармонического целого. В этом первичном, архетипическом, значении «русский космос» – это «русский мир», «русский лад» как характерное выражение для обозначения культурного уклада всей жизни русского народа. В начале XXI века актуальность русского космизма для отечественной и европейской гуманитаристики очевидна, поскольку он созвучен этическим идеям глобализма, объединяющим человечество, и связывает исторический опыт с моральными поисками, устремленными в будущее.

Безусловна этическая ценность такого взгляда на Космос и мироздание, на историю человечества и перспективы его развития. Насколько может быть продуктивна установка, согласно которой мой человеческий опыт, даже взятый в своем пределе как общечеловеческий, есть единственная существующая реальность, единственное, с чем мы можем встретиться, познавая себя и мир. Избавляя человека от ужаса перед Иным, от необходимости радиального переопределения своей природы, спасая его от «сиротства» (Н. Ф. Федоров), не ослабляет ли она его тем самым от экзистенциального усилия быть, связанного только с личным опытом и не передающегося в коллективной коммуникации? Ответ на этот вопрос требует серьезного философского дискурса. Однако наша цель сейчас практична и конкретна: увидеть, как раскрывается космическая тема в российских фантастических фильмах двух последних десятилетий.

Обращение российского кинематографа к Космосу в первые десятилетия XXI века продолжает традиции XX века. Мы отделим от общего числа (20) фильмов о Космосе те, в которых «космос» употребляется либо как метафора свободы человеческой личности («Космос как предчувствие», 2005, режиссер А. Учитель), либо

как предмет профессиональной деятельности («Королев», 2007, «Главный», 2015, режиссер Ю. Кара; «Гагарин. Первый в космосе», 2013, режиссер П. Пархоменко). В первом случае он разворачивается как психологическая данность, во втором – исчерпан параметрами науки и производства. Интерес представляют фильмы, где персонажи сталкиваются с внеземными цивилизациями или биосферой чужих планет.

Пользуясь различающими понятиями Б. К. Гранта [47], мы выделим два типа таких фильмов: «когнитивные», моделирующие предел научного познания, и «телесные», провоцирующие ужас или отвращение перед чужими организмами. К первому типу мы можем отнести фильм «Пришелец» (2018, режиссер А. Куликов) о космонавте, выброшенном в результате аварии на поверхность Марса и ощущившем присутствие инопланетной формы жизни. Ко второму – «Спутник» (2020, режиссер Е. Абраменко), сделанный в традициях хорроров об инвазии инопланетного паразита в человеческое тело (например, трилогия о Чужом, 1979–1997; «Факультет», 1998; «Жена астронавта», 1999). Используется также жанр фильма-катастрофы: «День до» (2016, режиссеры А. Карпиловский, В. и А. Котт), «Время первых» (2017, режиссер Д. Киселев), «Салют-7» (2017, режиссер К. Шипенко). И, наконец, приключенческий фильм-фэнтэзи: «Обитаемый остров» (2008–2012, режиссер Ф. Бондарчук), «Вычислитель» (2014, режиссер Д. Грачев), «Вторжение» (2019, режиссер Ф. Бондарчук), «Вратарь Галактики» (2020, режиссер Д. Файзиев).

В дизайнерском отношении образ Космоса не представляет ничего специфически нового сравнительно с западными фильмами. Например, Спутник из одноименного фильма, пара-

зитирующий в теле космонавта, отсылает к ксеноморфу из «Прометея» Р. Скотта. Инопланетная пустошь «Вычислителя» и ее змееподобные монстры – к «Дюне» Д. Линча. Костюмы, оружие («Обитаемый остров»), летательные аппараты («Притяжение», «Вторжение»), технологии и быт («Вратарь Галактики»), интерьеры космических станций – к предметному ряду «Звездных войн» 2015–2019 гг, к «Валериану и городу тысячи планет» (2017). Однако дизайнерская изобретательность, как это было и в XX веке, не является приоритетной для фильмов, ориентированных на своего, российского зрителя. Гораздо больший интерес представляют своего рода идиомы, понятные соотечественнику и коннотирующие большие объемы близких зрителю смыслов. Они могут иметь вербальное выражение, как, например, клич космических бойцов, идущих в атаку: «Под нами Москва!» («Вратарь Галактики»), могут включать мифологию знаковых для российского зрителя персон: Елены Яковлевой («Вратарь Галактики») или Бориса Моисеева («Пришелец»), могут, наконец, иметь пластическое интонирование, отсылающее к ценности единства, «братьства», но, в силу русской традиции, снимающее пафос этих понятий посредством шутки. Так ироничен и в то же время трогателен интернационализм «Вратаря Галактики», намекающий на финал народного фарса «Ширли-мырли» (1995), или «фронтовые сто грамм», разлитые в невесомости героями «Салюта-7».

Наталья Самутина указывает, что предмет фантастического фильма – «непредставимое (радикально иное)» [137, с. 67]. Но особенность русского экранного Космоса – в его узнаваемости. «Радикально иное» уходит на второй план, авансцену занимает моральная контроверза любви и долга, милосердия и жестокости,

общего дела и свободы личности, классические советские конструкции «интернационализма», «трудового подвига» и т. д. как часть общей политики возврата к национальной идентичности [145]. Зрителя отсылают к богатому опыту русской литературы, советской публистики, искусства, а визуальном отношении – к хорошо знакомым предметно-пластическим комплексам. Так, например, ксеноморф в «Спутнике» довольно быстро перестает быть для зрителя инопланетной угрозой, вписываясь в пространство мрачных бункеров, решеток, плацев, освещенных прожекторами. Коннотации со сталинскими тюрьмами и лагерями, точнее, с их мифологемой в сознании русского зрителя, снимают вопрос об Ином. Ксеноморф понимается как символ зла, таящегося в человеке, и космический хоррор выходит в знакомое пространство, например, философии Ф. М. Достоевского. В другом фильме («День до») комета, летящая к Земле, обозначена номинально, а предметно-пластический и драматургический ряд моделируется в параметрах русской мелодрамы: с дачными и городскими интерьераами, с любовными треугольниками, спорами отцов и детей и т. д. В «Салюте-7» космическая станция трактуется как аварийный производственный объект, и чуждость Вселенной снимается за счет знакомого зрителю «аврального» рабочего азарта. В «Притяжении» и «Вторжении» инопланетные артефакты – всего лишь дизайнерские аксессуары в узнаваемом молодежном «треугольнике»: «хулиган» – «ботаник» – «красавица». Тем более, что пластический мир фильма миметичен реальному пространству московских улиц, квартир, дачных поселков. И, наконец, в «Пришельце» непостижимый марсианин становится лирически близок русскому зрителю, определяясь от противного в сравнении с

агрессивно-навязчивым и вульгарно-корыстным миром русского шоу-бизнеса.

Подводя итог, можно сказать, что русский космизм предполагает органическое и разумное единство Вселенной. Это единство осмысляется в параметрах интеллектуального и морального опыта русской мысли XIX–XX вв. Российские космические фильмы XXI века не отсылают напрямую к текстам Вернадского, Федорова или Циолковского, но в силу национальной ментальности, растворенной в этих текстах, космизм пронизывает кинематографические построения, обеспечивая близкую и понятную «своему» зрителю экранную Вселенную, где нет Чужого, нет экзистенциального одиночества и страха. Такова этика российского фантастического фильма. Продолжая национальную традицию понимания Космоса как органически-духовного целого, лишенного непредставимых и непреодолимых угроз, российские фильмы представляют этическую альтернативу современному кризису идентичности.

Выводы по главе 3

Итак, в этой главе мы попробовали применить составляющие кинематографического произведения (медиумы, концепты, референтные группы, модели и т. д.), принятые и обоснованные нами ранее как инструменты прочтения и понимания, к анализу конкретных кинематографических комплексов: а) ряду экранизаций прозы Ф. М. Достоевского, б) к сложному целостному феномену кино, каким является творчество немецкого режиссера В. Вендерса, в) к программному, на наш взгляд, европейскому

фильму 1960-х годов («Нежная кожа» Ф. Трюффо), поднимающему сложные философско-этические вопросы, в) к блокам зарубежных и отечественных фильмов 1970-х годов, объединенных актуальной философско-этической проблематикой своего времени, г) к «стриминговым» сериалам XXI века, породившим, благодаря новым технологиям производства и дистрибуции, феномен массовой фасцинации зрителя, д) к «космическим» фильмам разных десятилетий, отечественного и зарубежного производства, моделирующим порядок идентификации человека и переопределения «человеческого» в условиях его предстояния Иному.

Мы исходили из данности: послание фильма реализуется в полифонии многочисленных средств коммуникации. Медиальное поле включает вещи, людей (актеров и не-актеров) их жесты, позы, лица, тела, оно включает слово и голос, свет и цвет, взгляд и звук, движение, пространство, оптическое качество среды, материализованное техническим устройством (камера, объектив, пленка, цифровая матрица) или технологией. Мы попытались объединить сходные медиальные средства в действующие модели: телесные, предметные (референтные), хронотопические, цветовые, световые, пространственные. Эмпирический опыт позволил нам предложить гипотезу о наличии в фильме основного медиумического «голоса», которому автор доверяет суть своего послания. Ему могут сопутствовать два-три других медиальных пособника, созвучные, вторящие, варьирующие главную тему. Мы назвали такой «голос» лейтмедиумом и предположили, что именно им определяется стиль, содержание и смысл кинематографического авторского послания. Следовательно, чтобы «философствовать с фильмом», а не «вокруг фильма» или «по по-

воду фильма», необходимо поддерживать контакт с его лейтмедиумом, артикулирующим авторскую мысль именно так, как это было предусмотрено.

Для проверки и подтверждения гипотезы мы применили к выбранным фильмам феноменологическую познавательную методику: сохраняя предельную внимательность к самой визуальной ткани произведения, удерживаться как можно дольше от процедур интерпретации. Такая феноменологическая редукция позволила фильму предстать как целое и обнаружить свои собственные внутренние закономерности. Мы проанализировали философское содержание «Белых ночей» Висконти, предположив и проверив на истинность пространственный лейтмедиум, выбранный режиссером. Мы рассмотрели философское послание «Настасьи» А. Вайды, поставленной по нескольким сценам «Идиота» Ф. М. Достоевского, приняв в качестве авторского лейтмедиума свет. Завершая часть исследования, связанную с экранизациями Достоевского, мы рассмотрели строение фильма Р. Бressона «Карманник» и, сравнив его с другими фильмами режиссера, пришли к заключению о том, как сложный медиум «тело-в-пространстве» делает в них пластически-зримой философскую проблему внутренней несвободы человека, его «загнанности в жизнь» (Э. Левинас), как, пользуясь этим лейтмедиумом, Бresson в своем творчестве дает нам впечатляющие решения этой проблемы.

И, наконец, применив ту же феноменологическую методику, мы нашли, как нам представляется, лейтмедиум фильма Ф. Трюффо «Нежная кожа», показав тем самым, что корректное прочтение фильма может обнаружить его действительный смысл и настоящее место в истории культуры. Возражая историкам кино

и кинокритикам, расценившим фильм как мелодраму (в результате выбранного по умолчанию драматургического лингвистического медиума), мы определяем его как философско-этическое и социально-философское эссе, сближающееся по антибуржуазному пафосу с идеями французских философов послевоенного поколения, в частности, Р. Барта и М. Фуко. Сделать это заключение нам позволила демонстративная «работа» кинетического (жестового) медиума, полемически противопоставляющая «мелкую моторику» буржуазного существования мощному «волновому» движению жизни.

Мы рассмотрели несколько наиболее значимых фильмов Вима Вендерса, чтобы увидеть, как и благодаря чему возникает в них поле философской проблематики, развертывающееся не в риторико-дидактическом порядке, но в экзистенциальном модусе. Такое устройство фильмов Вендерса способствует их диалогическому общению со зрителем. Благодаря ему зритель оказывается в том же состоянии онтологической неопределенности и «потерянности», что и персонажи Вендерса. На этот раз важными для нас оказались референтные поля фильмов, обнаруживающие особую лирическую склонность автора наблюдать опустошенные, бездейственные пространства, неопределенность территорий «отчуждения», переходных зон. Его герои – путешественники и странники в поисках неведомой Итаки, где они будут, наконец, «исполнены», равны себе самим. Лирический, исповедальный характер их одиссеям придает то обстоятельство, что по большей части они фотографы, кинорежиссеры, писатели, художники, музыканты, словом, вариации самого Вендерса. В открытом пространстве своего фильма Вендерс дает зрителю для размышления-претерпевания опыт Запада и Востока, опыт художника и любящего,

опыт веры, травмы, речи, молчания как варианты решения экзистенциальных вопросов «самости» человека, истинности бытия.

Применяя нарратологический метод анализа референтных полей, мы констатировали факт алиментарной доминанты для ряда европейских и советских фильмов 1970-х и связали его с изменением ценностной системы, с приоритетом феноменологии, сменившим интеллектуально-аналитический подход к действительности, с приоритетами состояния (ментального и чувственного), сменившими концепцию активного действия. Кроме того, мы связали это с переосмыслением самой среды бытия человека, понимаемой теперь как ближайшая к нему сенситивная предметность тела, пищи, жилища, ландшафта. Сделать это заключение позволил анализ алиментарных знаков-референтов, избыточных по отношению к нарративу и мифологических (в терминах семиотики Р. Барта).

Устанавливая смыслодержательные различия между европейской и советской (российской в первую очередь) алиментарными доминантами, мы учитывали качество и характер предметно-семантических полей, смежных с алиментарным и соединенных с ним прямым переходом. Для европейского кино, ориентированного на плотское качество жизни, такими смежными полями оказались телесно-эротические и, в меньшей степени, ландшафтно-природные. Для советского кино характерны, прежде всего, интерьерные поля, охватывающие алиментарный образ и включающие его в сложное понятие Дома, места «исполненности» человеческого бытия, связанного с историей, культурой, памятью, переживаемых как глубоко личный, интимный человеческий опыт.

В поле нашего философского анализа вошел современный «стриминговый» сериал, то есть размещенный на платформах интернет и доступный онлайн в режиме реального времени, буквально – льющийся в нескончаемом информационном потоке, куда зритель может погрузиться в любое время и в любом месте. Такие сериалы, и в силу своей дистрибуции (мгновенная доступность по желанию зрителя), и в силу новейших технологий, обеспечивающих высокий уровень синестезии изображения, представляют собой виртуальные фасцинирующие среды, оказывающие влияние на поведение человека и отражающие важные для эпохи экзистенциальные состояния.

Мы классифицировали телесериалы как среды, сформированные по определенной модели, отвечающей следующим гедонистическим потребностям: потребностям перцептивного (тактильно-предметного, оптического, алиментарного, сексуального и т. д.) наслаждения; потребностям моторного наслаждения свободным движением и мускульным усилием (паркурная модель); потребностям психологического комфорта в момент снятия тревоги и страдания (покоя, победы, достижения цели); потребностям познавательного удовольствия (снятия гносеологической неопределенности, удовлетворение любопытства, развлечение новизной информации); потребностям бытийной полноты (экзистенциальная модель). В качестве экзистенциальной модели мы рассмотрели сериал «Рассказы из Петли» (Amazon Studio, США, 2020), предлагающий зрителю для испытания и рефлексии состояния экзистенциальной неопределенности: потерянности; дискомфорта в чужой среде, дистрофии внутреннего социализирующего контроля; состояние перехода в смерть; заботу, выходящую за пределы допустимой рефлексии и граничащую с экзистенциальной

тревогой; конфликт «я»-идентичности с «я»- тождественностью; посттравматический синдром; рефлексию собственного тела как Другого и т. д.

При этом мы исходили из драматургического и эстетического устройства сериала, по-своему фасцинирующего, то есть вовлекающего зрителя в свою среду в обход его рефлексивных критических фильтров восприятия. Оставляя состояния неопределенности, захватившие зрителя в ходе восприятия, без ответа и положительной развязки, сериал стимулирует его к самостоятельному разрешению экзистенциальных проблем.

И, наконец, нами проанализирована философская антропология фантастического фильма. Антропологический вопрос, столь актуальный сегодня, возникает в контексте размытых культурных определений конца прошлого века и настоящей потребности нового века обрести надежную форму идентичности. Кинематограф играет немаловажную роль в этих процессах. С большей или меньшей императивностью он заставляет зрителя соотнести свою личную систему ценностей и ориентиров с экранной моделью, а если для зрителя, коллективного или отдельно взятого, собственная идентичность смутна и неопределенна, фильм может предложить возможные основания идентификации. Подобные взаимодействия зрителя и фильма особенно интенсивны в сложные переходные периоды культурной истории, как, например, в 70–80-х годах XX века или в первые десятилетия нового века.

Фантастические фильмы представляют возможность наиболее полной и целостной идентификации, поскольку располагают зрителя в перспективе «иного», стимулируя интерес к ресурсам собственной культурной и чувственной адаптации к неизвестному. Три фильма, взятые для анализа: «2001: Космическая

Одиссея» (1968), «Солярис» (1972), «Бегущий по лезвию» (1982), – демонстрируют три наиболее значимые модели культурной идентичности, последовательно сменяющие друг друга в период 1970–80-х годов: опыт сосредоточенной интеллектуальной философской интуиции, предчувствующей драматические испытания человеческого духа в наступающем конце времен («2001: Космическая Одиссея», США, 1968, режиссер С. Кубрик), культурный и экзистенциальный опыт Дома, семьи, красоты духа, явленного в искусстве, памяти, совести, любви («Солярис», СССР, 1972, режиссер А. Тарковский), опыт интенсивного телесного существования, экстаза, агона как сопротивления эрозии мировой культуры («Бегущий по лезвию», США – Великобритания, 1982, режиссер Р. Скотт). В фильмах эти модели идентичности выстраиваются как предметно-пластический комплексный образ, с которым зритель соотносит себя в познавательном, феноменологическом и эмоциональном плане.

Продолжая национальную традицию понимания Космоса как органически-духовного целого, лишенного непредставимых и непреодолимых угроз, российские «космические» фильмы представляют этическую альтернативу современному кризису идентичности. Русский космизм предполагает органическое и разумное единство Вселенной. Это единство осмысляется в параметрах интеллектуального и морального опыта русской мысли XIX–XX вв. Российские космические фильмы XXI века не отсылают напрямую к текстам Вернадского, Федорова или Циолковского, но в силу национальной ментальности, растворенной в этих текстах, космизм пронизывает кинематографические построения, обеспечивая близкую и понятную «своему» зрителю экранную Вселенную, где нет Чужого, нет экзистенциального одиночества и страха.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Философия и фильм связаны многоаспектными отношениями, если принимать кино не как форму нарратива, но как способ мышления. Семиотический подход, закрепляющий за экранным изображением артикулированный порядок значений, практически без остатка переводимый зрителем в вербальные знаки, не всегда удовлетворителен для целей понимания фильма хотя бы потому, что основа кинематографической «фразы» зачастую не отвечает известному лингвистическому порядку. Подобно философской мысли, кино ищет свои способы оформления желанного порядка, свои способы связывания когнитивного и сенсорного хаоса в стройную систему, открывающую на время перспективу истинного знания и истинного бытия.

Не отказывая в достоинстве многим и многим кинематографическим произведениям, созданным по лингвистическим законам и в полном соответствии жанру мелодрамы, детектива или комедии, берущим на себя функцию добротной иллюстрации к литературному сценарию, мы предпочли говорить в этой книге о фильмах, озадаченных своей собственной сущностью, о фильмах философствующих или ведущих беседы с известными философскими текстами на языке визуальности. И кроме того, о сложных кинематографических комплексах, объединенных временем создания (фильмы 1950-х, фильмы 1970-х и т. д.), художественным направлением (фильмы французской и немецкой «новой волны»), режиссерским именем (фильмы В. Вендерса) или особенностями

сюжетосложения (экранализации Достоевского, фантастические фильмы). Такой обширный эмпирический материал дает возможности выведения общего метафизического содержания и смысла из целого ряда кинотекстов, имеющих формальные признаки «рассказанной истории».

Поскольку наша книга имеет одной из задач помочь в понимании философских концепций на первом этапе их изучения, мы рассмотрели отношение «фильм – философия» с двух сторон:

а) как посредством фильма философия интерпретируется и объясняется;

б) как философствует фильм, извлекая из собственной природы концепты и приводя их в действие.

ХХ век, первый век существования кинематографа, может быть также описан как кризис философии, насчитывающей к этому времени две с половиной тысячи лет своего существования. Во всяком случае, концепты философии постмодернизма «смерть автора» (Р. Барт), деконструкция (Ж. Деррида), симулякр (Ж. Бодрийяр), и само понятие «кризиса философии» (А. Бадью) содержат в себе более или менее негативные обертоны смысла. Философия «больше не знает, есть ли у нее свое собственное место», «она пытается привиться к вполне установившимся видам деятельности: к искусству, поэзии, науке, политической деятельности, психоанализу» [10, с. 139].

Мы далеки от признания именно такой причины сближения философской мысли с кинематографическим способом своего воплощения и развития. Напротив, нам кажется, что в техническом медиуме, изобретенном в XIX веке, философия находит новые средства и возможности своего развития, новые концепты, новые

идеи, новые понятия. Это происходит не сразу. Кинематографу понадобилось полвека, чтобы обрести всю полноту своего собственного мышления и своих медиумических возможностей. С этого времени, с начала 1960-х годов, можно всерьез говорить о союзе кино и философии.

Кинематограф является видом философской рефлексии и одновременно способом художественного моделирования этой рефлексии, художественной формой философского вопрошания. Понимание фильма, как и любого текста, предполагает несколько уровней анализа:

- дискурсивный, выясняющий условия создания фильма (время и место, институция, личность автора, его убеждения и творческие интересы, предварительно поставленные им цели и задачи в контексте историко-культурной ситуации);
- феноменологический, исследующий референтное поле фильма;
- структурно-семантический, разбирающий знаковую систему текста, его «кинемы» (по аналогии с лексемами) и синтаксические связи (монтаж);
- герменевтический, извлекающий неочевидный смысл из очевидных положений знакового уровня.

Философский уровень фильма выделяется не как дополнительный к четырем названным, но как модус существования всей многоуровневой системы, или, точнее, как рефлексия ее способности «попасть в истину». Задача зрителя, если он в этой истине заинтересован, найти способ действительного диалога с фильмом, а для этого — видеть реально работающие на упорядочение мысли концепты кино. В своей книге мы попытались выявить их, определить и показать в действии.

Нами были изучены теоретические и практические аспекты проблемы взаимоотношения философии и кино, статус и роль философии в эпоху визуалистики.

В результате исследования мы пришли к следующим выводам:

1. Кино является феноменологичным по своей сути, в основе кинопроизводства лежат взаимоотношения человека, смотрящего в камеру (режиссера) и камеры, смотрящей на человека. Суть данного процесса отражают такие кинематографические термины, как скопический режим и лейтмедиум. Наряду с хронотопом фильма данные механизмы могут помогать создавать автору (режиссеру) философские концепты, раскрывающие истины бытия наравне с концептами философов. В этом случае мы говорим, что кино становится способом философствования и выделяем из всего корпуса кинематографа концептуальное кино. Концептуальными являются многие фильмы очественных (фильма А. Тарковского, А. Сокурова) и зарубежных режиссеров (фильмы В. Бендерса, Л. Висконти, Годара и др.).

2. В условиях современной визуалистики актуальным становится вопрос о диалоге философии и кино. Начиная с постмодернистов (Делез) и феноменологов (Мерло-Понти), кино становится объектом для философской рефлексии. В условиях современной визуалистики концептуальный фильм может стать инструментом для обучения философскому мышлению. В зависимости от концепта мы различаем фильмы феноменологические, экзистенциальные, картезианские и т. д., соотнося их мыслительную модель с известными направлениями философской мысли. В качестве художественной практики кино является одним из условий философии.

3. Среди философских фильмов мы выделили как особый вид фильмы, ведущие прямой диалог с творчеством конкретного философа или излагающие его теоретические положения в широких образовательных и популяризирующих целях. Такой подход позволил нам выделить ряд интерпретирующих подходов и ряд интерпретант (историко-биографических, историко-политических, феноменологических, дискурсивных), позволяющих фильму сделать доступным для зрителя метафизическое содержание философских учений.

В качестве мультимодального, располагающего целым спектром интерпретативных подходов мы рассмотрели фильм «Истр» (Австралия, 2004, режиссер Д. Барисон и Д. Росс), обращенный к проблемам идентичности человека, его взаимоотношений с техникой, к проблемам исторической памяти, исторического времени. Фильм представляет собой полilog известных французских философов Б. Стиглера, Ж. Л. Нанси, Ж. Лаку-Лабарта на философские темы, заданные М. Хайдеггером и Э. Гуссерлем, но так же классической античной философией в лице Платона и Протагора. Визуальное решение фильма представляет особый интерес, являясь одной из важнейших интерпретант в понимании сути философского спора.

Резюмируя наблюдения, мы приходим к уточнению понятия «концептуальный фильм» как «окольный путь» философствования, по выражению А. Бадью. При этом, подобно философской мысли, создающей концепты, способы упорядочивания мыслительного хаоса, кино с той же целью творит свои концепты: феноменологические, экзистенциальные, картезианские и т. д.

4. Нами были выявлены и описаны кинематографические инструменты и методы создания образов-концептов: скопический режим, референтное поле фильма, вестиментарная стратегия фильма, телесная модель, хронотопическая модель фильма и лейтмедиум фильма. Применяя созданную нами методологическую и инструментальную базу к анализу конкретных фильмов, мы показали, насколько может быть продуктивен такой подход для понимания авторского послания. Пользуясь концептом лейтмедиума, мы сравнили философско-кинематографическое прочтение Ф. М. Достоевского в фильмах Л. Висконти («Белые ночи», 1957), Р. Бressона («Карманник», 1959), А. Вайды («Настасья», 1994) и постарались выявить философско-этическое и социально-философское содержание фильма Ф. Трюффо «Нежная кожа» (1964), сближающееся по своему пафосу с идеями французских философов послевоенного поколения, в частности, Р. Барта и М. Фуко. На основании анализа предметно-семантических референтных полей фильма мы постарались конкретизировать и объяснить порядок философских размышлений в концептуальных фильмах немецкого режиссера В. Вендерса и феномен смены ценностных ориентаций в европейском и российском кино 1970-х годов, классифицировали современные сериалы на основании их фасцинирующей функции и того типа гедонистической модели бытия, которую они предлагают зрителю в обход его критической рефлексии. И, наконец, тот же анализ предметно-семантических полей позволил нам сравнить философско-антропологические концепции фантастического (космического, в первую очередь) кинематографа.

Применяя нарратологический метод анализа референтных полей, мы констатировали факт алиментарной доминанты для

ряда европейских и советских фильмов 1970-х и связали его с изменением ценностной системы, с приоритетом феноменологии, сменившим интеллектуально-аналитический подход к действительности, с приоритетами состояния (ментального и чувственного), сменившими концепцию активного действия. Кроме того, мы свяли это с переосмыслением самой среды бытия человека, понимаемой теперь как ближайшая к нему сенситивная предметность тела, пищи, жилища, ландшафта. Сделать это заключение нам позволил анализ алиментарных знаков-референтов, избыточных по отношению к нарративу и мифологических (в терминах семиотики Р. Барта).

Устанавливая смыслодержательные различия между европейской и советской (российской в первую очередь) алиментарными доминантами, мы учитывали качество и характер предметно-семантических полей, смежных с алиментарным и соединенных с ним прямым переходом. Для европейского кино, ориентированного на плотское качество жизни, такими смежными полями оказались телесно-эротические и, в меньшей степени, ландшафтно-природные. Для советского кино характерны, прежде всего, интерьерные поля, охватывающие алиментарный образ и включающие его в сложное понятие Дома, места «исполненности» человеческого бытия, связанного с историей, культурой, памятью, переживаемых как глубоко личный, интимный человеческий опыт.

Мы классифицировали телесериалы как среды, сформированные по определенной модели, отвечающей следующим гедонистическим потребностям: потребностям перцептивного (тактильно-предметного, оптического, алиментарного, сексу-

ального и т. д.) наслаждения; потребностям моторного наслаждения свободным движением и мускульным усилием (паркурная модель); потребностям психологического комфорта в момент снятия тревоги и страдания (покоя, победы, достижения цели); потребностям познавательного удовольствия (снятия гносеологической неопределенности, удовлетворение любопытства, развлечение новизной информации); потребностям бытийной полноты (экзистенциальная модель).

И, наконец, нами проанализирована философская антропология фантастического фильма. Как известно, фантастические фильмы представляют возможность наиболее полной и целостной идентификации, поскольку располагают зрителя в перспективе «иного», стимулируя интерес к ресурсам собственной культурной и чувственной адаптации к неизвестному. Три фильма, взятые для анализа: «2001: Космическая Одиссея» (1968), «Солярис» (1972), «Бегущий по лезвию» (1982), – демонстрируют три наиболее значимые модели культурной идентичности, последовательно сменяющие друг друга в период 1970–80-х годов: опыт со средоточенной интеллектуальной философской интуиции, предчувствующей драматические испытания человеческого духа в наступающем конце времен («2001: Космическая Одиссея», США, 1968, режиссер С. Кубрик), культурный и экзистенциальный опыт Дома, семьи, красоты духа, явленного в искусстве, памяти, совести, любви («Солярис», СССР, 1972, режиссер А. Тарковский), опыт интенсивного телесного существования, экстаза, агона как сопротивления эрозии мировой культуры («Бегущий по лезвию», США – Великобритания, 1982, режиссер Р. Скотт).

Практическая значимость исследования состоит, во-первых, в том, что нами предложена система использования кино в процессе академического изучения философии в вузе: на семинарах и в ходе самостоятельной работы студента. Для этого приведен перечень документальных, научно-популярных, экспериментальных и биографических фильмов, напрямую связанных с историей философии, а также даны основные инструменты их восприятия (интерпретанты). Во-вторых, мы предлагаем созданную и апробированную нами методику распознавания в материи фильма его концепта, то есть действенного способа упорядочить, артикулировать и передать зрителю ход мысли автора, смысл, содержание и значение его фильсофского послания. В этом отношении наша книга может быть полезной не только студентам и преподавателям, но также всем тем, кто интересуются философией и кино.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. **Азаренко, Н. А.** Особенности концептуализации света и тьмы в языковой картине мира Ф. М. Достоевского (на материале романа «Преступление и наказание») / Н. А. Азаренко // Вестник ТГУ. – 2007. – Выпуск 4 (48). – С. 77–80. – Текст: непосредственный.
2. **Аллатов, М. В.** Краски древнерусской иконописи / М. В. Аллатов. – Москва: Изобразительное искусство, 1974. – 115 с. – Текст: непосредственный.
3. **Алымова, Е. В.** Аристипп из Кирены: феноменология наслаждения / Е. В. Алымова, С. В. Караваева // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2019. – № 1. – С. 7–15. – Текст: непосредственный.
4. **Андреева, Е. Ю.** Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е. Ю. Андреева. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимабха, 2011. – 512 с. – ISBN 978-5-89059-159-3. – Текст: непосредственный.
5. **Аннинский, Л. А.** Смысл красоты / Л. А. Аннинский // Искусство кино. – 1969. – № 12. – С. 45–52. – Текст: непосредственный.
6. **Арлаускайте, Н.** «Пройдемте, товарищи, быстрее!»: режимы визуальности для блокадной повседневности / Н. Арлаускайте // Блокадные нарративы. Сб. статей. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 483 с. – ISBN 978-5-4448-0859-7. – Текст: непосредственный.
7. **Арнольд, Р.** Мода, желание и тревога. Образ и мораль в XX веке / Р. Арнольд. – Москва: Новое литературное обозрение, 2016. – 176 с. – ISBN 978-5-4448-0572-5. – Текст: непосредственный.

8. **Аронсон, О. В.** Кино и философия: от текста к образу / О. В. Аронсон. – Москва: ИФ РАН, 2018. – 109 с. – ISBN 978-5-9540-0341-3. – Текст: непосредственный.
9. **Афанасьевский, В. Л.** Основания понимания дискурса в историко-культурных исследованиях М. Фуко / В. Л. Афанасьевский // Аспирантский вестник Поволжья. – 2019. – № 3–4. – С. 54–60. – Текст: непосредственный.
10. **Бадью, А.** Манифест философии / А. Бадью. – Санкт-Петербург: Machina, 2003. – 192 с. – ISBN 978-5-90141-103-2. – Текст: непосредственный.
11. **Бадью, А.** Малое руководство по инэстетике / А. Бадью. – Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. – 160 с. – ISBN 978-5-94380-179-2. – Текст: непосредственный.
12. **Базелика, Д.** Мечтания русского космизма о невозможном / Д. Базелика // Соловьевские исследования. – 2013. – Выпуск 3(39). – С. 100–114. – Текст: непосредственный.
13. **Бакина, Т. В.** Из «тридцатых» в «десятые»: функции костюмов в классических голливудских фильмах о недавнем прошлом / Т. В. Бакина // Артикульт. – 2013. – № 9 (1). – С. 87–96. – Текст: непосредственный.
14. **Баль, М.** Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований; пер. с англ. Я. Левченко / М. Баль // «Логос». – 2012. – № 1 (85). – С. 212–249. – Текст: непосредственный.
15. **Барт, Р.** Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва: Прогресс: Универс, 1994. – 615 с. – ISBN 5-01-004408-0. – Текст: непосредственный.
16. **Барт, Р.** Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 511 с. – ISBN 5-8242-0089-0. – Текст: непосредственный.

17. **Барт, Р.** Мифологии / Р. Барт. – Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2000. – 320 с. – ISBN 5-8241-0076-9. – Текст: непосредственный.
18. **Барт, Р.** Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – 272 с. – ISBN 978-5-91103-071-1. – Текст: непосредственный.
19. **Бахтин, М. М.** Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 502 с. – Текст: непосредственный.
20. **Бахтин, М. М.** Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1986. – 541 с. – Текст: непосредственный.
21. **Беньямин, В.** Происхождение немецкой барочной драмы / В. Беньямин. – Москва: Аграф, 2002. – 280 с. – ISBN 5-7784-0210-4. – Текст: непосредственный.
22. **Бергсон, А.** Творческая эволюция / А. Бергсон. – Москва: Кучково поле: Канон-пресс, 1998. – 382 с. – ISBN 5-87533-107-0. – Текст: непосредственный.
23. **Бердяев, Н. А.** Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. / Н. А. Бердяев. – Москва: Искусство; Москва: ИЧП «Лига», 1994. – Т. 1. – 541 с. – ISBN 5-210-02320-6. – Текст: непосредственный.
24. **Бердяев, Н. А.** Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. / Н. А. Бердяев. – Москва: Искусство; Москва: ИЧП «Лига», 1994. – Т. 2. – 508 с. – ISBN 5-210-02322-2. – Текст: непосредственный.
25. **Бодрийяр, Ж.** Фатальные стратегии / Ж. Бодрийяр. – Москва: РИПОЛ Классик, 2020. – 238 с. – ISBN 978-5-386-13853-0. – Текст: непосредственный.
26. **Болотова, Ю. С.** Аксиологический аспект дискурса моды / Ю. С. Болотова // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. – 2011. – № 4. – С. 16–22. – Текст: непосредственный.

27. **Вайль, П.** Оперная страсть. Висконти в Милане / П. Вайль // Искусство кино. – 1999. – № 3. – URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1999/03/n3-article22>. – Текст: электронный.
28. **Варава, В. В.** Первый русский экзистенциалист: о повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» / В. В. Варава // Наука. Искусство. Культура. – 2022. – Выпуск 2(34). – С. 77–98. – Текст: непосредственный.
29. **Васильева, Е. В.** Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое / Е. В. Васильева // Вестник СПбГУ. – 2016. – Серия 15. Искусствоведение. – Вып. 3. – С. 27–37. – Текст: непосредственный.
30. **Вернадский, В. И.** Научная мысль как планетное явление / В. И. Вернадский. – Москва: Наука, 1991. – 272 с. – ISBN 5-02-003505-X. – Текст: непосредственный.
31. **Виппер, Б. Р.** Проблема и развитие натюрморта / Б. Р. Виппер. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. – 384 с. – ISBN 5-352-01268-9. – Текст: непосредственный.
32. **Волков, Н. Н.** Цвет в живописи / Н. Н Волков. – Москва: Искусство, 1984. – 320 с. – Текст: непосредственный.
33. **Ворошилова, М. Б.** Креолизованный текст: кинотекст / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – 2007. – № 22. – С. 106–110. – Текст: непосредственный.
34. **Гавришина, О. В.** Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности» / О. В. Гавришина. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011. – 192 с. – ISBN 978-5-86793-898-7. – Текст: непосредственный.
35. **Гажева, И. Д.** «...егда заходяше солнце»: свет вечерний в произведениях Ф. М. Достоевского и Андрея Белого / И. Д. Гажева // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2020. – № 1 (9). – С. 51–82. – Текст: непосредственный.

36. **Галмагова, Г. М.** Типология форм социокультурной идентичности / Г. М. Галмагова, М. Н. Кокаревич // Вестник науки Сибири. Гуманитарные науки. – 2018. – № 3 (30). – С. 48–60. – Текст: непосредственный.
37. **Гандл, С.** Гламур / С. Гандл. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011. – 416 с. – ISBN 978-5-86793-933-5. – Текст: непосредственный.
38. **Гашков, С. А.** К определению понятия «эпистема» в работе «Слова и вещи» Мишеля Фуко / С. А. Гашков // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2016. – № 4. – С. 234–241. – Текст: непосредственный.
39. **Гашков, С. А.** «Эпистема» как путь к познанию. Эвристический потенциал концепта «эпистемы» Фуко для социально-онтологических концепций языка и истории / С. А. Гашков // Философская мысль. – 2018. – № 4. – С. 3 –40. – Текст: непосредственный.
40. **Гельдерлин, Ф.** Примечания к Эдипу / Ф. Гельдерлин; пер. с немецкого С. Фокин // ESSE: Философские и теологические исследования. – 2016. – Т. 1. – № 2. – С. 65–74. – Текст: непосредственный.
41. **Гете, И. В.** Избранные сочинения по естествознанию / И. В. Гете. – Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1957. – 553 с. – Текст: непосредственный.
42. **Гийому, Ж.** О новых приемах интерпретации или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса / Ж. Гийому, Д. Мальдидье // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – Москва: Прогресс, 1999. – 413 с. – ISBN 5-01-004414-5. – Текст: непосредственный.
43. **Глазычев, В. Л.** Калифорнийская сага / В. Л. Глазычев // Знание и сила. – 1998. – № 7. – URL:http://www.glazychev.ru/habitations&cities/1998_californian_saga.Htm. – Текст: электронный.

44. **Глянц, М.** Трапеза в отечественной живописи – зеркало социального бытия / М. Глянц, М. Пименова, К. Ивахнюк // Национальные приоритеты России. – 2018. – № 1 (28). – С. 47–60. – Текст: непосредственный.
45. **Горбунова, Н. В.** Поэтика трапезы в литературе и кинематографе: от викторианства к модернизму / Н. В. Горбунова, Л. И. Липская, О. М. Ушакова // Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2015. – Т. 1. – № 2(2). – С 60–69. – Текст: непосредственный.
46. **Грайс, Б.** Медиум становится посланием / Б. Грайс // Неприкосновенный запас. – 2003. – № 6 (32). – URL:<http://magazines.russ.ru/nz/2003/6/gr13.html>. – Текст: электронный.
47. **Грант, Б. К.** «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино / Б. К. Грант // Фантастическое кино. Эпизод первый: сборник статей. – Москва: Новое литературное обозрение, 2006. – 402 с. – ISBN 5-86793-441-1. – Текст: непосредственный.
48. **Гуральник, У. А.** О том, как был потерян роман Тургенева / У. А. Гуральник // Искусство кино. – 1970. – № 2. – С. 64–69. – Текст: непосредственный.
49. **Делез, Ж.** Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – Москва: Академический Проект, 2009. – 261 с. – ISBN 978-5-8291-1171-7. – Текст: непосредственный.
50. **Делез, Ж.** Логика смысла / Ж. Делез. – Москва: Академический Проект, 2011. – 472 с. – ISBN 978-5-8291-1251-6. – Текст: непосредственный.
51. **Делез, Ж.** Что такое акт творения? / Ж. Делез // Эстетика без искусства? Перспективы развития. Материалы международной конференции 24–25 апреля 2009. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2010. – 199 с. – ISBN 978-5-93597-086-4. – Текст: непосредственный.
52. **Делез, Ж.** Кино / Ж. Делез. – Москва: AdMarginem, 2004. – 622 с. – ISBN 5-93321-089-7. – Текст: непосредственный.

53. **Делез, Ж.** Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делез. – Москва: Издательство «Логос», 1997. – 264 с. – ISBN 5-8163-003-2. – Текст: непосредственный.
54. **Деникин, А. А.** К определению термина «партиципация» в контексте современных художественных практик / А. А. Деникин // Наука телевидения. – 2018. – № 14. 1. – С. 58–79. – Текст: непосредственный.
55. **Деррида, Ж.** Эссе об имени / Ж. Деррида. – Москва: Алетейя, 1998. – 190 с. – ISBN 5-89329-105-0. – Текст: непосредственный.
56. **Джармен, Д.** Хрома. Книга о цвете / Д. Джармен. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 173 с. – ISBN 978-5-91103-384-2. – Текст: непосредственный.
57. **Диоген Лаэртский.** О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – Москва: Мысль, 1979. – 620 с. – Текст: непосредственный.
58. **Добротворский, С. Н.** Франсуа Трюффо – человек, который любил фильмы / С. Н. Добротворский // Источник невозможного. Сб. статей и интервью 1988–1997. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2016. – 820 с. – ISBN 978 -5-9906802-9-6. – Текст: непосредственный.
59. **Домников, С. Д.** «Тексты вещей». Традиционный текст в эпистемологической перспективе / С. Д. Домников // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. – 2019. – Вып. 2. – С. 145–157. – Текст: непосредственный.
60. **Дорофеев, Д. Ю.** Визуальная коммуникация любви в Афинах и Венеции: Платон и Томас Манн / Д. Ю. Дорофеев // ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2020. – Vol. 14. 2. – С. 637–664. – Текст: непосредственный.
61. **Достоевский, Ф. М.** Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. – 667 с. – ISBN 5-352-01329-4. – Текст: непосредственный.

62. **Достоевский, Ф. М.** Идиот / Ф. М. Достоевский. – Москва: «Комсомольская правда», 2006. – 560 с. – ISBN 5-87107-022-1. – Текст: непосредственный.
63. **Дудукалова, М. В.** Атрибуты гардероба главной героини в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / М. В. Дудукалова, О. А. Сысоева // StudiaHumanitatis. – 2019. – № 1. – URL:<https://st-hum.ru/content/dudukalova-mv-sysoeva-oa-atributy-garderoba-glavnoy-geroini-v-romane-in-tolstogo-anna>. – Текст: электронный.
64. **Дядык, Н. Г.** Понятие «концепт» в философии и искусстве: концептуальное искусство как способ философствования / Н. Г. Дядык // Философские контексты современности: принцип ratio и его пределы; ФИКОС 2020: материалы I Международной научно-практической конференции (Ижевск, 28–29 февраля 2020 года). Сборник научных трудов. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2020, 2021. – С. 7–11. – Текст: непосредственный.
65. **Дядык, Н. Г.** Философский анализ афоризма как семиотической системы / Н. Дядык. – Челябинск: ЮУрГПУ, 2021. – 216 с. – Текст: непосредственный.
66. **Дядык, Н. Г.** Экзистенциальная неопределенность в романах Ф. М. Достоевского и современность / Н. Г. Дядык // Достоевский в смене эпох и поколений: материалы II Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского (14 ноября, 2021 года, Омск). Сборник научных трудов. – Омск: Издательство Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского, 2021. – С. 315–318. – Текст: непосредственный.
67. **Зарецкая, А. Н.** Картина мира телесериала через призму когнитивной лингвистики / А. Н. Зарецкая // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2013. – № 24 (315). – Вып. 82. – С. 88–90. – Текст: непосредственный.

68. **Инишев, И. Н.** Чтение и дискурс: трансформации герменевтики / И. Н. Инишев. – Вильнюс: ЕГУ, 2007. – 168 с. – ISBN 9-955-9878-3-9. – Текст: непосредственный.
69. **Иттен, И.** Искусство цвета / И. Иттен. – Москва: Издатель Д. Аронов, 2000. – 94 с. – ISBN 975-94056-015-6. – Текст: непосредственный.
70. **Кавалларо, Дж.** «Белые ночи» / Дж. Кавалларо // Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания. – Москва: Искусство, 1986. – 302 с. – Текст: непосредственный.
71. **Как снимался «Солярис» Андрея Тарковского.** Сайт «Союзкино». – 13.05.2017. – URL:<https://www.soyuz.ru/articles/710>. – Текст: электронный.
72. **Камю, А.** Бунтующий человек / А. Камю. – Москва: Политиздат, 1990. – 414 с. – ISBN 5-250-01279-5. – Текст: непосредственный.
73. **Кант, И.** Критика практического разума / И. Кант. – Москва: Эксмо, 2015. – 222 с. – ISBN 978-5-699-78401-1. – Текст: непосредственный.
74. **Кант, И.** Метафизика нравов / И. Кант. – Москва: Мир книги: Литература, 2007. – 399 с. – ISBN 978-5-486-01153-5. – Текст: непосредственный.
75. **Касьянова, О.** Толстой на экспорт: как иностранцы экранизируют русскую классику / О. Касьянова // Искусство кино, 2019. – URL:<https://kinoart.ru/cards/tolstoy-na-eksport-kak-inostrantsy-ekraniziruyut-russkuyu-klassiku>. – Текст: электронный.
76. **Кинематограф сопротивления.** Беседа Жана-Люка Годара с Франсуа Альбера и Михаилом Ямпольским / Ж.-Л. Годар // Жан-Люк Годар. Страсть: между черным и белым. – Москва: Совместное издание Министерства иностранных дел Франции и Министерства культуры Швейцарии, 1991. – 155 с. – URL: Код в НЭБ 000201_000010_BJVVV1241007. – Текст: электронный.

77. **Кларк, К.** Пейзаж в искусстве / К. Кларк. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. – 303 с. – ISBN 5-352-00566-6. – Текст: непосредственный.
78. **Козлов, Л. К.** Кинематограф Висконти / Л. К. Козлов // Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания. – Москва: Искусство, 1986. – 302 с. – Текст: непосредственный.
79. **Конрад, Дж.** Теневая черта / Дж. Конрад // Дж. Конрад Тайфун: Повести и рассказы. – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1986. – 328 с. – Текст: непосредственный.
80. **Конфедерат, О. В.** Предельная интерпретация в аналого-вом и цифровом отражении реальности. Набросок к постфеноменологии восприятия / О. В. Конфедерат. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. – 120 с. – ISBN 978-5-91274-129-6. – Текст: непосредственный.
81. **Конфедерат, О. В.** Прозрачный кадр. Концептуальный фильм как опыт нерефлексивной антропологии / О. В. Конфедерат. – Челябинск: Энциклопедия, 2009. – 301 с. – ISBN 978-5-91274-071-8. – Текст: непосредственный.
82. **Кошечко, А. Н.** Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф. М. Достоевского (к постановке проблемы) / А. Н. Кошечко // Вестник ТГПУ. – 2011. – Выпуск 7 (109). – С. 192–199. – Текст: непосредственный.
83. **Кошут, Д.** Искусство после философии / Д. Кошут // Сайт: Contemporary Artists. ru. – URL:http://contemporary-artists.ru/art_after_philosophy.html?ysclid=m9mdq4zg18288478318. – Текст: электронный.
84. **Кристева, Ю.** Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 652 с. – ISBN 5-8243-0500-5. – Текст: непосредственный.
85. **Кронин, П.** Знакомьтесь – Вернер Херцог / П. Кронин. – Москва: Rosebud Publishing, 2010. – 376 с. – ISBN 978-5-904175-03-0. – Текст: непосредственный.

86. **Кудрявцев, Ю. Г.** Три круга Достоевского / Ю. Г. Кудрявцев. – Москва: Изд-во МГУ, 1979. – 343 с. – Текст: непосредственный.
87. **Кудрявцев, С. В.** «Дневник сельского священника». Рецензия на авторском сайте. – URL:<https://kinanet.livejournal.com/1240172.html>. – Текст: электронный.
88. **Кудрявцев, С. В.** Kinanet. Авторский блог. – URL: <https://kinanet.livejournal.com/689229.html>. – Текст: электронный.
89. **Куренкова, Т. Н.** Микрополе “Wines” лексико-семантического поля “Food” в произведении Э. Хемингуэя “A Moveable Feast” («Праздник, который всегда с тобой») / Т. Н. Куренкова, Т. В. Стрекалева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 16. – Выпуск 4. – С. 1167–1173. – Текст: непосредственный.
90. **Лаку-Лабарт, Ф.** Músicaficta (Фигуры Вагнера) / Ф. Лаку-Лабарт. – Санкт-Петербург: Аксиома, Азбука, 1999. – 218 с. – ISBN 5-7684-0536-4. – Текст: непосредственный.
91. **Левинас, Э.** Время и другой. Гуманизм другого человека / Humanisme de l'autre homme / Э. Левинас. – Санкт-Петербург: Высшая религиозно-философская школа, 1998. – 264 с. – ISBN 5-900291-05-7. – Текст: непосредственный.
92. **Левитт, С.** Параграфы о концептуальном искусстве. Сайт: Contemporary Artists. ru. – URL:http://contemporaryartists.ru/Paragraphs_on_Conceptual_Art.html. – Текст: электронный.
93. **Леви-Стросс, К.** Узнавать других. Антропология и проблемы современности / К. Леви-Стросс. – Москва: Текст, 2016. – 157 с. – ISBN 978-5-7516-1356-3. – Текст: непосредственный.
94. **Леклезио, Ж. М. Г.** Смотреть кино / Ж. М. Г. Леклезио. – Москва: Текст, 2012. – 172 с. – ISBN 978-5-7516-1031-9. – Текст: непосредственный.
95. **Лем, С.** Солярис. Непобедимый. Звездные дневники Ийона Тихого / С. Лем. – Москва: Правда, 1988. – 480 с. – Текст: непосредственный.

96. **Лехциер, В. Л.** Боль и переходность: набросок экзистенциальной альгодицей / В. Л. Лехциер // Вопросы философии. – 2007. – № 12. – С. 41–49. – Текст: непосредственный.
97. **Лиотар, Ж.-Ф.** L'acinéma / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Т. Осипова // Cineticle. – 2020. – 12 августа. – URL:<https://cineticle.com/lacinema-jean-francois-lyotard/>. – Текст: электронный.
98. **Липков, А. И.** Постижение любовью / А. И. Липков // Искусство кино. – 1970. – № 2. – С. 56–64. – Текст: непосредственный.
99. **Лотман, Ю. М.** К проблеме типологии текстов / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман. Статьи и семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – 542 с. – С. 17–23. – ISBN 5-7331-0184-9. – Текст: непосредственный.
100. **Лотман, Ю. М.** Натюрморт в перспективе семиотики // Ю. М. Лотман. Статьи и семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – 542 с. – С. 17–23. – ISBN 5-7331-0184-9. – Текст: непосредственный.
101. **Львов, Д. В.** Архетипы в контексте априорного знания и эпистемы / Д. В. Львов // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2020. – № 55. – С. 89–96. – Текст: непосредственный.
102. **Маклюэн, Г. М.** Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. Г. Маклюэн. – Москва: Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 462 с. – ISBN 5-86090-102-X-10. – Текст: непосредственный.
103. **Малви, Л.** Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерных исследований. – Москва: Пропилеи, 2000. – 383 с. – ISBN 985-6329-32-9. – Текст: непосредственный.
104. **Мамардашвили, М. К.** Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени» / М. К. Мамардашвили. –

Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Журнал «Нева», 1997. – 568 с. – ISBN 5-88812-049-9. – Текст: непосредственный.

105. **Мамардашвили, М. К.** Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / М. К. Мамардашвили. – Москва: AdMarginem, 1995. – 547 с. – ISBN 5-88059-008-9. – Текст: непосредственный.

106. **Мерло-Понти, М.** Кино и новая психология / М. Мерло-Понти. – Сайт: Psychology.ru. – URL:<http://www.psychology.ru/library/00038.shtml>. – Текст: электронный.

107. **Метц, К.** Воображаемое означающее: психоанализ и кино / К. Метц. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с. – ISBN 978-5-94380-148-8. – Текст: непосредственный.

108. **Мищенко, Д. Ф.** Пища в индивидуальной и культурной памяти / Д. Ф. Мищенко // Шаги / Steps. – 2016. – № 2(4). – С. 162–172. – Текст: непосредственный.

109. **Москвина, Е. В.** Дионисийская и аполлонийская звуковая партитура в «Смерти в Венеции» Томаса Манна и Лукино Висконти / Е. В. Москвина // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия Филология. – 2017. – № 6. – С. 199–208. – Текст: непосредственный.

110. **Мэтт, Х.** «Черное зеркало», имплицитная религия и сакрализация «запойных просмотров» научной фантастики / Х. Мэтт // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2020. – № 37(3). – С. 102–123. – Текст: непосредственный.

111. **Нанси, Ж.-Л.** Очевидность фильма. Аббас Киаростами / Ж.-Л. Нанси // «Сеанс». – 08. 07. 2016. – URL:<https://seance.ru/articles/kiarostami-nancy/>. – Текст: электронный.

112. **Никольский, Б. М.** Эпикур о наслаждении: проблема кинетического и статического наслаждения / Б. М. Никольский // Цицерон

О пределах добра и зла. Парадоксы стоиков. – Москва: РГГУ, 2000. – 472 с. – ISBN 5-7281-0169-0. – Текст: непосредственный.

113. **Ольгин, В.** Фильм и историческая действительность / В. Ольгин // Искусство кино. – 1969. – № 12. – С. 38–45. – Текст: непосредственный.

114. **Павленко, А. Н.** Ф. М. Достоевский и рождение русского экзистенциализма. Человек из «подполья» / А. Н. Павленко // Вестник славянских наук. – 2015. – № 1(35). – С. 11–25. – Текст: непосредственный.

115. **Падучева, Е. В.** Высказывание и его соотнесенность с действительностью / Е. В. Падучева. – Москва: Наука, 1985. – 271 с. – Текст: непосредственный.

116. **Пайн, Э. А.** Перманентный кризис культуры модерна или временная «обратная волна». Доклад, прочитанный в рамках междисциплинарных семинаров фонда «Либеральная миссия» / Э. А. Пайн. – 2010. – URL:<https://openuni.io/course/12-course-7-5/lesson/3/material/898/>. – Текст: электронный.

117. **Панкратова, М. Н.** Поэтика света и тьмы в творчестве Ф.М. Достоевского. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / М. Н. Панкратова. – Москва, 2007. – URL:<https://cheloveknauka.com/poetika-sveta-i-tmy-v-tvorchestve-f-m-dostoevskogo>. – Текст: электронный.

118. **Певит, Дж.** Мода в эпоху тревоги / Дж. Певит, Л. А. Алябьева // Шаги / Steps. – 2021. – Т. 7. – № 4. – С. 300–309. – Текст: непосредственный.

119. **Пейгина, Л. В.** Идентичность субъекта фантомной культуры как автопроект в условиях общества постmodерна: диалектика вызова и безопасности / Л. В. Пейгина // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 30. – С. 102–110. – Текст: непосредственный.

120. **Петровская, Е. В.** «Brainy is new sexy»: Шерлок Холмс, абдукция и нейросети / Е. В. Петровская // Философский журнал. – 2019. – Т. 12. – № 1. – С. 74–89. – Текст: непосредственный.
121. **Платон.** Государство / Платон. – Москва: Академический Проект, 2015. – 397 с. – ISBN 978–5–8291–1671–22015. – Текст: непосредственный.
122. **Плахов, А. С.** 100 лет Федерико Феллини – Взгляд «висконтиста» / А. С. Плахов // «Сеанс». – 20. 01. 2020. – URL:<https://seance.ru/articles/100-let-federico-fellini/>. – Текст: электронный.
123. **Подорога, В. А.** Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 гг. / В. А. Подорога. – Москва: AdMarginem, 1995. – 339 с. – ISBN 5-88059-006-2. – Текст: непосредственный.
124. **Познин, В. Ф.** Художественное пространство и время в экранном хронотопе / В. Ф. Познин // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2019. – № 1. – С. 93–109. – Текст: непосредственный.
125. **Познин, В. Ф.** Экранное пространство: реальное и воображаемое / В. Ф. Познин // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2015. – Серия 15. – Вып. 1. – С. 18–25. – Текст: непосредственный.
126. **Полякова, Г. М.** Лексико-семантическое поле «одежда» в аспекте сопоставительной лингвокультурологии / Г. М. Полякова // Вестник РУДН. Серия Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2012. – № 4. – С. 37–44. – Текст: непосредственный.
127. **Попова, И. А.** Символ как средство реализации ключевых концептов креолизированного текста (на примере символа «апельсин» в трилогии Ф. Ф. Копполы «Крестный отец» / И. А. Попова // Вестник ТГУ. – 2011. – Вып. 11(103). – С. 257–261. – Текст: непосредственный.
128. **Постмодернизм: энциклопедия** / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпресссервис: Книжный дом, 2001. – 1038 с. – ISBN 985–6656–05–2. – Текст: непосредственный.

129. **Прохоров, А. В.** Веб-сериалы: специфика и ключевые особенности формата / А. В. Прохоров // Художественная культура. – 2019. – Т. 2. – № 3. – С. 394–413. – Текст: непосредственный.
130. **Пруст, М.** В сторону Свана / М. Пруст. – Москва: Иностраница, Азбука-Аттикус, 2017. – 480 с. – ISBN 978-5-389-06156-9. – Текст: непосредственный.
131. **Психология телесности:** Между душой и телом. Сборник статей. – Москва: ACT, 2005. – 731 с. – ISBN 5-17-034564-X. – Текст: непосредственный.
132. **Пятигорский, А. М.** Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии / А. М. Пятигорский. – Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2016. – 188 с. – ISBN 978-5-389-10667-3. – Текст: непосредственный.
133. **Разлогов, К. Э.** Автопортрет мастера / К. Э. Разлогов // Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии. – Москва: Радуга, 1987. – 452 с. – Текст: непосредственный.
134. **Рикер, П.** Я-сам как другой / П. Рикер. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2008. – 416 с. – ISBN 5-87121-036-8. – Текст: непосредственный.
135. **Рикер, П.** Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер. – Москва: Академический проект, 2008. – 695 с. – ISBN 978-5-8291-1025-3. – Текст: непосредственный.
136. **Румянцева, Л. И.** Функционирование кулинарно-пищевого кода в прозе 1920-х / Л. И. Румянцева // Вестник ЧитГУ. – 2012. – № 1(80). – С. 111–115. – Текст: непосредственный.
137. **Самутина, Н.** Фантастическое кино и проблема иного / Н. Самутина // Фантастическое кино. Эпизод первый: сборник статей. – Москва: Новое литературное обозрение, 2006. – 402 с. – ISBN 5-86793-441-1. – Текст: непосредственный.

138. **Серио, П.** Как читают тексты во Франции / П. Серио // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – Москва: Прогресс, 1999. – 413 с. – ISBN 5-01-004414-5. – Текст: непосредственный.
139. **Серов, Н. В.** Цвет культуры: психология, культурология, физиология / Н. В. Серов. – Санкт-Петербург: Речь, 2004. – 672 с. – ISBN 5-9268-0252-0. – Текст: непосредственный.
140. **Сидорова, С. Ю.** Кулинарная метафора как культурная модель мира в литературе XX века / С. Ю. Сидорова // Международный журнал исследований культуры. – 2015. – № 2(19). – С. 150–160. – Текст: непосредственный.
141. **Скопин, Д. А.** Клод Ланцман и Жорж Диди-Юберман: две теории репрезентации бесчеловечного опыта XX столетия / Д. А. Скопин // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4. История. – 2015. – № 2(32). – С. 79–88. – Текст: непосредственный.
142. **Собчак, В.** Города на краю времени: урбанистическая кинофантастика / В. Собчак / Фантастическое кино. Эпизод первый: сборник статей. – Москва: Новое литературное обозрение, 2006. – 402 с. – ISBN 5-86793-441-1. – Текст: непосредственный.
143. **Соловьев, В. С.** Русская идея / В. С. Соловьев // Сочинения в двух томах. Т. 2. – Москва: Мысль, 1988. – 822 с. – ISBN 5-244-00194-2. – Текст: непосредственный.
144. **Сонтаг, С.** Против интерпретации и другие эссе / С. Сонтаг. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 351 с. – ISBN 978-5-91103-198-5. – Текст: непосредственный.
145. **Спиридонова, В. И.** Императив возврата к национальной идентичности как фундамент полицеентричности мира / В. И. Спиридонова // Век глобализации. – 2020. – № 2. – С. 34–44. – Текст: непосредственный.
146. **Стариков, Д.** На rendes-vous с Россией / Д. Стариков // Искусство кино. – 1970. – № 5. – С. 107–120. – Текст: непосредственный.

147. **Степанов, Ю. С.** Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – Москва: Академический проект, 2004. – 989 с. – ISBN 5-8291-0007-X. – Текст: непосредственный.
148. **Степанова, Е. В.** Искусство описания интерьера (свет и цвет) в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» / Е. В. Степанова // Гуманитарные исследования. – 2009. – № 1(29). – С. 162–168. – Текст: непосредственный.
149. **Суджич, Д.** Язык вещей / Д. Суджич. – Москва: Strelka Press, 2013. – 226 с. – ISBN 978-5-906264-42-8. – Текст: непосредственный.
150. **Тарковский, А. А.** Беседы о цвете / А. А. Тарковский. – Медиа-архив А. Тарковского. – URL:<http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Colour.Html>. – Текст: электронный.
151. **Тарковский, А. А.** Уроки режиссуры / А. А. Тарковский. – Москва: Всесоюзный институт переподготовки и повышения квалификации работников киноискусства, 1992. – 90 с. – Текст: непосредственный.
152. **Толстой, Л. Н.** Анна Каренина / Л. Н. Толстой. – Москва: Художественная литература, 1976. – 800 с. – Текст: непосредственный.
153. **Трюффо о Трюффо.** Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии. – Москва: Радуга, 1987. – 452 с. – Текст: непосредственный.
154. **Тульчинский, Л.** Экран и фактор скорости: от нарративов к перформативам / Л. Тульчинский // Наука телевидения. – 2019. – № 15. 2. – С. 29–40. – Текст: непосредственный.
155. **Ухтомский, А. А.** Об инстинктах / А. А. Ухтомский. Доминанта. – Санкт-Петербург: Питер, 2002. – 448 с. – ISBN 5-318-00067-3. – Текст: непосредственный.
156. **Федоров, Н. Ф.** Философия общего дела / Н. Ф. Федоров // Сочинения. – Москва: Мысль, 1982. – 711 с. – Текст: непосредственный.

157. **Фрайзер, М.** Экранизация Достоевского: «Карманник» Брессона / М. Фрайзер // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. – Екатеринбург, 2012. – Т. 1. – С. 321–328. – Текст: непосредственный.
158. **Фридлендер, Г. М.** Достоевский и мировая литература / Г. М. Фридлендер. – Ленинград: Советский писатель, 1985. – 456 с. – Текст: непосредственный.
159. **Фромантен, Э.** Старые мастера / Э. Фромантен. – Москва: Изобразительное искусство, 1996. – 280 с. – ISBN 5-85200-223-2. – Текст: непосредственный.
160. **Фуко, М.** Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – Санкт-Петербург: А-сад, 1994. – 405 с. – Текст: непосредственный.
161. **Хабермас, Ю.** Проблема легитимации позднего капитализма / Ю. Хабермас. – Москва: Практис, 2010. – 262 с. – ISBN 978-5-901574-81-2. – Текст: непосредственный.
162. **Хайдеггер, М.** Вопрос о технике / М. Хайдеггер // Время и бытие: Статьи и выступления. – Москва: Республика, 1993. – 445 с. – ISBN 5-250-01496-8. – Текст: непосредственный.
163. **Хайдеггер, М. Слово** / М. Хайдеггер // Время и бытие: статьи и выступления. – Москва: Республика, 1993. – 445 с. – ISBN 5-250-01496-8. – Текст: непосредственный.
164. **Хайдеггер, М.** Бытие и время / М. Хайдеггер. – Харьков: Фолио, 2003. – 509 с. – ISBN 966-03-1594-5. – Текст: непосредственный.
165. **Хайдеггер, М.** Тождество и различие (1957) / М. Хайдеггер // Сайт Фонда знаний «Ломоносов». – URL:<http://www.lomonosov-fund.ru/enc/ru/library:0114666>. – Текст: электронный.
166. **Хиллер, Б.** Стиль XX века / Б. Хиллер. – Москва: Слово/Slovo, 2004. – 240 с. – ISBN 5-85050-732-9. – Текст: непосредственный.

167. **Чернова, А. Д.** Все краски мира, кроме желтой: (опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира) / А. Д. Чернова. – Москва: Искусство, 1987. – 219 с. – Текст: непосредственный.
168. **Четина, Е. М.** Фандомы и фанфики: креативные практики на виртуальных платформах / Е. М. Четина, Е. А. Клюйкова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2015. – Вып. 3(31). – С. 95–104. – Текст: непосредственный.
169. **Циолковский, К. Э.** Космическая философия / К. Э. Циолковский. – Москва: ИДЛИ, 2004. – 496 с. – ISBN5-93975-135-0. – Текст: непосредственный.
170. **Шестакова, Н. Н.** Великие таланты стремятся друг к другу: «Белые ночи» Достоевского и Висконти / Н. Н. Шестакова // Русский язык и культура в зеркале перевода. – 2021. – № 1. – С. 550–560. – Текст: непосредственный.
171. **Шубин, А. В.** «Красный май»: что это было? / А. В. Шубин // Новое прошлое / The New Past. – 2018. – № 4. – С. 28–45. – Текст: непосредственный.
172. **Эйзенштейн, С. М.** Неравнодушная природа. Т. 1: Чувство кино / С. М. Эйзенштейн. – Москва: Музей Кино: Эйзенштейн-центр, 2004. – 685 с. – ISBN 5-901631-09-9. – Текст: непосредственный.
173. **Эко, У.** Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – Санкт-Петербург: Symposium; Москва: Изд-во РГГУ, 2007. 2007. – 501 с. – ISBN 978-5-89091-336-4. – Текст: непосредственный.
174. **Эко, У.** Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко. – Санкт-Петербург: Simposium, 2006. – 574 с. – ISBN 5-89091-316-6. – Текст: непосредственный.
175. **Эльзессер, Т.** Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хагенер. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2016. – 439 с. – ISBN 978-5-905669-21-7. – Текст: непосредственный.

176. **Ясперс, К.** Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – Москва: Издательство политической литературы. – 1991. – 527 с. – ISBN 5-250-01357-0. – Текст: непосредственный.
177. **Bal, M.** Narratology Introduction to the Theory of Narrative / M. Bal // University of Toronto Press Incorporated. – Toronto: Buffalo London, 1997. – 254 p. – Текст: непосредственный.
178. **Bell, N.** Criterion Collection: The Soft Skin / N. Bell // IONCINEMA. – 2015. – March 3. – URL:<https://www.ioncinema.com/news/disc-reviews/criterion-collection-the-soft-skin-blu-ray-review>. – Текст: электронный.
179. **Benson, P.** 2001 A Space Odyssey – a close look at those fabulously futuristic Djinn chairs and how Kubrick's vision of the future was brought to life through 'product placement' / P. Benson // Film and Furniture. – 2014. – April 30. – URL:<https://filmandfurniture.com/2014/04/kubricks-vision-of-the-future-brought-to-life-through-product-placement-in-2001-a-space-odyssey/>. – Текст: электронный.
180. **Bosley, C.** Screen: New Wave and Pulp Fiction: 'Soft Skin' Directed by Francois Truffaut Jean Desailly Starred in French Import / C. Bosley // The New York Times. – 1964. – October 13. – URL:<https://www.nytimes.com/1964/10/13/archives/screen-new-wave-and-pulp-fiction-soft-skin-directed-by-francois.html>. – Текст: электронный.
181. **Foster, H.** Preface / H. Foster // Vision and Visuality. – Seattle: Bay Press, 1988. – 135 p. – Текст: непосредственный.
182. **Goldberg, L.** 'Tales From the Loop' TV Series Set at Amazon / L. Goldberg // Hollywood reporter. – 2018. – July 17. – URL:<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/tales-loop-tv-series-set-at-amazon-1127706>. – Текст: электронный.
183. **Hall, C. L.** Simon Stålenhag's evocative art has been rendered as something ponderous and opaque / C. L. Hall // Polygon. Vox Media. – 2020. – April 3. – URL:<https://www.polygon.com/reviews/2020/4/3/212>

05927/tales-from-the-loop-review-amazon-prime-streaming-simon-stalenhag;. – Текст: электронный.

184. **Heidegger, M.** Bremer und Freiburger Vorträge / M. Heidegger. – Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1994. – 181 p. – Текст: непосредственный.

185. **Jay, M.** Scopic Regimes of Modernity / M. Jay // Vision and Visuality. – Seattle: Bay Press. – 1988. – 135 p. – Текст: непосредственный.

186. **Krauss, R.** The Im/ Pulse to See / R. Krauss // Vision and Visuality. – Seattle: Bay Press. – 1988. – Pp. 51–78. – Текст: непосредственный.

187. **Krips, H.** The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek / H. Krips // Culture Unbound. – 2010. – Volume 2. – Pp. 91–102. – Текст: непосредственный.

188. **Kron, A.** Spending one's time: the hedonic principle in ad libitum viewing of pictures / A. Kron, M. Pilkiw, A. Goldstein, D. H. Lee, K. Gardhouse, A. K. Anderson // "Emotion". – 2014. – No. 14(6) – Pp. 87–101. – URL:<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/25151516/>. – Текст: электронный.

189. **Lightman, H. A.** Creating the look of the future, and the thought process behind it, as explained by director Ridley Scott and “visual futurist” Syd Mead / H. A. Lightman, R. Patterson // American Cinematographer. – 2020. – October 7. – URL: <https://ascmag.com/articles/blade-runner-set-design>. – Текст: электронный.

190. **Newman, C.** A Life Revealed / C. Newman // National Geographic. – 2002. – No. 4. – URL: <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2002/04/afghan-girl-revealed/>. – Текст: электронный.

191. **O'Hagan, S.** New Topographics: photographs that find beauty in the banal / S. O'Hagan // The Guardian. – 2010. – February 8. – URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>. – Текст: электронный.

192. **Rivera, J.** Tales from the Loop turns small-town America into a sci-fi feelings machine / J. Rivera // The Verge. VoxMedia. – 2020. – April 6. – URL: <https://www.theverge.com/2020/4/6/21207571/tales-from-the-loop-review-amazon-sci-fi-robots>. – Текст: электронный.
193. **Ross, D.** Now Come Fire: Heidegger and the Question of the Political / D. Ross // School of Political and Social Inquiry Monash University. – 2002. – 296 p. – URL: https://www.academia.edu/12691850/Now_Come_Fire_Heidegger_and_the_Question_of_the_Political_2002. – Текст: электронный.
194. **Susca, V.** Le game s'est fait vie. Sociologie de Black Mirror et post-sérialité télévisuelle / V. Susca // Funes. Journal of Narratives and Social Sciences, 2019. – Vol. 3. – P. 26–38. – URL: <http://www.serena.unina.it/index.php/funes/article/view/6570>. – Текст: электронный.
195. **Taquet, M.** Hedonism and the choice of everyday activities / M. Taquet, J. Quoidbach J., Y. de Montjoye // NAS. Proceeding of the National Academy of the United States of America. – 2016. – No. 113(35). – Pp. 9769–9773. – URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5024602/>. – Текст: электронный.
196. **Thomas, J.** ‘Tales from the Loop’ is superb sci-fi / J. Thomas // Michigan Daily. – 2020. – April 5. – URL: <https://www.michigan-daily.com/section/arts/%E2%80%98tales-loop%E2%80%99-superb-sci-fi>. – Текст: электронный.
197. **Wright, W. M.** Babette's Feast: A Religious Film / W. M. Wright // Journal of Religion and Film. – 1997. – Vol. 1, No. 2. – URL: <https://web.archive.org/web/20090416233214/http://www.unomaha.edu/jrf/BabetteWW.htm>. – Текст: электронный.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Указатель фильмов и сериалов

ГЛАВА 1. Концептуальный фильм как способ философствования

1.1. Философия в эпоху визуальности

“Cut Piece” (Япония, 1965, автор Й. Оно)

1.2. Фильм как сумма интерпретант к философским текстам

«Августин из Иппоны» (“Agostino d'Ippona”, Италия, 1972, режиссер Р. Росселини), **«Александр Пятигорский. Чистый воздух твоей свободы»** (Россия, 2004, режиссер В. Балаян), **«Блез Паскаль»** (“Blaise Pascal”, Франция – Италия, 1972, режиссер Р. Росселини), **«Время Мераба»** (Россия, 1993, режиссер О. Фокина), **«Декарт»** (“Cartesius”, Италия – Франция, 1974, режиссер Р. Росселини), **«Дни Ницше в Турине»** (“Dias de Nietzsche em Turim”, Бразилия, 2001, режиссер Ж. Брессане), **«Лосев»** (Россия, 1989, режиссер В. Косаковский), **«Мераб Мамардашвили»** (Россия, 2005, режиссер В. Балаян), **«Пир» Платона** (“Il Banchetto di Platone”, Италия, 1988, режиссер М. Феррери), **«Последние дни Иммануила Канта»** (Les derniers jours d'Emmanuel Kant”, Франция, 1992, режиссер Ф. Коллин), **«Пробуждение Маклюэна»** (“McLuhan's wake” (США, 2002, режиссер К. МакМагон), **«Сартр,**

годы страстей ("Sartre, l'âge des passions", Швейцария – Франция – Италия – Бельгия, 2006, режиссер К. Горетта), **«Сбежавший философ»** ("Philosopher Escaped", Латвия, 2005, режиссер У. Тиронс), **«Сократ»** ("Socrate", Италия – Франция, 1971, режиссер Р. Росселини **«Философы»** ("Filosofos" (Аргентина, 2006, режиссер Э. Альварес),

1.3. Мультимодальный философский фильм в процессе обучения философии: фильм «Истр» / "The Ister" (Австралия, 2004)

«Гитлер. Фильм из Германии» ("Hitler. Ein film aus Deutschland", ФРГ, Франция – Великобритания, 1977, режиссер Г.-Ю. Зиберберг), **«Истр»** ("The Ister", Австралия, 2004, режиссеры Д. Барисон и Д. Росс).

1. 4. Фильм как «окольный путь» философствования

«Жиль Делез: что такое акт творения?» ("Gilles Deleuze: Qu'est ce que l'acte de creation?", Франция, 1987, режиссер А. Де Пальер).

ГЛАВА 2. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ФИЛЬМА

2. 1. Скопический режим фильма: эпистемология и этика

«Бегущий по лезвию 2049» ("Blade Runner 2049", США – Канада – Испания, 2017, режиссер Д. Вильнев), **«Большая жратва»** ("La grande bouffe", Франция – Италия, 1973, М. Феррери), **«Все будет хорошо»** ("Every Thing Will Be Fine", Германия – Канада, 2015, режиссер В. Вендерс), **«24 кадра»** ("24 Frames", Иран, 2017, режиссер А. Киаростами), **«Джерри»** ("Gerry", США – Аргентина, 2002, режиссер Г. Ван Сент), **«Дикая груша»** ("Ahlat Agaci", Турция, 2018,

режиссер Н. Б. Джейлан), «**Дядя Ваня**» (Россия, 1970, режиссер А. Кончаловский), «**Диллинджер мертв**» (“Dillinger è morto”, Италия – Франция, 1968, режиссер М. Феррери), «**Еда**» (“Eat”, США, 1963, режиссер Э. Уорхол), «**Затмение**» (“L'eclisse”, Италия – Франция, 1962, режиссер М. Антониони), «**Застава Ильича**» (“Мне двадцать лет”, Россия, 1965, режиссер М. Хуциев), «**Зед и два нуля**» (“A Zed & Two Noughts”, Великобритания – Нидерланды, 1985, режиссер П. Гринуэй), «**Зеркало**» (Россия, 1972, режиссер А. Тарковский), «**Зимняя спячка**» (“Kis Uykusu”, Турция, 2014, режиссер Н. Б. Джейлан), «**Интимный дневник**» (“The Pillow Book”, Нидерланды – Великобритания, 1995, режиссер П. Гринуэй), «**Контракт рисовальщика**» (“The Draughtsman's Contract”, Великобритания, 1982, режиссер П. Гринуэй), «**Мелодии белой ночи**» (Россия, 1978, режиссер С. Соловьев), «**Монолог**» (Россия, 1972, режиссер И. Авербах), «**Медея**» (Россия, 2021, режиссер А. Зельдович), «**Отсчет утопленников**» (“Drowning by Numbers”, Великобритания – Нидерланды, 1988, режиссер П. Гринуэй), «**Объяснение в любви**» (Россия, 1977, режиссер И. Авербах), «**Однажды в Анатолии**» (“Bir Zamanlar Anadolu'da”, Турция, 2011, режиссер Н. Б. Джейлан), «**Прибытие**» (Arrival”, Канада, США, 2016, режиссер Д. Вильнев), «**Последние дни**» (Last Days”, США, 2004, режиссер Г. Ван Сент), «**Пять посвященных Одзу**» (“Five Dedicated to Ozu”, Иран – Япония – Франция, 2003, режиссер А. Киаростами), «**Романс о влюбленных**» (Россия, 1974, режиссер А. Кончаловский), «**Русский ковчег**» (Россия, 2003, режиссер А. Сокуров), «**Слон**» (“Elephant”, США, 2003, режиссер Г. Ван Сент), «**Солярис**» (Россия, 1974, режиссер А. Тарковский), «**Солярис**» (“Solaris”, США, 2002, режиссер С. Содерберг), «**Соучастник**» (“Collateral”, США, 2004, режиссер М. Манн), «**Станционный смотритель**» (Россия, 1972, режиссер

С. Соловьев), «Синдбад» (“Szindbád”, Венгрия, 1971, режиссер З. Хусарик), «Сладкий фильм» (“Sweet Movie”, Франция – Канада – ФРГ, 1974, режиссер Д. Макавеев), «Сон» (“Sleep”, США, 1964, режиссер Э. Уорхол), «Трудности перевода» (Lost in Translation”, США – Япония, 2003, режиссер С. Коппола), «Что-то в воздухе» (“Après mai”, Франция, 2012, режиссер О. Ассаяс), «Через оливы» (“Zire darakhshan zeyton”, Иран, 1994, режиссер А. Киаростами), «Часы» (“The Hours”, США – Великобритания, 2002, режиссер С. Додри), «Эмпайр» (“Empire”, США, 1964, Э. Уорхол).

2.2. Феноменология фильма: вопрос референта

«Аббатство Даунтон» (“Downton Abbey”, Великобритания, 2010–2015), «Авеню 5» (“Avenue 5”, США, Великобритания, 2020–2022), «Анна Каренина» (Россия, 1968, режиссер А. Зархи), «Анна Каренина» (Россия, 2009, режиссер С. Соловьев), «Андрей Рублев», Россия, 1966, режиссер А. Тарковский), «Анжелика и король» (“Angélique et le royaume”, Франция – Италия – ФРГ, 1968, режиссер Б. Бордери), «Бандитский Петербург» (Россия, 2000, режиссер В. Бортко), «Барбарелла» (“Barbarella”, Франция – Италия, 1968, режиссер Р. Вадим), «Бассейн» (“La piscine”, Франция – Италия, 1969, режиссер Ж. Дере), «Бегущий по лезвию бритвы» (“Blade Runner”, США, 1982, режиссер Р. Скотт), «Белая птица с черной отметиной» (Украина, 1971, режиссер Ю. Ильенко), «Бешеные псы» (“Reservoir Dogs”, США, 1991, режиссер К. Тарантино), «В прошлом году в Мариенбаде» (“L'année dernière à Marienbad”, Франция, 1961, режиссер А. Рене), «Великая» (Россия, 2015–2023, режиссеры Игорь Зайцев, Сергей Гинзбур), «Взрослые дети» (Россия, 1961, режиссер В. Азаров), «Возвращение в Брайдсхед» (“Brideshead Revisited”, Великобритания – Италия, 2008, режиссер Д. Джаррольд), «Война и мир. Андрей Болконский» (Россия,

1966, режиссер С. Бондарчук), «**Война и мир. Наташа Ростова**» (Россия, 1967, режиссер С. Бондарчук), «**Воскресение**» (Россия, 1962, режиссер М. Швейцер). «**Гранатовый браслет**» (Россия, 1965, режиссер А. Роом), «**Госфорд-парк**» (“Gosford Park”, Великобритания – Италия – США, 2001, режиссер Р. Олтман), «**2001: Космическая Одиссея**» (“2001: A Space Odyssey”, Великобритания – США, 1968, режиссер С. Кубрик), «**Дом, в котором я живу**» (Россия, 1957, режиссер М. Калатозов), «**Дама с собачкой**» (Россия, 1960, режиссер И. Хейфиц), «**Девчата**» (Россия, 1962, режиссер Ю. Чулокин), «**Еще раз про любовь**» (Россия, 1967, режиссер Г. Натансон), «**Зной**» (Россия – Киргизия, 1964, режиссер Л. Шептицко), «**Застава Ильича**» (“Мне двадцать лет”, Россия, 1965, режиссер М. Хуциев), «**Забриски Пойнт**» (“Zabriskie Point”, США – Италия, 1970, режиссер М. Антониони), «**Зеркало**» (Россия, 1975, режиссер А. Тарковский), «**Золотая лихорадка**» (“The Gold Rush”, США, 1925, режиссер Ч. С. Чаплин), «**Июльский дождь**» (Россия, 1966, режиссер М. Хуциев), «**Искатели приключений**» (“Les aventuriers”, 1968, Франция – Италия, режиссер Р. Энрико), «**Карманник**» (“Pickpocket”, Франция, 1959, режиссер Р. Бresson), «**К счастливой гавани**» (Россия, 1930, режиссер В. Ерофеев), «**Королева Шантеклера**» (“La reina del Chantecler”, Испания, 1962, режиссер Р. Хиль), «**Лаутары**» (Молдавия, 1972, режиссер Э. Лотяну), «**Леон**» (“Léon”, Франция – США, 1994, режиссер Л. Бессон), «**Матрица**» (“The Matrix”, США – Австралия, 1999, режиссеры Э. и Л. Вачовски), «**Маяк**» (“The Lighthouse”, США – Канада, 2019, режиссер Р. Эггерс), «**Монолог**» (Россия, 1972, режиссер И. Авербах), «**Мелодии белой ночи**» (Россия, 1978, режиссер С. Соловьев), «**Мужчина и женщина**» (“Un homme et une femme”, Франция, 1968, режиссер К. Лелюш), «**На последнем дыхании**» (“À bout de souffle”,

Франция, 1959, режиссер Ж. Л. Годар), «**Назови меня своим именем**» (“Call Me by Your Name”, Италия – Франция – США, 2017, режиссер Л. Гуаданьино), «**Операция “Ы” и другие приключения Шурика**» (Россия, 1965, режиссер Л. Гайдай), «**Оттепель**» (Россия, 2013, режиссер В. Тодоровский), «**Орлова и Александров**» (Россия, 2015, режиссер В. Москаленко), «**Отель «Гранд Будапешт»**» (“The Grand Budapest Hotel”, США – Германия, 2014, режиссер У. Андерсон), «**Первый учитель**» (Россия – Киргизия, 1965, режиссер А. Кончаловский), «**Русский ковчег**» (Россия, 2003, режиссер А. Сокуров), «**Разные судьбы**» (Россия, 1956, режиссер Л. Луков), «**Секретные материалы**» (“The X Files”, США, 1993–2018, шоураннер К. Картер), «**Солярис**» (Россия, 1974, режиссер А. Тарковский), «**Станционный смотритель**» (Россия, 1972, режиссер С. Соловьев), «**Сто дней после детства**» (Россия, 1975, режиссер С. Соловьев), «**Солнечный удар**» (Россия, 2014, режиссер Н. Михалков), «**Тихая улица**» (“Easy Street”, США, 1917, режиссер Ч. С. Чаплин), «**Три сестры**» (Россия, 2017, режиссер Ю. Грымов), «**Чудотворцы**» (“Miracle Workers”, США, 2019–2023), «**Чужой**» (“Alien”, Великобритания – США, 1979, режиссер Р. Скотт), «**Цвет граната**» (Армения – Грузия, 1968, режиссер С. Параджанов), «**Цветы запоздалые**» (Россия, 1969, режиссер А. Рoom), «**Цирк**» (“The Circus”, США, 1928, режиссер Ч. С. Чаплин), «**Шербурские зонтики**» (“Les parapluies de Cherbourg”, 1966, Франция – ФРГ, режиссер Ж. Деми), «**Фантомас**» (“Fantômas”, 1964, Франция – Италия, режиссер А. Юнебель).

2.3. Вестиментарная стратегия фильма и этические ценности времени

«**Vogues 1938 года**» (“Vogues of 1938”, США, режиссер И. Каммингс), «**Американец в Париже**» (“An American in Paris”,

США, 1950, режиссер В. Минелли), «**Американский психоз**» (“American Psycho”, США, 2000, режиссер М. Хэррон), «**Большая жратва**» (“La grande bouffe”, Франция – Италия, 1973, М. Феррери), «**Бойцовский клуб**» (“Fight Club”, США, 1999, режиссер Д. Финчер), «**Большие маневры**» (“Les grandes manœuvres”, 1955, Франция – Италия, режиссер Р. Клер), «**Беверли-Хиллз, 90210**» (“Beverly Hills, 90210”, США, 1990–2000), «**Вонг Фу, спасибо за все, Джулия Ньюмар**» (“To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar”, США, 1995, режиссер Б. Кидрон), «**Говардс-Энд**» (“Howards End”, Великобритания – Япония – США, 1991, режиссер Д. Айвори), «**Головокружение**» (“Vertigo”, США, 1958, режиссер А. Хичкок), «**Гордость и предубеждение**» (“Pride and Prejudice”, Великобритания, 1995, режиссер С. Лэнгтон), «**Дядя Ваня**» (Россия, 1970, режиссер А. Кончаловский), «**Диллинджер мертв**» (“Dillinger è morto”, Италия – Франция, 1968, режиссер М. Феррери), «**24 часа**» (Россия, 2000, режиссер А. Атанесян), «**Девушки любят иначе**» (“Different for Girls”, Великобритания – Франция, 1996, режиссер Р. Спенс), «**Зеркало**» (Россия, 1972, режиссер А. Тарковский), «**Забавная мордашка**» (“Funny Face”, США, 1957, режиссер С. Донен), «**Имитация жизни**» (“Imitation of Life”, США, 1959, режиссер Д. Сирк), «**Красотка**» (“Pretty Woman”, США, 1990, режиссер Г. Маршалл), «**Красота по-американски**» (“American Beauty”, США, режиссер С. Мендес), «**Клеопатра**» (“Cleopatra”, США, 1963, режиссер Дж. Л. Манкевич), «**Криминальное чтиво**» (“Pulp Fiction”, США, 1994, режиссер К. Тарантино), «**Мелодии белой ночи**» (Россия, 1978, режиссер С. Соловьев), «**Манекен**» (“Mannequin”, США, 1937, режиссер Ф. Борзеги), «**Марокко**» (“Morocco”, США, 1930, режиссер Дж. фон Штернберг), «**Модель-эрша**» (“Designing Woman”, США, 1957, режиссер В. Миннелли),

«Мой личный штат Айдахо» (“My Own Private Idaho”, США, 1991, режиссер Г. Ван Сент), **«Невеста уходит»** (“The Bride Walks Out”, США, 1936, режиссер Л. Джейсон), **«Ночные красавицы»** (“Les belles de nuit”, Франция – Италия, 1952, режиссер Р. Клер), **«Объяснение в любви»** (Россия, 1977, режиссер И. Авербах), **«Орландо»** (“Orlando”, Великобритания – Россия – Италия – Франция – Нидерланды, 1992, режиссер С. Поттер), **«Остин Пауэрс: Шпион, который меня соблазнил»** (“Austin Powers: The Spy Who Shagged Me”, США, 1999, режиссер Дж. Роуч), **«Одержанная»** «Possessed”, США, 1931, режиссер К. Браун), **«Окно во двор»** (“Rear Window”, США, 1954, режиссер А. Хичкок), **«Плакса»** (“Cry-Baby”, США, 1990, режиссер, Д. Уотерс), **«Пятый элемент»** (“The Fifth Element”, Франция – Великобритания – США, 1997, режиссер Л. Бессон), **«Приключения Присциллы, королевы пустыни»** (“The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert”, Австралия, 1994, режиссер С. Эллиott), **«Романс о влюбленных»** (Россия, 1974, режиссер А. Кончаловский), **«Роберта»** (“Roberta”, США, 1935, режиссер У. А. Сайтер), **«Ромео + Джульетта»** (“Romeo + Juliet”, США – Мексика – Австралия – Канада, 1996, режиссер Б. Лурман), **«Разум и чувства»** (“Sense and Sensibility”, Великобритания – США, 1995, режиссер Энг Ли), **«Солярис»** (Россия, 1974, режиссер А. Тарковский), **«Станционный смотритель»** (Россия, 1972, режиссер С. Соловьев), **«Синдбад»** (“Színdbád”, Венгрия, 1971, режиссер З. Хусарик), **«Сладкий фильм»** (“Sweet Movie”, Франция – Канада – ФРГ, 1974, режиссер Д. Макавеев), **«Сегодня мы живем»** (“Today We Live”, США, 1933, режиссер Г. Хоукс), **«Служебный роман»** (Россия, 1977, режиссер Э. Рязанов), **«Самая обаятельная и привлекательная»** (Россия, 1985, режиссер Г. Бежанов), **«Соблазн»** (Россия, 1987, В. Сорокин), **«Свадьба лучшего друга»** (“My Best Friend's

Wedding”, США, 1997, режиссер П. Дж. Хоган), «**Слова, написанные на ветру**» (“Written on the Wind”, США, 1956, режиссер Д. Сирк), «**Секс в большом городе**» (“Sex and the City”, США, 1998–2004), «**Спальни и прихожие**» (“Bedrooms and Hallways”, 1998, режиссер Р. Троше), «**Французский канкан**» (“French Cancan”, Франция – Италия, 1955, режиссер Ж. Ренуар), «**Художники и модели**» (“Artists and Models”, США, 1937, режиссер, Р. Уолш), «**Четыре свадьбы и одни похороны**» (“Four Weddings and a Funeral”, Великобритания, 1993, режиссер, М. Ньюэлл), «**Шанхайский экспресс**» (“Shanghai Express”, США, 1932, режиссер Дж. фон Штернберг), «**Эмма**» (“Emma”, Великобритания – США, 1996, режиссер Д. МакГрат), «**Я живу своей жизнью**» (“I Live My Life”, США, 1935, В. С. Ван Дейк).

2.4. Медиумический цвет

«**Аватар**» (“Avatar”, США – Великобритания, 2009, режиссер Д. Кэмерон), «**Авиатор**» (“The Aviator”, США – Германия, 2004, режиссер М. Скорсезе), «**Алиса в Стране чудес**» (“Alice in Wonderland”, США – Италия – Канада – Япония – Великобритания, 2010, режиссер Т. Бертон), «**Амели**» (“Le Fabuleux destin d’Amélie Poulain”, Франция – Германия, 2001, режиссер Ж.-П. Жене), «**Американец в Париже**» (“An American in Paris”, США, 1950, режиссер В. Минелли), «**Анжелика и король**» (“Angélique et le roy”, Франция – Италия – ФРГ, 1965, режиссер Б. Бордери), «**Анна Каренина**» (“Anna Karenina”, Великобритания – США, 2012, режиссер Д. Райт), «**Антихрист**» (“Antichrist”, Дания – Германия – Франция, 2009, режиссер Л. фон Триер), «**Артист**» (“The Artist”, Франция – Бельгия, 2011, режиссер М. Хазанавичус), «**Архипелаг**» (“Archipelago”, Великобритания, 2010, режиссер Д. Хогг), «**Большие маневры**»

(“Les grandes manœuvres”, 1955, Франция – Италия, режиссер Р. Клер), «Безумный Пьеро» (“Pierrot le fou”, Франция, 1965, режиссер Ж.-Л. Годар), «Бирюк» (СССР, 1977, режиссер Р. Балаян), «Бегущий по лезвию бритвы» (“Blade Runner”, США, 1982, режиссер Р. Скотт), «Берни» (“Bernie”, США, 2011, режиссер Р. Линклейтер), «Большие глаза» (“Big Eyes”, США – Канада, 2013, режиссер Т. Бертон), «Белоснежка» (“Blancanieves”, Испания – Бельгия – Франция, 2012, режиссер П. Берхер), «Блоу-ап» (“Blow-Up”, Великобритания – Италия – США, 1966, режиссер М. Антонioni), «Вечера на хуторе близ Диканьки» (СССР, 1961, режиссер А. Рой), «Время любить, время умирать» (“A Time to Love and a Time to Die”, США, 1958, режиссер Д. Сирк), «Восемь с половиной» (“Otto e mezzo”, Италия, 1963, режиссер Ф. Феллини), «Великий Гэтсби» (“The Great Gatsby”, США, 1974, режиссер Д. Клейтон), «Великий Гэтсби» (“The Great Gatsby”, Австралия, США, 2013, режиссер Б. Лурман), «Выживут только любовники» (“Only Lovers Left Alive”, Великобритания – Германия – Греция – Франция, 2013, режиссер Д. Джармуш), «Где-то» (“Somewhere”, США – Великобритания – Италия – Япония – Франция, 2010, режиссер С. Коппола), «Герой» (“Ying xiong”, Китай – Гонконг, 2002, режиссер Чжан Имоу), «Головокружение» (“Vertigo”, США, 1958, режиссер А. Хичкок), «Гордость и предубеждение» (“Pride & Prejudice”, Великобритания – Франция – США, 2005, режиссер Д. Райт), «Город грехов» (“Sin City”, США, 2005, режиссеры Р. Родригес, Ф. Миллер, К. Тарантино), «Господин оформитель» (СССР, 1988, режиссер О. Тепцов), «Девушка с жемчужной сережкой» (“Girl with a Pearl Earring”, Великобритания – Люксембург – Франция – Бельгия – США, 2003, режиссер П. Уэббер), «Дерево Джошуа, 1951 год: Портрет Джеймса Дина» (“Joshua Tree, 1951: A Portrait of James

Dean”, США, 2012, режиссер М. Мишори), «**Девственницы-самоубийцы**» (“The Virgin Suicides”, США, 1999, режиссер С. Коппола), «**Девять с половиной недель**» (“Nine 1/ 2 Weeks”, США, 1986, режиссер Э. Лайн), «**Джанго освобожденный**» (“Django Unchained”, США, 2012, режиссер К. Тарантино), «**Джейн Остин**» (“Becoming Jane”, Великобритания – Ирландия, 2006, режиссер Д. Джаррольд), «**Джонни Гитара**» (“Johnny Guitar”, США, 1954, режиссер Н. Рэй), «**Джонни Д.** » (“Public Enemies”, США – Япония, 2009, режиссер М. Манн), «**Дива**» (“Diva”, Франция, 1981, режиссер Ж.-Ж. Беннекс), «**Дик Трэйси**» (“Dick Tracy”, США, 1990, режиссер У. Битти), «**Драма из старинной жизни**» (СССР, 1971, режиссер И. Авербах), «**Древо желания**» (СССР, 1976, режиссер Т. Абуладзе), «**Дуэлянты**» (“The Duellists”, Великобритания, 1977, режиссер Р. Скотт), «**Женщина есть женщина**» (“Une femme est une femme”, Франция, 1961, режиссер Ж.-Л. Годар), «**Жизнь Pi**» (“Life of Pi”, США – Тайвань – Великобритания – Канада, 2012, режиссер Энг Ли), «**Затмение**» (“L'eclisse”, Италия – Франция, 1962, режиссер М. Антониони), «**Земляничная поляна**» (“Smultronstället”, Швеция, 1957, режиссер И. Бергман), «**Зеркало**» (Россия, 1972, режиссер А. Тарковский), «**Застава Ильича**» («Мне двадцать лет», Россия, 1965, режиссер М. Хуциев), «**Звуки музыки**» (“The Sound of Music”, США, 1965, режиссер Р. Уайз), «**Завтрак у Тиффани**» (“Breakfast at Tiffany's”, США, 1961, режиссер Б. Эдвардс), «**Звездный путь 2: Гнев Хана**» (“Star TrekII: The Wrath of Khan”, США, 1982, режиссер Н. Мейер), «**Запределье**» (“The Fall”, США – ЮАР – Индия, 2006, режиссер Т. Сингх), «**Заводной апельсин**» (“A Clockwork Orange”, Великобритания – США, 1977, режиссер С. Кубрик), «**Иваново детство**» (СССР, 1961, режиссер А. Тарковский), «**Иван Грозный**» (СССР, 1944, режиссер С. Эйзенштейн),

«Имитация жизни» (“Imitation of Life”, США, 1959, режиссер Д. Сирк, **«Китаянка»** (“La chinoise”, Франция, 1967, режиссер Ж.-Л. Годар), **«Красная пустыня»** (“Il deserto rosso”, Италия – Франция, 1964, режиссер М. Антониони), **«Кубанские казаки»** (СССР, 1949, режиссер И. Пырьев), **«Красные башмачки»** (“The Red Shoe”, Великобритания, 1948, режиссеры М. Пауэлл и Э. Прессбургер), **«Конформист»** (“Il conformista”, Италия – Франция – ФРГ, 1970, режиссер Б. Бертолуччи), **«Крестный отец»** (“The Godfather”, США, 1972, 1974, 1990, режиссер Ф. Ф. Коппола), **«Клуб «Коттон»** (“The Cotton Club”, США, 1984, режиссер Ф. Ф. Коппола), **«Королева Шантеклера»** (“La reina del Chantecler”, Испания, 1962, режиссер Р. Хиль), **«Квант милосердия»** (“Quantum of Solace”, Великобритания – США, 2008, режиссер М. Форстер), **«Капоте»** (“Capote”, США – Канада, 2005, режиссер Б. Миллер), **«Контроль»** (“Control”, Великобритания – Франция – Австралия – Япония – США, 2007, режиссер А. Корбейн), **«007: Координаты „Скайфолл“»** (“Skyfall”, США – Великобритания, 2012, режиссер С. Мендес), **«Клеопатра»** (“Cleopatra”, США, 1963, режиссер Дж. Л. Манкевич), **«Летучий голландец»** (“De vliegende Hollander”, Нидерланды – Бельгия – Германия, 1995, режиссер Й. Стеллинг), **«Лола Монтес»** (“Lola Montès”, Франция – ФРГ, 1955, режиссер М. Оффюльс), **«Музейные часы»** (“Museum Hours”, Австрия – США, 2012, режиссер Д. Коэн), **«Мольба»** (СССР, 1967, режиссер Т. Абуладзе), **«Матрица»** (“The Matrix”, США – Австралия, 1999, режиссеры Э. и Л. Вачовски), **«Монолог»** (Россия, 1972, режиссер И. Авербах), **«Мария-Антуанетта»** (“Marie Antoinette”, США – Франция – Япония, 2005, режиссер С. Коппола), **«Маркиза фон О»** (“Die Marquise von O”, ФРГ – Франция, 1976, режиссер Э. Ромер), **«Меланхolia»** (“Melancholia”, Дания, 2011, режиссер Л. фон

Триер), «**Милая Фрэнсис**» (“Frances Ha”, США – Бразилия, 2012, режиссер Н. Баумбак), «**Молния над водой**» (“Lightning Over Water”, ФРГ – Швеция, 1980, режиссеры Н. Рэй, В. Вендерс), «**Мулен Руж!**» (“Moulin Rouge!”, Австралия – США, 2001, режиссер Б. Лурман), «**Небесный Капитан и Мир Будущего**» (“Sky Captain and the World of Tomorrow”, Великобритания – Италия – США, 2004, режиссер К. Конран), «**Небраска**» (“Nebraska”, США, 2013, режиссер А. Пейн), «**Невинный**» (“L'innocente”, Франция – Италия, 1976, режиссер Л. Висконти), «**Ночи Кабирии**» (“Le notti di Cabiria”, Италия – Франция, 1957, режиссер Ф. Феллини), «**Облачный атлас**» (“Cloud Atlas”, США, 2012, режиссер Л. Вачовски), «**Орландо**» (“Orlando”, Великобритания – Россия – Италия – Франция – Нидерланды, 1992, режиссер С. Поттер), «**Однажды в Анатолии**» (“Bir Zamanlar Anadolu'da”, Турция, 2011, режиссер Н. Б. Джейлан), «**Оз: Великий и Ужасный**» (“Oz the Great and Powerful”, США, 2013, режиссер С. Рэйми), «**Остин Пауэрс: Голдмембер**» (“Austin Powers in Goldmember”, США, 2002, режиссер Дж. Роуч), «**Отель «Гранд Будапешт»**» (“The Grand Budapest Hotel”, США – Германия, 2014, режиссер У. Андерсон), «**Отрочество**» (“Boyhood”, США, 2014, режиссер Р. Линклейтер), «**Персона**» (“Persona”, Швеция, 1966, режиссер И. Бергман), «**Пикник у Висячей скалы**» (“Picnic at Hanging Rock”, Австралия, 1975, режиссер П. Уир), «**Поезд на Дарджилинг. Отчаянные путешественники**» (“The Darjeeling Limited”, США – Индия, 2007, режиссер У. Андерсон), «**Посредник**» (“The Go-Between”, Великобритания, 1976, режиссер Д. Лоузи), «**Поющие под дождем**» (“Singin' in the Rain”, США, 1952, режиссер С. Донен), «**Предел контроля**» (“The Limits of Control”, США – Япония, 2008, режиссер Д. Джармуш), «**Приключение**» (“L'avventura”, Италия – Франция, 1960, режиссер М. Антониони), «**Прощай речь**» (“Adieu

au langage”, Швейцария – Франция, 2014, режиссер Ж.-Л. Годар), «Самурай» (“Le samouraï”, Франция – Италия, 1967, режиссер Ж.-П. Мельвиль), «Седьмое путешествие Синдбада» (“The 7th Voyage of Sinbad”, США – Гонконг – Индия, 1958, режиссер Н. Юран), «Сияние» (“The Shining”, США – Великобритания, 1980, режиссер С. Кубрик), «Слова, написанные на ветру» (“Written on the Wind”, США, 1956, режиссер Д. Сирк), «Смерть в Венеции» (“Morte a Venezia”, Италия – Франция, 1971, режиссер Л. Висконти), «Солнце одно» (“There's Only One Sun”, Гонконг – США, 2007, режиссер Вонг Кар-Вай), «Солярис» (Россия, 1974, режиссер А. Тарковский), «Соучастник» (“Collateral”, США, 2004, режиссер М. Манн), «Социальная сеть» (“The Social Network”, США, 2010, режиссер Д. Финчер), «Спартак» (“Spartacus”, США, 1960, режиссеры С. Кубрик, Э. Манн), «Спиди Гонщик» (“Speed Racer”, США – Великобритания – Германия – Япония – Австралия, 2008, режиссеры Л. и Л. Вачовски), «Сталкер» (СССР, 1979, режиссер А. Тарковский), «Стыд» (“Shame”, Великобритания – Канада, 2011, режиссер С. МакКуинн), «Суини Todd, демон-парикмахер с Флит-стрит» (“Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street”, США – Великобритания, 2007, режиссер Т. Бертон), «Счастье» (“Le bonheur”, Франция, 1965, режиссер А. Варда), «Тайна Обервальда» (“Il mister di Oberwald”, Италия – ФРГ, 1980, режиссер М. Антониони), «Тайны «Ночного дозора»» (“Nightwatching”, Великобритания – Польша – Канада – Нидерланды, 2007, режиссер П. Гринуэй), «Тени забытых предков» (СССР, 1964, режиссер С. Параджанов), «Теорема Зеро» (“The Zero Theorem”, Великобритания – Румыния – Франция, 2013, режиссер Т. Гиллиам), «Темный рыцарь» (“The Dark Knight”, США – Великобритания, 2008, режиссер К. Но-

лан), «Токио-Га» (“Tokyo-Ga”, США – ФРГ, 1985, режиссер В. Вендерс), «300 спартанцев» (“300”, США – Канада – Болгария, 2007, режиссер З. Снайдер), «Трон» (“Tron”, США – Тайвань – Япония – Великобритания, 1982, режиссер С. Лисбергер), «Трудности перевода» (*Lost in Translation*”, США – Япония, 2003, режиссер С. Коппола), «Туринская лошадь» (“A torinóíló”, Венгрия – Франция – Германия – Швейцария – США, 2011, режиссер Б. Тарр), «Убить Билла: Ч. 1 и 2» (“Kill Bill: Vol. 1, 2”, США – Япония, 2003–2004, режиссер К. Тарантино), «Ущерб» (“Damage”, Великобритания – Франция, 1992, режиссер Л. Маль), «Фильм Социализм» (“Film socialisme”, Швейцария – Франция, 2010, режиссер Ж.-Л. Годар), «Хэмметт» (“Hammett”, США, 1982, режиссеры В. Вендерс, Ф. Ф. Коппола), «Чай и симпатия» (“Tea and Sympathy”, США, 1956, режиссер Д. Сирк), «Чарли и шоколадная фабрика» (“Charlie and the Chocolate Factory”, США, 2005, режиссер Т. Бертон), «Человек-амфибия» (СССР, 1961, режиссеры В. Чеботарев, Г. Казанский), «Часы» (“The Hours”, США – Великобритания, 2002, режиссер С. Долдри, «Человек, который знал слишком много» (“The Man Who Knew Too Much”, США, 1955, режиссер А. Хичкок), «Черный лебедь» (“Black Swan”, США, 2010, режиссер Д. Аронофски), «Чувство» (“Senso”, Италия, 1954, режиссер Л. Висконти), «Шербурские зонтики» (“Les parapluies de Cherbourg”, 1966, Франция – ФРГ, режиссер Ж. Деми), «Шерлок» (“Sherlock”, Великобритания – США, 2010–2017, шоураннеры Стивен Моффат, Марк Гэтисс), «Фантомас» (“Fantômas”, 1964, Франция – Италия, режиссер А. Юнебель), «Элитное общество» (“The Bling Ring”, США – Великобритания – Франция – Германия – Япония, 2013, режиссер С. Коппола), «Яркая звезда» (“Bright Star”, Австралия – Великобритания – Франция, 2009, режиссер Д. Кэмпион).

2. 5. Хронотопия фильма: время, пространство, движение

«**Бегущий по лезвию 2049**» (“Blade Runner 2049”, США – Канада – Испания, 2017, режиссер Д. Вильнев), «**Благие знамения**» (“Good Omens”, Великобритания – США, 2019–2023, режиссер Д. Маккиннон), «**Выход на посадку**» (“Boarding Gate”, Франция, 2007, режиссер О. Ассаяс), «**Властелин колец. Две крепости**» «The Lord of the Rings: The Two Towers”, Новая Зеландия – США, 2002, режиссер П. Джексон), «**Время**» (“In Time”, США, 2011, режиссер Э. Никкол), «**Восемь с половиной**» (“Otto e mezzo”, Италия, 1963, режиссер Ф. Феллини), «**Гамлет**» (“Hamlet”, Великобритания, 1948, режиссер Л. Оливье), «**Гамлет**» (Россия, 1964, режиссер Г. Козинцев), «**Гамлет**» (“Hamlet”, США – Великобритания – Франция, 1990, режиссер Ф. Дзеффирелли), «**Гамлет**» (“Hamlet”, США – Великобритания – Франция, 2000, режиссер М. Альмерейда), «**Голдфингер**» (“Goldfinger”, Великобритания – США, 1964, режиссер Г. Хэмилтон), «**Город и Город**» (“The City and the City”, Великобритания, 2018, режиссер Т. Шэнклэнд), «**Гравитация**» (“Gravity”, США – Мексика – Великобритания, 2013, режиссер А. Куарон), «**Гражданин Кейн**» (Citizen Kane”, США, 1941, режиссер О. Уэллс), «**Другая сторона ветра**» (“The Other Side of the Wind”, Франция – Иран – США, 2018, режиссер О. Уэллс), «**24 кадра**» (“24 Frames”, Иран, 2017, режиссер А. Киаростами), «**2001: Космическая Одиссея**» (“2001: A Space Odyssey”, Великобритания – США, 1968, режиссер С. Кубрик), «**Доктор Кто**» (“Doctor Who”, Великобритания, 2005–2024), «**Зеленая миля**» (“The Green Mile”, США, 1999, режиссер Ф. Дарабонт), «**Интерстеллар**» (“Interstellar”, США – Великобритания, 2014, режиссер К. Нолан), «**Королевская свадьба**» (“Royal Wedding”, США, 1951, режиссер С. Донен), «**007: Координаты**

„Скайфолл“» (“Skyfall”, США – Великобритания, 2012, режиссер С. Мендес), «Марсианин» (“The Martian”, США, 2015, режиссер Р. Скотт), «Меланхолия» (“Melancholia”, Дания, 2011, режиссер Л. фон Триер), «Макбет» (“Macbeth”, США, 1948, режиссер О. Уэллс), «Начало» (“Inception”, США – Великобритания, 2010, режиссер К. Нолан), «Однажды в... Голливуде» (“Once Up on a Time in... Hollywood”, США, 2019, режиссер К. Тарантино), «Облачный атлас» (“Cloud Atlas”, США, 2012, режиссер Л. Вачовски), «Процесс» (“Le procès”, Франция – Италия – ФРГ, 1962, режиссер О. Уэллс), «Полуночные колокола» (“Campanadas a medianoche”, Испания – Швейцария – США, 1965, режиссер О. Уэллс), «Политехникум» (“Polytechnique”, Канада, 2008, режиссер Д. Вильнев), «Персональный покупатель» (“Personal Shoppe”, Франция – Германия – Чехия – Бельгия, 2016, режиссер О. Ассаяс), «Прогулка» (“The Walk”, США, 2015, режиссер Р. Земекис), «Пираты Карибского моря: На краю света» (“Pirates of the Caribbean: At World's End”, США, 2007, режиссер Г. Вербински), «Прибытие» (“Arrival”, США – Канада, 2016, режиссер Д. Вильнев), «Револьвер» (“Revolver”, Великобритания – Франция, 2005, режиссер Г. Ричи), «Рассказы из Петли» (“Tales from the Loop”, США, 2020, режиссеры Д. Фостер, Ким Со-ен, Ч. Макдауэлл, Т. Уэст), «127 часов» (“127 Hours”, Великобритания, 2010, режиссер Д. Бойл), «Табу» (“Taboo”, Великобритания, 2017, режиссеры А. Энгстрём, К. Ньюхольм), «Убийца» (“Sicario”, США – Мексика – Гонконг, 2015, режиссер Д. Вильнев), «Ход королевы» (“The Queen's Gambit”, США, 2020, режиссер С. Фрэнк), «Чужестранец» (“The Stranger”, США, 1946, режиссер О. Уэллс), «Чувство» (“Senso”, Италия, 1954, режиссер Л. Висконти), «Черное зеркало» (“Black Mirror”, Велико-

британия, 2011–2019), «Шаровая молния» (“Thunderball”, Великобритания, 1965, режиссер Т. Янг), «Шерлок» (“Sherlock”, Великобритания – США, 2010–2017, шоураннеры Стивен Моффат, Марк Гэтисс).

2. 6. Гедонистическая этика фильма: порождающие модели

«1917» (“1917”, Великобритания – США, 2019, режиссер С. Мендес), «Аббатство Даунтон» (“Downton Abbey”, Великобритания, 2010–2015), «Автокатастрофа» (“Crash”, Великобритания – Канада – США, 1996, режиссер Д. Кроненберг), «Бегущий по лезвию бритвы» (“Blade Runner”, США, 1982, Р. Скотт), «Бегущий по лезвию 2049» (“Blade Runner 2049”, США – Канада – Испания, 2017, режиссер Д. Вильнев), «Более странно, чем в раю» (“Stranger Than Paradise”, США – ФРГ, 1984, режиссер Д. Джармуш), «Благие знамения» (“Good Omens”, Великобритания – США, 2019–2023, режиссер Д. Маккиннон), «Бэтмен» (“Batman”, США – Великобритания, 1989, режиссер Т. Бертон), «Вкус жизни» (“No Reservations”, США, 2007, режиссер С. Хикс), «В белом городе» (“Dans la ville blanche”, Швейцария – Португалия – Великобритания, 1984, режиссер А. Таннер), «12 обезьян» (“Twelve Monkeys”, США, 1995, режиссер Т. Гиллиам), «Джули и Джулия» (“Julie & Julia”, США, 2009, режиссер Н. Эфрон), «Дни затмения» (Россия, 1988, режиссер А. Сокуров), «Дракула Брэма Стокера» (“Bram Stoker's Dracula”, Великобритания – США, 1991, режиссер Ф. Ф. Коппола), «Душевная кухня» (“Soul Kitchen”, Германия – Франция – Италия, 2009, режиссер Ф. Акин), «Квант милосердия» (“Quantum of Solace”, Великобритания – США, 2008, режиссер М. Форстер), «Клер Долан» (“Claire Dolan”, США – Франция, 1998, режиссер Л. Х. Керриган), «Кошмар на улице Вязов» (“A Nightmare

on Elm Street”, США, 1984, режиссер У. Крэйвен), «Красотка» (“Pretty Woman”, США, 1990, режиссер Г. Маршалл), «Крепкий орешек» (“Die Hard”, США, 1988, режиссер Д. Мактиранн), «Крик» (“Scream”, США, 1996, режиссер У. Крэйвен), «Криминальное чтиво» (“Pulp Fiction”, США, 1994, режиссер К. Тарантино), «Кухня» (Россия, «СТС», 2012–1014), «Мандалорец» (“The Mandalorian”, США, 2019–2022), «Молчание ягнят» (“The Silence of the Lambs”, США, 1991, режиссер Д. Демме), «Назови меня своим именем» (“Call Me by Your Name”, Италия – Франция – США, 2017, режиссер Л. Гуаданьино), «Ностальгия» (“Nostalghia”, Италия – Россия, 1986, режиссер А. Тарковский), «Один дома» (“Home Alone”, США, 1990, режиссер К. Коламбус), «Основной инстинкт» (“Basic Instinct”, США – Франция, 1992, режиссер П. Верховен «Отпуск без конца» (“Permanent Vacation”, США, 1980, режиссер Д. Джармуш), «Пираты Карибского моря: На краю света» (“Pirates of the Caribbean: At World's End”, США, 2007, режиссер Г. Вербински), «Повар для президента» (“Les saveurs du Palais”, Франция, 2012, режиссер К. Венсан), «Повар на колесах» (“Chef”, США, 2014, режиссер, Д. Фавро), «Положение вещей» (“Der Standder Dinge”, ФРГ – Португалия – Франция – Испания – Нидерланды – Великобритания – США, 1982, режиссер В. Вендерс), «Прибытие» (“Arrival”, США – Канада, 2016, режиссер Д. Вильнев), «Привидение» (“Ghost”, США, 1990, режиссер Д. Цукер), «Порнографическая связь» (“Une liaison pornographique”, Франция – Швейцария – Бельгия – Люксембург, 1999, режиссер Ф. Фонтеин), «Пряности и страсти» (“The Hundred-Foot Journey”, США – Индия – ОАЭ, 2014, режиссер Л. Халльстрем), «Пятница, 13-е» (“Fridaythe 13th”, США, 1980, режиссер Ш. Каннингем), «Пятьдесят оттенков серого» (“Fifty Shades of Grey”, США, 2015, режиссер С. Тейлор-Джонсон),

«Рассказы из Петли» (“Tales from the Loop”, США, 2020, режиссеры Д. Фостер, Ким Со-ен, Ч. Макдауэлл, Т. Уэст), **«Рататуй»** (“Ratatouille”, США, 2007, режиссеры Б. Берд, Я. Пинкава), **«Роковое влечение»** (“Fatal Attraction”, США, 1987, режиссер Э. Лайн), **«С широко закрытыми глазами»** (“Eyes Wide Shut”, США – Великобритания, 1999, режиссер С. Кубрик), **«Тельма и Луиза»** (“Thelma & Louise”, США – Великобритания – Франция, 1991, режиссер Р. Скотт), **«Терминатор»** (“The Terminator”, США – Великобритания, 1984, режиссер Д. Кэмерон), **«Тутси»** (“Tootsie”, США, 1982, режиссер С. Поллак), **«Чужие»** (“Aliens”, Великобритания, США, 1986, режиссер Д. Кэмерон), **«Флэш Гордон»** (“Flash Gordon”, Великобритания – США – Нидерланды, 1980, режиссер М. Ходжес), **«Хэмметт»** (“Hammett”, США, 1982, режиссеры В. Вендерс, Ф. Ф. Коппола).

ГЛАВА 3. ФИЛОСОФСТВУЮЩЕЕ КИНО

3.1. Достоевский на экране: опыт визуальной философии

«Белые ночи» (“Le notti bianche”, Италия – Франция, 1957, режиссер Л. Висконти), **«Бесы»** (“Les possédés”, Франция, 1987, режиссер А. Вайда), **«Двойник»** (“The Double”, Великобритания, 2013, режиссер Р. Айоади), **«Дневник сельского священника»** (“Journal d'un curé de campagne”, Франция, 1950, режиссер Р. Брессон), **«Застава Ильича»** («Мне двадцать лет», Россия, 1965, р. М. Хуциев), **«Идиот»** (Россия, 2003, режиссер В. Бортко), **«Идиот»** (“Hakuchi”, Япония, 1951, режиссер А. Кurosawa), **«Идиот»** (“L'idiot”, Франция, 2008, режиссер П. Леон), **«Июльский дождь»** (Россия, 1966, режиссер М. Хуциев), **«Карамазовы»** (“Karamazovi”,

Чехия – Польша – Франция, 2008, режиссер П. Зеленка), «**Карманник**» (“Pickpocket”, Франция, 1959, режиссер Р. Бresson), «**Китаянка**» (“La chinoise”, Франция, 1967, режиссер Ж.-Л. Годар), «**Кроткая**» (“Une femme douce”, Франция, 1969, режиссер Р. Бresson), «**Ланселот Озерный**»(“Lancelot du Lac”, Франция – Италия, 1974, режиссер Р. Бresson), «**Мушетт**» (“Mouchette”, Франция, 1967, режиссер Р. Бresson), «**На последнем дыхании**» (“À bout de souffle”, Франция, 1959, режиссер Ж. Л. Годар), **Настасья** (“Nastazja”, Польша – Япония, 1994, режиссер А. Вайда), «**Наудачу, Балтазар**» (“Au Hasard Balthazar”, Франция – Швеция, 1966, режиссер Р. Бresson), «**Невинный**» (“L'innocente”, Франция – Италия, 1976, режиссер Л. Висконти), «**Одержанность**» (“Ossessione”, Италия, 1942, режиссер Л. Висконти), «**Октябрь**» (“Octobre”, Франция, 2006, режиссер П. Леон), «**Преступление и наказание**» (Россия, 1969, режиссер Л. Кулиджанов), «**Преступление и наказание**» (“Zbrodnia I kara”, Польша, 1987, режиссер А. Вайда), «**Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет**» (“Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut”, Франция, 1956, режиссер Р. Бresson), «**Приключение**» (“L'avventura”, Италия – Франция, 1960, режиссер М. Антониони), «**Процесс Жанны Д'Арк**» (“Procès de Jeanne d'Arc”, Франция, 1962, режиссер Р. Бresson), «**Тихие страницы**» (Россия – Германия, 1994, режиссер А. Сокуров). «**Туманные звезды Большой Медведицы**» (“Vaghe stelle dell'Orsa”, Франция – Италия, 1965, режиссер Л. Висконти), «**Партнер**» (“Partner”, Италия, 1968, режиссер Б. Бертолуччи), «**Смерть в Венеции**» (“Morte a Venezia”, Италия – Франция, 1971, режиссер Л. Висконти), «**Четыре ночи мечтателя**» (“Quatre nuits d'un rêveur”, Франция – Италия, 1971, режиссер Р. Бresson), «**Чувство**» (“Senso”, Италия, 1954, режиссер Л. Висконти).

3.2. Лейтмедиум фильма.

Жестмедиум в «Нежной коже». Ф. Трюффо

«**Жюль и Джим**» (“Jules et Jim”, Франция, 1962, режиссер Ф. Трюффо), «**Жутко громко и запредельно близко**» (“Extremely Loud & Incredibly Close”, США, 2011, режиссер С. Долдри), «**Завещание Орфея**» (“Le testament d’Orphée ou ne me demandez pas pourquoi”, Франция, 1960, режиссер Ж. Кокто), «**Любовники**» (“Les amants”, Франция, 1958, режиссер Л. Маль), «**Мужчина и женщина**» (“Un homme et une femme”, Франция, 1966, режиссер К. Лелуш), «**Нежная кожа**» (“La peau douce”, Франция, 1964, режиссер Ф. Трюффо), «**Орфей**» (“Orphée”, Франция, 1950, режиссер Ж. Кокто), «**Прогулка**» (“The Walk”, США, 2015, режиссер Р. Земекис), «**Соседка**» (“La femme d’à côté”, Франция, 1981, режиссер Ф. Трюффо), «**Фаренгейт 9/ 11**» (“Fahrenheit 9/ 11”, США, 2004, режиссер М. Мур).

3.3. Экзистенциальный кинематограф Вима Вендерса

«**Алиса в городах**» (“Alice in den Städten”, ФРГ, 1973, режиссер В. Вендерс), «**Ансельм. Шум времени**» (“Das Rauschen der Zeit”, Германия, 2023, режиссер В. Вендерс), «**Вкус вишни**» (“Ta’m e guilass”, Иран – Франция, 1997, режиссер А. Киаростами), «**Все будет хорошо**» (“Every Thing Will Be Fine”, Германия – Канада, 2015, режиссер В. Вендерс), «**Выживший**» (“The Revenant”, США, 2015, режиссер А. Иньярриту), «**24 кадра**» (“24 Frames”, Иран, 2017, режиссер А. Киаростами), «**За облаками**» (“Al di là delle nuvole”, Италия – Франция – Германия, 1995, режиссеры М. Антонioni, В. Вендерс), «**Записки об одежде и городах**» (“Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten”, ФРГ – Франция, 1989, режиссер В. Вендерс), «**Земля изобилия**» (“Land of Plenty”, США – Германия – Канада, 2004, режиссер В. Вендерс), «**Идеальные**

дни ("Perfect Days", Япония – Германия, 2023, режиссер В. Вендерс), **«Интерстеллар»** ("Interstellar", США – Великобритания, 2014, режиссер К. Нолан), **«Команда 49: Огненная лестница»** ("Ladder 49", США, 2004, режиссер Дж. Расселл), **«Марсианин»** ("The Martian", США, 2015, режиссер Р. Скотт), **«Небо над Берлином»** ("Der Himmel über Berlin", ФРГ – Франция, 1987, режиссер В. Вендерс), **«Небо над Берлином. Так далеко, так близко»** ("In weiter Ferne, so nah!", Германия 1993, режиссер В. Вендерс), **«Отель «Миллион долларов»** ("The Million Dollar Hotel", Германия – Великобритания, США, 1999, режиссер В. Вендерс), **«Положение вещей»** ("Der Standder Dinge", 1982, ФРГ, режиссер В. Вендерс), **«Париж, Техас»** ("Paris, Texas", ФРГ – Франция – Великобритания 1984, режиссер В. Вендерс), **«Пять посвященных Одзу»** ("Five Dedicated to Ozu", Иран – Япония – Франция, 2003, режиссер А. Киаростами), **«Пина: Танец страсти»** ("Pina", Германия – Франция – Великобритания – США, 2011, режиссер В. Вендерс), **«Прекрасные дни в Аранхуэсе»** ("Les beaux jours d'Aranjuez", Франция – Германия, 2016, режиссер В. Вендерс), **«Прогулка»** ("The Walk", США, 2015, режиссер Р. Земекис), **«Соль Земли»** ("The Salt of the Earth", Франция – Италия – Бразилия, 2014, режиссер В. Вендерс), **«Токио-Га»** ("Tokyo-Ga", США – ФРГ, 1985, режиссер В. Вендерс), **«Фаренгейт 9/ 11»** (Fahrenheit 9/ 11, США, 2004, режиссер М. Мур), **«Хэмметт»** ("Hammett", США, 1982, режиссеры В. Вендерс, Ф. Ф. Коппола).

3.4. Завтрак «после революции». Смена философско-этических приоритетов в европейском и советском кинематографе 1970-х годов

«Барышни из Вилько» ("Panny z Wilka", Польша – Франция, 1979, режиссер А. Вайда), **«Березняк»** ("Brzezina", Польша, 1970,

режиссер А. Вайда), «**Большие гонки**» ("The Great Race", США, 1965, режиссер Б. Эдвардс), «**Большая жратва**» ("La grande bouffe", Франция – Италия, 1973, М. Феррери), «**Все в порядке**» ("Tout va bien", Франция – Италия, 1972, режиссеры Ж.-Л. Годар, Ж.-П. Горен), «**Дядя Ваня**» (Россия, 1970, режиссер А. Кончаловский), «**Диллинджер мертв**» ("Dillinger è morto", Италия – Франция, 1968, режиссер М. Феррери), «**Дворянское гнездо**» (Россия, 1969, режиссер А. Кончаловский), «**Дом, в котором я живу**» (Россия, 1957, режиссер М. Калатозов), «**Дуэлянты**» ("The Duellists", Великобритания, 1977, режиссер Р. Скотт), «**Земля**» (Украина, 1930, режиссер А. Довженко), «**Зеркало**» (Россия, 1975, режиссер А. Тарковский), «**Иван Васильевич меняет профессию**» (Россия, 1973, режиссер Л. Гайдай), «**Ирония судьбы, или С легким паром**» (Россия, 1975, режиссер Э. Рязанов), «**Китаянка**» ("La chinoise", Франция, 1967, режиссер Ж.-Л. Годар), «**Конец земли**» ("Finis terrae", Франция, 1929, режиссер Ж. Эпштейн), «**Крестный отец**» ("The Godfather", США, 1972, 1974, 1990, режиссер Ф. Ф. Коппола), «**Кружевница**» ("La Dentellièr", Швейцария – Франция – ФРГ, 1977, режиссер К. Горетта), «**Крылья**» (Россия, 1966, режиссер Л. Шепитько), «**Мелодии белой ночи**» (Россия, 1978, режиссер С. Соловьев), «**Монолог**» (Россия, 1972, режиссер И. Авербах), «**Начало**» (Россия, 1970, режиссер Г. Панфилов), «**Неконченная пьеса для механического пианино**» (Россия, 1976, режиссер Н. Михалков), «**Несколько дней из жизни И. И. Обломова**» (Россия, 1979, режиссер Н. Михалков), «**Новый Вавилон**» (Россия, 1929, режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг), «**Операция "Ы" и другие приключения Шурика**» (Россия, 1965, режиссер Л. Гайдай), «**Осень**» (Россия, 1974, режиссер А. Смирнов), «**Пикник у Висячей скалы**» ("Picnic at Hanging Rock", Австралия, 1975, режиссер П. Уир), «**Пир Бабетты**» ("Babette's gæstebud", Дания,

1987, режиссер Г. Аксель), «**Пиросмани**» (Грузия, 1969, режиссер Г. Шенгелая), «**Романс о влюбленных**» (Россия, 1974, режиссер А. Кончаловский), «**Ромео и Джульетта**» ("Romeo and Juliet", Великобритания – Италия, 1968, режиссер Ф. Дзеффирелли), «**Синдбад**» ("Színdbád", Венгрия, 1971, режиссер З. Хусарик), «**Сладкий фильм**» ("Sweet Movie", Франция – Канада – ФРГ, 1974, режиссер Д. Макавеев), «**Скромное обаяние буржуазии**» ("Le charme discret de la bourgeoisie", Франция – Италия – Испания, 1972, режиссер Л. Бунюэль), «**Смерть в Венеции**» ("Morte a Venezia", Италия – Франция, 1971, режиссер Л. Висконти), «**Солярис**» (Россия, 1974, режиссер А. Тарковский), «**Старое и новое**» (Россия, 1929, режиссер С. Эйзенштейн), «**Сто дней после детства**» (Россия, 1975, режиссер С. Соловьев), «**Только время**» ("Rien que les heures", Франция, 1926, режиссер А. Кавальканти), «**Цвет граната**» (Армения – Грузия, 1968, режиссер С. Параджанов), «**Я люблю тебя, я тоже нет**» ("Je t'aim e moi non plus", Франция, 1975, режиссер С. Гэнсбур).

3. 5. Сериал как виртуальная фасцинирующая среда.

Экзистенциальная проблематика сериала

«*Рассказы из Петли*» (Amazon Studio, США, 2020)

«**Аббатство Даунтон**» ("Downton Abbey", Великобритания, 2010 – 2015), «**Беверли-Хиллз, 90210**» ("Beverly Hills, 90210", США, 1990–2000), «**Благие знамения**» ("Good Omens", Великобритания – США, 2019–2023, режиссер Д. Маккиннон), «**Волчонок**» ("Teen Wolf", США, 2011–2017, шоураннер Д. Дэвис), «**Гарри Поттер**», серия фильмов ("Harry Potter", Великобритания – США, Warner Bros., 2001–2011, режиссеры К. Коламбус, А. Куарон, М. Ньюэлл), «**Доктор Кто**» ("Doctor Who", Великобритания, 1963–1989, 2005–2024), «**Доктор Хаус**» ("House, M. D", США, FOX, 2004–

2011, шоураннер Д. Шор), «Интерны» (Россия, ТНТ, 2010–2016, шоураннер В. Дусмухаметов), «Кухня» (Россия, СТС, 2012–2016, шоураннер В. Шляппо), «Место встречи изменить нельзя» (Россия, 1979, режиссер С. Говорухин), «Рассказы из Петли» (“Tales from the Loop”, США, 2020, режиссеры Д. Фостер, Ким Со-ен, Ч. Макдауэлл, Т. Уэст), «Сверхъестественное» (“Supernatural”, США, The CW, 2005–2020, шоураннеры Мацдзи, Роберт Сингер, Фил Сгреккиа), «Сумерки. Сага» (“Twilight Saga”, США, Summit Entertainment, 2008–2012, шоураннер В. Годфри), «Семнадцать мгновений весны» (Россия, 1973, режиссер Т. Лиознова), «Скорая помощь» (“ER”, США, NBC, 1994–2009, шоураннер М. Крайтон), «Тени исчезают в полдень» (Россия, 1972, режиссеры В. Усков, В. Краснопольский), «Ход королевы» (“The Queen's Gambit”, США, 2020, режиссер С. Фрэнк), «Черное зеркало» (“Black Mirror”, Великобритания, 2011–2019, шоураннер Ч. Брукер), «Шерлок» (“Sherlock”, Великобритания – США, 2010–2017, шоураннеры Стивен Моффат, Марк Гэтисс).

3.6. Философская антропология фантастического фильма
«Аватар» (“Avatar”, Великобритания – США, 2009, режиссер Д. Камерон), «Армагеддон» (“Armageddon”, США, 1998, режиссер М. Бэй), «Бегущий по лезвию бритвы» (“Blade Runner”, США, 1982, режиссер Р. Скотт), «Блю-ап» (“Blow-Up”, Великобритания – Италия – США, 1966, режиссер М. Антониони), «Большая жратва» (“La grande bouffe”, Франция – Италия, 1973, режиссер М. Феррери), «Валериан и город тысячи планет» (“Valerian and the City of a Thousand Planets”, Франция – Китай – Бельгия, 2017, режиссер Л. Бессон), «Война миров» (“War of the Worlds”, США – Канада –

Япония, 2005, режиссер С. Спилберг), «Вратарь Галактики» (Россия, 2020, режиссер Д. Файзиев), «Время первых» (Россия, 2017, режиссер Д. Киселев), «Вторжение» (Россия, 2019, режиссер Ф. Бондарчук), «Вычислитель» (Россия, 2014, режиссер Д. Грачев), «Гагарин. Первый в космосе» (Россия, 2013, режиссер П. Пархоменко), «Гаттака» (“Gattaca”, США, 1997, режиссер Э. Никкол), «Главный» (Россия, 2015, режиссер Ю. Кара), «Голубая лагуна» (“The Blue Lagoon”, США, 1980, режиссер Р. Клейзер), «Дуэлянты» (“The Duellists”, Великобритания, 1977, режиссер Р. Скотт), «2001: Космическая Одиссея» (“2001: A Space Odyssey”, Великобритания – США, 1968, режиссер С. Кубрик), «Девять с половиной недель» (“Nine 1/ 2 Weeks”, США, 1986, режиссер Э. Лайн), «День независимости» (“Independence Day”, США, 1996, режиссер Р. Эмерих), «День до» (Россия, 2016, режиссеры А. Карпиловский, В. и А. Котт), «Дни затмения» (Россия, 1988, режиссер А. Сокуров, «Дюна» (“Dune”, США,–Мексика, 1984, режиссер Д. Линч), «Европа» (“Europa Report”, США, 2013, режиссер С. Кордеро), «Жена астронавта» (“The Astronaut's Wife”, США, 1999, режиссер Р. Рэвич), «Живот архитектора» (“The Belly of an Architect”, Великобритания – Италия, 1987, режиссер П. Гринуэй), «Забриски Пойнт» (“Zabriskie Point”, США – Италия, 1970, режиссер М. Антониони), «Закон желания» (“La ley del deseo”, Испания, 1986, режиссер П. Альмодовар), «Звездные войны», медиафраншиза (“Star Wars”, США, Lucasfilm Ltd. 1977–н. в.), «Зед и два нуля» (“A Zed & Two Noughts”, Великобритания – Нидерланды, 1985, режиссер П. Гринуэй), «Избранные» (Россия, 1982, режиссер С. Соловьев), «Иллюзионист» (“De illusionist”, Нидерланды, 1983, режиссер Й. Стеллинг), «Инопланетянин» (“E. T. the Extra-Terrestrial”, США, 1982, режиссер С. Спилберг), «Интерстеллар»

(“Interstellar”, США – Великобритания, 2014, режиссер К. Нолан), «Кин-дза-дза» (Россия, 1986, режиссер Г. Данелия), «Кокон» (“Cocoon”, США, 1985, режиссер Р. Ховард), «Контракт рисовальщика» (“The Draughtsman's Contract”, Великобритания, 1982, режиссер П. Гринуэй), «Королев» (Россия, 2007, Ю. Кара), «Космос как предчувствие» (Россия, 2005, режиссер А. Учитель), «Легенда о Сурамской крепости» (Грузия, 1984, режиссер С. Параджанов), «Марсианин» (“The Martian”, США, 2015, режиссер Р. Скотт), «Матадор» (“Matador”, Испания, 1986, режиссер П. Альмодовар), «Месье Кляйн» (“Mr. Klein”, Франция – Италия, 1976, режиссер Д. Лоузи), «Нечто» (“The Thing”, США – Канада, 1982, режиссер Д. Карпентер), «Обитаемый остров» (Россия, 2008–2012, режиссер Ф. Бондарчук), «Пекло» (“Sunshine”, Великобритания – США, 2007, режиссер Д. Бойл), «Пикник у Висячей скалы» (“Picnic at Hanging Rock”, Австралия, 1975, режиссер П. Уир), «Последнее танго в Париже» (“Ultimo tango a Parigi”, Италия – Франция, 1972, режиссер Б. Бертолуччи), «Последняя женщина» (“La dernière femme”, Франция – Италия, 1976, режиссер М. Феррери), «Посторонний» (“Lo straniero”, Италия – Франция – Алжир, 1967, режиссер Л. Висконти), «Прибытие» (“Arrival”, Канада – США, 2016, режиссер Д. Вильнев), «Притяжение» (Россия, 2017, режиссер Ф. Бондарчук), «Пришелец» (Россия, 2018, режиссер А. Куликов), «Прометей» (“Prometheus”, Великобритания – США, 2012, режиссер Р. Скотт), «Пятый элемент» (“The Fifth Element”, Франция – Великобритания – США, 1997, режиссер Л. Бессон), «Салют-7» (Россия, 2017, режиссер К. Шипенко), «Сало или 120 дней Содома» (“Salò o le 120 giornate di Sodoma”, Италия – Франция, 1975, режиссер П. П. Пазолини), «Скорбное бесчувствие» (Россия, 1986, ре-

жиссер А. Сокуров), «**Солярис**» (Россия, 1974, режиссер А. Тарковский), «**Спутник**» (Россия, 2020, режиссер Е. Абраменко), «**Сталкер**» (Россия, 1979, режиссер А. Тарковский), «**Стрелочник**» (“De wisselwachter”, Нидерланды, 1986, режиссер Й. Стеллинг), «**Факультет**» (“The Faculty”, США – Мексика, 1998, режиссер Р. Родригес), «**Хищник**» (“Predator”, США – Мексика, 1987, режиссер Д. Мактиранан), «**Человек на Луне**» (“First Man”, США – Япония – Китай, 2018, режиссер Д. Шазелл), «**Человек со звезды**» (“Starman”, США, 1984, режиссер Д. Карпентер), «**Через тернии к звездам**» (Россия, 1980, режиссер Р. Викторов), «**Чужая Белая и Рябой**» (Россия, 1986, режиссер С. Соловьев), «**Чужой**», медиафраншиза (Alien, 20th Century Studios, 1979–н. в., режиссеры Р. Скотт, Д. Кэмерон, Д. Финчер, Ж.-П. Жене, Ф. Альварес).

Научное издание

**Дядык Наталья Геннадьевна
Конфедерат Ольга Владимировна**

ФИЛОСОФСТВУЯ С ФИЛЬМОМ

Монография

ISBN 978-5-907869-88-2

Работа рекомендована РИС ЮУрГГПУ
Протокол № 1/25, пункт 2 от 2025 г.

Издательство ЮУрГГПУ
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

Редактор Е.М. Сапегина
Технический редактор Н.А. Усова

Подписано в печать 08.08.2025. Формат 60/84/16

Объем 19,62 уч.-изд.л. (28,8 усл. п. л.)

Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ЮУрГГПУ
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

