

УДК 101(091)

Т.Л. ТИБАЙКИНА

**ФИЛОСОФИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА И ПОЭТИКА  
ПОСТМОДЕРНОГО КИНЕМАТОГРАФА**

**Філософія постмодернізму та поетика постмодерного кінематографу  
The Postmodern Philosophy and the Poetics of Postmodern Cinematograph**

**Тибайкина Татьяна Леонидовна** – ст. препод. кафедры филологии и перевода Днепропетровского национального университета железнодорожного транспорта имени академика В. Лазаряна

В работе рассматривается рефлексия основных тенденций философии и культуры постмодерна в поэтике современного кинематографа.

**Ключевые слова:** концепция, феномен, контент, формат, консьюмеризм, нарратив, идентичность, симуляция, симулякр, референт, репродукция, имитация, паттерн, прием, философская аллюзия.

В роботі розглядається рефлексія головних тенденцій філософії і культури постмодерну у поетиці сучасного кінематографу.

**Ключові слова:** концепція, феномен, контент, формат, консьюмеризм, нарратив, ідентичність, симуляція, симулякр, референт, репродукція, імітація, патерн, прийом, філософська аллюзія.

The paper deals with reflection of the main postmodern philosophic and cultural tendencies in the poetics of cinematography.

**Keywords:** conception, phenomenon, content, format, consumerism, narration, identity, simulation, simulacrum, referent, reproduction, imitation, pattern, method, philosophical allusion.

**Актуальность данной темы** обусловлена тем, что философия постмодернизма на данном этапе охватывает все сферы жизни общества,

включая как культурные, так и экономические ее составляющие. Поскольку культура является базисом любой идеологии, то анализ тенденций в современном культурном развитии, в общем, и в кинематографе, в частности как самом демократическом ее проявлении помогает понять, в каком направлении развивается современное общество, каковы его перспективы и идеалы. Постмодерное кино описывается исследователями в терминах интертекстуальности, референтности, пастиша, пародии и ностальгии по прошлому, «модерным» формам, жанрам и стилям. Для того, чтобы превратить кино в предмет консьюмеризма, производители кинематографического товара добавляют, как правило, яркие краски (форма или формат) и элементы познавательности (содержание или контент). Все это к началу XXI века выкристаллизовалось в нескончаемый поток предметов потребления. «Бесконечное движение товаров и желание получили совершенное воплощение в современном кинематографе», пишет известный постмодернист В. Хилл [1, с. 93].

**Целью данной статьи** является установка соотношения в готовом кинематографическом продукте между духовной составляющей и экономической обоснованностью возникновения именно такого вида продукции на кинематографическом рынке, анализ того, как духовные потребности современного общества находят свое воплощение на экране. Ученые замечают, что зачастую не нарратив соединяет фильмы в серии, но продукты, находящиеся вне главного направления кинематографа. Мы, потребители, никогда не имеем законченный продукт, всегда есть еще одна «версия»: сиквелы, саундтреки, видеоигры, режиссерские версии, «неизвестные» версии и т.д. Таким образом, то, что находится вне текста, поднимается до уровня товара и становится частью того, что потребляется, но не частью того, что производится.

**Анализ последних достижений и публикаций** свидетельствует в пользу того, что сложившаяся в кинематографе ситуация полностью постмодерна, поскольку последние десятилетия, как утверждают ученые,

совершенно лишены самобытности и новизны; все ресурсы инноваций ограничены репродукцией и имитацией. Все в постмодернизме полностью зависит от репродукции, все – симуляция и симулякры, – провозгласил Жан Бодрийяр, который, в целом, называет культуру Запада «симуляцией», утверждая, что Запад не смог создать подлинно духовную надстройку [2]. В этой связи стоит упомянуть широко известную «Матрицу» (1999), вернее, ту серию товаров, которые образуют «продукт» под именем «Матрица». Это три фильма на DVD, расширенные «add-ons», комментарии, в особенности, то, что стало известно как «время пули». Интересно, что «Матрица. Перегрузка» (2001) презентует себя как расширяющий сознание взгляд» на «Матрицу» от концепции до феномена и обещает, что она заставит нас представить воображаемое в течение «полета пули». «Матрица» очень интересна и как феномен массовой культуры, который вполне согласуется с наблюдениями Бодрийяра об интенсивности поверхности постмодерного кино [2]. Она также акцентирует рефлексивную природу постмодерного текста: фильм и его аудитория знают свои собственные «истории», референт становится частью «шкатулки ценностей» означающих, которые конституируют поп-культуру [3]. Бодрийяр расширяет эту линию аргумента, утверждая, что социальный мир вне поп-культуры исчез, сейчас кино может ссылаться только на другие означающие массовой культуры.

**Основной материал исследования.** Исследователи утверждают, что, в целом, массовое искусство последних десятилетий отличается от того, что было в модерне. В XX веке массовое искусство оперировало крайне простой культурной техникой, поскольку было глубоко вторично. Но, отмечается, проблема в том, что за последнее время изменилась фундаментальная культура, на фоне которой существует массовая. Массовое искусство предыдущего периода существовало на фоне серьезного модерна, постмодернизму чужд снобизм серьезного модерна. Сейчас именно массовая культура идет навстречу элитарному искусству, т.е. можно говорить о «постмассовой» культуре, существующей на фоне постмодерна. Таким

образом создается уникальная ситуация: у фундаментальной и массовой культуры оказывается множество общих паттернов, приемов: психоанализ, мифология, философские аллюзии и т.д. [4, с. 16]. «Матрица» – яркий пример того, как сочетаются философская притча, триллер и фантастическая утопия. Фильм, удостоенный критического внимания С. Жижека, вплетает в свою проблематику самые актуальные темы второй половины XX века: реальность, виртуальная реальность, текст, вымысел, бессознательное время, измененное состояние сознания; картина мира, мифологизм, пространство, сновидения. В фильме присутствуют эдипальная проблематика, мотив сомнения в своей идентичности, множество других важных интертекстов.

В большинстве «постановочных» фильмов работа нарратива замедлена и даже приостановлена. Кино «чувств» и страстей может рассматриваться как логическое следствие постмодернизма и глобализации. Нарратив истории и специфичность социальных и культурных референтов утеряны в «шоке чувств», который присутствует в большинстве случаев в постмодерном кинематографе. Также очень важно, что тематически современный кинематограф показывает совершенно особый набор ценностей. Сценарии постмодерных фильмов содержат так много «свободно плавающих означающих», так много повторов, особенно в темах сексуальности и этничности, что само понятие означающего становится проблематичным. Исчезновение границы между реальностью и вымыслом – ключевой момент не только в «Матрице». Яркий пример такого «размывания» границ – фильм Дэвида Линча «Синий бархат» и широко известный у нас «Твин Пикс» (1990), герой которого не знает, что есть истинная реальность. Культовый «Твин Пикс» делает неясными границы между галлюцинациями и реальностью в мире, форму которому придают сны. Безусловно, напрашиваются сравнения с главной темой «сна» в «Матрице» – (Морфеус – сон) с тропом «жизнь есть сон», но следует отметить также сугубо постмодернистскую трактовку этой темы братьями Вачовски в «Матрице». Морфеус – не тот, кто навеивает сон, но тот, кто объясняет, что кажущаяся

жизнь есть сон, т.е. здесь уже присутствуют ирония и парадокс. Морфеус призывает не заснуть, но проснуться.

На современном кинематографическом рынке доминирует, как известно, американский продукт. Это доминирование имеет определенные последствия как для самого американского кино, так и любого иного национального или независимого кинематографа, который вытесняется на маргинесс, игнорируется или поглощается. В то же самое время от американского фильма требуется снижение своей собственной культурной специфичности для удовлетворения требований глобализации. Под знаком постмодернизма усиление означающих различия (difference signifiers) проходит красной нитью в большинстве голливудских фильмов («более человеческое, чем человеческое»). Особенно это касается хорошо финансируемых фильмов, нацеленных на глобальную аудиторию. Таким образом, в то время как формы, коды, условности и нарративная структура обладают сильным сходством с тем, что массово производит кинематограф современности, стремление к глобализации приводит к интенсификации формальной специфичности, к необходимому обращению к «различиям» («differences»). «Различие» здесь имеет двойную эмфазу, подчеркивая как организацию сексуальных и этнических различий в структуре текста, так и видимость их репрезентаций внутри текста; следует попутно отметить, что акцентуализируется человеческое тело в «differences» в русле постмодернизма. «Различие» позволяет, празднуется и становится предметом товарного потребления. Культурная политика различий становится культурным товаром. Последнее особенно справедливо, по мнению ученых, в отношении парадигматики постмодерного «экшн»-фильма, «боевика», как называется этот жанр у нас. В «экшн»-фильме история и условности многих голливудских жанров (вестерна, триллера, фильма ужасов, военного фильма, любовной и семейной драмы) дистиллируются и интенсифицируются для производства товара, «работающего» как можно в большем количестве рынков, но в то же самое

время никогда не отказывающегося от американских ценностей. «Робокоп» (1987) – именно та разновидность постмодерного кино, где, как под увеличительным стеклом, мы видим игровую смесь вымышленных образов и реальной жизни, подчистки и уничтожения личной истории, реальности и идентичности. Еще один пример – знаковый «Джонни Мнемоник» режиссера Р. Лонго. Действие фильма происходит в будущем, где компьютеры и связь вышли на столь высокий уровень, что появился особый вид контрабанды – перевоз информации в мозге человека за счет удаления личной памяти, своей «истории». Если «Робокоп» – это переход к образу киборга, то Шварценеггер в «Терминаторе» – это киборг, посланный в настоящее, чтобы спасти будущее. Женщина-киборг – это, безусловно, Мадонна, постмодерная икона 80-90х годов. Суперзвезда с жилистым телом и лицом компьютерного портрета – это кибер-модель новой постмодерной женщины, это сексуальный объект и сексуальный субъект одновременно.

Магистральное для постмодерна ослабление метанарративов (Ж.-Ф. Мотар) выпускает различия из оков модернизма. Это, однако, не означает, что ранее подчиненные «Другие» выпускаются на свободу «Другими», более интенсивно присутствующими в модерне. В действительности, старые бинарные оппозиции мутируют к преувеличенному, почти пародийному состоянию или показаны через производство новых форм «другости». Убедительным примером представляется российский фильм «Брат-2», который до сих пор остается одним из самых кассовых фильмов постсоветского кинематографа. С одной стороны, ошеломляющий успех фильма объясняется тем, что он позволил «постсоветскому» человеку почувствовать гордость за себя и свою страну (пусть и бывшую), почувствовать, что есть настоящее мужское братство (не обязательно по крови), есть любовь (не за деньги), есть патриотизм и есть честь. С другой стороны, фильм подвергся жесткой критике за шовинизм, идеологию коллективности и оправдание насилия. Данило – не просто удачливый супербоец, этакий Рембо, который уже в условиях глобализации

один противостоит американской мафии. Он ликвидирует поистине роковую для русского сознания дихотомию «Восток – Запад» через откровенное уничтожение «Другого» – Запада, как бы осуществив давно казавшуюся недоступной для многих мечту [5, с. 32]. «Брат-2» в абсолютном соответствии со стандартами постмодерного кино «промысливает» ситуацию насилия, весь фильм построен на дискурсе насилия и, что знаменательно, очень выигрывает у другого известного российского фильма, в общем-то, на ту же тему чести и патриотизма – «Сибирского цирюльника» Н. Михалкова, не имевшего столь значительного массового успеха как «Брат-2».

В западном «перфоменсе насилия», безусловно, также есть много ярких кинематографических примеров. Можно привести в качестве такого примера широко известный фильм «Молчание ягнят» (1992). Главный герой фильма – психопат-каннибал, предстающий перед зрителями как общительный, образованный, культурный, харизматичный гений. Только он может направить в правильное русло поиск другого серийного убийцы. Интересно, что «Молчание ягнят» – один из немногих в истории «Оскара» фильмов, которому были присуждены все высшие награды. Безусловно, серийные убийцы были всегда, но вопрос в том, почему именно сейчас они играют столь значительную роль в воображении массового зрителя. Возможно, потому, что они продвигают «гиперреальный спектакль» – зрелище зла, извращений, насилия и невинной крови.

Еще один знаковый для современной культурной ситуации фильм, принадлежащий к жанру, популярному во все времена, – «Красотка» (1990). Как отмечают критики, «Красотка» реализует сразу два родственных нарратива – спасение проститутки и брак Золушки с прекрасным принцем. Сцепление («cohesion») этих сюжетов держится на клишированном образе проститутки с «золотым сердцем». Ричард Гир спасает Джулию Робертс от бедности и проституции, она его – от черствости и бездушия, при этом прослеживается постмодерная идея уважения к «Другому» и множество переключек с шедеврами русской и западной литературы (Г. Мопассан,

Г. Джеймс, А. Чехов, Л. Толстой и другие). «Красотка» – воплощение западной ментальности и американского топоса. Ее сердце оказывается золотым в буквальном смысле этого слова: по сюжету она привержена сказочно-романтической мечте о принце, по сути – это хладнокровная деловая американка, отлично владеющая искусством переговоров: почему она отказывает своему принцу провести с ним еще одну ночь, на этот раз не за деньги? Потому что, отказывая ему сейчас, она завоевывает его навсегда. То есть на наших глазах она внезапно превращается из проститутки в девственницу, невинность которой может быть куплена лишь ценой венчания. Как пишет А. Жолковский, вызывает недоумение, почему герой Р. Гира решает на ней жениться. Но, возможно, он одумается, и тогда продолжением «Красотки» станет «Невыносимая жестокость» (2003) братьев Коэн [6].

Слова «глобальный» и «империалистический» применимы к голливудскому продукту в очень большой степени. Последние годы также показали производство нескольких высокопрофильных военных фильмов, рассказывающих как о прошлых войнах, так и недавних, например, в Афганистане и Боснии. Некоторые из них пронизаны своего рода ностальгией по герою – мужественному воину, представляя своего рода гимн утерянной маскулинности. Ретроспективно многие американские фильмы связаны с событиями 11.09.2001, но очень немногие рассказывают о них, признавая, что это очень сложный материал.

**Выводы.** Как отмечают исследователи, постмодерное переосмысление истории текстуализируется в кинематографе достаточно ярко, критики приводят множество примеров пародийных референций от «Звездных войн» Вадара до «Броненосца Потемкина» Эйзенштейна [7, с. 5]. Например, в «Бразилии» – это замещение известного кадра с детской коляской на ступеньках лестницы кадром с полотером; в результате – переход от эпической трагедии к комическому эпизоду [7, с. 5].

Историческое «искажение» – также широко используемый стилистический прием. Декорации подбираются таким образом, чтобы мы не смогли точно определить время действия фильма; мода представляет собой смещение абсурдно футуристических тенденций со стилем 30-х годов и т.д.

Есть и другие постмодерные особенности, которые в меньшей степени поддаются обобщению. Фильмы Вуди Аллена, например, используют разрыв между высоким и низким искусством, пародируя и первое, и второе. В. Аллен парадоксально использует знакомые кинематографические штампы и сложные пародийные метахудожественные формы («Сэм», «Алая роза Каира», «Сыграй это еще раз»). Его «Полночь в Париже» (2011) совершенно интертекстуальна и явно предназначена для нового класса потребителя культуры – «культурного среднего класса».

Таким образом, постмодернизм в кинематографе и академичен, и «поп-культурен», и элитарен, и общедоступен. Существовая на фоне постмодернизма, кинематограф включает основные его стилистические приемы в свой постмодернистский текст как возможные способы создания концептов и смыслообразования, при этом и «высокий» постмодернизм, и массовое кино разделяют многие ценностные ориентации, проявляя толерантность по отношению друг к другу.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. The Routledge Companion Postmodernism. – Ed. J. Sim. – London and New York: Routledge, 2005. – 340 p.
2. Бодрийяр Ж. Симуляция и симулякры // Современная литературная теория. Антология. – М.: Флинта, Наука, 2004. – С. 258-271.
3. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2006. – 98 с.
4. Михайлова Т., Руднев В. Массовое искусство и культура постмодерна// Знание – сила. – № 12. – 2007. – с. 16-30.
5. Жеребкина И. Гендерные 90-е или Фаллоса не существует. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
6. Жолковский А. «Красотка очень молода...»// Иностранная литература. – № 6. – 2008. – С. 252-254.
7. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction. – New York and London: Routledge, 2002. – 268 p.