

УДК 7.01:791.43
doi:10.35853/vestnik.gu.2024.12-1.11
5.7.3

«Слово-мана» и лабиринт (о «новых волнах» и позднесоветском кино)

Борис Викторович Рейфман

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
brejfm@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1915-7609>

Аннотация. В октябре 1957 года писательница Франсуаза Жиру назвала «новой волной» поколение французов, родившихся во время и вскоре после Второй мировой войны. Парадоксальной чертой этого поколения, характерной не только для молодых французов, но и для их сверстников из Великобритании и других западных стран, было сочетание его ускользания от каких бы то ни было определений и одновременной абсолютной узнаваемости. Такая «форма без формы», названная Роланом Бартом «словом-мана», воспринималась многими старшими современниками как совершенно особый «дух молодости», чреватый межпоколенческим разрывом и утверждением абсолютно новой культурной ситуации. Эта ситуация соотносилась со все более доминировавшей в западном интеллектуальном пространстве в качестве жизнеутверждающей ценности стратегией «элиминации смысла». Темой предлагаемой статьи как раз и является взаимовлияние молодежной «новой волны» как социального явления, современных ей интеллектуальных ориентиров и тех новаторских течений в кинематографиях Франции и Англии конца 1950-х, которые также стали называться «новыми волнами» после того, как данное понятие сменило основную территорию своего применения, переместившись в кинематографическую область. Заканчивается же статья размышлениями о позднесоветском «авторском кино». Интенции многих его создателей связываются с противоположной «элиминации смысла» стратегией, талантливо воплощенной, в частности, в «Ивановом детстве» Андрея Тарковского. Имеется в виду трагический поиск утраченных ценностно-смысловых ориентиров в лабиринтном пространстве культурной безысходности.

Ключевые слова: новая волна, дух молодости, элиминация смысла, Франсуа Трюффо, свободное кино, Линдсей Андерсон, лабиринтное пространство, Андрей Тарковский

Для цитирования: Рейфман Б. В. «Слово-мана» и лабиринт (о «новых волнах» и позднесоветском кино) // Вестник Гуманитарного университета. 2024. Т. 12, № 1. С. 155–167. DOI 10.35853/vestnik.gu.2024.12-1.11.

A “Mana Word” and the Labyrinth (about “New Waves” and Late Soviet Cinema)

Boris V. Reifman

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
brejfm@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1915-7609>

Abstract. In October 1957, writer Françoise Giroud called the generation of French people born during and shortly after World War II the “new wave.” The paradoxical feature of this generation, characteristic not only of young Frenchmen, but also of their peers from Great Britain and other Western countries, was the combination of its evasion of any definitions and at the same time absolute recognition. This “form without form,” called by Roland Barthes the “mana

word,” was perceived by many older contemporaries as a completely special “spirit of youth,” fraught with an intergenerational gap and the establishment of a completely new cultural situation. This situation correlated with the increasingly dominant strategy of “elimination of meaning” in Western intellectual space as a life-affirming value. The subject of the proposed article is the mutual influence of the “new wave” as a social phenomenon, its contemporary intellectual orientations and those innovative trends in the cinemas of France and England in the late 1950s, which also became known as “new waves” after the concept changed its primary territory of application and moved into the realm of cinema. The article ends with reflections on late Soviet “auteur cinema.” The intentions of many of its creators are associated with the opposite strategy to “elimination of meaning,” which was brilliantly embodied, in particular, in Andrei Tarkovsky’s “Ivan’s Childhood.” This refers to the tragic search for lost value and semantic guidelines in the labyrinthine space of cultural despair.

Keywords: new wave, spirit of youth, elimination of meaning, Francois Truffaut, free cinema, Lindsay Anderson, labyrinthine space, Andrei Tarkovsky

For citation: Reifman BV. A “Mana Word” and the Labyrinth (about “New Waves” and Late Soviet Cinema). *Vestnik Gumanitarnogo universiteta = Bulletin of Liberal Arts University*. 2024;12(1):155–167. (In Russ.) DOI:10.35853/vestnik.gu.2024.12-1.11.

В последнем эпизоде фильма Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» главный герой, тринадцатилетний Антуан Дуанель, во время игры в футбол сбегает из учреждения для трудных подростков. Он оказывается на морском побережье, идет по мелководью вдоль пляжа, затем, повернувшись к морю спиной, останавливается и напряженно, с какой-то трудно опознаваемой эмоцией на лице, смотрит в финальном кадре «в глаза зрителю». Лирическая музыка¹, немного похожая на «оттепельные» мелодии Микаэла Таривердиева, сопровождает Дуанеля, однако незадолго до финала музыкальный темп замедляется, в фоновом звучании всё отчетливее проступает минорная тональность, которая, напоминая об «эффekte Кулешова», как раз и сообщает выражению лица Антуана эту отмеченную выше неопределенность. Надежда и радость от обретенной свободы, ассоциирующейся с морским простором за спиной героя, соединяясь в зрительском восприятии с остающимся на экране в течение последних нескольких секунд фильма крупным планом, дополняются другими семантическими оттенками: в выражении лица проступают тревога, печаль и растерянность.

Понять смысл этого знаменитого финала, как, вероятно, и всего фильма «Четыреста ударов», помогают и комментарии самого режиссера, и многочисленные характеристики, которые давались молодежи того времени ее старшими современниками. Вот, например, слова известного писателя и философа Анри Перрюшо, которыми он подвел итог своему социологическому исследованию французской молодежи, проведенному в 1957 году: «Молодежь считает себя одинокой, лишенной опоры. Она... начала осознавать самое себя в мире, где множество вещей пришло в упадок... свобода, которую мы ей предоставили, лишила ее... поддержки и ориентиров. Молодые люди, не зная, за что ухватиться, чувствуя себя относительно потерянными в современном хаосе... поддались пессимизму и отрицали все нравственные и гражданские ценности, принятые в обществе взрослых» (цит. по: [де Бек 2016, с. 41]). В книге Антуана де Бека «Новая волна: портрет молодости», из которой взята эта цитата, приводится немало подобных нерадостных описаний, выражавших одну из наиболее распространенных в ту пору во Франции «взрослых» точек зрения на молодежь. Эта точка зрения критична по отношению и к самим молодым людям, и к социальным условиям их взросления. Речь идет о видении молодых людей, с одной стороны, как внушавших опасение и даже страх агрессивных неразвитых «невежд», аполитичных «людей массы», с другой стороны, как вызывавших сочувствие беззащитных перед лицом социальных невзгод и неопределенного будущего подростков. Такие описания констатировали глубокое одиночество молодых французов, их радикальный, часто воинственный индивидуализм,

¹ Композитор фильма «Четыреста ударов» – Жан Константин.

сочетающийся с растерянностью и потерянностью. Иронично характеризуя молодых людей как туповатых, политически и социально безграмотных, абсолютно чуждых какому бы то ни было гуманитарному развитию представителей «завтрашней элиты», взрослые называли их «старичками двадцатого столетия» [де Бек 2016, с. 42]. Такие «коллективные портреты», переключаясь друг с другом, появлялись в опубликованных во французских журналах второй половины 50-х годов прошлого века статьях, а также в большом количестве интервью с известными людьми, комментировавшими различные социальные опросы. Им вторили литературные образы, например те, которые были созданы в ранних романах Франсуазы Саган.

Вот и выражение «новая волна» было впервые применено к кино в феврале 1958 года критиком Пьером Бийаром в статье, которая, имея в виду, прежде всего, молодых французских кинорежиссеров, но также и прототипов их героев – реальных двадцати- и тридцатилетних французов, характеризовала их как «скучающее и скучное поколение», находящееся в тупиковом состоянии (цит. по: [де Бек 2016, с. 55]). Позаимствовав данное словосочетание у журнала «Экспресс», на обложке номера которого от 3 октября 1957 года появился заголовок «Грядет новая волна!», сообщавший о приходе во французское общество совершенно особой генерации молодых людей, Бийар писал о «молодом кино», возникающем «чаще всего... из пустоты». Это кино «видело, как пали отжившие свое боги, как лопнули старые иллюзии, как были преданы давние обещания: подчиняясь сиюминутной моде, оно развлекается тем, что развенчивает “последние заблуждения”» (цит. по: [де Бек 2016, с. 55]).

Но описанный выше финал фильма Трюффо может быть истолкован и совсем иначе, в другом актуальном на рубеже 1950-х и 1960-х годов контексте, гораздо менее пессимистичном по отношению к молодежи, солидарном, скорее, с жизнеутверждающей позицией основательницы журнала «Экспресс», будущего министра культуры Франции Франсуазы Жиру, которая как раз и придумала заголовок «Грядет новая волна!». Данный контекст как весьма *позитивное* качество, с которым связаны надежды на радикальное социальное обновление, артикулировал *неидентифицируемость* поколения западных молодых людей, родившихся во время Второй мировой войны, и идущего следом поколения беби-бумеров. Неидентифицируемость этих двух послевоенных поколений в данном случае понималась как отмеченное абсолютной новизной, т. е. на рубеже 1950-х и 1960-х годов, скорее конкретно-историческое, чем свойственное молодым людям в любые времена, парадоксальное сочетание неодолимо синхронной социокультурной реальности молодежи, ее узнаваемости и определенности, и одновременной невозможности «схватить» и однозначно выразить некую сущность этой социокультурной реальности, этой узнаваемой определенности, идентифицировать ее как тот или иной целостный социальный феномен. По словам А. де Бека, «чем пристальнее общество вглядывалось в эту самую “молодежь”, тем труднее было разглядеть ее и дать ей определение. Для такого рода всеобъемлющих выражений, – продолжает де Бек, – Ролан Барт придумал определение “слово-мана”, что означает “форма без формы, выражение, которое может принимать любые формы”» [де Бек 2016, с. 35].

И именно восторг критики и публики, вызванный картиной «Четыреста ударов», которая завоевала Приз за лучшую режиссуру Каннского кинофестиваля 1959 года, как и высокая оценка, полученная представленным на том же фестивале фильмом Алена Рене «Хиросима, любовь моя», в полной мере обнажила этот совершенно противоположный негативно-критическому отношению к молодежи жизнеутверждающий контекст: во Франции все громче и оптимистичнее стали говорить о «духе молодости» и самодостаточной «молодежной культуре». А когда в следующем, 1960-м, году настоящий фурор произвела годаровская картина «На последнем дыхании», которую сегодня можно интерпретировать как прото-постмодернистский пастиш (см., напр.: [Рейфман 2009; Рейфман 2018]), этот выявленный кинематографом «дух молодости», я полагаю, был окончательно опознан как определенная тенденция, *совпадающая с основными интеллектуальными и поведенческими ориентирами эпохи*. В качестве бегущего от од-

номерных определений признака самодостаточности «молодежной культуры» начали усматривать стремление к *элиминации смысла*, заключающееся в отрицании тех или иных «конечных истин» и «пафосных» мировоззренческих констант, в презрении к каким бы то ни было претендующим на власть смысловым доминантам и иерархиям. Не обремененные «высокими стратегиями» приоритеты локализованных жизненных пространств, склонявшие молодых людей к сугубо практическому, чуждому гуманитарной образованности существованию «здесь и теперь», перестали ассоциироваться с «тупиковостью» и «тупостью»², с агрессивной «неразвитостью», а растерянность и потеряемость оказались знаками своего рода культурного «разрыва», предвосхищавшего новую эпоху. Порожденная, говоря словами Юргена Хабермаса, «проектом модерна» (см., напр.: [Хабермас 1992]) ценность идеологической ясности, к которой должен стремиться каждый индивид, желающий развиваться и становиться целостной «личностью», была «переконструирована» социологией, философией и искусством и стала гораздо более плюралистичной установкой на множественную идентичность и «проективность». «Бесформенность», которую подразумевало бартовское понятие «слово-мана», оказалась, таким образом, не только сулящей смену эпох характеристикой поколения, но и противоположной приоритету «личностной целостности» ценностной характеристикой отдельного индивида, участвующего в созидании той культуры, которую иногда называют «ценностно-горизонтальным миром».

Что же касается того, что проявившееся во французской кинематографической «новой волне» отрицание любых «конечных истин» и властных смысловых доминант, названное мною выше стремлением к элиминации смысла, именно *совпало* с «духом молодости», т. е. выразило определенные стратегические интенции эпохи, то этому есть немало подтверждений.

Как об одном из примеров такого рода параллелизма можно говорить о возникшем в конце 1950-х ситуационизме Ги Дебора, утверждавшем ценность «мира непосредственного опыта» [Вербицкий 2014, с. 219]. Именно враждой к уничтожающей эмпатическую природу человека власти «готовых» смысловых конвенций, предшествующих в индивидуальном сознании любому «непосредственному опыту», было обусловлено свойственное ситуационизму отрицание культуры репрезентаций, родственное, как представляется, театральной эстетике перформативности [Фишер-Лихте 2015] и созвучное приоритету «культуры присутствия» перед «культурой значения» в теории Ханса Ульриха Гумбрехта [Гумбрехт 2006], которая, хотя и «оформилась» гораздо позже, чем было опубликовано деборовское «Общество спектакля», но, несомненно, «восприняла» и это произведение, и нововолновский «дух молодости». В качестве требующего преодоления препятствия на пути к «непосредственному опыту» выступали у Дебора ненавистные ему медийные репрезентации, отчуждающие людей «Общества Зрелищ... от их же собственных личных переживаний» [Вербицкий 2014, с. 219].

Другим проявлением этой общей тенденции отрицания «конечных истин» и властвующих смыслов была лакановская концепция структурированного как язык «символического бессознательного» – двухуровневой области «сверхличных, всеобщих, социокультурных смыслов, задаваемых индивиду обществом» [Косиков 1994, с. 590]. Единственным в человеке истоком свободы является, по Жаку Лакану, «дискурс внутреннего потустороннего» [Лакан 2000, с. 225] – *до-рациональный* и, следовательно, «бессмысленный» уровень *фрагментарно-цитатного* означающего, лежащий глубже уровня бинарных структур означаемого, т. е. как таковых властных социокультурных смыслов. Структурному психоанализу Лакана во многом обязан своим рождением французский постструктурализм, осуществивший поворот, говоря словами Ролана Барта, этот поворот предвосхитившими, от экзистенциалистского и религиозно-пер-

² На этом фоне выделяются две картины Бертрана Блие, созданные в разное время: «Гитлер? Не знаю такого» (1963) и «Вальсирующие» (1974). Эти фильмы, я полагаю, выражают определенную преемственность в негативно-ироничном отношении Блие к французской молодежи 1950–1970-х годов.

соналистского «наивного убеждения, будто субъект представляет собой некую (интерсубъективную. – Б. Р.) “полноту”» [Барт. Критика и истина 1994, с. 366], к утверждению в качестве бытийной истины человеческой субъективности интертекстуальной «пустоты» – «бессмысленного», «телесного» потока «цитат без кавычек» [Барт. От произведения к тексту 1994, с. 418].

«У свободы нет психологического пространства; душа это не то, что обретаешь внутри личности, она – то, чего можно достичь, лишь освободившись от всех личностных “оболочек”» [Зонтаг 1994, с. 232], – эти слова Сьюзен Зонтаг, проясняющие ее видение «радикальной духовной доктрины» [Там же] фильма «Жить своей жизнью» Жана-Люка Годара, коррелируют с приведенным выше рассуждением Барта о повороте от понимания человеческого бытия как «полноты» к пафосу бытийной «пустоты».

Подобная «бессмысленность» свойственна поведению многих героев фильмов, созданных режиссерами французской «новой волны». Такому пониманию характера свободы способствует отсутствие в картинах контекстуально скрепляющей действия персонажей «формульной» или мировоззренческой логики «традиционного» повествования. Анализируя нарративную стратегию Ж.-Л. Годара, киновед Владимир Виноградов отмечает, что режиссер «приближается к литературным поискам своего времени, прежде всего, в построении нелинейной структуры текста... Задача режиссера – создать кинематографическое пространство, напоминающее... литературное эссе» [Виноградов 2013, с. 21]. Иначе говоря, Годар создает логику «нового типа» – децентрирующее (хотя очевидно, в определенном смысле, все-таки одновременно и центрирующее) «ризоматическое строение» [Там же, с. 18], благодаря которому «повествование может развиваться в любую сторону, принимать различные формы, в нем могут возникать любые темы и персонажи» [Там же].

В картине Жака Риветта «Париж принадлежит нам», являющейся, по моему мнению, одним из ключевых произведений французской «новой волны», это «ризоматическое строение» становится не только базовой повествовательной моделью данного фильма, но предстает в нем еще и как предмет рефлексии самих персонажей, обсуждаемый в тех их монологах и диалогах, которые касаются осуществляемой в фильме постановки пьесы Шекспира «Перикл». «Причина, по которой я хочу поставить на сцене эту пьесу, заключается в том, что ее нельзя поставить, – говорит Жерар Ленц, режиссер «Перикла» в картине Риветта, главной героине Энн Гупиль. – Она состоит из не связанных между собой фрагментов, и все в ней подается разом... В пьесе отображен хаотичный, но не абсурдный мир. Мир, парящий в любом направлении, но целенаправленно». «Хаотичный, но не абсурдный мир», который, хотя и состоит из разрозненных фрагментов и парит «в любом направлении», но парит «целенаправленно», – это, с одной стороны, нечто ассоциирующееся с постмодернистским понятием «хаосмос». С другой же стороны, такой хаосмотический мир и шекспировского «Перикла», и самого фильма «Париж принадлежит нам» как раз и может быть истолкован как метафора оксюморонного сочетания определенности и неопределенности, идентифицируемости и неидентифицируемости, того самого присущего «духу молодости» конца 1950-х сочетания, которое, как я предположил выше, предвосхитило целенаправленное обретение тем, что казалось «бесформенностью», статуса какой-то совсем новой культурной формы.

Одно из наиболее популярных объяснений такого культурного сдвига предложил Маршалл Маклюэн. В его медийной теории культурная трансформация, произошедшая в XX веке, предстает как эпохальный переход «от линейных связей к конфигурациям» [Маклюэн 1994, с. 72], детерминированный экспансией электронных средств коммуникации. В начале книги «Понимание медиа: внешние расширения человека» Маклюэн проясняет то, как может быть атакована европейская модель рационального опыта, приводя пример из романа Эдварда Моргана Форстера «Поездка в Индию». В эпизоде посещения героиней Малабарских пещер описывается, как сказано у Маклюэна, «момент истины и освобождения от типографического транса Запада» [Ма-

клюдэн 2007, с. 19], «наступающий для кондиционированного печатным словом... человека» [Маклюэн 1994, с. 73], когда он «не может справиться с тем тотальным всепоглощающим полем резонанса, каким является Индия» [Маклюэн 2007, с. 19]. Следуя Маклюэну, и хаосмотическую целенаправленность существования «не связанных между собой фрагментов» картины «Париж принадлежит нам», и ту свободу от «личностных “оболочек”», о которой говорит в рецензии на фильм «Жить своей жизнью» Сьюзен Зонтаг, можно трактовать как процесс, а может быть, и как уже свершившийся результат преодоления именно этой модели рациональности, «долгое время означавшей для Запада “единообразное, непрерывное и последовательное”» [Маклюэн 2007, с. 19]. Как нечто чуждое «единообразному, непрерывному и последовательному» может рассматриваться также и очевидно созвучное свободе от «личностных “оболочек”» поведение описанного Норманом Мейлером хипстера, «которому неведомы ни прошлое, ни будущее, ни память, ни расчет» [Мейлер 1992, с. 132], и иррациональный бунт сыгранного Джеймсом Дином Джима Старка из картины американского режиссера Николаса Рэя «Бунтовщик без причины».

По словам А. де Бека, «...Новая волна развивала “механизмы неуверенности” – новые способы внести некий “беспорядок”, который оказывается ловушкой для смысла и понимания» [де Бек 2016, с. 89]. Такими «механизмами неуверенности» являются те стилистические особенности фильмов, которые явно указывают на то, что их создатели «смотрели» и на рождающуюся как бы из «пустоты» поведенческую «бесмысленность» персонажей, и на ризоматический «нарративный беспорядок» отстраненно, «наблюдая», можно сказать, из их собственной, режиссерской, «пустоты» и «бесмысленности». Эта авторская отстраненность проступает, в частности, в форме повествовательной эллиптичности, которая в фильмах «новой волны» гораздо более выражена, чем описанная Андре Базеном в статье «Кинематографический реализм и итальянская школа эпохи освобождения» [Базен 1972, с. 267] эллиптичность в фильмах итальянского неореализма. Артикулированная эллиптичность наблюдается и в картине «Четыреста ударов». Сцены и отдельные кадры в фильме Трюффо, хотя и не разрознены настолько, чтобы о них можно было говорить как о ризоматической «ловушке для смысла и понимания», но все-таки довольно часто возникают будто ниоткуда и существуют как бы сами по себе, как, например, почти что «гэгговая» сценка, в которой появляющиеся на короткое время случайные персонажи, сыгранные «звездами» Жанной Моро и Жаном-Полем Бриали, вместе с Антуаном Дуанелем ловят убежавшую от женщины собачку³. При этом в фильмах многих режиссеров-«нововолновцев» знаки авторской отстраненности всё же полностью не отменяют и определенной авторской вовлеченности. Эти фильмы возвышают «пустоту» и «бесмысленность», что несомненно свидетельствует именно об эмоциях, но о тех эмоциях, которые принадлежат особому регистру и показывают, что создатели фильмов веруют в творческую продуктивность всего этого «беспорядка». Здесь мы встречаемся с кинематографической ситуацией, похожей на тот описанный Эрикой Фишер-Лихте момент в истории европейского театра, когда формировалось «первичное значение спектакля по отношению к тексту» [Фишер-Лихте 2015, с. 55]. Ведь режиссерская отстраненность, чужающаяся любых намеков на какую-либо предшествующую съемкам, обычно задаваемую сценарием, смысловую структуру, приводит к тому, что, как писал за десять лет до рождения французской «новой волны» Александр Астрюк, «постановка уже не является способом проиллюстрировать или представить сцену, она является подлинным творческим почерком (цит. по: [де Бек 2016, с. 84]). В этой связи вновь можно вспомнить итальянский неореализм, который, хотя и предвосхитил документалистский стиль в мировом игровом кинематографе, и в частности в фильмах французской и британской «новых волн», но был далек

³ Подобные «гэги» встречаются и в других картинах режиссеров французской «новой волны». Можно вспомнить, например, сценку из фильма Аньес Варда «Клео от 5 до 7», в которой в качестве «случайных» персонажей в кадре на несколько мгновений оказываются Ж.-Л. Годар и Анна Карина.

от отмеченного выше перехода от понимания субъекта как носителя экзистенциальной «полноты» к утверждению ценностей «пустоты» и «бессмысленности».

* * *

Упомянув родившуюся почти одновременно с «новой волной» французской «новую волну» британскую, тесно связанную с движением так называемых «молодых рассерженных людей», скажу несколько слов и о ее версии стремления к *элиминации смысла*.

«Не может существовать незаинтересованной критики, как не может существовать незаинтересованного искусства» (цит. по: [Косенкова 2009]), – писал в статье «Восстань! Восстань!», опубликованной в 1956 году в журнале «Sight & sound» и ставшей программной для кинематографических «рассерженных», их лидер Линдсей Андерсон. Казалось бы, эти слова навеяны еще находившейся в гравитационном поле хайдеггеровской «подлинности» концепцией литературной «ангажированности» Ж.-П. Сартра, говорившего десятилетием ранее в эссе «Что такое литература?», что «для нас писать – значит действовать... писатель должен полностью ангажироваться в своих произведениях, воплощая в них не свою жалкую пассивность... но твердую волю, выбор и то тотальное предприятие, которое называется жизнью...» [Сартр 1987, с. 330–331]. Действительно, прежде всего именно сартровская «ангажированность» вспоминается, когда читаешь у Андерсона, что и кинорежиссер, и кинокритик должны, перестав «быть “мелкой сошкой” киноиндустрии... в полной мере показывать свое отношение к предмету и приверженность определенной идее...» (цит. по: [Косенкова 2009]). Однако при сопоставлении звучащего в той же статье Андерсона призыва «глубже проникать в действительность с поэзией и любовью» (цит. по: [Дорошевич 2008, с. 69–70]) с документальными фильмами середины 1950-х самого Андерсона, Карела Рейша, Тони Ричардсона и других кинорежиссеров, как раз и образовавших через несколько лет британскую «новую волну», высвечивается совершенно иная тенденция, и провозглашенная «приверженность определенной идее» обнаруживает свое глубокое отличие от сартровских интенций. Кажущиеся столь похожими на «ангажированность» андерсоновские понятия «attitude» («отношение») и «commitment» («приверженность»), напрямую связанные с пафосом отрицания «незаинтересованного искусства», оказываются – после «прояснения» их картиной «Каждый день, кроме Рождества» Андерсона, лентами «Мамочка не позволяет» Рейша и Ричардсона, «Мы парни из Ламбета» Рейша и другими короткометражными документальными фильмами из программы кинопоказов, названной «Свободное кино», – смыслами совсем с другого мировоззренческого материка. На этом материке нет места ни ценностям предельно-рефлексивной, или, если исходить из философского контекста Михаила Бахтина, «внеаходимой» культурной «пограничности», понимаемой как основание любых причастных к рождению настоящих «произведений» высших форм творчества. Нет здесь и пиетета ни к «личностным» ценностям целостной человеческой жизни, связанной с экзистенциальным пребыванием в этой культурной «пограничности», ни к каким-либо другим, *непрерывно родственным этим ценностям*, доминирующим новоевропейским приоритетам, например *ортодоксально-марксистским*. Притом что своих документальных героев будущие создатели британской «новой волны» выбирали, как правило, среди представителей низших классов, воспринимались эти экранные персонажи как-то совсем иначе, чем пролетарии и другие люди труда в связанном с ортодоксальным марксизмом и прочими традиционными «левыми» идеологиями социально-протестном игровом и документальном кино предшествующих лет. Не было в фильмах «Свободного кино» ни направленной на создание «нового человека» или на преобразование массы в «коллективную личность» стратегии, подобной социальному киноконструктивизму Сергея Эйзенштейна или советскому социалистическому реализму, ни ориентирующейся примерно на те же самые просветительские цели пропагандистской свехзадачи знаменитой британской документалистской «школы Грирсона», ни даже той, чуть менее артикули-

рованной, но все-таки несомненной, марксистской подоплеки, которая была свойственна весьма почитаемому Андерсоном и его сподвижниками итальянскому неореализму.

Но что же тогда вытеснило в этих предшествовавших британской «новой волне» документальных фильмах все те мотивы, которые были столь важны для утверждавшего свою социальную ангажированность кинематографа прежних десятилетий? Какого рода отсутствие этой, характерной для первой половины XX века, социальной активности стало одним из главных факторов огромного интереса к программам «Свободного кино» со стороны, прежде всего, молодого британского зрителя? Ведь, действительно, притом что, как отмечает Александр Дорошевич, уже само обращение британского искусства «к изображению людей из социальных низов воспринималось в те годы как нечто совершенно революционизирующее литературу, театр, кино» [Дорошевич 2008, с. 78], вызван был этот интерес отнюдь не марксистско-революционным мировоззренческим контекстом, а неким совсем иным содержанием.

Для того чтобы ответить на эти вопросы, приведу еще одну цитату из книги А. Дорошевича «Полвека британского кино». Анализируя документальную картину Андерсона «Каждый день, кроме Рождества», он говорит, что «это совсем не документированный рассказ о крупнейшем в Лондоне продовольственном и овощном рынке в Ковент-Гарден... или о проблемах мелкооптовой торговли, как могли бы трактовать ту же тему кинематографисты школы Грирсона... Здесь нет столь привычных для документалистики “прямого кино”⁴ коротких интервью с торговцами, грузчиками и цветочницами... Андерсон словно приглашает зрителя приобщиться к поэзии бесхитростной народной жизни, которая, подобно ночной работе на Ковент-Гарденском рынке, скрыта от глаз наблюдателя из средних классов» [Дорошевич 2008, с. 77–78]. Ну а в более лапидарной форме *характер поэтизации* «бесхитростной народной жизни» раскрывается самим Андерсоном в написанном в 1956 году манифесте «Свободное кино»: «Наша точка зрения исходит из веры в свободу, в преобладающую роль народа и в значительность повседневности» (цит. по: [Дорошевич 2008, с. 75]).

«Значительность повседневности» здесь – ключевые слова. Именно «повседневность», тогда еще только превращавшаяся в философское понятие, но, как определенная рождающаяся ценность, уже конституировавшая перемены в эстетическом видении реальности, приобрела у режиссеров британской «новой волны» кинематографические формы репрезентации. И как данный в обыденном мировидении «опыт», и как определенный концепт «повседневность» выражает альтернативное приоритету «истинного творчества», доминировавшему в «высоком» новоевропейском сознании в течение полутора столетий, соотношение человеческой креативности с такими формами деятельности, которые совсем не обязательно связаны с «подлинностью» как «пониманием» или с какими-то другими вариантами экзистенциальной культурной «пограничности». Как в 1990 году писал Б. Вальденфельс в известной статье «Повседневность как правильный тигль рациональности», «Макс Вебер считает, что между харизмой и традицией расположена “выхолощенная повседневность”, а Мартин Хайдеггер связывает безликость, анонимность Ман с беспочвенной, праздной болтовней... Отвечая на эту слишком поспешную критику, которая обесценивает процесс “оповседневнивания”, я хочу обратить внимание на своеобразные преимущества, которые он с собой несет. Оповседневнивание означает, прежде всего, воплощение и усвоение того, что входит в “плоть и кровь” человека. Сюда относятся: запоминание выражений языка, разучивание гамм и аккордов, обращение с приборами, ориентация в городских кварталах

⁴ Термин «прямое кино» был чрезвычайно популярен у документалистов 1950-х и 1960-х годов, хотя и трактовался по-разному. Общее желание преодолеть стереотипы официальной кинохроники, и прежде всего ее грубые пропагандистские методы, воплощалось как в стремлении к абсолютному невмешательству в течение изображаемой «реальной жизни», так и в различных вариантах «вмешательства», в частности связанных с социально-исследовательски ориентированным интервьюированием героев документальных фильмов или, как в случае программы «Свободное кино», с определенной поэтизацией повседневности.

или на открытой местности. Здесь знание и навыки приобретают надежность... Это воплощение никоим образом не связано с чистым применением правил или даже с механической дрессировкой, но оно само есть вид опыта» [Вальденфельс 1991, с. 45].

Именно интенция «оповседневничания» являлась подспудной субстанцией литературы и театра, кинокритики и кинорежиссуры «рассерженных» молодых британских интеллектуалов, происходивших, так же как и их герои, чаще всего из далеких от «высокой» культуры рабочих семей и выросших в индустриальных городах севера Англии. Безразличие окружающих людей к этому творческому «оповседневничанию», свойственному формам жизни *любого самого обыкновенного человека*, способного *каждодневно обновлять не мир, а самого себя*, была одной из главных причин «рассерженности» литературных и кинематографических героев этих авторов, казалось бы, не мотивированной внешними обстоятельствами. Другая же, скорее всего даже более глубокая, причина «рассерженности» и авторов, и их персонажей, с 1958 года часто переходивших со страниц романов и рассказов в ставшие уже игровыми фильмы бывших создателей документальной программы «Свободное кино», заключалась в сложнейшем внутреннем процессе обретения этими реальными или вымышленными субъектами состояния своей творческой «повседневности», которая в этом случае превращалась в преодолевающую «омассовление» самодостаточность. Не находящая рационального объяснения, но чрезвычайно привлекательная для многих молодых англичан того времени «психопатическая» агрессивность Джимми Портера, героя пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе» (1956) и одноименного фильма Т. Ричардсона (1958), «странное» бунтарство героев Альберта Финни из картины Карела Рейша «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) и Тома Кортни из «Одиночества бегуна на длинные дистанции» (1962) Т. Ричардсона как раз и предопределены их стремлением к какой-то иной «подлинности», имеющей отношение не к «высокому» новоевропейскому ее пониманию как экзистенциальной «пограничности», а к экзистенциальности иного толка – именно к самодостаточной творческой «повседневности».

* * *

Одна из завершающих сцен картины Т. Ричардсона «Одиночество бегуна на длинные дистанции» отдаленно напоминает описанные в начале данной статьи последние кадры фильма Ф. Трюффо «Четыреста ударов»: во время соревнования по стайерскому бегу с командой учащихся школы для детей из аристократических семей обитатель колонии для несовершеннолетних правонарушителей Колин Смит, уже почти одержавший победу, вдруг перед самым финишем останавливается и, не желая победно завершать бег, с «колочей» злой ухмылкой смотрит на зрителей этого соревнования и на своего воспитателя. Но и это, казалось бы, вполне понятное выражение лица, как и в случае со взглядом Антуана Дуанеля «в глаза зрителю», скорее являет подобную «слову-мана» маску многоликости, нежели указывает на некий отчетливо опознаваемый конкретный смысл.

Гораздо более прозрачна семантика финала снятой Вадимом Абдрашитовым в 1980 году картины «Охота на лис», по моему мнению, цитирующего описанную выше сцену с Колином Смитом. Главный герой фильма Абдрашитова рабочий Виктор Белов увлеченно занимается спортом, известным под названием «охота на лис». Смысл соревнования в этом виде спорта заключается в необходимости как можно более быстрого обнаружения спортсменом с помощью имеющегося у него пеленгатора замаскированных на местности радиопередатчиков («лис»). Жизнь Белова, движущаяся по накатанной колее, похожа на эту самую «охоту на лис». Она состоит в повторяющихся изо дня в день движениях в направлении одних и тех же будничных и трудовых целей. Всё в этой жизни кажется герою фильма ясным и правильным до тех пор, пока не случается событие, выбивающее его из этой колеи. И вот, в самом конце фильма, переживший потрясение, но, вроде бы, вернувшийся к своему привычному образу жизни Белов вновь, выставив перед собой радиопеленгатор, бежит вместе с другими участниками

«охоты на лис», но, как и Колин Смит из картины Ричардсона, казалось бы, без всякой на то причины вдруг останавливается. Однако мы не видим ни улыбки, ни ухмылки на его лице. Он сходит с дистанции и исчезает в лесу, т. е., можно сказать, уходит в никуда. Это «никуда» в контексте всего абдрашитовского фильма воспринимается как личное безвременье Виктора Белова, гораздо больше, чем на Колина Смита, похожего здесь на «плачущих» в финальных кадрах героев таких позднесоветских фильмов, как «Ты и я», «В четверг и больше никогда», «Полеты во сне и наяву», на Зилова из вампиловской «Утиной охоты» и из снятой по мотивам этой пьесы картины «Отпуск в сентябре». Белову, осознавшему дремучий традиционализм своей жизни, ее «незрячую» неполноту, больше невоготу жить как прежде, ему необходимо самостоятельно изменить форму своего существования, восполнить его до какой-то целостности. Но путей, которые повели бы его к такому изменению, он не знает. Осознав «состояние несовершеннолетия» своей жизни, он продолжает оставаться слепым в некоем более стратегическом смысле. Как раз в силу затянувшегося «несовершеннолетия», очень похожего в данном случае и на хайдеггеровское «неподлинное» существование, Белов ничего не знает ни о причинах этого состояния, его генеалогии, ни о путях выхода из него. Герою, прежде всего, необходимо более масштабное, чем уводящее в это локальное «никуда», видение своей жизни, ее целостного смысла, без понимания которого его существование начинает блуждать в безвыходном лабиринте. Учитывая «подсказку» перечисленных выше позднесоветских фильмов, можно предположить, что и Белов, и другие «плачущие герои» попали в депрессивную ситуацию «стратегического» безвременья, лишенной ориентиров локальности, к которой ни они, ни их страна оказались не готовы.

Выскажу предположение, которое может показаться странным: традиция этого рода депрессивности персонажа генетически восходит к Ивану – юному герою «Иванова детства», первого полнометражного фильма Андрея Тарковского. Эта картина появилась в тот период хрущевской оттепели, которому, казалось бы, ближе была не свойственная позднесоветскому «застойному» времени атмосфера тотальной безысходности, а, наоборот, оптимистическое чувство социальной солидарности и веры в будущее. Однако именно в «Ивановом детстве», как отчасти еще разве что в ориентированном совсем иными стилистическими и семантическими идеями другом раннеоттепельном фильме – в «Жестокости» Владимира Скуйбина, – тупиковость безвыходного смыслового лабиринта предстает как жуткий образ осознанного авторами, но еще не героями, перехода из состояния не умеющей рефлексировать по поводу самой себя открытости, безмерности в состояние еще более «незрячей», жестко очерченной локальности. Отношение Тарковского к этому переходу проникнуто трагическим сочувствием и не имеет ничего общего с тем оптимистическим приятием элиминации смысла, которое созвучно выраженному французской и британской «новыми волнами» приоритету утраты «личностной» целостности в пользу множественной идентичности и «оповседневнивания». Причем, как мне представляется, именно в фильме Тарковского локальность впервые превращается в «стратегическую» безысходность и в полной мере становится характеристикой существования не того или иного переживающего личную депрессию индивидуума, а всего поколения, к которому принадлежит сам режиссер. Парадоксальность предстającego в фильме военного детства юного разведчика Ивана заключается в том, что оно, будучи, по словам Ж.-П. Сартра, сказанным в статье, посвященной этой картине, одномерным существованием воинственного и безумного ребенка, который «ведет войну ради войны» [Сартр 1991, с. 15], в то же время, можно сказать, выражает у Тарковского саму сущность этой слепой одномерности, мешающей достичь зрелой личностной целостности.

Один из выдающихся эпизодов «Иванова детства» – снятая кинооператором Вадимом Юсовым переправа Ивана и его взрослых товарищей Холина и Гальцева на вражеский берег. Я воспринимаю этот эпизод как являющую замысел фильма в наиболее концентрированном виде метафору того трагического тупика, о котором у нас идет речь, того безвыходного лабиринта, в котором оказался и юный герой, и все его поколение.

В этом эпизоде Тарковский, как мне представляется, «цитирует», скорее всего неосознанно, ту сцену из последней, шестой, киноглавы «Пайзы» Роберто Росселини, в которой бойцы итальянского Сопротивления переправляют на свой берег казненного немцами партизана. Эпизод переправы в «Ивановом детстве» смонтирован как эллиптическое повествование, сочетающее снятые в документалистской манере «непрерывные факты» и практически незаметные при «адекватном», т. е. не исследовательском, восприятии «временные промежутки». Но такая эллиптичность, вполне соотносимая с модернистской эллиптичностью повествования в неореалистических фильмах, о которой, как уже отмечалось выше, пишет Андре Базен в статье «Кинематографический реализм и итальянская школа эпохи освобождения», усиливает впечатление именно *лабиринтности* «путешествия» персонажей. Говоря здесь о «лабиринтности» не только как о метафоре, но первоначально как о буквальной визуальной форме, я имею в виду создаваемое постоянным возвращением к одним и тем же предметам (сбитым самолетам, трупам повешенных партизан, сухим безжизненными деревьям, песчаному берегу и т. д.) ощущение замкнутости и безвыходности пространства. Пространственно-временная структура «Иванова детства» в целом, а в эпизоде переправы в особенности, напоминает то, как структурируется пространство в некоторых неореалистических фильмах (например, в картинах «Шуша» и «Германия. Год нулевой») и в фильме Анджее Вайды «Канал». «Лабиринтная» структура в «Ивановом детстве» кажется созвучной теме смерти. Как пишет Нея Зоркая в статье, посвященной этому фильму, «река, которую переплывает Иван, черная, мертвая, в зловещих вспышках ракет и всхлипах гнилой воды, – она же еще и Стикс. Немецкая сторона – тот свет, страна мрака и страха. Все это, конечно, не навязывается нам и даже не предлагается на рациональном уровне, но многозначность кинематографических образов Тарковского, органическое сопряжение в них документальности и поэтического полета – особые свойства его режиссуры – рождаются уже здесь» [Зоркая 1991, с. 30]. Знак *лабиринтности*, локализованности пространства и в то же время именно какой-то его «безвыходности», переходящий у Тарковского из фильма в фильм, является, очевидно, и знаком «эстетичности», *условности*, в котором угадывается причастность именно к *модернистской* традиции. В зону этого смысла – «эстетичность» – попадает в эпизоде переправы и музыка Вячеслава Овчинникова, характер которой в какие-то моменты *неожиданно* меняется: вместо синкопированного, «рваного» звучания, создающего напряженную атмосферу, в какие-то моменты начинает звучать лирическая, «светлая», в духе уже упоминавшегося мною Микаэла Таривердиева, мелодия, которая, между тем, доводит напряженность эпизода до предела.

Сопоставляя «Иваново детство» с другими фильмами Тарковского, можно предположить, что пространственно-временная «лабиринтность» здесь сопряжена идее невозможности «выхода наружу» и обреченности на бесплодные скитания и смерть внутри определенной, уже не живой, но непреодолимой культуры. Иван гибнет не только и не столько как юный герой-разведчик, но как носитель расслышанного режиссером определенного доминирующего «голоса» культуры. Это голос однозначного и постоянного, а не только в дни войны, деления мира на «мир своих» и «мир чужих», «мир врагов».

«Иваново детство», заканчивающееся коротким крупным планом обугленного дерева, не знает исхода из этой культурной ситуации. Однако в «Зеркале», своей более поздней картине, Тарковский голосом молодого человека, избавляющегося от заикания, сообщает зрителю: «Я могу говорить». А в финале «Жертвоприношения», последнего фильма режиссера, после того как машина скорой помощи увозит главного героя, который в состоянии отчаяния и абсолютной амехании сжег свой дом, его немой сын вдруг обретает дар речи и произносит: «Вначале было Слово. Почему, папа?» Эти последние слова в последнем фильме режиссера можно интерпретировать как предвидение или, во всяком случае, как желание, уподобляющее Тарковского «плачущим героям» позднесоветского кино, некоего нового целостного смысла, абсолютно нового Начала.

Список источников

- Базен А. Что такое кино? : сборник статей : пер. с фр. / вступ. статья И. Вайсфельда. М. : Искусство, 1972. 373 с.
- Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс : Универс, 1994. С. 319–374.
- Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс : Универс, 1994. С. 413–423.
- Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // Социо-Логос : сборник / сост. и общ. ред. В. В. Винокурова, А. Ф. Филиппова. М. : Прогресс, 1991. С. 39–50
- Вербицкий М. Ситуационизм. 1952–1968 // Дебор Г. Общество спектакля. М. : Опустошитель, 2014. С. 217–221.
- Виноградов В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске» : монография. М. : Канон-плюс, 2013. 280 с.
- Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М. : Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
- Де Бек А. Новая волна: портрет молодости / пер. с фр. И. Мироненко-Маренковой. М. : Rosebud publishing, 2016. 128 с.
- Дорошевич А. Н. Полвека британского кино. Очерки. М. : НИИ киноискусства, 2008. 480 с.
- Зонтаг С. Фильм Жана Люка Годара «Жить своей жизнью» / пер. Н. М. Пальцева // Киноведческие записки. 1994. № 22. С. 224–234.
- Зоркая Н. Начало // Мир и фильмы Андрея Тарковского : Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма / сост. и подгот. текста А. М. Сандлер. М. : Искусство, 1991. С. 22–36.
- Косенкова К. Путь вверх: генезис британской «новой волны» // Синематека. 2009. 23 окт. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/141750> (дата обращения: 20.03.2023).
- Косиков Г. Комментарии // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс : Универс, 1994. С. 574–600.
- Лакан Ж. О бессмыслице и структуре Бога / пер. с фр. А. К. Черноглазова // Метафизические исследования. Вып. 14 : Статус иного. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского философского общества : Алетейя, 2000. С. 218–231.
- Маклюэн М. Осмысляя средства коммуникации: новые измерения человека // Искусство кино. 1994. № 2. С. 67–74.
- Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Г. Николаева. 2-е изд. М. : Гиперборей : Кучково поле, 2007. 464 с.
- Мейлер Н. Белый негр // Вопросы философии. 1992. № 9. С. 127–145.
- Рейфман Б. В. Постмодернизм как предчувствие в теории «авторского кино» и фильмах французской «новой волны» // Наука телевидения. 2018. Т. 14, № 4. С. 10–37. DOI 10.30628/1994-9529-2018-14.4-10-37.
- Рейфман Б. В. Структура против структуры: одна из возможных интерпретаций фильма Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании» // Киноведческие записки. 2009. № 92/93. С. 359–373.
- Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского : Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма / сост. и подгот. текста А. М. Сандлер. М. : Искусство, 1991. С. 11–21.
- Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. С. 313–334.
- Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М. : Play & Play : Канон-плюс, 2015. 376 с.
- Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект / пер. А. Б. Григорьева // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40–52.

Информация об авторе

Борис Викторович Рейфман, канд. культурологии, доцент, доцент кафедры истории и теории культуры, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия).

Information about the author

Boris V. Reifman, Cand. Sci. (Culturology), Assoc. Prof., Assoc. Prof. at the Department of History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia).

*Статья поступила в редакцию | the article was submitted 03.01.2024;
одобрена после рецензирования | approved after reviewing 23.01.2024;
принята к публикации | accepted for publication 25.01.2024.*