

Редактор серии
И. Калинин

Куренной В.

Философия фильма: упражнения в анализе — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 232 с.

В статьях, представленных в этом сборнике, рассматриваются фильмы, относящиеся преимущественно к жанру блокбастеров. Это так называемое массовое кино, за которым прочно закрепилась репутация продукции, не особенно изысканной в интеллектуальном отношении. Однако задействованная автором аналитическая оптика показывает, что это не более чем расхожий штамп. Блокбастеры не только кодируют глубокие и многослойные культурные и философские смыслы. Это еще и весьма эффективный инструмент познания социальной и политической реальности. Что общего между Рене Декартом и героями многочисленных голливудских боевиков? Как современная массовая культура мыслит апокалипсис? Почему Джон Рембо является респектабельным консерватором? Эти и многие другие не менее парадоксальные вопросы возникают в сознании внимательного зрителя развлекательного кинематографа.

ISBN 978-5-86793-676-1

© В. Куренной, 2009
© Художественное оформление.
«Новое литературное обозрение», 2009

Философия фильма: пояснения и пролегомены

Статьи, вошедшие в настоящий сборник, не объединены изначально какой-то определенной аналитической концепцией кино, включая в себя элементы феноменологического взгляда, формально-структурной методики анализа и стремлением понять прагматику, или идеологию, современного кинематографа. Тем не менее в качестве вводной части хотелось бы рефлексивно отнестись к некоторым методологическим особенностям изложенных здесь взглядов.

Повседневный репертуар и как с ним совладать

Фильмы, на материале которых написаны статьи, заимствованы из непосредственного окружения автора, который в этом отношении ничем не отличается от человека, время от времени посещающего обычные кинотеатры, иногда (редко) оказывающегося вечером у телевизора, а также покупающего фильмы (сначала видеокассеты, а затем DVD), продающиеся в любом встречном магазине. Получившаяся выборка не совпадает даже с коллекцией сколько-нибудь искушенного кинолюбителя. Она ограничена повседневным миром нашего с вами современника, который не является ни специалистом по кино, ни искушенным кинолюбителем. Нелишне заметить, что за период времени, когда были написаны данные статьи, мы незаметно пережили несколько медийных революций: видеокассеты сменились DVD, произошла звуковая ре-

волюция в кинотеатрах, интернет и пирринговые сети стали источником поиска и доступа к фильмам. Это немаловажный аспект: если бы в какой-то момент на DVD не стали выпускать полные комплекты сериалов, боюсь, что ни один из них так и не попал бы в поле моего зрения. Просмотр сериалов по телевизору предполагает совсем другой способ организации времени.

Время, потраченное на просмотр этих фильмов, отличительной особенностью которых является, пожалуй, лишь то, что они примелькались рядовому зрителю, не ограничивалось чисто эстетическим переживанием. В некоторых случаях этот просмотр завершался написанием текстов. Эти тексты, по сути, есть краткие упражнения в анализе кино, реализованные с большей или меньшей методичностью. Мотив этих упражнений прост: понять устройство современного кино, способ его конструирования, культурные традиции и социальные модели, которые отложились в его штампах, а также идеологические цели, которые оно преследует. К сожалению, критика, которая попадалась мне на глаза, не могла меня полностью удовлетворить. Чтобы ответить на эти вопросы, пришлось обдумать сам феномен кино, подобрать и адаптировать концептуально-теоретические средства для его анализа. В ходе этой работы эвристически продуктивными оказались несколько философских традиций, позволяющих нетривиально подойти к анализу массового кино. Это в особенности эстетическая концепция, разработанная польским феноменологом-реалистом Романом Ингарденом, структурно-функциональный подход, примененный Владимиром Яковлевичем Проппом для анализа другого массового феномена — сказки¹. Феноменология позволяет понять многослойное строение киноповествования, онтологический статус кинопространства², а также некоторые

¹ Этот подход на материале массового кино (а именно вестернов) продуктивно используется американским структуралистом Уиллом Райтом (Will Wright).

«сущностные» особенности кино как искусства, сочетающего в себе движущееся изображение и звук. Структурный же подход позволяет методически точно реконструировать фильм как целое, состоящее из набора элементов и их функций, то есть описать фильм как функционально организованную систему элементов. Этот подход оптимален, когда речь идет о повторяющихся сюжетах, — а это и есть сфера массового кино.

В отношении любого фильма можно сформулировать три базовых вопроса: что показано? как показано? зачем это показано? Структуралистский подход помогает ответить на первый вопрос. Феноменология позволяет на разных уровнях разбираться со вторым вопросом. Третий вопрос — это прагматика, или идеология фильма. Нет необходимости напоминать слова Ленина, проницательно опознавшего пропагандистские возможности кинематографа. Ровно в соответствии с этой интуицией кино становится тем элементом, без которого невозможно представить себе историю идеологической пропаганды, да и в целом историю мировой культуры начиная с Первой мировой войны. Соответственно, целый ряд статей посвящен пропагандистским аспектам сталинского, современного голливудского и современного российского кино.

Неинтересного кино не бывает И кое-что о критической дистанции

Разумеется, массовое кино не состоит сплошь из шедевров. Нередко, устраиваясь смотреть фильм, мы понятия не имеем, хорош он или плох. Это большая проблема — навигация в современном потоке культурной продукции, и кино здесь не исключение. Неслучайно она давно явля-

² Не случайно в этой книге столь часто затрагивается вопрос о реальности в кино, ее онтологической специфике и различных способах ее моделирования.

ется предметом пристального внимания Александра Долгина³. Техническая стратегия, посредством которой ее предполагается решить, состоит в создании рекомендательного сервиса (см. портал imhonet.ru). Существо предлагаемой схемы, даже если я ее здесь сильно упрощаю, таково: вам нравятся определенные произведения, и есть другие люди, которым они также нравятся. Тогда то, что вы им порекомендуете, им, скорее всего, также понравится, как и наоборот. Идея хорошая, будем надеяться, что она уже помогает многим совладать с культурной навигацией. Но мне она представляется чрезмерно гастрономической (или дегустационной) — она ориентирована на потребление качественных продуктов культуры, критерием которых является переживание потраченного на это времени как «качественного»⁴.

Практикуемый же здесь подход к кино является скорее противоположным. Он переносит фокус внимания с продукта потребления на потребляющего субъекта. Даже если вы столкнулись с кино, которое вам не нравится, это не значит, что вы растратили свое жизненное время попусту. Не стоит так пассивно и потребительски относиться к культурным артефактам. Займите по отношению к нему активную позицию, измените свою установку с ожидания удовольствия на заинтересованный анализ. Даже если фильм не имеет ни малейшей «художественной ценности», его

³ Ср., например: Долгин А. Экономика символического обмена. М.: Инфра-М, 2006.

⁴ Идея потребления «качественных» продуктов и «качественного» переживания резюмирует животрепещущую тему российской потребительской культуры. В повести С. Минаева затуманенное кредо главного героя в одном месте все же вложено в уста его собеседника: «Тебе же все равно деньги нужны только для... Как ты там все время говоришь? «Для получения качественных удовольствий», да?» (Минаев С. ДУХLESS. Повесть о ненастоящем человеке. М., 2006. С. 302). Не ускользнула тема и от Виктора Пелевина, вложившего его в уста персонажа, беседующего с олигархом — любителем фокусов: «Значит, — сказал Игорь, — надо следить, чтобы с нами происходили самые качественные чудеса. Вот как с вами» (Пелевин В. П5. М.: Эксмо, 2008. С. 141).

можно критически проанализировать. Как он сделан, почему не складывается в единое целое, что нам пытались сказать с его помощью? Конечно, лучше смотреть хорошее кино, но — в отличие от стремительного совершенствования способов кинопросмотра — оно появляется редко. Но культура не стоит на месте, а ее динамика обязательно включает в себя неудачи.

В практикуемом здесь подходе есть и другой аспект, который не сводится к умению развлечь себя во время просмотра неважного кинофильма. Познание, познавательная установка делает нас свободными — этот тезис Просвещения я, возможно, старомодно считаю верным. Аналитический взгляд — это еще и взгляд критический. Упражняясь в анализе, мы формируем критическую дистанцию по отношению к тому, что кино — равно как и другие визуальные медиа — навязывает сознанию. Ведется много разговоров о том, что, например, молодежь надо оградить от слишком навязчивых продуктов современной массовой культуры. К сожалению, этот поток сейчас никто не способен контролировать. Вижу только один выход — научиться занимать критическую позицию по отношению к этим продуктам. К сожалению, гастрономическая стратегия не может в этом помочь — она потакает нашим склонностям и вкусам, иногда — амбициям. Анализ предполагает, напротив, отстраненную, рациональную позицию.

Массовое и эксклюзивное

Учитывая заданную здесь перспективу отбора фильмов (повседневный жизненный мир), следует, возможно, сказать несколько слов о том, чем она отличается от перспективы специалиста по кино. Зрительная среда киноведа или кинокритика организована иначе: она предполагает доступ к особым институтам (клубы, фестивали и т.д.), специфическую медийную и коммуникативную среду

(специализированные журналы, конференции). В общем, это особая форма жизни, выражаясь языком Витгенштейна, где язык и практика находятся в тесном родстве. Эта форма жизни, разумеется, должна себя защищать, формировать и поддерживать границы, препятствующие ее диффузии. Проведение такого рода границ предполагает, в частности, продуцирование качества эксклюзивности тех ресурсов, с которыми имеют дело и которыми оперируют специалисты и утонченные знатоки кино. Широкие познания из истории кино, предпочтение редких и немассовых фильмов, владение профессиональным жаргоном, повышенное внимание к создателям фильмов — вот основные инструменты этого процесса производства эксклюзивности. К сожалению, обратной стороной этой предсказуемой логики социального поведения и коммуникации является одно обстоятельство — небрежение актуальной массовой кинопродукцией. Массовый фильм входит в сферу внимания специалистов по кино, когда приобретает статус принадлежности к историческому канону или приобретает какие-то другие качества, свидетельствующие о его исключительности. Соответственно, практикуемый в настоящей книге подход является противоположным — меня интересует преимущественно массовая кинопродукция.

Но массовое и эксклюзивное («высокохудожественное») кино образуют единый культурный комплекс и не могут существовать друг без друга. Массовое производит доминирующий образец, немассовое — отклонение от него. Эта система границ и размежеваний, замечу, не проходит по линии «вульгарное—сложное». Массовое кино аккумулирует в себе комплексное по составу и генезису культурное наследие, хотя и не сигнализирует о нем посредством нарочитых художественных приемов. Массовое кино — сфера тех самых «самоочевидных» вещей, анализ которых, согласно одному из тезисов классической феноменологической философии, и является наиболее сложным делом.

Блокбастер как инструмент познания

Кино — крупнейшая культурная индустрия современности. Это наиболее «социальный» вид искусства, в создании продуктов которого могут быть задействованы очень большие коллективы и группы профессионалов самых разных специальностей. Огромные затраты, которых требует производство современных фильмов, заставляют их создателей быть чрезвычайно осмотрительными: фильм должен привлекать зрителя, отвечать на запросы и ожидания огромной аудитории, соблюдать тонкий баланс знакомого и нового. Картинам, которые люди смотрят в разных странах, причем на протяжении многих лет, удается схватывать определенные устойчивые узловые моменты современной культуры⁵. Блокбастеры дают, таким образом, уникальную возможность для аналитика зафиксировать эти узловые моменты современной культуры, для человека, занявшего по отношению к фильму аналитическую установку, он представляет собой уникальную энциклопедию «общих мест» современной культуры. Одобряемые и узнаваемые модели социального поведения, форма социальных конфликтов, взгляд на историю, ожидания от будущего, набор культурных норм и правил и т.д. и т.п. — все это в значительной степени разделяется и понимается зрителем в том случае, если мы имеем дело с массовым кино, где инновация допустима лишь в очень ограниченном масштабе. Неслучайно однажды найденная сюжетная и жанровая формула тут же воспроизводится и тиражируется во множестве аналогов — это редкие попадания. Таким образом, массо-

⁵ Разумеется, я по умолчанию предполагаю, что мы сами в основном относимся к европейской, западной культуре. Так же, очевидно, считают и российские зрители, наполняющие кинотеатры во время премьер как западных фильмов, так и «наших ответов Голливуду». Возможно, где-то в России и есть поклонники Болливуда, но притягательность этих фильмов не идет ни в какое сравнение с продуктами западной культуры — тут и спорить не о чем.

вое кино — уникальный материал для анализа, который не способен нам предоставить ни один другой вид исследования общества и культуры.

Но массовое кино не просто базируется на существующих «общих местах» культуры. Значение кино как инструмента практического воздействия на массы было установлено уже в начале XX века. С тех пор кино представляет собой арену идеологической борьбы, на которой соревновались идеологические продукты СССР, нацистской Германии, США и других стран. На сегодняшний день из этих идеологических проектов исправно функционирует, пожалуй, только Голливуд. И функционирует, надо сказать, с технической образцовостью и виртуозностью, не уступающей сталинскому кинематографу. Причем таким образом, что оставляет возможность для выдвижения различных, зачастую конкурирующих идеологических программ. Но это политика не для профессионалов, а для широких слоев общества. Умея прочитывать идеологическое содержание блокбастеров, мы получаем важное дополнение к тому, что мы знаем о социальной и политической реальности из других источников.

Актеры или герои?

Иногда, обсуждая фильм, я сталкиваюсь с одной любопытной формой взаимного непонимания. А именно: собеседник начинает говорить о режиссере (особенно если это режиссер «со взглядами» и «позицией») или же об актерах, задействованных в фильме. Читатель легко заметит, что в подавляющем числе случаев в этой книге актеры и режиссеры упоминаются лишь с одной целью — чтобы можно было вспомнить или найти соответствующий фильм. Но как таковые ни актеры, ни режиссеры мне не интересны — именно потому, что интересны сам фильм и герои фильма. Фактически это позиция очень наивного зрителя, который

имеет дело с тем, что происходит на экране, оставаясь в неведении о том, кем сделан фильм.

Конечно, существование современной массовой киноиндустрии немыслимо без системы звезд, повышенного внимания к актерам и режиссерам. Наличие этой системы — помимо специфического рынка внимания, позволяющего обеспечить работой целую армию журналистов и обозревателей светской хроники, — играет также определенную роль в системе ориентации на рынке кинопродукции. Зритель, чтобы не утонуть в массиве разных фильмов, предпочитает известных ему режиссеров и актеров. Мне известно, например, что А. Шварценеггер с определенного момента своей карьеры снимался только в фильмах с очень утонченным философским содержанием («Вспомнить все», «Шестой день» и т.д.). Определенная репутация есть и у режиссеров, что, конечно, влияет на наш выбор тех или иных фильмов для просмотра.

Но пространство художественного фильма — это совершенно особая реальность, которая онтологически никак не связана с нашим собственным миром. Ни герои фильма, ни пространство, там изображенное, не являются частью нашего собственного мира, хотя могут строиться по его законам, конструироваться таким образом, чтобы восприниматься в модусе нашей собственной реальности. Разумеется, в съемках фильма задействуются реальные люди и реальные вещи. Но в самом фильме их изображение (цифровое или пленочное) используется лишь как средство, позволяющее зрителю заглянуть в совсем другой мир — пространство данного фильма. Ни актеры, ни декорации, которые действительно задействованы в фильме, не являются частью этого кинопространства. Они лишь лучше или хуже открывают к нему доступ. Особенно это заметно сейчас, когда в кино стремительно возрастает роль компьютерных технологий. В таких фильмах, как «Матрица», «300 спартанцев» или «Пираты Карибского моря», реальных вещей и антуража, задействованного

в съемках фильма, становится все меньше. Актеры все больше висят и двигаются на стропах в специальных помещениях. Вся «реальность» к ним затем достраивается в виде компьютерной графики. Есть и фильмы, в которых уже нет настоящих актеров, а действуют трехмерные компьютерные модели⁶. Получается, правда, не очень хорошо. В мультипликации все проходит очень гладко («Шрэк» и т.п.), а вот потеснить актеров в кино пока полностью не получается. Удаются только гибридные фильмы, например первые части «Звездных войн», где действуют как актеры, так и компьютерные персонажи.

Пространство фильма — совершенно особая сфера, которая неподконтрольна в полной мере ни актерам, обеспечивающим к нему доступ, ни режиссеру, моделирующему это пространство. Кино — очень сложное искусство, подчинить все детали и элементы, задействованные в его создании, единому замыслу невозможно. Даже величайшим мастерам это удастся лишь в определенной мере. Но если при просмотре фильма мы обращаем внимание на актеров, а не на героев, ориентируемся на высказывания режиссера о своем творении, а не на то, что происходит в пространстве кинокартины, то фильма мы в собственном смысле не видим. Эти суждения могут показаться произвольными. Однако такой подход лишь следует феноменологическому «принципу всех принципов», который я для простоты немного перефразирую: следует строго придерживаться того, что мы видим, но только в тех пределах, в которых мы это действительно видим⁷.

⁶ Так, в 2001 году появился фильм «Последняя фантазия: духи внутри» («Final Fantasy: Spirits Within») — первый в истории с полностью виртуальными актерами.

⁷ Ср. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга I. Общее введение в чистую феноменологию. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. § 24.

Феноменология кино

Экран и кресло

Феноменологически кино можно проанализировать в весьма разных аспектах. Например, рассмотреть саму ситуацию киносмотра. Обычно мы не обращаем внимание на специфический, очень определенный характер этой ситуации, но он заслуживает того, чтобы обратиться на нее внимание. Кинозал — очень странное место: множество людей сидят в темноте и молча смотрят на освещенную стену, по которой движутся пятна света, а откуда-то слышатся голоса и музыка. Не менее удивительно и поведение человека перед экраном монитора или телевизора. Что же здесь происходит? Чтобы вести беседу, читать, рассматривать фотографии или слушать музыку нам не нужно вести себя так необычно — мы можем делать это практически в любом помещении, стоя в метро, гуляя (с наушниками) и т.д. Смотрение фильма, напротив, предъявляет зрителю намного больше требований, оно более, так сказать, дисциплинарно по своей природе. Человек, например, должен занять особое место по отношению к экрану. Он должен в определенной мере изолироваться от окружающего мира, от помех, которые могли бы отвлечь его от просмотра фильма.

Кино отличается и от потока телепередач: телевизор может работать постоянно, некоторые люди могут при этом заниматься своими делами, изредка вылавливая что-то из потока телеизображения. Сидя у телевизора, зритель часто переключает программы, переходя от одной новостной или развлекательной передачи к другой. Современное телевидение учитывает этот момент, оперирует короткими сюжетами. Но кино не особенно допускает подобную фрагментацию: оно требует внимания от нача-

ла до конца. Возможность отвлечения и пробелов, напротив, допускает такой гибридный продукт кино и телевидения, как телесериал, — это существенно отличный от кино культурный феномен. Кино четко ограничено во времени, является целостным и законченным продуктом, освоение которого возможно лишь в определенных условиях. Иными словами, для полноценного восприятия фильма необходима изоляция зрителя от мира его повседневного опыта. Кино требует от зрителя вхождения в особый режим и особое пространство восприятия, которое ограничено техническими и символическими границами (выключение света в кинозале, заставка киностудии в начале фильма, надпись «Конец фильма» и т.д.).

Киноязык и организация времени фильма

Почему кино, в отличие, например, от музыки, требует такого рода процедуры перехода в другой режим восприятия, особой сосредоточенности? Кино — синтетическая знаковая система, основанная на использовании множества изобразительных средств, а именно: движущегося изображения, музыки, речи, текста. Чтобы восприятие произведения киноискусства состоялось, необходим акт конституирования его предметно-смысловой структуры⁸: множество изображений и звуков надо «оживить» единым актом понимания. Это можно выразить и несколько более упрощенно: чтобы понимать фильм, надо понимать киноязык. Обычно мы не замечаем, что владеем таким языком, но Белла Балаш очень хорошо иллюстрирует эту проблему вот такой историей⁹:

⁸ Обстоятельно условия конституирования кинопроизведения описаны с феноменологических позиций в работе Матиаса Винклера: *Winkler M. Filmerfahrung: Ansätze einer phänomenologischen Konstitutionsanalyse*. Frankfurt am Main/Bern/New York: Peter Lang, 1985.

⁹ Балаш Б. Дух фильмы. М.: Художественная литература, 1935. С. 16.

Мои русские друзья рассказывали мне о своей домработнице, приехавшей к ним прямо из деревни. Развитая, смышленная девушка, но никогда не видевшая кинофильмы. В Москве она впервые пошла в кино и вернулась оттуда бледная от возбуждения и страха.

— Что же ты видела? — спросили ее.

— Не знаю. Ужасно! Там людей рвали на куски. Головы оторваны. Руки оторваны. Все разрезано на части.

Но деревенская девушка очень скоро научилась смотреть фильму. Она научилась складывать в своем сознании эти «отрезанные» и «оторванные» куски и узнавать в них один образ, одно действие, один смысл. Учиться смотреть — это процесс, происходящий в сознании: процесс мышления, психологический процесс.

Итак, умение смотреть кино — это не спонтанная способность, а сложный навык нашего сознания. Причем по мере развития кинотехнологии семиотическая сложность киноязыка только увеличивается. Когда-то первые выпуски «Звездных войн» били рекорд по числу монтажных склеек (более тысячи). А сегодня компьютерный монтаж одной только сцены гонок в «Эпизоде 1» занял два года работы — трудно даже назвать это монтажом. Но когда мы смотрим этот фильм, мы не замечаем этой сложности, спонтанно связывая весь этот самый сложный комплекс элементов в единое целое.

Плотность монтажа — это не только усложнение семиотических средств фильма, схватывание которых требует определенной компетенции у зрителя. Темп и ритм монтажа оказывают непосредственное влияние на *структуру времени* в фильме. В зависимости от плотности монтажа или, напротив, длительности одного кадра изменяется наше восприятие времени в фильме — от динамичного и стремительного до мучительно затянутого (этим приемом часто пытается зрителя Александр Сокуров). Это обстоятельство обнаруживает определенное сходство кино

и музыкального произведения¹⁰; кино имеет в своем распоряжении собственные средства для того, чтобы влиять на характер нашего восприятия времени фильма. Старые фильмы для современного зрителя кажутся замедленными и простоватыми — он привык к более динамичной, более сложно организованной темпоральной и монтажной организации фильма.

Киноизображение

Отмеченные особенности — моменты, в общем-то, служебные. В кино, конечно, главное — это изображение, а с появлением звукового кино еще и звук (речь актеров, голос за кадром). Музыка (в виде живого аккомпанемента) сопровождала и немое кино, но сегодня она связана с ним как никогда тесно — без музыки пропала бы значительная доля эмоциональной выразительности целых жанров (если вам страшно смотреть триллер, попробуйте выключить или приглушить звук, эмоциональное напряжение сразу спадет). Но рассмотрим все это по порядку, избегая излишнего академизма¹¹.

¹⁰ Роман Ингарден, подробно анализировавший эту особенность «организации» музыкального произведения, описывает ее следующим образом: «Бурное, страстное presto длится меньше не только потому, что при одинаковом количестве тактов его исполнение требует меньше времени, нежели серьезное adagio, а прежде всего потому, что темп presto резко требует большего сосредоточения и уплотнения всех звуковых волн в одну фазу и что следующие друг за другом фазы, проходя быстро, сливаются в некое временное целое, характеризующееся высоким напряжением и большой плотностью» (*Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 482*).

¹¹ Подробнее см.: *Ingarden R. Der Film // Philosophie des Films: Grundagentexte. Hrsg. von Dimitri Liebsch. Paderborn: Mentis, 2005. S. 49-69; Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. 4. unveränderte Aufl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972. S. 343--349 (§ 58, «Das kinematographische*

Итак, мы сидим перед экраном и «смотрим фильм»: что мы видим? Перед нами плоскость экрана, на которую тем или иным способом транслируется последовательность кинокадров-фотоснимков, смена которых создает для нас эффект изображения движения. Это первый «слой» киноизображения, непосредственно включающий реальные предметы окружающего нас мира. Но видим ли мы этот слой? Практически никогда. Мы обращаем на него внимание лишь в том случае, если экран запылился, техника неисправна или как-то иначе отвлекает наше внимание. Экраном телевизора обычно интересуется только мастер, который пришел починить телевизор, но никак не зритель. В акте киносмотрения этот первый слой является необходимым вспомогательным средством, но не более того. Конечно, рамка киноизображения, которую для нас ограничивает экран, образует постоянный фон нашего восприятия фильма. Но чем меньше мы замечаем реальные средства кинопоказа, тем лучше мы видим сам фильм. Если размер экрана в вашем домашнем кинотеатре имеет для вас первостепенное значение, то это свидетельствует о том, что кино вы не смотрите.

То, что мы видим, — это поначалу движущиеся пятна света, которые мы схватываем как изображения предметов. Являются ли эти изображения знаками? Да, это иконические знаки, то есть знаки, которые напоминают то, что они изображают (так космоснимок похож на тот ландшафт, который на нем изображен; киноизображение — это *аналогия предмета*). О том, как работает знаковая система фильма, написано очень много исследований, но

Schauspiel»); *Merleau-Ponty M. Das Kino und die neue Psychologie // Philosophie des Films. S. 70--84; Winkler M. Filmerfahrung: Ansätze einer phänomenologischen Konstitutionsanalyse. Frankfurt am Main/Bern/New York: Peter Lang, 1985. См. также цитированный выше сборник работ Ингардена, существующий на русском языке. Работ, специально посвященных кино, там нет, но соответствующая концепция Ингардена вытекает из его исследований литературы, живописи и музыки.*

они далеко не единодушны¹². Например, в период ранних советских творческих экспериментов отечественные режиссеры считали, что монтаж позволяет работать с изображениями так же, как поэт работает со словами языка (Всеволод Пудовкин), что можно выработать точные правила построения «кинопредложений», их синтаксис. Такая трактовка, конечно, находится под сильным влиянием литературы как образцового искусства.

Обозначает ли изображение на экране тот предмет, который был заснят на пленку и плоским подобием которого оно является? На этот вопрос следует ответить отрицательно в случае художественного кино. Только изображения в документальном кино и документальной фотографии обозначают те вещи, иконическим подобием которых они являются. Правда, от этой привязки к обозначаемым реальным предметам кинематографическая техника освободилась не сразу. Поначалу, как и в случае с фотографией, использовалась лишь способность кинотехники к отображению реальности. Затем наступил период копирования театра. Кино как искусство развилось в Голливуде, когда Дэвид Уорк Гриффит с помощью монтажа начал наконец избавляться от театральности в кино, но лишь позднее стало понятно, как, собственно, работает монтаж. Принципиальный шаг к такому пониманию сделал русский режиссер Лев Кулешов. «Эксперимент Кулешова» является хрестоматийным приемом, позволяющим понять одну простую вещь: то, что мы видим в кино, не имеет никакого отношения к предметам, снятым на пленку. Он писал: «Сущность кинематографии лежит в композиции, смене заснятых кусков. Для организации впечатления главным

¹² Думаю, мы до сих пор это очень плохо понимаем. Вкус и чутье подсказывают режиссерам, как делать фильм, но техника владения не тождественна пониманию того, как все это устроено. В этом нет ничего удивительного — люди владеют языком несравненно дольше, чем техникой кино, но лишь очень недавно стали разбираться в том, как язык работает.

образом важно не то, что снято в данном куске, а как сменяется в картине один кусок другим, как они сконструированы. Организующее начало кинематографа надо искать не в пределах заснятого куска, а в смене этих кусков»¹³. Этот тезис и иллюстрируют его «эксперименты»: «Он снимает в Москве в разных, отдаленных одно от другого местах двух актеров и посредством монтажных манипуляций заставляет их на экране встречаться, пожимать друг другу руки и смотреть на Белый дом в Вашингтоне (хотя ни один из них никогда не бывал в Америке). Он демонстрирует кусок пленки, на которой изображена девушка, сидящая перед зеркалом. Она подводит глаза и брови, красит губы, надевает башмак. Девушки в природе не существовало, она создана монтажно: снята спина одной женщины, глаза и брови другой, губы третьей, ноги четвертой. Больше того, Кулешов утверждает, что, меняя порядок и длину кусков, можно изменить и смысл сцены. Он приводит парадоксальный пример: «Из открывающихся окон, выглядывающих в них людей, скачущей кавалерии, сигналов, бегущих мальчишек, воды, хлынувшей через взорванную плотину, равномерного шага пехоты можно смонтировать и праздник, скажем, постройки электростанции, и занятие неприятелем мирного города»¹⁴.

Иными словами, иконическое киноизображение в случае художественного фильма является знаком не тех вещей, которые были действительно сняты, а предметов, наполняющих собственное пространство фильма. Как и в случае художественной живописи, образ здесь изображает «положение дел» (*Sachverhalt*), которое не относится к нашему континууму опытной реальности, а образует собственную, художественную реальность. Кино показывает, таким образом, не актеров, а героев, населяющих не наш с вами повседневный мир, а собственное пространство

¹³ Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино (1918—1934). М.: Искусство, 1965. Цитируется по электронной версии [http://bibliotekar.ru/kino/16.htm].

¹⁴ Лебедев. Там же.

фильма. Если мы схватываем изображение иначе, мы совершаем ту же ошибку, что и слушатели радиоспектакля «Война миров», принявшие художественный вымысел за объявление по радио о реальном вторжении марсиан. Или смотрим фильм не как зрители, а как специалисты с избирательным подходом — кинокритики или кастинг-менеджеры.

Кино позволяет нам видеть предметы более многосторонне, чем статичное живописное полотно. Но это не означает, что на живописном полотне мы видим, например, «правый бок человека». Мы видим человека, повернувшегося к нам правым боком. В этом проявляется интенциональная природа нашего сознания — «оживляя», как выражался Э. Гуссерль, чувственную данность знака актом сознания, мы подразумеваем интенциональный предмет в его единстве, а не имеем дело с его малой частью, действительно воспринимаемой нами. В живописи этот предмет, однако, дан нам лишь в одном-единственном аспекте (хотя этот аспект и может быть отличен от ракурса, построенного по законам прямой перспективы). Кино в этом отношении проще — можно не оттачивать технику изображения этого единственного аспекта, а просто представить несколько аспектов этого предмета — он будет очень живым и наглядным, почти «как настоящий». На эту же аутентичность работает и звук в кино: мы не только видим человека, но и слышим его речь, а значит, и лучше представляем и понимаем его в целом. В этом нам помогает также музыка, способная, например, подчеркнуть или донести до нас настроение героя. Эти аспекты, созданные с помощью ракурса и монтажа, определяют способ данности предмета киноизображения, который мы видим, однако, в целом. Совокупность же всех этих аспектов определяет то, как предмет нам дан.

И все же предмет, изображенный в фильме, казалось бы, со множеством нюансов и деталей, бесконечно далек от предметов нашей повседневной реальности. Предме-

ты, с которыми мы имеем дело в нашем жизненном мире, имеют необозримое, бесконечное число аспектов, в которых они (потенциально) могут быть нами восприняты¹⁵. В сравнении с этим кино дает нам очень бедный, очень определенный аспект предмета. Кроме того, эта данность строго отмерена — с помощью монтажа, разных технических средств и приемов предмет может конструироваться именно так, как создатели хотят его показать. Несмотря на всю живость и наглядность киноизображения, у зрителя нет никакой возможности выбрать какой-то иной аспект для того, чтобы иначе взглянуть на героя или ход событий. В этом состоит специфическая особенность фильма: он очень убедительно и определенно показывает предметы, в то же время не оставляя зрителю выбора ни способа их данности, ни характера ее наглядной интерпретации и конкретизации (так, как это позволяет нам делать литература, поскольку мы сами конкретизируем представление о предмете).

Но это не единственное отличие фильма от картины. Дело в том, что картина — это не просто изображение предметов, это еще и определенный сюжет (например, «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака»). Роман Ингарден называл такого рода полотна «картины с литературной темой». Чтобы правильно, полноценно увидеть такую картину, зритель должен сделать ее частью некоторого повествования об изображенной сцене. Функцию раскрытия такой «литературной темы» в музее сейчас нередко берет на себя экскурсовод или плеер, выдаваемый

¹⁵ Актуально, конечно, мы стараемся урезать эти аспекты до минимума, сделать привычным, рутинным наше взаимодействие лишь с некоторыми из этих аспектов. Искусству, несмотря на его перспективизм, иногда удается прервать эту пелену рутинности и обнаружить, что предметы (вещи и люди) не сводятся лишь к тем проекциям, в которых мы их привыкли воспринимать в повседневной жизни. Русские формалисты называли этот эффект «остранением»: «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”» (В. Шкловский).

посетителю¹⁶. Но так или иначе художественное полотно не самодостаточно, оно требует определенной «достройки» со стороны созерцающего его человека, чтобы быть воспринятым, «исполненным» во всей полноте.

Кино в этом отношении для субъекта намного проще. Фильм изображает не сцену, а последовательность сцен. Носителем сюжета является здесь не субъект, который смотрит кино, а сам фильм, наглядно разворачивающий перед зрителем некоторую историю. А это означает, что кино включает в себя и другой вид искусства — литературу. «Литературность» в данном случае отсылает не к звуковым или текстовым элементам фильма, а к наличию в нем повествования.

Киноповествование

Фильм не просто изображает предмет, он изображает события и их последовательность (которую также можно конструировать в очень широких пределах¹⁷). Тем самым

¹⁶ Ингарден также считал, что есть картины, применительно к которым не существует «литературной темы». Такие картины он называл «абстрактными», полагая, что они тем самым утрачивают многослойность и становятся элементом декора, то есть просто краской на холсте. Это, конечно, извинительная ошибка для патриарха феноменологии, выросшего на классических образцах искусства. Она состоит в том, что об «абстрактной» живописи рассказываются немного не те истории, которые Ингарден называл «литературной темой» (библейский сюжет, история человека, изображенного на портрете и т.д.). Это, скорее, философские или социологические тексты, политические манифесты и т.д. Современное искусство действительно не литературно, но его понимание требует знания множества других текстов, которые не художественны, а, скорее, «интеллектуальны».

¹⁷ Хотя эти пределы и не бесконечны — иначе не получится связанного фильма. Например, фильм о путешествии во времени очень легко снять. Но, как правило, это очень слабые фильмы — этот возможный мир часто слишком непоследователен, противоречит нашему здравому смыслу.

в фильме повествуется определенная история. В художественном фильме эта нарративная составляющая является

Вообще от фильма мы ожидаем связанности и последовательности событий — это априорная установка. Но есть режиссеры, которые умеют использовать эту установку в своих произведениях, они, так сказать, затевают особую игру со стремлением зрителя обязательно представить события фильма как связную последовательность. Эта игра получает дополнительные нюансы в силу того, что современный зритель искусен, — ему известно, как его могут водить за нос и запутывать, например, с помощью разных сюжетов о раздвоении личности, скрывать от него решающие детали происходящих событий и т.д. Он старается использовать все эти свои компетенции, чтобы разгадать загадку, — и попадает в ловушку! Я имею в виду в особенности Дэвида Линча. Образцовый фильм-ловушка такого рода — «Малхолланд Драйв» (2001). Сначала зритель видит историю двух девушек, не лишенную налета криминальной таинственности. Но ближе к концу фильма что-то происходит, фильм дает сбой. История прерывается, и далее следуют несколько кратких фрагментов, где девушки выступают в несовместимых по отношению друг к другу сюжетах. Смена этих сюжетов не образует единой исторической последовательности, как бы мы их ни комбинировали (с использованием гипотез о раздвоении личности и т.д.). Мир фильма не складывается в единое целое. «Что же там произошло на самом деле?» — мучительно задает себе вопрос зритель, раз за разом пересматривая фильм. Однако все дело в том, что фильм и сконструирован так, чтобы его события нельзя было слепить в одно целое, он лишь ложно намекает на то, что это возможно. Зритель убежден, что владеет ключом для разгадки. Особая ирония состоит в том, что все это зрителю даже показано: в фильме фигурирует «синий ключ», но неизвестно, что им открывают. Все начинает идти кувырком именно в тот момент, когда героини наконец находят и открывают синюю шкатулку (такая вот метафора голубого экрана). Есть и другие недвусмысленные указания на этот счет: например, голос, который продолжает звучать, когда певица уже умолкла и упала бездыханной. И ключ неизвестно от чего, и голос, который звучит, когда никто не поет, — все это игра режиссера со зрителем, который самоуверенно старается внести событийный порядок туда, где его нет. Конечно, такого рода игра выдает необычайное чувство меры режиссера — ведь зритель не должен об этом догадаться. Кроме того, этим приемом нельзя пользоваться часто. Следующий фильм Линча — «Империя чувств» (2006) — уже вполне в этом отношении «нормальный». Его особенность состоит только в том, что в какой-то момент реальное течение событий прерывается и зрителю стараются «показать» эмоциональный (внутренний) мир актрисы, воспитанной, как и положено актрисе Голливуда, по системе Станиславского.

ся аналогом литературного произведения. Таким образом, кино находится на пересечении этих двух великих искусств — живописи и литературы (о музыкальной составляющей уже шла речь). В чем, однако, состоит принципиальное отличие киноповествования от литературного нарратива? Литературное произведение также многослойно. Первый слой образуют знаки на бумаге (или голос чтеца) — это его, так сказать, непосредственный материальный слой. Второй слой — это смысл слов и выражений, который мы начинаем понимать по мере того, как, например, изучаем иностранный язык. При чтении газет достаточно, что мы понимаем смысл сказанного, то есть ограничиваемся вторым, смысловым уровнем текста. Когда мы читаем: «Сегодня состоялось заседание правительства», — мы понимаем это выражение моментально, не пытаясь представить себе кабинет, стол и членов правительства. Но при чтении художественной литературы необходим и этот третий слой — слой образов, представляемых предметов. Чтобы полноценно прочесть произведение, мы должны не только схватывать смысл сказанного, но и силой воображения давать этому смыслу наглядное наполнение. Только работа воображения по такому наглядному наполнению смысла текста конституирует литературное произведение полностью — на всех его структурных слоях-уровнях. Поэтому, кстати, мы очень по-разному прочитываем одно и то же художественное произведение — каждый из нас дает собственную наглядную интерпретацию его героям и событиям.

Отсюда ясно и отличие фильма от литературного произведения. Фильм — это не только повествование, но повествование, в котором вещи и герои даны наглядно, «живую». Тем самым это повествование получает небывало мощную и живую конкретизацию. Степень этой конкретизации не просто достигает уровня «как в жизни», но может намного превосходить ее (речь и музыка помогают фильму в этом). Например, фильм может быть буквально,

нечеловечески детальным в изображении эмоциональных оттенков поведения — движения губ, движения глаз и т.п. Но есть и другая сторона этой конкретности и наглядной живости. Кино — очень *пассивный* вид искусства. Причем эта пассивность двоякого рода. Живописное полотно требует от нас знания и понимания его «истории». В фильме же эта история уже есть¹⁸. Литературное произведение, напротив, требует от читателя работы воображения, придающего наглядность его событиям. В кино эту работу за нас проделали создатели фильма — средствами киноизображения они уже дали наглядную интерпретацию рассказываемой истории, наше воображение может отдыхать. Совершенно не случайно экранизации произведений в подавляющем числе случаев не нравятся людям, воспитанным на литературе. Проблема вовсе не в том, что экранизация больших произведений их урезает, опускает какие-то подробности романа. А в том, что режиссер и оператор дают смыслу литературного произведения свое собственное и при этом совершенно однозначное наглядное наполнение. Человек же, который *полноценно* читал этот роман, *представлял себе все это иначе*. Экранизация как бы вторгается в интимный мир работы нашего воображения, что и вызывает отторжение¹⁹.

¹⁸ Конечно, эта история может иметь разную степень подробности. В зависимости, например, от предполагаемого уровня исторической осведомленности у зрителя, если речь идет о фильмах собственно «исторической» тематики. Этот момент, от которого зависит понятность фильма для разных аудиторий, рассмотрен, в частности, в статье «Холодная стрельба: фильмы о Великой Отечественной».

¹⁹ Ввиду доминирования визуальной культуры эта проблема теряет свою остроту: от человека, привыкшего к экрану, не требуется сильно развитая способность воображения, которая является отличительной особенностью представителей чисто литературной культуры. Кроме того, современная техника кино позволяет создавать такие экранизации, с которыми наша способность воображения просто не может конкурировать. Например, последняя экранизация «Властелина колец» — в отличие от предыдущих — оценивается положительно даже фанатами

Понятие «пассивности» кино использовано здесь не случайно, и оно не противоречит тому, что выше было сказано о специфической сложности фильма как знаковой системы. Кино единственный вид искусства, которое в полной мере рождено и получило развитие только в современном, модерновом мире. И его эволюция повторяет, очевидно, эволюцию системы, в которой возрастающая пассивность и комфортное состояние субъекта фундированы увеличивающейся технической сложностью.

С пассивностью кино связана его специфическая суггестивность, на которой основано его использование в пропагандистских целях. Конкретность и при этом однозначность смысловой интерпретации, достигаемой за счет контролируемой возможности подать предмет только в тех аспектах, которые нужны для реализации целей фильма, в сочетании с возможностью упаковать в рамки фильма определенный нарратив — вот на чем основана пропагандистская мощь кинематографа. Пассивность восприятия, предъявляющая зрителю очень ограниченные требования «со-творчества» в конституировании фильма как произведения искусства, необходимость «выключения» из мира повседневности в момент просмотра — все это затрудняет для зрителя возможность занять критическую позицию по отношению к фильму, отстраниться от простого «проживания» кинопросмотра, не требующего от нас ни работы воображения, ни особой компетентности по части «литературной темы» или «истории».

Рассмотрев основные составляющие фильма как синтетического целого, включающего в себя элементы изобразительного искусства, литературы, музыки, можно спросить: а чему фильм все же ближе? Существует множество

книги. Все дело именно в технологии: мы не можем в воображении создавать и удерживать такие сложные и детальные образы (архитектуру, сцены битв и т.д.), какие позволяет создавать современная компьютерная графика.

разных ответов на этот вопрос. Мы уже упоминали о трактовке кино по образцу литературы у ранних советских теоретиков и режиссеров. Мне лично ближе другая позиция, согласно которой кино — это все же визуальный вид искусства, определяющим в нем является изобразительная парадигма. Кино должно прежде всего показывать, а не рассказывать. Роман Ингарден приводит в этой связи такой аргумент²⁰: мы правильно поймем специфику кино, если сравним его с театром. Театр же — пограничный случай литературы, поскольку в спектакле основную роль играет то, что актеры говорят²¹. Литература здесь визуализирована и воплощена, но все же по преимуществу это литературный феномен. Кино, напротив, пограничный случай живописи. Основным выразительным средством здесь является движущаяся «картина», все прочее играет подчиненную и вспомогательную роль²². Это можно выразить также и посредством кантовского противопоставления понятийного мышления и созерцающей чувственности: в кино доминируют созерцательно-воспринимающая составляющая, а не понятийно-языковая. Похоже, именно это имеет в виду Морис Мерло-Понти, когда утверждает: «Фильм позволяет не мыслить, он позволяет воспринимать»²³.

Доминирование этой визуальной, созерцательной стороны в кино не исключает нарративной составляющей, но включает ее в более сложную игру с фильмом. Например, мы всегда вольны поместить фильм в контекст нарратива,

²⁰ Ingarden R. Der Film. S. 59.

²¹ Речь идет, разумеется, об исторически господствующей модели, а не о творческих экспериментах современного театра или, например, о пантомиме как особом жанре, напоминающем театр.

²² Еще раз подчеркну, что речь идет о доминирующем, мейнстримном образце, по отношению к которому существуют разного рода отклонения. Их наличие не фальсифицирует это утверждение: они лишь представляют собой те исключения, которые возможны в контексте правила.

²³ Merleau-Ponty. Das Kino und die neue Psychologie. S. 82.

выходящего за пределы той истории, которая, собственно, наглядно упакована в сам фильм, поставив тем самым его изобразительное ядро в зависимость от этого нарратива. Более того, фильм как законченное целое буквально взрывается, когда мы помещаем его в фокус разных контекстуальных нарративов. Казалось бы, описанная пассивность зрителя должна порождать единодушие в трактовке фильма. Но часто происходит обратное: как только мы начинаем обсуждать фильм, оказывается, что мы видим его очень по-разному. Точнее, мы можем говорить о нем очень по-разному. Объясним это так: фильм как целостное произведение тем не менее очень сложен. А это значит, что о нем можно говорить, переходя от одного его слоя к другому, от одной изобразительной составляющей к другой, помещать его в контекст самых разных повествований — об истории, о политике, о технологии, об актерах, в конце концов. Здесь обнаруживается необычайный простор для языковой игры кинокритика и киноведа. Гетерогенность кино как искусства позволяет употребить по отношению к нему великое множество нарративов. Это неудивительно — мы даже не можем просто *процитировать* визуальный образ, не приведя его к словесной форме²⁴. Тем самым кино становится жертвой другой крайности — не суггестивной инструментализации, например, в целях пропаганды, а интерпретативного произвола тех, кто рассуждает о кино. Можно ли как-то совладать с этой крайностью?

Фильм как структура

Морис Мерло-Понти замечает: «Фильм не стремится обозначать ничего помимо самого себя»²⁵. Это высказывание можно понять так: фильм в первую очередь необ-

²⁴ Даже вставленный в текст кадр из фильма или фрагмент на экране поясняется, интерпретируется словами.

²⁵ Merleau-Ponty M. Das Kino und die neue Psychologie. S. 81.

ходимо рассматривать как целостность, центрированную в себе самой. Этот акцент на самом фильме и его, так сказать, самодостаточности — единственный способ немного обуздать буйство нарратива, стремящегося растворить его ядро в потоке разного рода рассуждений, выхватывающих тот или иной момент фильма, а иногда и вовсе лишь косвенно, по аналогии относящихся к тому, что мы видим на экране. Кинопроизведение, однако, это не монолитное целое, а самый сложный ансамбль элементов. Причем фильм «сделан», это произведение искусства, которое позволяет нам анализировать его с помощью телеологических суждений. Он представляет собой «органическое целое», образуемое взаимосвязанными частями, из которых каждая является целью для всех других. Есть несколько подходов, позволяющих рассмотреть такую целостность, одним из которых и является структурный анализ: структура — это целое, состоящее из элементов, но не сводящихся к их сумме. Но чтобы понять это целое, надо выявить и проанализировать элементы, их взаимосвязь и целевые функции.

В методологические тонкости структурного анализа мы здесь не станем углубляться, отметив только следующее. Структуру фильма можно рассматривать в двух разных плоскостях. А именно мы можем сделать объектом анализа предметность фильма — то, *что* в нем показано, его содержательную структуру. В таком случае речь будет идти о героях, антигероях, вспомогательных элементах, подчеркивающих тот или иной момент фильма как целого. В собранных здесь статьях практикуется именно такой аналитический подход.

Однако структурно можно рассмотреть не только то, что происходит в пространстве фильма, но и то, как сделан фильм. Такое рассмотрение будет формально-эстетическим²⁶, оно позволяет понять, в чем состоит и из чего

²⁶ Формальным, потому что оно не затрагивает, например, вопрос о том, какую экзистенциальную мораль зритель может вынести для себя из данного фильма. Существуют, в конце концов, и прекрасные безделушки.

складывается ценность фильма как «произведения искусства». Фильм, и это не раз подчеркивалось выше, — сложный синтетический продукт, сочетающий множество разных элементов. Ракурс, монтаж, композиция, подбор актеров, предметная деталь, ритм кадров и ритм пространства — все это должно сочетаться в современном фильме с речью, музыкой, текстом, закадровым голосом. Лишь в той мере, в какой это множество элементов сведено в единство, в гармонию²⁷, фильм действительно, является целостностью, а не какофонией. Выражаясь совсем просто: в фильме, имеющем «художественную ценность», все элементы находятся на своих местах и играют строго определенную роль в системе целого. По этому простому критерию иногда достаточно просмотреть одну сцену фильма, чтобы отказать ему в малейшей эстетической ценности. Но при этом фильм может быть сделан полностью в соответствии со структурным каноном определенного киножанра. Иными словами, эстетическая структура фильма не совпадает с его содержательной структурой. Но и в том и в другом случае мы обязаны придерживаться того, что действительно показано в фильме. Поэтому описание структуры — это, так сказать, минимально необходимый базис анализа, прививка от доминирования произвольных рассуждений по поводу фильма.

Идеология фильма

И все же, вопреки процитированным словам Мерло-Понти, множество фильмов далеко не успокаиваются в самих себе. Они несут в себе послание, и это послание

²⁷ Слово «гармония» здесь используется как понятие, характеризующее мастерство исполнения, а не определенный эстетический тип (упорядоченный, симметричный и т.д.). Гармоничным в этом смысле может быть и дисгармония, нарушающая все и всяческие каноны художественного построения. Но в таком случае она должна быть исполнена так, чтобы элементы фильма работали на реализацию именно этого замысла.

является идеологическим, пропагандистским. Можно, конечно, отвлечься от этого, дисквалифицировать такого рода фильмы как вульгарные, просто их не смотреть. Но от этого другие люди смотреть их не перестанут. Такой подход противоречит практикуемому в этой книге подходу, поэтому идеологическим проблемам в ней уделено много внимания.

Вопрос, на который на самом деле далеко не просто ответить, состоит в том, как и в какой мере фильм выполняет идеологическую функцию. Зритель не склонен анализировать содержание фильма: как правило, он просто переживает события фильма, напряженно следит за сюжетом, в общем, удовлетворяется его восприятием и пассивным переживанием. Кроме того, к сущности художественного фильма относится то, что происходящие в нем события схватываются в модусе «нереальности» — это в точном фильме «фабрика грез». Будь это иначе, многие фильмы просто невозможно было бы смотреть. А это обстоятельство устанавливает непреодолимый барьер между фильмом и зрителем — послание фильма не может напрямую воздействовать на зрителя как приказ или совет. Так как же оно действует? Специфическую форму социально-идеологического воздействия фильма можно, по-видимому, определить как предъявление образца, модели поведения в определенных обстоятельствах. Но это не императивная модель — не надо преувеличивать значение идеологической кинопропаганды, демонизировать кино. Характер этой модели в первую очередь симптоматическим образом свидетельствует о состоянии умов ее создателей, вопрос влияния на зрителя далеко не так однозначен и сильно мифологизирован²⁸. Причем эта мифологизация и

²⁸ Например, японское аниме изобилует сценами сексуального насилия, но при этом уровень соответствующих преступлений в Японии один из самых низких. Пуританский в этом смысле характер советского кино не спас СССР от репутации страны, где действовали самые страшные маньяки современности.

демонизация осуществляется в интересах определенных групп кинопроизводителей, конкурирующих с другими.

Современная массовая продукция Голливуда во многих случаях, безусловно, очень идеологизирована. Это настоящие шедевры, продуманные до мельчайших деталей. Сравниться с ними может только советское кино сталинского периода. Это означает, что этой стороне фильмов создателями уделяется самое пристальное внимание. Отличие от сталинского кино, однако, состоит в том, что даже в рамках мейнстрима (не говоря уже об альтернативном кино и крайне развитом пародийном жанре) здесь развивается не единая пропагандистская программа, а отчетливо конкурируют различные идеологические модели, это политическая дискуссия, вынесенная в пространство кино. Современное российское кино в отношении своей идеологии крайне неряшливо. Отчасти это объясняется общими проблемами исторической и идеологической идентичности, отчасти, по-видимому, отсутствием навыка считывания и выражения последовательной и законченной позиции. Как правило, место этого занимает подражательное заимствование внешних деталей голливудского мейнстрима, которые не увязаны в определенную, более фундаментальную схему. Подробнее об этом — уже в текстах, собранных в этом сборнике.

Для настоящего издания собранные здесь статьи, часть из которых публиковалась в журналах «Логос», «Отечественные записки», «Политический журнал, были просмотрены и в разной степени подвергнуты редакции.

Картезианский боевик

Различие между массовым и немассовым кино обычно трактуется как различие между кино с пошлым и глубоким содержанием. Культуртрегер уверенно чувствует разницу между фильмами «не для всех» и похождениями Джеймса Бонда. Считается, что немассовое кино таит в себе утонченное содержание. Оно позволяет зрителю, который после второго просмотра только и начинает выстраивать связь между отдельными кадрами, увериться, помимо собственного высокоинтеллектуального уровня, в присутствии там утонченного, а может быть, даже и философского содержания. Попробуем показать, что и современное массовое кино способно эффективно упаковывать нетривиальные культурные, социальные и философские сюжеты.

Предметом нашего анализа будет киножанр боевика. Точнее, один из его современных типовых сюжетов, который мы назовем «картезианским боевиком». Смысл этого определения прояснится, если мы отвлечемся от того, о чем фильмы этого типа *рассказывают*, и обратим внимание на то, каким образом они это *показывают*. В соответствии с предлагаемым здесь анализом эти фильмы являются визуализацией радикального философского размышления Рене Декарта. Образцово картезианскими боевиками являются, например, «Коммандос» (1985, А. Шварценеггер в главной роли), более современные «Захват» (1992) и «Захват-2» (1995, С. Сигал в главной роли).

Этот тип боевика имеет несколько характерных признаков, по которым его весьма просто выделить в потоке схожих жанровых разновидностей. В частности, мотивом поступков героя в нем не является месть; герой во время реализации главной миссии фильма не выполняет свои