

БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYRIEVA

| Не путешествуйте на «Титанике» третьим классом |

**БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYRIEVA**

Россия, Москва.

Российский институт культурологии.

Ведущий научный сотрудник, доктор философских наук.

Russia, Moscow.

Russian Institute for Cultural Research.

Leading Researcher, PhD in Philosophy.

[bogatyreva@ricur.ru](mailto:bogatyreva@ricur.ru)

## НЕ ПУТЕШЕСТВУЙТЕ НА «ТИТАНИКЕ» ТРЕТЬИМ КЛАССОМ

(«ФИЛЬМ СОЦИАЛИЗМ» Ж.-Л. ГОДАРА\*).

Фильм рассмотрен с точки зрения зрителя и его возможных ассоциаций. Автор вспоминает о ретроспективе фильмов Годара в Москве в 1992 г. и о событиях, на фоне которых проходила ретроспектива. Дает свою интерпретацию наличию русскоязычных реплик в фильме. Анализируются также художественный язык и использованные в фильме приёмы. Отмечается, что язык искусства фиксирует этические аспекты уже на уровне формальных средств. Поэтому рассуждения о высоких материях, апелляция к моральным ценностям, использующие при этом «лукавство как приём», не выглядят убедительными. Убедительность выступает своего рода критерием и достоверности, и действительности. Мозаичность и неожиданное сочетание разнородных элементов предполагают опору в виде устойчивой смысловой конструкции. Когда её нет — всё повисает в воздухе. Определённая картина мира придавала смысл авторскому высказыванию. Когда «остранняется» неопределённость и «новая неясность», приёмы начинают тиражироваться, но к возникновению смыслов это не ведёт. Остаётся синтаксис без семантики. В заключении высказано предположение, не появится ли в скором времени новый фильм — «Фильм мультикультурализм»?

**Ключевые слова:** теория искусства XX в., кинотеория, европейское кино, Годар в Москве, Ж.-Л. Годар, «Фильм социализм»

## Don't Travel by "Titanic" Third Class (J. L. Godard's "Film Socialism")

The film is examined from the viewpoint of a spectator and his possible associations.

The author remembers the retrospective of Godard's films, which took place in Moscow in 1992, as well as the events that served as the backdrop to the festival. The author gives her interpretation of the presence of the movie's Russian phrases and analyzes the language and techniques used in the film. Language arts include the ethical aspects already at the level of formal means. Therefore, discussing lofty matters and appealing to moral values through the use of "slyness, as a technique" are not convincing. Persuasiveness is a kind of measure of both authenticity and efficacy. Mosaic structure and the unexpected combination of different elements are held together by a stable semantic structure. In the absence of such a structure, everything simply hangs in the air. Defamiliarization (distancing) of the "vagueness" and "new lack of clarity" does not lead to the emergence of new meanings. Techniques begin to replicate themselves without resulting in an emergence of meanings. Syntax remains without semantics.

The text ends with a question: Will there soon be a new film — "Film Multiculturalism"?

**Key words:** theory of arts of the 20<sup>th</sup> century, film theory, European cinema, Godard in Moscow, J. L. Godard, "Film socialism"

Первое широкомасштабное знакомство московской публики с фильмами Ж.-Л. Годара состоялось зимой 1992 года. Как раз вскоре после того, как социализм закончился. Это обстоятельство придавало фестивалю-ретроспективе фильмов Годара (так называлось событие) несколько необычное звучание. Неожиданный, согласитесь, контекст: ретроспектива на фоне «шоковой терапии». Что представляло собой это испытание для потенциальной публики, достойно отдельного упо-

\* «Фильм социализм» ("Film socialisme"), Франция, Швейцария, 2010 г., реж. Ж.-Л. Годар.

минания. Представьте: инфляция на дворе такая, что само это слово не в силах передать масштабы происходящего. Зарплата, которую получает предполагаемый зритель, через несколько часов превращается в фантики. Цены на продукты (да и на всё остальное) становятся всё более нереальными, фантастическими. Известная шутка: «Это у вас цена или номер телефона?» — просто очень точно зафиксировала положение вещей. И вот в феврале 1992 года нашлось, наконец, время и место для обширной ретроспективы фильмов классика «новой волны». Интересно, сказались ли его воспоминания о том посещении Москвы на замысле фильма? Что касается зрительского вос-



БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYRIEVA

| Не путешествуйте на «Титанике» третьим классом |

приятия, то контекст «шоковой терапии» не изгладил из памяти впечатлений об этом событии.

Несмотря на происходящее за пределами кинотеатра (а может быть, и благодаря ему), залы были заполнены. Наша публика традиционно тянулась ко всему европейскому вообще и французскому<sup>1</sup> в частности, а уж тем более, если речь шла о кино. Растерянная и подуставшая, она ещё сохраняла доверчивость и воспринимала совершающееся за пределами кинозалов как нелёгкое продвижение в сторону «общего европейского дома». (Как в известном мультфильме: «Мы в город изумрудный идём дорогой трудной»). Кроме того, словосочетание «новая волна» уже ассоциировалось с понятиями «новаторство» и «авангард». Последний, как некогда запретный, приобрёл на рубеже 1980–1990-х гг. необыкновенную популярность. Тем не менее, встреча с годаровскими фильмами привнесла некоторое смятение в наш культурный ландшафт образца 1992-го года с привычными для него представлениями о нонконформизме и ангажированности. Годаровский эпатаж показался непонятным и безадресным, поскольку прежняя официальная идеология уже утратила своё значение, а новая мифология ещё не сложилась.

Сам прибывший на открытие ретроспективы маэстро (о котором широкая публика знала не много) присутствовал на приуроченных к показам мероприятиях, отвечал на вопросы журналистов и зрителей. Благодаря представившемуся случаю, автору этого текста, как зрителю, тоже удалось задать знаменитости вопрос, который казался тогда особенно актуальным: а на какое восприятие своих фильмов рассчитывает режиссёр? То есть, ожидает ли он, что зритель будет расшифровывать содержащиеся в них цитаты? В ответ режиссёр высказался в том смысле, что нет, не рассчитывает. Предоставляет свободу непосредственному восприятию зрителя. О'кей. Последуем этому совету прямо сейчас: только собственные ассоциации, ничего больше. Тем более что источники цитат указаны, тщательно перечислены и в этом смысле загадки почти не составляют.

Новый фильм Годара (2010 г.) демонстрирует все признаки «роуд-муви», причём в самом широком смысле: путешествие во всех направлениях и измерениях (реальном и виртуальном, мыслимом и немислимом), в пространстве и во времени. Путешествие в историю — возможную и вымышленную, в более «частные истории» культуры, философии, кино. Учтены, кажется, все значимые для европейской культуры морские путешествия: от «Одиссеи» до «Броненосца Потёмкина». В числе анонсированных и процитированных в фильме звуков, текстов и видеоизображений — музыкальные произведения разных стилей и жанров, отрывки из текстов писателей, философов, историков, политиков, фрагменты из кинофильмов. Не выдвигая предположений относительно принципа их отбора, приведём лишь некоторые из перечисленных в пресс-релизе и в титрах к фильму имён: Л. Арагон, Х. Арендт, С. Беккет, В. Беньямин, А. Бергсон, О. Бисмарк, Ф. Бродель, И.В. Гёте, Ж. Деррида, К. Леви-Стросс, З. Ольденбург, Л. Пиранделло, П. Рикёр, Д. де Ружмон, Ж.-П. Сартр, К. Симон, М. Хайдеггер, В. Шекспир и другие в рубрике «тексты»; Л. в. Бетховен, Э. Буш, Г. Канчели, В. Пирхнер, Т. Станко, Б. А. Циммерманн, А. Шнитке и другие в

разделе «аудио», фрагменты из кинофильмов: «Битва при Марафоне», «Броненосец «Потёмкин»», «Взгляд Микеланджело», «Горячий снег», «Октябрь», «Пение невест», «Побережья Аньес», «Прощай, Бонапарт», «Путешествие в Италию», «Средиземноморье», «Тысяча и одна ночь», «Уикэнд», «Четыре дня Неаполя» и других в номинации «видео». Такое множество вовлечённых в фильм сигналов к расшифровке и стимулов для дальнейших ассоциаций, казалось бы, призвано сподвигнуть зрителя «вспомнить всё». Добавим к перечисленному присутствующие в картине реплики из чеховских «Трёх сестёр» (подходящих на все случаи жизни, особенно для выражения идеи «прекрасное далёко, не будь ко мне жестоко...»). Судя по обилию ссылок, фрагментов из текстов, фильмов и партитур, отобранных, видимо, так, чтобы ничего не упустить, отснятый материал планировался для помещения в капсулу и адресовался потомкам. Тем, «кто будет жить после нас». То есть фильм, найденный в бутылке, вынесенной на берег морской волной. Какой же «контент» могли бы получить потомки о «тех, кто живёт теперь»?

Итак, плывёт корабль. Видимо, корабль европейской истории. Если Гоголь в своё время, задаваясь известным вопросом («Русь, куда ж несёшься ты?»), использовал образ «Птицы-тройки», то в фильме Годара вопрос *Quo vadis Europa?* сопровождается образом роскошного круизного лайнера. Строго говоря, вопрос о Европе — из второй части фильма «Наша Европа» (точнее, *Quo vadis Europa*). Сюжет с круизным — из первой части под названием «Такие вещи, как» (*Des choses comme ça*), третья же часть «Наши ценности» (или «Наши человечества» (*Nos Humanités*)) вновь возвращает зрителя к теме морского путешествия, по ходу которого заявлены остановки в нескольких знаковых точках на карте мировой культуры — Египте, Палестине, Одессе, Элладе, Неаполе и Барселоне. Но ассоциация есть ассоциация. «Фильм социализм» анонсирован как «симфония в трёх частях», а симфония подразумевает созвучие. Однако яркая, как в рекламе, визуальная картинка только оттеняет и усугубляет аудио-образ разрушенной коммуникации. Понятие «аудиовизуальный» оказывается не таким уж бесконфликтным. Режиссёрский приём противопоставления визуального и звукового рядов (восходящий к идее «звукозрительного контрапункта»<sup>2</sup>) предельно заострён и подчёркнуто гипертрофирован. Слова обрушиваются на зрителя в виде звуков и графических изображений, перебивающих друг друга реплик, выхваченных из контекста и потому не претендующих на смысл высказываний. Похожие на обрывки чьих-то разговоров, фразы соединяются в последовательности и являют собой пример нарушенной коммуникации. Обильно цитируемая история философии не только не помогает разобраться в разрастающемся хаосе, но и привносит дополнительный информационный шум. И все эти звучащие литературные и музыкальные фрагменты ещё больше усиливают общий диссонанс. И всё на этом корабле перемешано; смешано, что называется, грешное с праведным. И всё так запутано, так запутано. Хотя, казалось бы, всё-таки не настолько, чтобы не отличить одно от другого...

<sup>2</sup> В 1928 г. С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин и Г. Александров предложили и обосновали «контрапунктический метод построения звуковой картины». См.: Эйзенштейн С. М., Пудовкин В. И., Александров Г. В. Будущее звуковой картины. Заявка // Советский экран. 1928. № 32. С. 5

<sup>1</sup> Речь идёт о «новой волне» французского кино.



БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYRIEVA

| Не путешествуйте на «Титанике» третьим классом |



Для воспроизведения кликните по картинке

Видео 1. Фрагмент фильма Ж.-Л. Годара «Фильм социализм».

Показательное расщепление киноязыка на звуковой и визуальный ряды, использованное в качестве несущей смысловой конструкции, похоже в данном случае на настойчивое стремление продемонстрировать действенность испытанных выразительных средств и приёмов. А подсудно свидетельствует ещё и о стремлении преодолеть и побороть нарастающий информационный гул, поставляемый другими (электронными) средствами коммуникации. Как бы то ни было, но вопрос *Quo vadis..?* явно относится и к кинематографу. К современному кино вообще и к европейскому — в особенности. Способно ли оно воздействовать на зрителя, вызывать сильные эмоции, впечатления? То есть так, как тогда, в пору расцвета послевоенного европейского кино. Изменились ли его социокультурные функции сегодня, в ситуации всё возрастающей визуализации культуры? Способно ли оно конкурировать в притязаниях на действенность с другими, более современными техническими (электронными) средствами коммуникации? Очевидная перегруженность кинотекста знаками (напоминающими избыточные детали в картинах позднего средневековья) прочитывается именно так. И зритель неизбежно задаётся вопросом о перспективах и формах дальнейшего существования того кинематографа, который назывался авторским, режиссёрским (оставляя за скобками вопрос об особенностях того или иного кинотечения и формулируя проблему вот так, в общем виде), о релевантности его приёмов современным социокультурным реалиям. И также зрительское восприятие фиксирует в фильме авторскую интенцию усилить экспрессию, если киновысказывание не кажется достаточно убедительным.

Использованный приём (по умолчанию) должен бы послужить возникновению каких-то новых значений. Поскольку цитирование и процедуры, связанные с изображением чужой речи, предполагают образование определённого смыслового приращения. Диалогический контекст индуцирует возникновение новых смыслов. А потому, учитывая предполагаемый историко-культурный размах и «эпиграф» к фильму («идеи разделяют нас, мечты нас объединяют»), особенно интересно, какие же смыслы и какую мораль может извлечь из увиденного и услышанного кинозритель? И здесь последнего ожидает удивительное открытие. Потому что выходит, что не нужен он, этот культурный багаж. Каким-то избыточным, излишним выглядит доставшийся в наследство груз европейской культуры. Он никак не «монтируется» с современными реалиями и напоминает чемодан с оторванной ручкой. И такое впечатление, что везут этот чемодан на корабле (истории) и не знают, что с ним делать. И зритель остаётся в недоумении: неужели предполагаемое «послание потомкам» этим и исчерпывается, и неужели выводы из уроков истории могут быть такими поверхностными?

Русская речь, в числе других европейских языков, тоже слышна на корабле. Персонифицирована она конструкцией, как бы подразумевающей «прошлое vs. настоящее». Исторический аспект в этом обилии цитат представлен репликами из упомянутых «Трёх сестёр». Правда, что касается хрестоматийных восклицаний «надо жить... надо работать...», то кажется, что в дополнение к ним, или даже вместо них, уместнее и органичнее смотрелось бы чебутыкинское: «...Тарара... бумбия... сижу на тумбе я». На фоне транслируемой по монитору чехов-



БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYRIEVA

| Не путешествуйте на «Титанике» третьим классом |

ской пьесы, современность предстаёт в образе спящей по лайнеру и произносящей невнятные реплики героини. (Как? И это все впечатления?!) То есть с одной стороны, можно констатировать, что место на лайнере нашлось и для нас. Несмотря на отсутствие безвизового режима, которого ждать нам, по некоторым прогнозам, «лет 10–15», взять с собой на «Титаник» нас смогли бы прямо сейчас. Ну да, надо же с чего-то начинать. Как тут ни вспомнить Чехова: «Если бы знать, если бы знать!» Ах, если бы знали те, кто готов был отдать «полцарства» за идею «общеевропейского дома», если бы знали тогда, что через лет будет всё ещё «лет 10–15»! А с другой стороны — ну разве это не сюжет, достойный сравнения с шекспировским «Королём Лиром»? И где тут справедливость?

Кстати, о справедливости. При всей избыточности процитированного, список ссылок оказался далеко не исчерпывающим как раз в части отсутствия имён наиболее известных европейских (и не только) мыслителей, философов, размышлявших о проблемах справедливости и закона. Попытки высечь «искру справедливости» и смысла путём столкновения разнородных цитат и слишком явных намёков на просвечивающую сквозь наложения знаков авторскую оценку вызывают ощущение неловкости и сомнения в возможностях используемого киноязыка. По той причине, по какой представляется сомнительной любая «прямая патетика», а точнее, квазипатетика, включённая в художественный текст. Просто потому, что художественный текст не предназначен для её транслирования. И сколько ни апеллируй к Эйзенштейну, убедительнее от этого «патетическое слово» не становится. Скорее высвечивается различие авторских интенций. Язык искусства фиксирует этические аспекты уже на уровне формальных средств. В соответствии с чем, например, рассуждения о высоких материях, апелляция к моральным ценностям, использующие при этом «лукавство как приём», не выглядят убедительными. Убедительность выступает своего рода критерием и достоверности, и действительности.

Не случайно в кинофильмах последних лет стал складываться своеобразный язык визуальной убедительности, демонстрирующий некоторые формальные признаки, которые на визуальном уровне воспринимаются как свидетельства достоверности и неслучайности авторского «слова». Причём достоверность и неслучайность относятся именно к субъекту высказывания. Показательным является непроговариваемое, но подспудно перерастающее в тенденцию фокусирование внимания на модальности авторского высказывания. Вспомним опыты реконструкции эффекта любительской видеосъёмки, которые как бы воспроизводят «наивное видение». Неумелое владение видеокамерой воспринимается как подтверждение естественности и непреднамеренности, что придаёт изображению своеобразную достоверность. Поскольку в восприятии любительское изображение ассоциируется с отсутствием не только намерения, но и возможности как-то повлиять на него, исказить, злоупотребив его (изображения) очевидностью. Свидетельствует эта тенденция о стремлении вернуть утраченную вследствие тиражирования подлинность, но уже на новом

уровне: в качестве характеристики авторского высказывания, подтверждающей его искренность и неслучайность.

А теперь о самом интригующем. Конечно, обсуждать, что означает название фильма и в каком смысле употреблен термин «социализм», всё равно, что дискутировать о «Капитале» Маркса, ориентируясь на фильм А. Клюге «Известия из идеологической античности. Маркс-Эйзенштейн-Капитал»<sup>3</sup>. И всё-таки симптоматично, что представители двух знаменитых кинотечений — французской «новой волны» и «молодого немецкого кино» — по прошествии стольких лет и почти одновременно коснулись столь непростых сюжетов. Хотя бы вот так, в названии, как в рассматриваемом случае. Апеллируя при этом к Эйзенштейну в качестве «посредника». И оказалось вдруг, что киноязык, предполагающий мозаичность, смелую монтёрку цитат, использующий то, что называют «рваный монтаж», имеет свою, строго очерченную область определения. Этот язык зависит от контекста, он обретает смысл только в определённом контексте, в качестве которого предполагает устоявшуюся картину мира. Он может в лучшем случае «озвучить» тему, а вот далее его ресурсы не безграничны. Мозаичность и неожиданное сочетание разнородных элементов в качестве приёма рассчитаны на эффект остра(н)ения и преодоление автоматизма восприятия. Воздействие достигается посредством абсурдизации изображаемого, посредством пародийного снижения. Но и то, и другое предполагает опору в виде устойчивой смысловой конструкции. Только на её фоне срабатывает дистанцирующий эффект. Когда её нет — всё повисает в воздухе. Потому что становится очевидным, что у всех этих средств и приёмов отсутствует цель. Определённая картина мира придавала смысл авторскому высказыванию. В отсутствие какой-либо устойчивой смысловой конструкции, когда «остранняется» неопределённость и «новая неясность», приёмы начинают тиражироваться, но к возникновению смыслов это не ведёт. Остаётся синтаксис без семантики.

Не срабатывает и генерирующий смеховую реакцию эффект «остранняющего непонимания». Ни в качестве приёма, фокусирующего внимание, ни в качестве знака определённой оценки. Обмен репликами-цитатами, стилизующими бытовой разговор, выглядит комично, походит на пародию, однако смеха не вызывает. А если смех и возникает, то скорее в интерпретации Канта, определившего смех как «эффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто»<sup>4</sup>. Можно допустить, что «остранняющая» роль отведена самому названию, сталкивающему явления разного порядка. В этом смысле оно самодостаточно, и совсем необязательно рассчитывать на какие-то пояснения или дальнейшее развитие темы в тексте фильма. Остаётся ожидать, не появится ли в скором времени фильм под названием «Фильм мультикультурализм».

<sup>3</sup> «Известия из идеологической античности. Маркс-Эйзенштейн-Капитал» ("Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx-Eisenstein-Das Kapital"), Германия, 2008 г., реж. А. Клюге. 83-минутная версия фильма демонстрировалась в рамках программы Московского международного кинофестиваля в 2009 г.

<sup>4</sup> Кант И. Сочинения. В 6-ти тт. Т. 5. М., 1966. С. 352.

