

ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ПОСЛАНИЕ КАК ОСНОВНОЙ ЭЛЕМЕНТ КИНОПРОИЗВОДСТВА.

**Куренной В. ФИЛОСОФИЯ ФИЛЬМА: УПРАЖНЕНИЯ В АНАЛИЗЕ.
М.: Изд-во «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ», 2009**

Выпущенная весьма уважаемым издательством монография подводит итог почти десятилетних наблюдений российского философа за миром массового кинопроката. Опубликованные в разных изданиях статьи, с небольшими правками и дополнениями, обрамлены вводными замечаниями о методологических особенностях «наивного», не претендующего на искусствоведческую экспертизу взгляда. В результате, слишком разнородная стилистика отдельных глав по началу вызывает удивление от того, каким образом удалось поместить их под одну обложку¹. Но книга написана не для высококолобых кинове-дов и искушенных кинолюб-ов, привыкших выдавать личные вкусы за объективные аналитические описания. Стремление к однородности и непротиворечивости жанра отнюдь не всегда выступает достоинством произведения. Расколдовывание мира научного производства возможно лишь в представлении фрагментарных, зачастую разрозненных авторских позиций, повторах и возвращениях к уже произнесенному, в постоянных попытках самопровержения. Поиск смыслов, перебор метафор и аналогий, апробирование их звучания в иных контекстах отпугивает потребителя больших форм, привыкшего опознавать научное действие по его законченности и логической непротиворечивости. Фейерабендовское «everything goes», уже многие десятилетия выступающее слоганом методологического анархизма, как никогда уместно по отношению к рецензируемому сборнику. Легитимация дозволенности, если хотите, авторского произвола, опирается не на снятие требований научной строгости, а лишь на объявление равных прав в конкурентной борьбе теоретических построений и эмпирических моделей. И, что еще более значимо, оно расколдовывает

¹ Тем большее удивление вызывают отзывы некоторых рецензентов, позиционирующих сборник в качестве учебника для кинокритиков [1, 4]. Чего нет в работе, так это выверенной и устоявшейся исследовательской концепции, сквозного, системообразующего языка описания, полного представления выбранного понятийного аппарата, без чего не мыслим ни один учебник. Более взвешенным представляется отнесение сборника к жанру «интеллектуальной рефлексии», «провокационному жесту» [2] или критическому анализу массового кинопроката [3]. Поэтому, на мой взгляд, скорее следует говорить об «упражнениях в анализе», исследовательской монографии нежели о «философии фильма», каноническом или инновационном учебнике.

закрытый, поддержанный многочисленными нормативными и статусными реквизитами мир производства научных фактов, разоблачает овеществленные научные суррогаты.

В фокусе внимания В. Куренного — мир обыденного, массового кино, идейно сформировавшегося в 1970-1980-х годах², которое выпадает из круга интересов специалистов. Им попросту скучно наблюдать повторяющиеся штампы, избитые сюжеты, наблюдать за конвейерной игрой актеров. «Обусловленный рынком фильм, как и любой другой продукт “индустрии культуры”, теряет свою искусствоведческую целостность, стремится к стандартизации, стереотипности и упрощению» [9, р. 36]. Поэтому кино, не наделенное некоторым историческим или символическим статусом, не удовлетворяющее вкусам искушенной киноведческой публики, признается слишком простым и вульгарным, недостойным для применения аналитической процедуры. Решающим мотивом иного подхода выступает желание «понять устройство современного кино, способ его конструирования, культурные традиции и социальные модели, которые отложились в его штампах, а также идеологические цели, которое оно преследует» (с. 6). В такой перспективе не уместно различение фильмов на интересные и безытересные, высокохудожественные и профанные, значимые и бессмысленные: «гастрономическая стратегия не может помочь — она потакает нашим склонностям и вкусам, иногда — амбициям» (с. 9). Лишь в отстраненной позиции, в равной мере принимающей и феноменологическое участие в кинопросмотре, и структуралистский пропповский разбор сюжета, и критический дискурс-анализ всего произведения, возможно хотя бы частично деконструировать арену идеологического производства, каковой с самого начала заявил себя кинематограф. Поэтому оправданным становится перенос интереса с «продукта потребления на потребляющего субъекта» (с. 8), к сожалению, так и не реализованный полностью в книге, для чего автору понадобилось бы выйти за рамки личных наблюдений, провести социологическое исследование или поставить серию психологических экспериментальных планов.

² Г. Беншов и С. Грифин отмечают, что современные блокбастеры сформировались именно в этот период, когда пришло поколение молодых режиссеров (Джордж Лукас, Стивен Спилберг, Мартин Скорсесе и Френсис Форд Коппола), своими решениями подрывающее устоявшиеся на тот момент голливудские традиции [6, р. 40]. Поэтому профессиональные зарубежные киноведы скорее склонны изучать фильмы того периода. Отечественные специалисты кино и вовсе предпочитают углубляться в интерпретации режиссерских находок начала прошлого века. Современная кинопродукция представляется им в качестве кинематографических реплик и штампов когда-то революционных решений.

Идеология — центральное понятие сборника. Хотя вопрос об ее изучении автор ставит лишь на третье место, после описания содержания и средств показа (с. 7), идеология определяет основную интригу книги. Упоминания о пропагандистских целях кино (с. 28, 33, 174, 178, 184), политической дискуссии, разворачивающейся на экране (с. 34, 167), насыщенности идеологических клише в голливудской продукции (с. 137, 140, 209), наконец, выделение особого жанра киноидеологии (с. 188) отражают приверженность автора критической позиции³. Кинокартина рассматривается с точки зрения «идеологического аппарата» (по Альтюссеру), призванного не только транслировать, но и воссоздавать модальный ряд идеологических конструкций. Тем больше озадачивает актуализация идеологии как понятия, практически, в конце книги, да и то весьма бегло, без должного анализа: «... нам необходимо ввести одно понятие, которое описывает интересующее нас здесь культурно-нормативное воздействие кинофильма. Это понятие идеологии. Во всей совокупности того, что можно назвать содержанием фильма, ответы на довольно простые вопросы: “Для чего этот фильм?”, “Какое послание он стремится донести до зрителя?” — как раз составляют его идеологическое содержание» (с. 165). Хотя в массовом сознании «идеологические вопросы зачастую воспринимаются в качестве очевидных, не подлежащих разъяснению» [6, р. 8], в сборнике статей, актуализирующих идеологическое послание фильма, отсутствие детального разбора самого понятия идеологии представляется неоправданным.

Массовое кино пропитано идеологией. Несмотря на эксплуатацию аттракционной реальности, быстрой смены кадра, динамичности сюжета, обслуживающих потребность в зрелищности, индивидуальном переживании, современное кино, по мнению автора, «способно эффективно упаковывать нетривиальные культурные, социальные и философские сюжеты» (с. 35). Так, «Коммандос» (1985), «Захват» (1992) и «Захват 2» (1995) В. Куренной относят к типу «картезианского боевика», полностью отражающего линию радикального сомнения в обществе, позволяющего преодолеть разлом справедливости. Актуализируя понятия «закона» и «общества», картезианский

³ Рассмотрение фильмов с точки зрения идеологического послания составляет, пожалуй, наиболее последовательное и популярное в научной среде направление критического анализа. См., например: [7, 10, 11]. Отметим лишь, что идеологические вопросы инициируются, как правило, исследователями из смежных областей — антропологии, социологии, культурологии, политических наук, теории коммуникации и т. д. Теоретики кино, киноведы и кинокритики видят в них нарушение целостности объекта исследования, привнесение в анализ внешних теоретических конструкций, что, с их точки зрения, отвлекает от кино как искусства, подменяет киноведческий анализ предзаданными идеологическими интерпретациями.

боевик предлагает позитивное решение временному сбою в деятельности государственной машины, призванной оберегать и поддерживать порядок.

Герой вступает в битву только для того, чтобы восстановить «нормальную» ситуацию, и после завершения своей миссии возвращается к привычным обязанностям. «Боевик в буквальном смысле есть инструкция, норма социального действия» (с. 180) добропорядочного гражданина. Он демонстрирует эпистемическую проверку гражданственности, основанную не только на подчинении уже существующему закону, но и активной интерпретации, соотносению себя с нормой. Герой выступает не антагонистом государственности, а ее защитником и, буквально, создателем. Отсюда легко обнаруживается вторичность, штампованность российских боевиков (анализируются нашумевшие в российском прокате «Брат» (1997, А. Балабанов), «Брат 2» (2000, А. Балабанов) и «Сестры» (2001, С. Бодров), в которых за сценами насилия, эротизмом героев, личными достижениями и динамичностью сцен — «поверхностной и сугубо эмоциональной пленки киноповествования» (с. 179) — не проступают базовые идеологические клише, типичные для голливудской кинопродукции. «Кино на то и кино, чтобы давать визуальное воплощение структурным элементам сюжета», — утверждает В. Куренной (с. 109). При их отсутствии или противоречивости можно утверждать о неостребованности идеологических конструкций в фильме, а значит нереализованности основной функции кинематографа. Доминирование в российском кинопроизводстве темы частного подчеркивает общую направленность позднесоветской и российской политики модернизации, усугубляющих раздробленность и несостоятельность государственных системных конструктов (с. 154). Высказывание, сформулированное автором как гипотеза, полностью отражает основную критическую линию сборника, обличающего современную российскую власть в отсутствии осмысленных шагов по формированию мировоззрения и патриотических установок у своих сограждан.

Примером целостной идеологической конструкции, кроме картезианского боевика, автор называет фильмы-катастрофы, или «целлюлоидные апокалиптические» конструкции, предложенные миру Голливудом. Популярность этого жанра, постоянное возвращение к небогатым сюжетным линиям подчеркивают социальную актуальность апокалиптического дискурса. Вопрос сводится не к проблеме конца света, как это может показаться в начале, а в «тайне власти» (с. 93), ее легитимизации, воспроизводстве и стабильности. Неизменное спасение человечества от всеразрушительной природной стихии, произведенное американскими простыми парнями в сотрудничестве с правительством, дает наглядный урок незыблемости и правовой укорененности современной американской государственности. Конец света представлен как последняя черта, основной вопрос человеческого существования, «проблема, сколь угодно сложная, но принципиально поддающаяся решению» (с. 89). Перенос его с индивидуальной, привычной

драматической перспективы, на вненациональный контекст, подчеркивает состоятельность и общезначимость когда-то американской системы гражданской власти. Не случайно в книге В. Куренного постоянно воспроизводятся сравнение «катастрофических картин» с христианскими догматами. Этим подчеркивается сверхзадача идеологического конструкта, предлагаемого Голливудом (устойчивость и общечеловеческая легитимность либеральных и, одновременно, консервативных ценностей американского общества), чей мобилизационный потенциал поддерживается кассовыми сборами, определяемыми отнюдь не только любителями жанра разрушений или спецэффектов.

Критический анализ фильмов невозможен без понимания американского политического контекста. Доминирование голливудской продукции на мировом рынке кинопроката лишней раз подчеркивает осмысленную, агрессивную политику пропаганды и агитации, разрабатываемую и поддерживаемую на институциональном уровне. Трудно представить государство, не стремящееся обозначить себя в качестве морального агента общечеловеческих идей, однако только в Америке удалось легитимировать такое представление в общемировом контексте [8, р. 106]. Не последняя роль мощной идеологической интервенции принадлежит Голливуду. Работа В. Куренного, практически в духе марксистской традиции, описывает надындивидуальную природу американской идеологической машины, ее продуманность и ответственное воспроизводство почти всеми игроками медийного пространства. Элитизм американского кинематографа, последовательное поддержание идеологических клише в массовом сознании, тотальность представления, лишенного национальных, этнических и государственных границ, указывают на чрезвычайно высокую эффективность идеологических механизмов, сформированных заокеанским кинопроизводством.

Пока киноведы упражняются в «историзирующем воспроизведении центральных тем, приемов, а также выявлении предшественников, последователей и конкурентов того или иного режиссера или актера» [2]⁴, В. Куренной методично вскрывает коммуникативное послание (по Маклюену) современного кинематографа, обнажает основания

⁴ Анализируя рецензии на фильмы, написанные за последние 60 лет, Ш. Бауманн выделяет восемь признаков киноведческого интереса: (1) присутствие как негативных, так и позитивных комментариев; (2) упоминание режиссера; (3) сопоставление его с другими режиссерами; (4) сопоставление фильма с другими фильмами; (5) наличие интерпретаций; (6) рассмотрение заслуг на фоне неудач; (7) противопоставление серьезных фильмов коммерческим, или искусства — развлечениям; (8) критика фильма за простоту, или отсутствие изысканности [5, р. 416].

притягательности, пожалуй, наиболее эффективного медийного агрегата. Неровность текста, авторские повторы, порой стилистические просчеты и логические противоречия лишь указывают на поисковый, исследовательский характер работы, принципиальную незавершенность предлагаемого подхода к анализу кинопродукции. Тем более, что его можно считать альтернативой киноведению и критическому культурологическому анализу, которые обычно опираются на прецедентные, классические работы, оставляя вне поля внимания фильмы массового проката.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мартынов К.* Философия фильма: Феноменологическое исследование массового кино как современной волшебной сказки и идеологии // Актуальные комментарии. 2009. 6 марта [online]. Дата обращения 05.05.2010. URL: <<http://actualcomment.ru/book/129.html>>.
2. *Кильдюшов О.* [Рец.] Виталий Куренной. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: НЛЮ, 2009 // Завтра. 2009. № 14. 1 апреля [online]. Дата обращения 05.05.2010. URL: <<http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/09/802/74.html>>.
3. *Плешков А.* [Рец.] Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009 // Свободный доступ. 2009. № 8 [online]. Дата обращения 05.05.2010. URL: <<http://www.sdostup.ru/books-rez.html>>.
4. *Юзефович Г.* Показательные выступления: «Философия фильма» Виталия Куренного как учебник для кинокритика // Частный корреспондент. 2009. 21 июля [online]. Дата обращения 05.05.2010. URL: <<http://www.chaskor.ru/p.php?id=8567>>.
5. *Baumann S.* Intellectualization and art world development: Film in the United States // *American Sociological Review*. 2001. Vol. 66. No. 3. P. 404–426.
6. *Benshoff H.M., Griffin S.* America on film: Representing race, class, gender, and sexuality at the movies. 2nd ed. New York: Wiley-Blackwell, 2009.
7. *Fernandes S.* Recasting ideology, recreating hegemony // *Ethnography*. 2006. Vol. 7. No. 3. P. 303–327.
8. *Gooch H.E.* Isolationism in all quiet on the Western front // Kelley B.M., Pitney J.J., Smith C.R., Gooch H.E. Reelpolitik: Political ideologies in '30s and '40s films. Abingdon: Praeger Publishers, 1998. P. 95–114.
9. *Leslie E.* Adorno, Benjamin, Brecht and film // *Understanding film: Marxist perspectives* / Ed. by M. Wayne. London: Pluto Press, 2005. P. 34–57.
10. *Vighi F.* Pasolini and Exclusion: Zizek, Agamben and the modern subproletariat // *Theory, Culture & Society*. 2003. Vol. 20. No. 5. P. 99–121.
11. *Williams D.E.* Ideology as dystopia: An interpretation of Blade Runner // *International Political Science Review*. 1988. Vol. 9. No. 4. P. 381–394.

Д.М. Рогозин,
кандидат социологических наук,
Институт социологии РАН