

## Трансформация художественных образов мирового и отечественного кино в эпоху постмодерна

О. В. Андреева<sup>✉</sup>

Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ»  
им. В. И. Ульянова (Ленина), Санкт-Петербург, Россия

<sup>✉</sup>osa3f@mail.ru

**Введение.** В последней трети XX в. в различных сферах общественной жизни появились новые явления, которые позволили характеризовать это время как эпоху постмодерна. Культурные процессы этой эпохи получили название постмодернизма. Несмотря на значительную научную литературу, посвященную данной проблеме, она остается предметом дискуссий, что актуализирует задачу ее дальнейшего изучения. В статье культура постмодерна раскрывается через призму мирового и отечественного кино. Трансформация художественных образов в кинематографе анализируется в историко-культурологическом и философском аспектах, что является элементом научной новизны.

**Методология и источники.** Методология исследования строится на анализе источников и литературы с учетом междисциплинарных подходов. Теоретической основой являются работы зарубежных (Ф. Джеймисон, Ж. Лакан) и отечественных исследователей (В. М. Дианова, И. П. Ильин, Н. А. Хренов). Различные источники (кино-, фотодокументы, воспоминания, интервью, киносценарии) дают многомерную картину творческих поисков выдающихся деятелей киноискусства. Используются исторический, сравнительный, системный и семиотический методы исследования. Применяются формационный и цивилизационный подходы, что дает новый ракурс в понимании культурных феноменов.

**Результаты и обсуждение.** Художественные образы мирового кино концептуально рассматриваются в сравнительном анализе довоенной и послевоенной эпохи. Отечественное киноискусство в эпоху постмодерна исследуется в контексте общемировых и европейских процессов, что позволяет выявить его общие и особенные черты.

Результаты исследования показывают, что в последней трети XX в. художественный язык мирового кинематографа претерпел значительную трансформацию. Катализатором художественной эволюции выступили радикальные перемены в социуме послевоенной Европы и их отражение в философском дискурсе. Отечественный кинематограф отражал в своем развитии общемировые тенденции. Однако культурное развитие российского социума в эпоху постмодерна совпало с системным кризисом и распадом государственности. Это определило специфику русского постмодернизма, его философскую и культурологическую направленность. В этой связи очевидна актуальность проблемы изучения культурной динамики духовных процессов позднего советского периода и постсоветской России, в том числе в кинематографе.

**Заключение.** Кинематограф как важнейший феномен культуры в полной мере отражает динамику современных духовных процессов, поэтому изучение художественных образов мирового и отечественного кино в эпоху постмодерна представляет значительный научный интерес. Применение междисциплинарных, комплексных подходов

© Андреева О. В., 2021

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.



с учетом достижений зарубежных и отечественных исследователей позволяет получить многомерную картину духовной трансформации общества. Непредвзятое понимание культурно-исторического опыта последней трети XX в. позволяет лучше понять современный мир, ибо без анализа прошлого немыслимо настоящее и будущее.

**Ключевые слова:** постмодерн, постмодернизм, художественный образ, мировое кино, отечественное кино.

**Для цитирования:** Андреева О. В. Трансформация художественных образов мирового и отечественного кино в эпоху постмодерна // ДИСКУРС. 2021. Т. 7, № 6. С. 42–61. DOI: 10.32603/2412-8562-2021-7-6-42-61

**Конфликт интересов.** О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.

*Поступила 29.12.2020; принята после рецензирования 11.11.2021; опубликована онлайн 24.12.2021*

## Transformation of Artistic Imaginaries of the World and National Cinema in the Era of Postmodern

*Olga V. Andreeva<sup>✉</sup>*

*Saint Petersburg Electrotechnical University, St Petersburg, Russia*

<sup>✉</sup>osa3f@mail.ru

**Introduction.** In the last third of the 20th century new trends appeared in various spheres of public life. That made possible to characterize this time period as the era of postmodern. The culture processes of this period were called postmodernism. Despite significant research on the topic and phenomenon of postmodernism, it remains a subject of discussion, which makes the problem of its further study actual. The article reveals postmodernism through the prism of new accents in the disclosure of artistic images in world and national cinema. Transformation of artistic imaginaries in the cinema is analyzed in the historical, cultural and philosophical terms, which is an element of novelty of the article.

**Methodology and sources.** The methodology is based on the analysis of sources and literature, taking into account interdisciplinary approaches. Historical, comparative, systemic and semiotic research approaches are used. The author also used an integrated approach (formational and civilizational), which gives us a new perspective in understanding cultural phenomenon.

**Results and discussion.** The artistic images of the world cinema are conceptually considered in a comparative analysis with the pre-war and post-war eras. The theoretical basis is the work of foreign (F. Jameson, J. Lacan) and domestic researchers (V.M. Dianova, I.P. Ilyin, N.A. Khrenov). National cinematography in the postmodern era is studied in the context of global and European processes, which makes possible to identify its general and specific feature.

The results of the study show that in the last third of the 20th century, a significant transformation of artistic imaginaries took place in the world and in the national cinematography. It was based on unprecedented social and cultural processes that led to profound behavioral and discursive changes. National cinematography reflected in its development global trends. However, the cultural development of Russian society in the postmodern era coincided with a systemic crisis and the collapse of statehood. That determined the specificity of Russian postmodernism, its philosophical and cultural orientation. In this regard, the urgency of the problem of studying the cultural dynamics of spiritual processes of the late Soviet period and post-Soviet Russia, including in cinematography, is obvious.

**Conclusion.** Cinematography as one of the most important phenomena fully reflects the dynamics of modern spiritual processes. Therefore, the study of artistic imageries of the world and national cinematography in the postmodern era is of significant research interest. The use of interdisciplinary and integrated approaches, taking into account the achievements of foreign and national researches, allows us to get a multidimensional picture of the spiritual transformation of the society. An unbiased understanding of the cultural and historical experience of the last third of the 20th century makes it possible to better understand the modern world, because without an analysis of the past, both the present and the future are inconceivable.

**Key words:** postmodern, postmodernism, artistic image, world cinema, national cinema.

**For citation:** Andreeva O. V. Transformation of Artistic Imageries of the World and National Cinema in the Era of Postmodern. DISCOURSE. 2021. Vol. 7, no. 6, pp. 42–61. DOI: 10.32603/2412-8562-2021-7-6-42-61 (Russia).

**Conflict of interest.** No conflicts of interest related to this publication were reported.

*Received 29.12.2020; adopted after review 11.11.2021; published online 24.12.2021*

**Введение.** Глубокие качественные сдвиги в различных сферах жизни в последней трети XX в. послужили основанием для определения этого времени как эпохи постмодерна. Ее культурной и философской парадигмой выступил постмодернизм. Научное обоснование отмеченных феноменов нашло отражение в трудах как зарубежных (Ф. Джеймисон, Ж. Ф. Литтар, У. Эко, И. Хассан, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, Р. Барт), так и отечественных ученых (В. В. Бычков, В. М. Дианова, И. П. Ильин, Н. А. Хренов, Н. Б. Маньковская). Несмотря на значительный интерес исследователей и разноплановую литературу, эпоха постмодерна и ее культурные процессы продолжают оставаться предметом научного анализа и дискуссий. Цель данной статьи – проанализировать трансформацию художественных образов в эпоху постмодерна на примере мирового и отечественного кино, выяснить ее причины и последствия. Исследование проблемы осуществляется в историко-культурологическом и философском аспектах, что является элементом научной новизны.

**Методология и источники.** В методологии автор опирается на различные источники и литературу, прежде всего, на теоретические работы представителей постмодернизма. Среди источников значительный интерес представляют опубликованные архивы, документы, материалы и воспоминания А. Тарковского. Более глубокое понимание творчества режиссеров дают киносценарии. В работе используются исторический, сравнительный, системный и семиотический методы исследования. Применяется формационный и цивилизационный подходы. Это позволяет выявить как общие, так и особенные черты в развитии отечественного кино в эпоху постмодерна.

**Результаты о обсуждение.** В последней трети XX в. в различных сферах жизни произошли колоссальные сдвиги, которые изменили картину мира и ментальность людей. Эти десятилетия коренным образом отличались от предшествующих эпох и были определены как постмодерн, постиндустриальное или информационное общество. Его черты получили обоснование в трудах зарубежных и отечественных исследователей. Американский социолог Д. Белл отмечал, что в экономике важнейшие позиции заняла сфера услуг, а в социальной жизни утвердились новые принципы стратификации. Вектор перемен оказался связан с переходом от товаропроизводящего к информационному обществу, или обществу знаний [1,

с. 661]. Предполагалось, что в конце XX в. США, Япония, Западная Европа и СССР столкнутся с проблемами управления его новым качеством. Они будут решаться в рамках различных политических и идеологических структур, имеющихся ресурсов, силы конкурирующих групп, степени открытости и гибкости обществ [Там же, с. 656]. Очевидно, что Д. Белл исходил из многообразия моделей развития в эпоху складывающегося глобального мира.

Постмодерн трансформировал культурную парадигму. Искусство этих десятилетий отличалось по стилистике от модернизма и по аналогии с ним получило название постмодернизма. Его существенные черты стали предметом изучения специалистов разного профиля. Теоретические проблемы постмодернизма и его проявления в различных сферах культуры разрабатывали зарубежные исследователи, такие как Ф. Джеймисон У. Эко, Ж. Деррида, Ж. Лакан, Р. Барт, Ж. Бодрийар, Дж. Ваттимо, П. Андерсен, И. Хассан, С. Зонтаг и многие другие.

Американский исследователь Ф. Джеймисон связывает анализ постмодернизма с новым типом социальной жизни – транснациональным или мультинациональным капитализмом. В своих проявлениях постмодернизм отражает глубинную суть постиндустриального, потребительского, медийного общества. Если классический модернизм обладал взрывной энергией и был связан с искусством в оппозиции, то постмодернизм дублирует, воспроизводит, усиливает логику потребительского капитализма. Даже наиболее агрессивные формы его искусства (панк-рок) или те, что содержат в себе откровенную сексуальную провокативность, – все они, в отличие от высокого модерна, подчинены социальности и имеют несомненный коммерческий успех. Вторичные, миноритарные качества модернистского искусства, скорее, маргинальные, чем центральные, становятся доминантными определениями его культурной продукции [2, с. 75–77]. Ф. Джеймисон выделяет такие черты постмодернистского искусства, как пастиш (имитация, мимикрия), «ностальгическое кино» (ретроспективная стилистика) и искусство языкового хаоса, беспорядка, с которым французский психоаналитик и философ Ж. Лакан связывает термин «шизофрения».

Истоки постмодернизма оказались органично взаимосвязаны с господствующими научными теориями, которые в эпоху постмодерна доверили разрушение сложившейся классической картины мира. Из них важнейшую роль сыграл постфрейдизм, а также структурализм/постструктурализм. Ж. Лакан при исследовании природы психоневрозов пришел к важному выводу. Мысление и бытие опосредованы языком, а «бессознательное организовано как язык». При этом язык и бессознательное вписаны и в структуры сознания, и в самые интимные механизмы человеческой психики. В работе «О бессмыслице и структуре Бога» он отмечал, что «в основе своей бессознательное структурировано, сплетено, опутано, соткано языком. Причем означающее играет не просто не менее важную роль, чем означаемое, а роль фундаментальную. Ведь на деле язык характеризует систему означающего как таковая» [3, с. 220]. Феномен бессознательного в лакановской трактовке оказался востребован эстетикой постмодернизма.

Американский литературовед И. Хассан исследовал постмодернизм как художественное, философское и социальное явление. Подчеркивая семантическую нестабильность этого понятия, он дал его сравнительную характеристику с модернизмом, отметив отличительные черты. Это – игра, случайность и ирония. Центральное положение он отводит тенденции неопределенности/индетерминированности и имманентности. Неопределенность И. Хассан трактует как выбор в пользу неопределенности и фрагментарности смыслов,

деконструкции и языкового хаоса текста, превращения текста в интертекст. Тенденция к де-конструкции, дезинтеграции, деформации, нарушению непрерывности, исчезновению, разложению наряду с демистификацией и детотализацией пронизывает все сферы социума. Все это, по мысли И. Хассана, знаки проявления колossalной воли к разрушению, влияющей на политическую жизнь, познавательную деятельность, сексуальность и индивидуальную психологию [4].

Проблемам постмодернизма посвящены исследования В. М. Диановой, В. В. Бычкова, И. П. Ильина, Н. А. Хренова, Н. Б. Маньковской. По определению И. П. Ильина, постмодернизм представляет собой многозначный и динамически подвижный в зависимости от исторического, социального и национального контекста комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений. Это также характеристика определенного менталитета, специфического способа мировосприятия, мироощущения и оценки как познавательных возможностей человека, так и его места и роли в окружающем мире. Рассматривая временные рамки постмодернизма, И. П. Ильин отмечал, что он появился в различных сферах искусства в конце второй мировой войны, но только с начала 1980-х гг. был осознан как общеэстетический феномен западной культуры и теоретически отрефлексирован как специфическое явление в философии, эстетике и литературной критике [5, с. 206].

В. М. Дианова рассматривает постмодернизм как *многомерное теоретическое отражение духовного поворота в самосознании западной цивилизации*, особенно в сфере искусства и философии. Через осмысление проблем постмодернизма последовательно проводится идея преемственности культурного развития, трактуемая как весьма сложный процесс, *лишенный линейности*. В культурном постмодерне трансформируется характерная для XX в. смысловая структура множественности [6, с. 191].

В понимании В. В. Бычкова постмодернизм представляет собой новый этап художественно-эстетической деятельности, для которого характерен отказ от всех традиционных философско-эстетических категорий, понятий и принципов художественно-эстетического мышления. Важнейшими понятиями постмодернизма становятся интертекстуальность, де-конструкция, шизоанализ, ризома и симулякр. Его искусство отличают иронизм, эклектизм и фрагментарность [7, с. 334].

Н. Б. Маньковская считает, что эстетика постмодернизма отмечена всепроникающим иронизмом, произвольным перемешиванием культурных кодов и текстов всех времен и народов на принципах деконструкции и шизоанализа. Постмодернизм асистематичен и эклектичен. Он взрывает изнутри традиционные представления о целостности, стройности, законченности эстетических систем, их норм и критериев. Его каноном становится отсутствие канона [8, с. 193].

Таким образом, постмодернизм предстает как глобальный феномен культурного перехода от традиционных форм социального устройства, философского мышления, научного знания и культуры к невиданным ранее формам взаимосвязи. При этом эстетическая природа постмодернизма весьма парадоксальна. Однако при всей своей парадоксальности и видимой антисистемности постмодернизм, на самом деле, внутренне логически упорядочен. Но эта логика иного порядка, отличная от модернистской модели. Постмодернизм отражает современную эпоху глобального мира, в котором воплощаются законы нелинейного

развития и действуют глубинные процессы разрушительного Хаоса. Из этого очевидно, что это понятие, охватывающее различные стороны общественного бытия, достаточно сложно интерпретировать. К тому же некоторые исследователи выделяют наряду с постмодернизмом понятие постмодерна. Философ Ю. Д. Гранин под постмодерном понимает историческую эпоху в развитии евроатлантической цивилизации, которая последовала за эпохой модерна. Постмодернизм он называет не какое-то отдельное течение в литературе, архитектуре, науке, философии, а общее мировоззрение эпохи постмодерна. Иначе – совокупность основополагающих идей (принципов) в сфере познания и отношения к действительности, формирование которых литераторами, учеными, философами и другими интеллектуалами повлекло за собой кардинальное изменение культурного кода евроатлантической цивилизации [9, с. 1]. В статье постмодерн и постмодернизм рассматриваются как взаимозаменяемые термины.

Дискуссионными остаются вопросы временных рамок постмодернизма, перспектив его дальнейшего развития, взаимосвязи модернизма и постмодернизма. Если одни исследователи рассматривают постмодернизм как фазу модернизма, то другие – как самостоятельный этап развития. По мнению некоторых исследователей, постмодернизм утратил свою актуальность на рубеже тысячелетий и сменился неким феноменом пост-постмодернизма. Противоположная позиция состоит в том, что в начале третьего тысячелетия постмодернизм вступил в новую фазу развития. Согласно Ф. Джеймисону, постмодернизм – это подобие силового поля, в котором могут проявиться совершенно разные типы культурных импульсов. Поэтому важно понимать постмодернизм не как стиль, но, скорее, как культурную доминанту, при которой допускается присутствие и сосуществование ряда весьма разных, но соподчиненных качеств [10, с. 88].

Н. Б. Маньковская выделяет четыре фазы развития постмодернизма в искусстве. Первая фаза – «авангардистский постмодернизм» (1960-е гг.). На фоне молодежной контркультуры (хиппи, рок-, фолк-, поп- и феминистской культуры), линии на освобождение инстинктов, секса, телесности приходит понимание необходимости синтеза искусств, элитарного и массового искусства. Вторая фаза – «неоконсервативный постмодернизм» (1970-е гг.) охватывает страны Европы. На смену «новым левым» приходят «новые правые». Утверждаются эклектизм, плюрализм, иронизм, идеи эстетического равновесия традиций и инноваций. Третья фаза – «постмодернистский модернизм», время зрелости (конец 1970-х – 1990-е гг.). Постмодернизм распространяется в Восточной Европе и России. Если на первом этапе теоретиком течения является С. Зонтаг, на втором – У. Эко, то на третьем – Ж. Деррида. В четвертую фазу постмодернизма общество вступает на рубеже XX–XXI вв. Это – «цифровой постмодернизм». Важнейшая его черта – переход к виртуальности [8, с. 196–197].

В. М. Дианова называет третью фазу развития «постмодернистским классицизмом». Для нее характерно тяготение к эпичности, метафизике, монументальности, интерес к классической античности и Ренессансу при свободном обращении к их наследию. В середине 1990-х гг. она отмечает появление идеи «исчерпанности» постмодернизма. Некоторые исследователи вводят термин пост-постмодернизм [6, с. 217].

Как следует из вышеизложенного, постмодернизм прошел длительный этап развития и по-разному проявился в различных видах художественного творчества. В кинематографе он заявил о себе на рубеже 1960–1970-х гг., изменив художественно-эстетическую систему,

а вместе с ней и художественный образ в кино. Поворотным пунктом перехода от классической эстетики к эстетике постмодернизма стали два течения – постфрейдизм и постструктурализм. В рамках этого поворота художники обратились к механизмам взаимосвязи в человеке природного и социального, коллективного и индивидуального, созидающего и разрушительного, сознательного и бессознательного. Особенно их привлекало бессознательное начало как периферийная, малоизученная проблема в творчестве.

Обратившись к этой сфере, постмодернизм актуализировал категорию «телесности». Введение принципа «телесности», по мысли И. П. Ильина, повлекло за собой три тенденции. Во-первых, «растворение» автономности и суверенности субъекта в «актах чувственности», т. е. в таких состояниях сознания, которые находятся вне власти волевого и рационального начала. Во-вторых, акцентирование аффективных сторон чувственности обусловило обостренный интерес к ее патологическому аспекту. Наконец, сексуальность как наглядно-концентрированное проявление чувственности выдвинулась на первый план и стала доминировать над всеми остальными ее формами. Концепция сексуализированной и эротизированной телесности формировалась в русле фрейдистских и неофрейдистских представлений [5, с. 300–301].

Обратившись к постфрейдизму, многие деятели искусства занялись социальной психологияй, психоанализом и психопатологией. С их помощью они стремились раскрыть мотивацию поступков героев через пережитые в детстве травмы, неосознанные инстинкты и разнообразные комплексы. При этом господствующие в науке концепции и принципы методологии становились частью постмодернистской эстетики. Среди них – плюрализм, релятивизм, эклектизм, деконструкция. Так возникло новое понимание художественного образа, характерного для фильмов различных жанров, в том числе военной тематики. Если в послевоенные десятилетия в них преобладало героическое начало, свойственное модернистской эстетике, то эпоха постмодерна характеризовалась более сложной палитрой чувств.

Яркой манифестацией подобных подходов стало итальянское кино. На фоне политической дестабилизации и роста радикальных настроений кинорежиссеры левых взглядов заново переосмысливали диктаторский режим Муссолини, о котором в послевоенной Италии предпочитали умалчивать. Они рассматривали истоки фашизма через призму психологии, психопатологии и девиантных моделей поведения личности, что открывало новые грани в понимании сложной природы этого феномена.

Одним из первых в этой серии оказался фильм Б. Бертолуччи «Конформист» (1970), в котором режиссер показал трагедию человека и общества в период диктатуры. Фильм оказался новаторским с точки зрения как режиссуры, так и операторской работы (В. Стодаро). Яркий психологический типаж в духе фрейдизма, созданный Бертолуччи, открывал эру новой психологической драмы в мировом кино. Молодой аристократ Марчелло Клеричи (Жан-Луи Трентиньян) поддержал фашистский режим для самоутверждения личности, отягощенной наследственными пороками. Присущая герою аристократичность натуры сочеталась с нравственным релятивизмом и политическим конформизмом. Образ Марчелло соответствовал постмодернистской эстетике, разрушая привычные границы добра и зла. Конформизм отдельного человека встраивался в систему конформизма общества, так же как сексуальное насилие, пережитое героем, отражало насилие над ним со стороны тоталитарного государства. В кадре убийства профессора-антифашиста Квадри и

его супруги Марчелло отстраненно наблюдает за мольбой Анны о помощи, отгородившись от происходящей на его глазах трагедии закрытым стеклом автомобиля. Закрытое стекло как символ конформизма напоминало о прошлом Италии. Подобными наблюдателями оказались многие сограждане режиссера, бессильные противостоять фашизму.

Постмодернистское искусство отошло от привычных сюжетов и одномерных оценок прошлого. При этом военная проблематика нередко раскрывалась на фоне манифестации натуралистических сцен. Появился особый жанр кино – нацисплуатейшн (*nazisploitation*). Исследователь кино Эрнест Матис отмечает, что фильмы «Гибель богов» Л. Висконти (1969), «Лагерь любви номер семь» Ли Фрост (1969) и «Ночной портъе» Л. Кавани (1974) использовали сцены пыток, подчинения и совращения, в которых участвовали нацисты и солдаты СС. Он выделяет наиболее известные фильмы этого жанра: «Ильза, волчица СС» (Дон Эдмондс, 1975), «Салон Китти» (Тинто Брасс, 1976) и «Последняя оргия гестапо» (Чезаре Каневари, 1977) [11, с. 168, 169]. Шокирующие визуальные образы сексуального насилия ввел П. Пазолини в фильме «Сало, или 120 дней Содома» (1975). Его демонстрация на экранах сопровождалась публичными скандалами и судебными разбирательствами.

Новые подходы к художественному образу предложила Л. Кавани. Сюжетная линия ее нашумевшего фильма «Ночной портъе» была выстроена на садомазохистской любви бывшей заключенной концлагеря и ее мучителя, офицера СС. Кавани поставила зрителей перед неопределенностью морального выбора, лишив их четкой авторской оценки происходящего. «В политических фильмах зрителям легко отождествлять себя с положительными героями. Интересно, с кем бы из моих героев они себя отождествили. Я думаю, это было бы весьма затруднительно – увидеть себя в сомнительном персонаже» [12, с. 151]. Разрушая привычные стереотипы, она писала: «Демократия опирается на зрелость граждан, в то время как диктатура опирается на их незрелость. В результате этого и возникает нацизм в крошечных масштабах – внутри нас самих, из-за двойственности нашей натуры» [Там же].

Мастерски снятые кадры вызывали шоковую реакцию зрителей, вовлеченных в непривычный сюжет. Здесь, как в лобовой атаке, сталкивались добро и зло, любовь и ненависть, жизнь и смерть. Особое внимание привлекал знаменитый кадр – танец героини в концлагере, напоминающий библейский миф о Саломее. Искусствовед С. П. Шлыкова отмечает, что, используя хрестоматийный сюжет искусства, Л. Кавани отходит от модернистской трактовки образа «роковой женщины» и самым неожиданным образом воплощает постмодернистскую идею танатографии эроса. «С одной стороны, она вводит в текстовое пространство картины Танатос, апплицированный через тематику концлагеря, с другой стороны – Эрос как любовь героев. Эрос и Танатос подошли к своему пределу и перешагнули через него, создав единое текстовое пространство танатографии эроса посредством сталкивания гетерогенных семантических полей и дискурсов» [13, с. 23].

Искусствовед В. В. Марусенков обращает внимание на то, что сцена «танца Саломеи» содержит скрытый код. По замыслу режиссера, он дает возможность анализа процессов возникновения фашизма на уровне подавления сексуального желания и сексуальной идентификации [14, с. 54]. При этом Лючия (Шарлотта Рэмплинг), исполнив страстный танец и получив в награду голову узника концлагеря, меняется со своим насильником ролями. Доминирование Максимилиана (Дик Богард) на сексуальном уровне нивелируется той властью, которую она получает над ним в психоэмоциональном плане. Садистские наклонности

Максимилиана – оборотная сторона его подавленного мазохистского комплекса. Наличие таких психологически ущербных людей послужило причиной возникновения лагерей смерти, где они могли решать свои проблемы, связанные с неполноценным развитием личности [Там же, с. 55, 57].

В действительности, демонический «спектакль», представленный в фильме, придает библейскому мифу более зловещий характер. Танец Люции, подобно ритуалу, встраивается в четко продуманное семиотическое пространство кадра. Лишенная лагерной одежды, героиня предстает в ином художественном образе, олицетворяющем нацизм. Его целостность подчеркивается единством верха и низа: обнаженная грудь, черная нацистская фуражка с эмблемой на голове, высокие узкие черные кожаные перчатки на руках дополняются черными брюками на подтяжках. Прикрытая мертвая голова, изображающая череп и две скрещенные берцовые кости на фуражке («Totenkopf»), символ СС, ситуацию не меняет. В этом контексте голова узника («подарок» Люции) – лишь органичное дополнение демонической оргии с ее «концентрационными страстями».

Стилизация образа настолько велика, что потрясенный зритель до сих пор считает этот кадр одним из лучших в мировом киноискусстве, не в силах объяснить его воздействие. Трактовка танца Люции Максимилианом как библейской истории верна лишь отчасти. Это подтверждается словами Ганса Фоглера, профессора-нейропсихиатра и «товарища по партии». Проводя в австрийском отеле «сеансы исцеления» бывших преступников от чувства вины, он открыто заявляет: комплекс вины – это библейское изобретение. «Библия полна мифов, которые порождают чувство вины. Пора перестать читать эту книгу и перейти к другой» [12, с. 164]. Текст киносценария явно указывает на то, что в данном кадре зритель сталкивается с некоей смысловой инверсией. Библейский сюжет выступает семиотическим знаком, с помощью которого раскрывается истинная природа нацизма как абсолютного антигуманизма. Его корни уходят не только в социальные установления, но и в глубинные структуры личности, оставившей Бога.

По мнению С. Зонтаг, эротический компонент в фильмах «Гибель богов» Л. Висконти и «Ночной портье» Л. Кавани не является случайным. Нацистская Германия, сексуально репрессивное общество стали символами эротизма. Но это эротизм особого рода. В статье «Магический фашизм» она пишет: «Гитлер рассматривал вождизм как сексуальное господство над массой, как сексуальное насилие над ней» [15, с. 56]. Внутреннюю связь между насилием, садомазохизмом и фашизмом С. Зонтаг видит в том, что садомазохизм вовлекает в сексуальную инсценировку, а фашизм театрализует сексуальность [15, с. 57]. Очевидно, что ритуалы господства и подчинения личности, органично присущие обоим феноменам, являются антитезой ее подлинной свободы.

Эпоха постmodерна отличалась широким жанровым и стилистическим многообразием кинопродукции. Многие режиссеры в фильмах о войне сохраняли приверженность традиционной эстетике. Таковы фильмы «Мы так любили друг друга» (Э. Скола, 1974); «Старое ружье» (Р. Энрико, 1975); «Спасти рядового Райана» (С. Спилберг, 1998); «Пианист» (Р. Польански, 2002). Трагедия холокоста нашла блестящее воплощение в исторической драме С. Спилберга «Список Шиндлера» (1993). Киноиндустрия США запечатлела на экране психологическую травму, связанную с войной во Вьетнаме. Лучшие фильмы этих лет создали режиссеры Ф. Ф. Коппола («Апокалипсис сегодня», 1979); О. Стоун («Взвод», 1986); С. Кубрик («Цельнометаллическая оболочка», 1987).

Помимо военной тематики, кинематограф отразил новые тенденции в духовной жизни. Одной из них стала нарастающая дегуманизация общества. Распад традиционных связей, института брака и семьи обостряли проблему поиска смысла жизни. Тема одиночества, отчуждения человека отразилась в философских и психологических фильмах выдающегося шведского режиссера И. Бергмана («Шепоты и крики», 1972; «Осенняя соната», 1978). М. Антониони раскрыл эти сюжеты через судьбы современников в духе экзистенциальной драмы («Профессия: репортер», 1975). Объектом его внимания было и молодое поколение. На примере лондонской элитарной среды, с ее модными вечеринками, свингом и наркотиками («Фотоувеличение», 1966), он показал зыбкость границ современного мира. Иллюзорность жизни подчеркивается случайной «находкой» модного фотографа, заснявшего момент реального убийства, но утратившего доказательства совершенного преступления. Символично, что, смиряясь с утратой, он принимает правила игры и сливаются в финальном кадре с потоком лицедействующих мимов. Творчество Антониони пронизано ощущением невозможности перемен. Поэтому протесты молодежи, не изменяя порядка вещей, заканчиваются гибелью ее представителей («Забриски-пойнт», 1970). Визуальные образы студенческих беспорядков сопровождаются музыкой Pink Floyd и The Rolling Stone. Как «ходовой товар», она неплохо вписывается в реалии социума, поскольку молодежная контркультура в целом безопасна для общественных устоев.

В фильме С. Кубрика «Заводной апельсин» (1971) тонкая грань миров разрывается и переходит некий незримый рубеж. Перед зрителем предстают молодые «герои» в духе постмодернистских жанров – то ли футуристического триллера, то ли социальных фантазий, то ли откровенно криминального психологического романа. Они подобны теням их демонических душ, которые, вырвавшись наружу, воплощают всеобщий хаос и распад бытия: государства, церкви, семьи и морали. Олицетворяя перевернутую модель общества, молодежная контркультура врывается на экраны, предъявляя публике свой культурный код. Презрение к его устоям, девиантные формы поведения, секс, насилие и наркотики – все это соединяется в ее символике и моде.

Провокативные художественные образы, представленные агрессивным эротизмом в фильме С. Кубрика, были осмыслены философией постмодерна как трансгрессия (греч. *trans* – сквозь, через; *gress* – движение; буквально «выход за пределы»). Постмодернизм отразил этот феномен в трансгрессивном искусстве, которое С. П. Шлыкова определяет как *выход за пределы социально допустимого, в результате чего происходит смысловая инверсия образов, ранее табуированных для интерпретации* [13, с. 12]. Его объектом становятся «фигуры умолчания»: смерть, безумие, абсурд, перверсивная сексуальность. Это приближает искусство к пограничным состояниям, разделяющим и одновременно сближающим до неразличимости добро и зло, разум и безумие, сознательное и бессознательное, жизнь и смерть. В результате осознания этой неразличимости была поколеблена рациональная и логически выстроенная модель мира и сопричастного ей человека, выявлены энтропийные начала в культуре, культивирующие абсурдность и гротеск, экстаз и безумие. Трансгрессивное искусство смешает приоритеты с человека как венца мироздания на императив «Иного», ставший значимым концептом современного художественного пространства [13, с. 13].

Актуализация категорий «телесности» и «сексуальной чувственности» изменила эротический образ в кино. Для понимания произошедшей перемены отметим, что, когда в 1896 г.

на кинопленку впервые сняли поцелуй, двадцатисекундный фильм под названием «Майский поцелуй Ирвина» (*The May Irwin Kiss*) был назван порнографией и вызвал возмущение Римской католической церкви [16, с. 23]. До Второй мировой войны на киноэкранах господствовала «благопристойность нравов». Визуальные образы в кино регулировались неким каноном. В США, например, еще в 1920-е гг. были выработаны критерии классификации кинопродукции. На их основе в 1930-е гг. был принят «Кодекс Хейса» (*Motion Pictures Production Code*). Согласно документу, в фильмах запрещалось: высмеивать святость брака; изображать христианских священнослужителей в дурном свете; использовать богохульные выражения; показывать сексуальные сцены, позы и жесты. Регламентировалось любое проявление сексуальности, вплоть до танцевальных номеров и характера одежды. Запрет касался сексуальных отношений между представителями черной и белой расы, гомосексуализма, процесса родов и других натуралистических сцен [16, с. 16].

В послевоенном мире ментальные представления о благопристойности изменились. Достаточно сравнить немой фильм «Бездна» (Урбан Гад, 1910) и эротическую мелодраму «Последнее танго в Париже» (Б. Бертолуччи, 1972). Образ, созданный звездой немого экрана Асторией Нильсен, не менее драматичен, чем образ, созданный Марией Шнайдер. Обе они оказались на краю бездны, безотчетно доверившись чувству любви. Однако эротизм героини Астры Нильсен на фоне открытой сексуальности героини Марии Шнайдер подобен непорочности. Символом свободной любви в фильме Б. Бертолуччи предстает американец Пол (Марлон Брандо). Он олицетворяет господствующую культуру глобального мира. Пройдя сложный жизненный путь и достигнув зрелого возраста, он должен был обрести внутреннюю свободу и гармонию. На самом деле, перед нами предстает несчастный, глубоко травмированный человек. Пережив трагическую смерть жены, он пытается посредством сексуальной сублимации вытеснить свои комплексы и нерешенные проблемы. Однако перейти рубеж к новой жизни не удается – он погибает от рук возлюбленной Жанны (Мария Шнайдер).

Поначалу откровенность интимных сцен шокировала общество, вызвав запрет киноленты во многих странах. В Италии не удалось избежать судебных разбирательств. Несмотря на оправдательный вердикт суда первой инстанции в Болонье (1975), по решению апелляционного суда продюсер Альберто Гримальди, режиссер Бернардо Бертолуччи и актеры Марлон Брандо и Мария Шнайдер были приговорены к двум месяцам тюрьмы условно. Кассационный суд третьей инстанции (1976) запретил фильм к прокату, а его негатив надлежало уничтожить. Газеты окрестили уничтожение негатива «аутодафе „Последнего танго“». Бертолуччи вспоминал: «Я даже думал публично сжечь одну из копий фильма на площади Кампо-де-Фьори у подножия статуи Джордано Бруно» [17, с. 64]. Позже прокурор Марини закрыл судебные разбирательства. То, что считалось оскорблением общественной морали в 1973 г., в 1986 г. таковым не являлось [17, с. 66].

«Мечтатели» (2003) Б. Бертолуччи – это ностальгия по романтическим устремлениям молодости, когда кино было повальным увлечением молодежи. Постмодернистские аллюзии к фильмам Жан-Люк Годара, Р. Брессона, Ч. Чаплина, Л. Бунюэля, Б. Уайлдера, И. Бергмана, М. Антониони и других мастеров киноискусства позволили передать духовную атмосферу 1960-х гг. Она формировалась под воздействием сексуальной революции, которую режиссер раскрывает через первверсивные сексуальные опыты взрослеющих героев-киноманов. Их бунт против общественной морали сливаются в фильме с леворадикальными студенческими

протестами в Париже (май, 1968). В США фильм получил самый жесткий прокатный рейтинг NC-17, запрещающий его просмотр детям до 17 лет. Американская киноассоциация МПАА (Motion Picture Association of America) приняла в 1968 г. новые правила взамен «Кодекса Хейса». Однако и они ставили барьер кинопродукции, в которой были явные сексуальные сцены, непристойности, сексуальная лексика и чрезмерные сцены насилия.

Изменение рамок допустимого в искусстве и снятие культурных запретов не было случайностью и определялось невиданными ранее социокультурными процессами. С середины 1950-х гг. мир пережил три глобальные революции: сексуальную, гендерную и семейную. Известный российский ученый И. С. Кон отмечал, что пик первой из них пришелся на 1960–1970-е гг. и привел к глубоким поведенческим и дискурсивным переменам. Они отразились на системе прав человека, в том числе его сексуальных прав, и были закреплены в Декларации Всемирной сексологической ассоциации (Валенсия, 1997). Среди них – права на сексуальную свободу, автономию, интимность, удовольствие, эмоциональное самовыражение, свободный и ответственный репродуктивный выбор, сексуальную информацию, основанную на научных исследованиях, всеобъемлющее сексуальное образование и охрану сексуального здоровья [18, с. 53].

Сексуальная революция сняла покров ханжества с интимных отношений и привела к перестройке общественной морали. Под ее воздействием экранная культура разрушала сложившиеся стереотипы и создавала новую матрицу поведенческой модели. В короткий исторический срок одна из ее нетрадиционных граней получала статус общественной нормы. Это открывало шлюзы сексуальной свободы, оставляя открытym вопрос о подлинной свободе личности. Нередко откровенный визуальный ряд сопровождался табуированной лексикой, поскольку обращение к сфере бессознательного активировало запретные языковые модели. Новые поведенческие стандарты формировались в условиях господства массовой культуры и культуры mass-media. Это обостряло проблему сохранения этики экранного пространства. Техногенная культура позволяла мгновенно тиражировать экранные образы и делала их достоянием многомиллионной аудитории в разных частях мира. Поэтому постмодернистские новации встречали общественные протесты, направленные против ломки сложившихся устоев общества. Особенно это было характерно для стран традиционной восточной культуры.

Десакрализация различных сфер жизни акцентировала внимание на телесности и сексуальной свободе, но еще в большей степени изменила отношение художника к такой теме, как смерть. Феномен смерти стал исследоваться как обычное явление. Квинтэссенцией подобного подхода стали творческие новации П. Гринуэя. В его фильме «Зед и два нуля» (1985) прекрасная живописная манера съемок переплетается с вызывающей экранной реальностью. В духе абсурдизма сталкивается несочетаемое, антиномии: красивое и безобразное, рациональное и иррациональное, зарождение и угасание, сохранение и разложение, жизнь и смерть. Следуя концепции постмодернизма, П. Гринуэй вовлекает зрителя в сложную игру по дешифровке кинотекста. Его стилистика подобна гипертекстуальному полотну. В нем нет привычного сюжета и героев, а есть бесконечный поиск смыслов бытия.

Таким образом, под воздействием разнообразных социокультурных факторов, а также философии постфрейдизма и постструктурализма в мировом кинематографе произошла смена эстетических приоритетов. Художественный образ был лишен целостности и героического

начала. В нем отсутствовало резкое противопоставление добра и зла, сознательного и бессознательного, рационального и иррационального. Художественные образы несли в себе толерантное звучание, стремление познать мир Иного, отражали плюрализм в различных его проявлениях, формировали модели поведения открытого, демократического общества. В то же время пережитый трагический опыт войны и диктаторских режимов, сложные духовные процессы в послевоенном мире изменили подходы к базовым эстетическим категориям (прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное). Для западной культуры эпохи постmodерна характерной стала утрата духовного, сакрального начала. В художественном творчестве под влиянием сексуальной революции произошел сдвиг интереса к «эротизированной телесности» и психопатологическим наклонностям личности. В условиях массовой культуры и медийного экранного пространства это порождало новый вид духовной несвободы в рамках контркультуры, трансгрессии, примитивных ценностей «одномерного» человека.

Отечественное кино отразило важнейшие мировые тенденции, но их действие проходило в ином социокультурном контексте. Эпоха постmodерна в российском социуме совпала с системным кризисом, а в 1990-е гг. – с драматическим развалом СССР. Поэтому «русский постmodернизм» проявился позже, хотя истоками уходил в советское искусство 1960–1970-х гг. Он вырастал на почве модернизма, который под воздействием «духовной оттепели» преодолевал узкие рамки соцреализма. Стремительное освоение мирового культурного наследия и западного киноязыка приводили к тому, что временные рамки отечественного модернизма и постmodернизма смешались, а их художественная стилистика нередко переплеталась. В этом контексте «русский постmodернизм» целесообразно рассматривать в его эволюции и взаимосвязи с соцреализмом и модернизмом.

В послевоенные десятилетия стержнем национального самосознания оставалась память о войне. Фильмы этих лет продолжали традиции реалистической школы, но визуальные образы войны видоизменялись. Это прослеживается и в золотой коллекции картин: «Иваново детство» (А. Тарковский, 1962); «Женя, Женечка и Катюша» (В. Мотыль, 1967); «Белорусский вокзал» (А. Смирнов, 1971); «Проверка на дорогах» (А. Герман, 1971, 1985); «А зори здесь тихие» (С. Ростоцкий, 1972); «В бой идут одни старики» (Л. Быков, 1973); «Они сражались за Родину» (С. Бондарчук, 1975). В них образы героев отличались глубоким психологизмом и достоверностью, гуманизмом и любовью к Родине, многомерностью и тонкостью души. Преодолевая упрощенные подходы, впервые на экране появился образ умного, изощренного и циничного врага («Семнадцать мгновений весны»; Т. Лиознова, 1973).

К середине 1970-х гг. в советском кинематографе, наряду с методом соцреализма, проявилось влияние модернизма и постmodернизма. В фильмах военной тематики режиссеры стали использовать языковую стилистику этих течений. Для этого они обратились к символу, иносказаниям, широким философским обобщениям, наполнили текст киносценария авторским смыслом. Показателен в этой связи фильм Л. Шепитько «Восхождение» (1976, по повести В. Быкова «Сотников»). Исследователи отмечают, что творчество В. Быкова сродни художественно-философским произведениям Ж.-П. Сартра, А. Камю и Ф. Кафки и представляет собой версию отечественного экзистенциализма. Война в его произведениях служит лишь фоном для практически неразрешимых проблем нравственного выбора. Основной конфликт разворачивается среди «своих», а не между «своими» и общим врагом [19, с. 785]. Фильм усиливает драматизм ситуации благодаря предельной ясности позиции

режиссера: человек всегда выбирает по собственной воле добро или зло. Война только обостряет проблему выбора. Личный выбор человека – это и есть проявление его подлинной свободы воли. В этом ракурсе война предстает не только как философско-экзистенциальная, но и библейская проблема.

В лице своих героев Л. Шепитько сталкивает три позиции, три нравственных выбора. Это следователь Портнов, бывший завклубом и руководитель детского хора, кадровый военный Рыбак и бывший учитель Сотников. Если первые двое, каждый по-своему, делают выбор в пользу предательства, то Сотников завершает жизненный путь нравственным подвигом. Сила духа позволяет ему выдержать нечеловеческие испытания. Пройдя свой крестный путь, подобно Христу, он совершает духовное восхождение. Лишенный привычной внутренней динамики, фильм сужает действие до противостояния трех нравственных миров. Внешняя простота сюжета подчеркивается музыкой А. Шнитке. Поначалу она растворяется в кадре, напоминая неясные звуковые шумы. В кульминационный момент, преодолевая звуковой хаос, музыка как будто вырывается из плена. Она возносится к небесам вместе с душой, сливаясь с трубным гласом и звуком колокола, напоминающего об архетипических образах русской православной культуры. За внешней простотой скрываются глубинные смыслы. Фильм поднимается до вершин христианского понимания добра и зла, выступая аллегорией библейских текстов. Неслучайно из толпы свидетелей казни в сторону Рыбака звучит презрительное слово: «Иуда». По мысли философа и культуролога Н. А. Хренова, фильм Л. Шепитько – это современная версия восхождения на Голгофу, а в более широком смысле – выражение коллективной идентичности русского человека, если под ней понимать национальную или цивилизационную идентичность [20, с. 234].

Фильм Э. Климова «Иди и смотри» (1985, по мотивам произведения А. Адамовича «Хатынская повесть») раскрывает войну через зверские расправы нацистов над мирными жителями белорусской деревни. Его название «Иди и смотри» – это семиотическая отсылка к библейскому тексту, Откровению Иоанна Богослова (гл. 6, ст. 1). В контексте его видений происходящая война предстает как всеобщая катастрофа мироздания, современный Апокалипсис. Режиссер использует сложные метафоры и иносказательный язык кинокадра в духе постмодернизма. Однако новые художественные приемы не размывают, а усиливают центральную идею фильма. Нацизм неизбежно приводит человека к его озверению, расчеловечиванию, отпадению от Бога.

Фильмами Л. Шепитько и Э. Климова завершается этап советской кинематографии, посвященный Великой Отечественной войне. Советское кино, сохранив гуманистическую направленность, всесторонне запечатлело трагедию и величие подвига народа-победителя. Накануне краха государственности отечественное кино органично соединило реалистическую манеру съемки и постмодернистские приемы. Некоторые режиссеры применяли их для более точной передачи глубинных смыслов кинотекста.

Особое место в этом ряду принадлежит выдающемуся режиссеру А. Тарковскому. Хотя он не связывал свое творчество с определенным художественным направлением, в нем отразились общемировые тенденции. Уже в фильме «Иваново детство» (1962) по мотивам повести В. Богомолова «Иван» режиссер вводит необычный новаторский прием. События военных лет раскрываются через призму страдания подростка, пережившего ужасы концлагеря и потерю родных. Поэтому у него в душе господствует чувство мести, которое деформирует

его личность. Для Тарковского это «характер, разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси» [21, с. 109]. Островок любви пробуждается в нем только в снах, связанных с воспоминаниями о прекрасном мире детства. Так, в фильме появляется «двоемирье» – характерный прием модернизма. С одной стороны, это настоящее. В этой времененной эпохе царит жестокая реальность войны, взрослого мира, неподвластного детскому пониманию. С другой стороны – это прошлое. Оно оживает в поэтически преображеных кадрах, наполненных любовью и счастьем. Здесь образы матери и прекрасной русской природы, и живительной силы воды, и беспечных детских игр. Расширение пространственных и временных границ киноленты, применение метода ретроспекции благодаря снам Ивана создает новое восприятие художественного образа. Столкновение в «кричащем» диссонансе прошлого и настоящего усиливает трагичность происходящего и придает фильму особую глубину.

Тщательно работая с кадром, А. Тарковский превращает его в интертекст, что отражает влияние постмодернизма. В фильме это достигается в момент, когда в кадре появляется гравюра А. Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса» (1497–1498). Сознание Ивана, поврежденное войной, отказывается признать «немецкий трофеи» феноменом культуры, поскольку для него все немцы – «фрицы». Напротив, взрослое мировосприятие расширяет рамки ренессансной эпохи. Страшные видения Иоанна Богослова в последние часы Судного дня ассоциируются с происходящей мировой катастрофой. Точно найденный художественный образ позволяет раскрыть войну как всемирную схватку сил Добра и Зла, Жизни и Смерти, Рая и Ада, современный Апокалипсис, предвосхищая фильм Э. Климова «Иди и смотри» (1985).

Фильм «Зеркало» (1974, сценарий А. Тарковского и А. Мишарина) обладает яркой художественной образностью. Как писал Ю. М. Лотман, сила воздействия кино – в разнообразии построенной, сложноорганизованной и предельно сконцентрированной информации, понимаемой в широком смысле как совокупность разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие – от заполнения ячеек его памяти до перестройки структуры его личности. Именно изучение механизма этого воздействия составляет сущность и задачу семиотического подхода к фильму [22, с. 54].

Фильм строится по принципу коллажа. Перемежая различные кадры, сюжет как будто отражает два пласта. Первый пласт – это художественный видеоряд. Он напоминает экзистенциальные драмы И. Бергмана и еще в большей степени – психологические драмы Ф. М. Достоевского. За иносказательной формой прослеживается автобиографический материал. Второй пласт – это документальные кадры, историческая хроника. Однако фильм начинается с пролога «Я могу говорить», в котором врач помогает молодому человеку снять заикание, преодолевая бессознательные психологические барьеры. Этот уникальный кадр – ключ к пониманию исповеди самого художника, очищающего душу покаянием.

Герой фильма, поэт Алексей, накануне ухода из жизни пытается разобраться в своих отношениях с родными. Игровые сюжеты возникают подобно фантомам в сознании умирающего человека. Здесь властвует память и эмоции, выбирая то один, то другой отрывок жизни. Глубинное воздействие производят опоэтизованные кадры далекого детства, родного дома, образов отца и матери. Через эти образы-архетипы зрители погружаются и в мир своего детства. На их фоне яркой вспышкой памяти остается кадр из жизни матери, рабо-

тавшей корректором в типографии. В эпоху сталинского режима ошибка в тексте, особенно политического характера, могла стоить человеку жизни.

Воспоминания и сны позволяют герою переосмыслить свой жизненный путь. Ведь нерешенные проблемы отражаются в судьбах детей. Детские психологические травмы; горечь ухода из семьи отца; мужество матери, которая в тяжелые годы войны в одиночку вырастила двоих детей; не сложившиеся отношения с сыном от первого брака и развод с женой – такова основа нравственных рефлексий автора. В действие фильма режиссер вводит мать – М. А. Вишнякову и отца, известного поэта А. А. Тарковского.

Вопреки фрагментарности фильм преодолевает рамки камерной драмы, присущей И. Бергману. Он воссоздает целостность прожитой жизни и эпохи. В этом отношении сын повторяет отца, Арсения Тарковского, который в стихотворении «Жизнь, жизнь» писал: «Я век себе по росту подбирал» (1965). Будучи поэтом, Алексей сохраняет мироощущение, своеобразное русской интеллигенции, для которой судьба Отечества неотделима от мировой истории. На это указывает внезапное появление и исчезновение в кадре Незнакомки. Она предлагает Игнату, сыну Алексея, прочитать знаменитое письмо А. С. Пушкина к П. Я. Чаадаеву (19 октября 1836 г.). Это письмо – кодовый знак извечного дискурса России, русской цивилизации, ее дилеммы. Каково место России в системе координат: Культуры (Восток – Запад) и Веры (Православие – Католицизм)? В ответ на духовные поиски П. Я. Чаадаева А. С. Пушкин писал, что схизма (раскол) на самом деле отъединила Россию от остальной Европы, но у нее было особое предназначение. Необъятные пространства России поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и отошли к своим пустыням. Христианская цивилизация была спасена. А. С. Пушкин заключает: ни за что на свете не хотел бы переменить отчество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал [23, с. 22–23].

Судьба героя раскрывается на фоне документальных кадров. Здесь и гражданская война в Испании, и первые советские стратостаты, и победное завершение Великой Отечественной войны в Берлине, и драматические события на острове Даманский (1969) в годы культурной революции в Китае. Среди них по силе воздействия выделяется кадр, раскрывающий драматический переход Красной армии через озеро Сиваш (1943). Пересмотрев тысячи метров пленки о войне, А. Тарковский был потрясен документальной правдивостью снятого материала, мужеством солдат и профессионализмом военного оператора. В интерпретации режиссера этот кадр обретает новый, философский смысл.

По мнению культуролога Ю. В. Михеевой, звукозрительный образ воды в фильмах А. Тарковского включается в круг архетипических образов художественного пространства (огонь, дом, дерево). Вода появляется в виде статичной субстанции (стоячая вода) как символическая граница между мирами (физической, жизненной реальности и смерти, воспоминаний, снов, религиозно-мистических ритуалов). Как динамическое явление (вертикальные водные потоки, текучие воды) она является символом сущностного изменения героя (физическего и духовного очищения и преображения) или как проявление трансцендентного. «Переход через Сиваш» – это переход через тему Смерти к теме Жизни в высшем ее понимании. Режиссер находит новое пространственно-временное и звуковое решение эпизода. Помимо жесткого «прозаического» ритма визуального ряда, озвученного за кадром плеском воды, мы слышим как бы зависший во времени музыкальный аккорд и стихи Арсения Тарковского:

«На свете смерти нет, бессмертны все, бессмертно все... есть только явь и свет, ни тьмы, ни смерти нет на этом свете...» [24, с. 300].

Фильм «Зеркало» пронизан удивительной поэтической красотой. Она создается музыкой И. С. Баха, Г. Перселла, Э. Артемьева, живописью Леонардо да Винчи и поэзией А. А. Тарковского. Новаторский замысел режиссера, уникальные операторские съемки (Г. Рерберг), выдающееся актерское мастерство (М. Терехова, О. Янковский, А. Солоницын) превращают его в мировой художественный шедевр. Эстетика «Зеркала» отражает синтез модернизма и постмодернизма, в то время как эстетика «Ностальгии» (1983) и «Жертвоприношения» (1986) связана с «постмодернистским классицизмом». Неслучайно Ф. Джеймисон в работе «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» использует в качестве иллюстрации один из кадров «Ностальгии».

По мысли В. М. Диановой, в постмодернизме, в рамках элитарного искусства, возник особый тип художественного творчества – так называемое «массовое искусство для элиты». Это массовое искусство для интеллектуалов, восприятие которого предполагает знание особых коммуникативных кодов. Такого рода искусство прибегает к приемам интертекстуального письма, цитациям, пастишам, коллажам, которые рассчитаны на высокий интеллектуальный уровень читателя, слушателя, зрителя [6, с. 232]. На наш взгляд, это в полной мере относится к творческому наследию А. Тарковского.

Русский постмодернизм в кинематографе проявил себя как художественный метод осмысливания действительности. Накануне распада государства он выявил свою национальную специфику. Предчувствие художником будущих катастроф направляло вектор его творчества к философским поискам смысла бытия, духовности, нравственному идеалу. Для него было характерно метафизическое, аллегорическое начало, осознание религиозных истоков русской цивилизации. В частности, в фильме «Андрей Рублев» А. Тарковский обратился к исиахистской традиции.

Крах государства изменил культурную парадигму России. Как отмечают исследователи, в ней снималось различие категорий «порядка» и «хаоса». «Порядок» растворялся в «хаосе» или допускалось «срашание» хаоса с порядком, что отразилось в русском постмодернизме. Он знаменует собой противоречивый результат наложившихся друг на друга гетерогенных, разноосновных, а нередко и взаимоисключающих процессов, развивающихся в России на протяжении всего XX в. [19, с. 461–462].

Однако парадокс состоит в том, что в отечественном варианте постмодернизма наиболее четко концентрируются его сущностные черты. Здесь культурный переход к постнеклассическим формам жизнедеятельности сопровождается цивилизационным и информационным кризисом. На крутом повороте истории Россия заново обретает себя, осознает свои истоки. Художнику еще предстоит осмыслить сложность этого перехода и воплотить его в своих кинолентах, осознать своеобразие духовной ситуации в постсоветской России.

Оставляя за пределами внимания маргинальные проявления постмодернизма, отметим, что многие режиссеры продолжают традиции мирового и отечественного кино. Фильмы А. Балабанова в парадоксальной, абсурдистской манере показывают крах всех культурных, ценностных ориентиров общества: будь то героизация «лихих 90-х» («Брат», 1997; «Брат 2», 2000), эстетизация «бездобразного» («Про уродов и людей», 1998) или трансгрессия инфернальной личности («Груз 200», 2007). К. Лопушанский («Русская симфония», «Конец

века», «Гадкие лебеди», «Роль», «Сквозь черное стекло», 1994–2019), соединяя в своем творчестве разные жанры киноискусства, переосмысливает духовный опыт русской цивилизации. Жесткая эстетика в духе экзистенциальной драмы пронизывает фильмы А. Звягинцева («Возвращение», «Изгнание», «Елена», «Левиафан», «Нелюбовь», 2003–2017). Н. А. Хренов отмечает, что открытие сакральной ауры семьи, впервые начатое в российском кино А. Тарковским («Зеркало»), остается формулой фильмов А. Звягинцева. Выстроенные по принципу интертекста, они посвящены духовным проблемам [25, с. 275]. Вскрывая болевые точки, А. Звягинцев показывает дегуманизацию и кризис духовно-нравственных основ семьи, общества, государства и церкви постсоветской России.

**Заключение.** Постмодернизм стал важнейшей вехой в истории мирового киноискусства. Он по-новому отразил изменившуюся реальность, выработал новые художественные приемы, создал новые художественные образы, заново переосмыслил опыт предшествующих эпох, показал сложность духовных процессов в современном мире. Русский постмодернизм возник на переломе исторических эпох, который сопровождается информационным и цивилизационным кризисом. Это заставляет художника обратиться к истокам русской цивилизации, наследию отечественной культуры, осознать ее духовные ценности в контексте общемировых и постсоветских процессов. Поиск новых смыслов бытия, гуманистических ценностей происходит в эпоху современного глобального мира, в котором действуют глубинные процессы разрушительного Хаоса. Поэтому в русском постмодернизме в концентрированном виде проявляются как общемировые, так и национальные особенности постмодернистского искусства. В этом его несомненное достоинство и все еще нераскрытые глубинные тайны.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / пер. с англ.; под ред. В. Л. Иноземцева. М.: Academia, 1999.
2. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. № 4 (25). 2000. С. 63–77.
3. Лакан Ж. О бессмыслице и структуре Бога // Метафизические исследования. Вып. 14. Статус иного / пер. с фр. А. К. Черноглазова. СПб.: Изд-во С.-Пб. филос. общ.: Алетейя. 2000. С. 218–231.
4. Хассан И. К концепции постмодернизма / пер. К. Дегтярева, А. Карпова. URL: <https://culturolog.ru/content/view/2765/68/> (дата обращения: 30.09.2021).
5. Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов. М.: ИНИОН РАН – Intrada, 2001.
6. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999.
7. Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2012.
8. Маньковская Н. Б. Постмодернизм в эстетике // Философская антропология: эл. научн. журн. 2018. Т. 4, № 1. С. 192–230. DOI: 10.21146/2414-3715-2018-4-1-192-230.
9. Гранин Ю. Д. Идеология постмодернизма и ее влияние на трансформацию языка социальных наук // Гуманитарный вестник: сетевой журн. 2018. № 5 (67). URL: <http://hmbul.ru/catalog/hum/phil/526.html> (дата обращения: 30.09.2021). DOI: 10.18698/2306-8477-2018-5-526.
10. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019.
11. Матис Э. Культовое кино и сексуальное насилие / пер. с англ. Л. Медведевой // Логос. 2012. № 6 (90). С. 157–179.
12. Кавани Л. Ночной портъе / пер. с итал. К. Дьяконова // Искусство кино. 1991. № 6. С. 149–175.
13. Шлыкова С. П. Трансгрессия в авангардном искусстве XX – начала XXI вв.: автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Сарат. гос. консерватория (академ.) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013.

14. Марусенков В. В. Реконструкция прошлого в реальности экранной образности // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12, № 2 (44). С. 50–60. DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK34130>.
15. Зонтаг С. Магический фашизм / пер. Н. Цыркун // Искусство кино. 1991. № 6. С. 50–57.
16. Кумылганова И. А. Проблемы классификационных систем теле- и киноиндустрии США в защите детей от нежелательной аудиовизуальной информации // Медиаскоп: эл. науч. журнал. 2009. № 3. URL: <http://www.mediascope.ru/issues/237> (дата обращения: 30.09.2021).
17. Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение: воспоминания, письма, беседы (1962–2010) / пер. с итал. Т. Риччо. М.: Ко Либри: Азбука-Аттикус, 2012.
18. Кон И. С. Три в одном: сексуальная, гендерная и семейная революции // Журнал социологии и социальной антропологии. 2011. Т. 14, № 1 (54). С. 51–65.
19. Кондаков И. В., Соколов К. Б., Хренов Н. А. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
20. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008.
21. Тарковский А. А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М.: Подкова: Эксмо-Пресс, 2002. С. 95–351.
22. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.
23. Мишарин А., Тарковский А. Зеркало // Киносценарии. № 6. 1994. С. 3–46.
24. Михеева Ю. В. Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского // Художественная культура. 2020. № 1 (32). С. 295–314.
25. Хренов Н. А. Последователи дискурса А. Тарковского в современной российской кинорежиссуре: А. Звягинцев // Ярославский педагогический вестн. 2018. № 3. С. 264–276. DOI: [10.24411/1813-145X-2018-10088](https://doi.org/10.24411/1813-145X-2018-10088).

### Информация об авторе.

**Андреева Ольга Владимировна** – старший преподаватель кафедры истории культуры государства и права Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина), ул. Профессора Попова, д. 5, Санкт-Петербург, 197376, Россия. Автор 28 научных публикаций. Сфера научных интересов: история России, культурология, история мировой культуры, зарубежная культура XX в., советская культура, религиоведение. E-mail: osa3f@mail.ru

### REFERENCES

1. Bell, D. (1999), *The coming of post – industrial society, a Venture in Social Forecasting*, Academia, Moscow, RUS.
2. Jameson, F. (2000), "Postmodernism and consumer society", *Logos*, no. 4 (25), pp. 63–77.
3. Lacan, J. (2000), "About senseless and the God' structure", *Metafizicheskie issledovaniya. Vyp. 14. Status inogo* [Metaphysical research. Iss.14. The different status], Transl. by Chernoglazov, A.K., Izd-vo S.-Pb. filos. obshch., Aleteiya, SPb., pp. 218–231.
4. Hassan, I. (2017), *Toward the concept of postmodernism*, Transl. by Degtyarev, K. and Karpov, A., available at: <https://culturolog.ru/content/view/2765/68/> (accessed 30.09.2021).
5. Ilyin, I.P. (2001), *Postmodernizm: slovar' terminov* [Postmodernism: a dictionary of terms], INION RAN – Intrada, Moscow, RUS.
6. Dianova, V.M. (1999), *Postmodernistskaya filosofiya iskusstva: istoki i sovremennost'* [Postmodern philosophy of art: origins and modernity], Petropolis, SPb., RUS.
7. Bychkov, V.V. (2012), *Estetika* [Aesthetics ], Moscow, Gardariki, RUS.
8. Mankovskaya, N. B. (2018), "Postmodernism in aesthetics", *Philosophical anthropology: scientific web J.*, vol. 4, no. 1, pp. 192–230. DOI: [10.21146/2414-3715-2018-4-1-192-230](https://doi.org/10.21146/2414-3715-2018-4-1-192-230).

9. Granin, Yu.D. (2018), "The ideology of postmodernism and its influence on the social science language transformation", *Humanitarian bulletin: scientific J.*, no. 5 (67), available at: <http://hmbul.ru/catalog/hum/phil/526.html> (accessed 30.09.2021). DOI: 10.18698/2306-8477-2018-5-526.
10. Jameson, F. (2019), *Postmodernism, or, The cultural logic of Late capitalism*, Transl. by Kralechkin, D., in Oleinikov, A. (ed.), Izd-vo Instituta Gaidara, Moscow, RUS.
11. Mathijs, E. (2012), "Cult cinema and sexual abuse", Transl. by Medvedeva, L., *Logos*, no. 6 (90), pp. 157–179.
12. Cavani, L. (1991), "Il portiere di note", Transl. by D'yakonov, K., *Iskusstvo Kino* [Art of cinema], no. 6, pp. 149–175.
13. Shlykova, S.P. (2013), "Transgression in the avant-garde art of the 20th and in the beginning of 21<sup>st</sup> century", Abstract of Can. Sci. (History of Arts) dissertation, Sarat. gos. konservatoriya (akadem.) im. L. V. Slobinova, Saratov, RUS.
14. Marusenkov, V.V. (2020), "Reconstruction of the Past in the Reality of Screen Imagery", *J. of Film Arts and Film Studies*, vol. 12, no. 2 (44), pp. 50–60. DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK34130>.
15. Sontag, S. (1991), "Fascinating fascism", Transl. by Tsyrkun, N., *Iskusstvo Kino* [Art of cinema], no. 6, pp. 50–57.
16. Kumylganova, I.A., (2009), "Topical problems of the classifying systems used in the TV and cinema industries for protecting children from undesirable audio or visual information", *Mediascope: scientific J.*, no. 3, available at: <http://www.mediascope.ru/issues/237> (accessed 30.09.2021).
17. Bertolucci, B. (2012), *La mia magnifica ossessione: Scritti, ricordi, interventi 1962–2010*, Transl by Riccio, T., Kolibri, Azbuka-Attikus, Moscow, RUS.
18. Kon, I.S. (2011), "Three in one: sexual, gender and family revolutions", *J. of Sociology and Social Anthropology*, vol. 14, no. 1 (54), pp. 51–65.
19. Kondakov, I.V., Sokolov, K.B. and Khrenov, N.A. (2011), *Tsivilizatsionnaya identichnost' v perekhodnyu epokhu: kul'turologicheskii, sotsiologicheskii i iskusstvovedcheskii aspekty* [Civilizational identity in a transitional era: cultural, sociological and art history aspects], Progress-Traditsiya, Moscow, RUS.
20. Khrenov, N.A. (2008), *Obrazy «Velikogo razryva». Kino v kontekste smeny kul'turnykh tsiklov* [Images of the "Great Divide". Cinema in the context of changing cultural cycles], Progress-Traditsiya, Moscow, RUS.
21. Tarkovskii, A.A. (2002), "Captured time", *Andrei Tarkovsky. Arkhivy. Dokumenty. Vospominaniya* [Andrey Tarkovsky. Archives. The documents. Memories], Podkova, Eksmo-Press, Moscow, RUS, pp. 95–351.
22. Lotman, Yu.M. (1973), *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics], Eesti Raamat, Tallin, USSR.
23. Misharin, A. and Tarkovskii, A. (1994), "The Mirror", *Kinostsenarii* [Film scenarios], no. 6, pp. 3–46.
24. Mikheeva, Yu.V., (2020), "Dualism of Water Symbolism in the Films of A. Tarkovsky and K. Lopushansky", *Art & Culture Studies*, no. 1 (32), pp. 295–314.
25. Khrenov, N.A. (2018), "Followers of A. Tarkovsky's Discourse in Modern Russian Film Direction: A. Zvyagintsev", *Yaroslavl pedagogical bulletin*, no. 3, pp. 264–276. DOI: 10.24411/1813-145X-2018-10088.

### Information about the author.

**Olga V. Andreeva** – Senior Lecturer at the Department of History of Culture of State and Law, Saint Petersburg Electrotechnical University, 5 Professora Popova str., St Petersburg 197376, Russia. The author of 28 scientific publications. Area of expertise: history of Russia, culturology, history of world culture, foreign culture of the 20<sup>th</sup> century, Soviet culture, science of religions. E-mail: osa3f@mail.ru