

Светлана НИКОНОВА

*доцент Санкт-Петербурзького
гуманитарного університету профсоюзів,
кандидат філософських наук*

КИНО И СМЕРТЬ Реальность мифического в фантастическом пространстве современного кинематографа

Если бросить взгляд на современный популярный кинематограф — не авторское кино, но именно «мейнстримный» продукт, рассчитанный на широкий прокат, — то можно заметить, пожалуй, нарастающий в нем интерес к теме потустороннего, отсылка к которому становится чем-то вроде навязчивого фантазма, переходя из фильма в фильм, меняя облик от ужасного до комического, от экзистенциально-драматического до сказочного. Вторжение мира мертвых в мир живых, смешение этих миров, обращение их составляют все более частый, уже почти привычный, но от того не менее впечатляющий сюжет современных фильмов.

Безусловно, подобные темы приобрели популярность еще с романтических времен, придавших с высоты своих одиноких внутренних скитаний замогильный оттенок некогда яркой и светлой средневековой готике. Можно было бы сказать также, что мысль о смерти самым существенным образом встроена в трансгрессивную структуру модерна. Однако со временем, как кажется, происходит некоторое смещение — поскольку старое искусство все же явно пыталось если не избежать ее, то встроить в структуру жизни, сделать смерть внутренней проблемой жизни, событием тем более пугающим, что оно не вынесено за ее пределы. Но в принципе это не единственный способ отношения к смерти, и возможна структура восприятия, в которой скорее жизнь является встроенной в более обширное пространство вне- и сверх-жизненного, потустороннего, и смерть оказывается окном в иную реальность, первым шагом вовне жизни, а не последним внутри нее. Это пространство отсылает нас к более древним, мифическим структурам восприятия. Согласно В. Проппу, анализирувавшему происхождение сказок, сказочное повествование, рассказ о волшебном вымышленном мире являет собой нечто вроде рационализации и морализации древнего мифического опыта общения с потусторонним, переводение тотемических обрядов,

связанных с переживанием священного нуминозного ужаса перед абсолютно иным, в пространство внутрижизненной проблематики. Можно сказать, что это происходит ввиду развития внутреннего мира, развития рациональности, рефлексивной замкнутости сознания на себе самом, становления морального самоопределения человека и социума. То, что проживалось как пугающее внешнее, становится частью внутреннего, ощущение запредельного перерастает в обнаружение, в терминах Канта, «сверхчувственной способности» в себе самом, которое характеризует, согласно нему, эстетическое чувство возвышенного. Для субъективиста и рационалиста Канта это чувство, тесно связанное с религиозным, мистическим переживанием, с ужасом уничтожения, пустоты, бесконечности, хаоса, невыразимости, представляет собой субъективное эстетическое суждение (да еще и, несмотря на весь поэтический пафос его собственного описания, вторичное по отношению к суждению о прекрасном, которое лежит в основе искусства).

Проживание поустороннего предельно погружается вовнутрь, должно быть, в тот момент, когда субъект сознает границу, отделяющую его от внешнего, иного, не за пределами себя, но в себе самом, и пустоту, сознание смерти — как центрирующее всю систему восприятия бесконечной наполненности и многообразия вокруг — как черноту зрачка, рождающую многоцветие мира как радикальную негативность (Гегель). И должно быть, это возвращает нас к трансгрессивной экзистенциальной проблеме смерти, встреченной внутри самого себя в качестве определяющего основания: абсолютный дух как «больное и смертное животное, которое трансцендирует себя во времени» (Жожев) [1]. Таким образом, искусство, религия, философия как плоды этой возрастающей рефлексивности принципиально вынуждены развивать структуру *внутреннего* восприятия смерти и ассоциировать посмертное с *вымышленным* — даже если это «вымышленное» фантазия готова представить в качестве абсолютной и желанной метафизической истины, как у Платона или в христианском представлении о рае. Несмотря на эту посмертную надежду, «царство Божие» все более оказывается «внутри нас», так что критический порыв Канта на деле уже вписан в структуру платоновской метафизики, которую Кант оценивает как свободный полет фантазии — нечто очень художественное.

Собственно, здесь мы и сталкиваемся с необычностью проявлений современного популярного кинематографа, точнее с необычностью функционирования его, если расценивать кинематограф как

искусство. И также с существенной проблемой, встающей перед критиками: расценивать ли голливудский «мейнстрим» кинематографа как искусство.

В данном случае хотелось бы выдвинуть тезис весьма спорный, но, как кажется, способный прояснить некоторые особенности функционирования основных тем массового кинематографа. Это тезис: кинематограф указанного рода *не* является искусством — но отнюдь не потому, что он «не дотягивает» до искусства по качеству или недостаточно глубок. Для того чтобы вынести такую оценку, надо было бы точно знать, как определить в современных условиях искусство, а именно это ввиду разнообразия жанров и экспериментов, а также общей размытости современной культуры оказывается совершенно невозможным. Но кинематограф, как можно предположить, не является искусством просто потому, что возвращает нас к *до*-художественным временам, к иррациональной мифической структуре первобытного восприятия опыта иной реальности. С одной стороны, можно было бы считать это «падением» — ввиду утраты внутреннего сосредоточения, «овнешнения» переживания священного, но, с другой стороны, в противовес формализации деления на внутреннее и внешнее, субъективное и объективное, природное и духовное, это новое мифическое восприятие возвращает подлинность переживания ужаса священного как радикально *иного*, лишает сознание привычного уже налета солипсизма, обращает к неотвратимости столкновения с внешней реальностью непостижимой «вещи-в-себе» — т. е. смерти, которая представлена не как внутренняя проблема жизни, а как обширное и неведомое пространство потустороннего.

Если что-то в кинематографе позволяет говорить о возможности такого обращения к мифическому, то это сама структура его воздействия, поскольку в отличие от других искусств, так или иначе подобных некоему сообщению о реальности, представлению реальности, подражанию реальности — так что Ж.-П. Сартр в своем «Воображаемом» с готовностью называет в любом жанре искусства материальный его носитель, форму «аналогом» ирреального эстетического объекта, — кино не подражает реальности и не представляет реальность. Его задача — скорее то, что называют созданием «эффекта реальности», то есть создание собственно *иной* реальности, погружающей, поглощающей в себя, реальности более реальной, чем та, которая нас окружает. Создание альтернативной реальности, глубокой и серьезной, а не некой игры в воображаемом, лишь повествующей о чем-то реальном. Если в театре или на картине

изображенный стол или стул — это аналог ирреального стола или стула, то в кино стол — это реальный стол в пространстве кино, т. е. по сути в потустороннем пространстве. Когда кинематограф говорит об обращении мира живых и мира потустороннего, он говорит, по сути дела, о самом себе, поскольку это его «воображаемое» пространство, создающее «эффект реальности», оказывается в итоге более навязчивым и непосредственно реальным, чем наша обычная размытая и неопределенная «внутренняя» реальность.

С. Жижек любопытно определяет разницу между «модернистским» и «постмодернистским» искусством — причем это рассуждение, будучи вписано в контекст рассказа о кинематографе, достаточно хорошо очерчивает различие между «авторским» художественным кинематографическим поиском и массовым кинопродуктом. По его мнению, модернизм и постмодернизм различаются по способу интерпретации. Так, модернистская интерпретация направляет себя на элитарное произведение, которое, будучи сложным и шокирующим, посредством нее должно включиться в наш жизненный контекст, в нашу внутреннюю реальность, тем самым широко раздвигая ее пределы, усложняя ее — что и вызывает острое эстетическое восхищение. Между тем, интерпретация в постмодернистском стиле направляет себя на массовый продукт, бесконечно усложняя его поиском скрытых кодов, тайных мотивов, без которых теперь он уже не может быть должным образом понят [2]. Тем самым не столько усложняется и проблематизируется внутреннее, субъективное, сколько отстраняется и проблематизируется внешнее, «объективное», в простоте и предсказуемости которого обнаруживается неустранимый разрыв, неизлечимая травма. Предсказуемость сюжетного хода сама выступает в качестве указания этой травмы, зловещего фантазма, повторяющего себя из раза в раз, как в навязчивой структуре волшебной сказки, повествующей многократно одну и ту же давно известную, и, тем не менее, не утрачивающую своей зачаровывающей силы историю. Структура массового кинематографа, как и структура сказки, возводит в принцип симптом навязчивого повторения, связанный, по Фрейдю, с влечением к смерти.

Тем не менее, до некоторой степени, развивая эту мысль, можно говорить о преодолении подобного «постмодернистского» определения кинематографа, данного Жижекком в начале работы о Хичкоке. О преодолении его в тот самый момент, когда массовый кинематограф от повторения сказочного мотива обращается непосредственно к самой смерти как предмету своего влечения, вво-

дит потусторонній мир в качестве доминирующего элемента в свое повторяющееся повествование. Потому что в этот момент он совершает нечто вроде самоинтерпретации, вновь наглядно воссоздавая ту самую травму, тот самый непостижимый ужас, который сказка, фантазия, метафизика и искусство призваны были заслонить и переинтерпретировать в качестве проблемы внутренней сложности.

1. Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. — М., 1998. — С. 169.

2. Жижек С. Хичкок, или Форма и ее историческое опосредование // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / Ред. С. Жижек. — М., 2004. — С. 9–10.

Олег СИДОР-ГІБЕЛИНДА

старший науковий співробітник

ІПСМ НАМ України

ПРО ПРИЧИНИ ЗАНЕПАДУ УКРАЇНСЬКОГО КІНА Несвоєчасні роздуми

Міркування, викладені нами далі, більш аніж напевно не сподобаються кінематографістам — і взагалі людям їхнього кола. Адже аксіомою для них видається наступне твердження: необхідно знімати багато-багато фільмів, аби «зварилася каша»; екранні шедеври не виникають на вичахлому ґрунті; кінематограф — це економіка та виробництво, де творча якість поступово впливає з кількості, формально не досягнутої і по сьогодні, тож немає ні шедеврів, ані якості etc. Опонентам за іграшки приписати прибічність сталінській «теорії малокартиння» — що, як відомо, шедеврів якраз і не породила. Отже...

Якось при цьому не враховуються побажання «простого платника податків», якому пропонується сліпо любити «найголовніше з мистецтв». (А що, коли він віддає перевагу класичній опері? Чи традиційному малярству в традиційному українському музеї, муму-му, що перебуває не в кращому стані за кіновиробництво??) За лібералізацією деяких законів та обіцянками певних пільг вгадується майбутній розквіт українського кіна, сонцедарні каннські обрії, схвальні усмішки лазурної Венеції та тріумфи з берегів суворої Шпре. Так, знали і тріумфи — переважно короткого метру, на ниві документалістики та анімації. Не рахується?