

Н.А. Хренов

*доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств
Государственного института искусствознания*
nihrenov@mail.ru

КИНОВЕДЕНИЕ КАК ГУМАНИТАРНАЯ НАУКА

Статья посвящена обоснованию необходимости рассмотрения истории кино как раздела истории культуры, с использованием в качестве одного из основных методологических подходов для такого ее изучения концепции исторической поэтики русской формальной школы.

The article grounds demand to conceptualize the history of the cinema as part of the history of the culture, gaining as one of the main methodological approaches the reconceptualization of the historical poetics in works of the Russian Formalism.

Ключевые слова: формальная школа, история кино, структурализм, постструктурализм, лингвистика, поэтика, синхрония, диахрония, историческая поэтика, гуманитарная наука, киноведение, аристотелевская традиция, рецептивная эстетика, рецепция, социальный институт, социальные функции, статус автора, история искусства без имен

Keywords: formalism, cinema history, structuralism, post-structuralism, linguistics, theory of poetry, synchrony, diachrony, historical poetics, humanities, film studies, Aristotelian tradition, receptive aesthetics, reception, social institution, social functions, the author status, nameless history of art

В последнее время не только гуманитарные науки, но и вся гуманитарная сфера оказалась проблемной. Это совершенно не соответствует прогнозу К. Леви-Строса, сказавшего, что XXI век будет веком гуманитарных наук или его не будет вообще. Почему же реальность не только не подтверждает эту мысль К. Леви-Строса, но, кажется, и опровергает ее? Видимо, утрачено представление о предназначении гуманитарных наук, их миссии. Самое время поразмышлять. Почему такой ситуации не было даже до 1991 года?

Диагнозу ситуации помогает сопоставление этой ситуации с тем, что переживали в свое время и другие страны. Такие ситуации, как правило, связаны с предпринимательским бумом. А решающим признаком такого бума является то, что все начинает восприниматься в соответствии с критерием пользы. Утилитарные критерии начинают проникать в те сферы, в которых культивируется свобода и творчество. И прежде всего, свобода игрового инстинкта, понимаемого в широком философском смысле этого слова, а без него не существует ни творчества, ни культуры, ничего. До некоторых пор все были уверены, что стоит освободиться от политической цензуры, и наступит золотой век. Приблизительно два десятилетия общество пребывало в этой эйфории. Между тем, в это же время разворачивались латентные процессы, которые и привели к сегодняшней ситуации, когда становится ясным, что гуманитарная сфера не вписывается ни в какие рыночные отношения, не соответствует критериям утилитаризма. Ну, а кто сказал, что она обязательно должна вписываться? Правда, ее пытаются вписать, и этот процесс происходит. Причем, не только в рыночные, но и начинающие вытекать из рыночных идеологические отношения. Но только это ничего не решает, ибо гуманитарная сфера в принципе в эти отношения не вписывается. Но она и не должна вписываться. И с этим связаны ее исключительные функции. Гуманитарная сфера – это стихия игры, а значит, свободы и, более того, культуры, поддерживающей дух игры. Ее невозможно регламентировать, иначе общество лишится моделей будущего своего развития, ведь они возникают и развиваются именно в этой сфере.

© Хренов Н.А., 2015

К сожалению, с предпринимательским бумом связано еще одно обстоятельство – активизация мещанской стихии. Сошлемся в данном случае на западного экономиста-социолога В. Зомбарта, утверждавшего, что в каждом предпринимателе сидит мещанин с его узким, сутубо практическим кругозором. Таким образом, наши реформы и движение к либерализму (которое, разумеется, следует оценивать положительно) вызвали к жизни стихию мещанства, мещанские настроения и что-то вроде возникающей на этой основе специфической идеологии, которая рискует стать государственной. Подобные настроения могут подхватываться государством, для которого утилитарные критерии – совсем не простой звук. Ведь государство лишь одной стороной обращено к культуре, а другая его сторона связана с экономикой, политикой, технологией и в целом с цивилизацией, которая и тиражирует утилитарные установки. Хочется дожидаться от государства критического отношения к создавшейся ситуации. В больших городах возникает новая среда, оппозиционная по отношению к власти. Она ждет от государства точных и выверенных решений. Но эта оппозиция не исчерпывается оппозицией по отношению к власти. Сама власть оказывается не ведущей, а ведомой силой. Считается, что история русской интеллигенции связана с противостоянием власти. Этот вопрос, как известно, обсуждался после революции 1905 года в знаменитом сборнике «Вехи». Эта история, прежде всего, связана с противостоянием мещанской стихии, способной навязывать государству критерии утилитаризма. Как способно в этой ситуации поступать государство – вот важный вопрос сегодняшнего дня. Должно ли оно исходить исключительно из утилитарных установок?

А что же сами гуманитарные науки? В каком они сегодня находятся состоянии? Дело в том, что не только чиновники, но и сами ученые ощущают уязвимое место гуманитарных наук в их актуальной форме. Так, американский социолог И. Шапиро уличает их в бегстве от реальности¹. Возможен и такой ракурс рассмотрения. Но перейдем к той ситуации, что складывается в такой частной сфере гуманитарного комплекса, как наука о кино. Не следовало бы преуменьшать ее значение. Ведь кинематограф, как показывает история, – не только сфера производства авторских проектов, не только производство образов и не только, как выражается Р. Барт, способ институционализации субъективности², но и мифотворчество, производство мифологии в ее актуальных формах, а мифология – слагаемое всякой идеологии, и уж точно, той, которая смогла овладеть стихией массы, психологией массы. По этому поводу можно было бы процитировать А. Лосева. В этом смысле советское кино – идеальный образец такого симбиоза. В этом процессе овладения стихией массы принимали участие не только идеологи, но и теоретизирующие практики-режиссеры. В первую очередь здесь следует упомянуть теоретические работы С. Эйзенштейна. Так что приуменьшать значение киноведения никак не приходится. И его реальное положение сегодня никак не соответствует его призванию, его общественной и государственной миссии. И это очень жаль.

Полагаю, что одно из достоинств киноведения состоит в том, что оно никогда (не только в 20-е, но и в 60-е годы) не замыкалось в себе. Ассимилировало все, что обсуждалось в смежных гуманитарных науках. В этом оно повторяет логику развития искусствознания. Филология в эпоху Серебряного века начинала переживать расцвет, о чем свидетельствовала «формальная» школа, и кино оказалось под воздействием этой методологии. Киноведение отреагировало на третью волну социологии в мировой науке – и появилось особое направление. В 60-е годы филологи проявили интерес к семиотике, лингвистике, структурализму, и в среде кинематографистов появились энтузиасты этой методологии. Развертывалась реабилитация классической эстетики, и киноведение тоже отреагировало на это. Когда в границах эстетики возникла рецептивная эстетика, киноведы начали овладевать и этой методологией. И не только киноведы обращались к другим наукам. Ученые из других сфер приходили в нашу сферу. Это началось с представителей «формальной» школы и имело продолжение в 60-е годы, когда Вяч. В. Иванов пишет книгу о С. Эйзенштейне и прочитывает

¹ Шапиро И. Бегство от реальности в гуманитарных науках. М., 2011., с. 21.

² Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989., с. 230.

его теорию в соответствии с семиотическими и структуралистскими идеями. Кстати, об Эйзенштейне в это время пишет книгу один из самых ярких представителей «формальной» школы – В. Шкловский. Кинематографом занимается лидер в нашей гуманитарной науке этого времени – Ю. М. Лотман. Вспоминается, как К. Э. Разлогов, В. И. Михалкович и Н. А. Хренов ездили в Тарту на семинар по семиотике кино, как раз в то время, когда он писал книгу о кино. В «Искусство кино» печатался М. С. Каган, а в «Киноведческих записках» Г. Д. Гачев. Киноведение – это творческая, гуманитарная среда. Это всегда было и это нужно сохранять.

Но, оказывается, это не просто. Но все-таки гуманитарная наука – это наука, а в ней первостепенную ценность представляют и должны представлять фундаментальные исследования. К ним можно отнести, прежде всего, труды по истории и отечественного, и мирового кино. Не то, чтобы таких трудов у нас нет. О «непаханном поле», о котором высказывался К. Разлогов, говорить не приходится. В 2005 году институт кино выпустил «Историю отечественного кино», а ВГИК – «Историю зарубежного кино». Они есть. Но отсутствует основательный труд, в котором получила бы выражение та ассимиляция различных методологических подходов и процедур, которая в нашем киноведении разворачивалась, пожалуй, с начала оттепели, когда возникла возможность не только критиковать западных авторов, но и усваивать, и творчески использовать их идеи. Тогда у нас были изданы замечательные авторы, в том числе А. Базен и З. Кракауэр. Но вообще-то переводов у нас очень мало.

Конечно, по отношению к сказанному возможен скепсис. Оно и понятно. Постмодернистские установки тоже в нашей среде ассимилированы. Ведь постмодернисты не приветствуют глобальные и фундаментальные проекты. Их излюбленный жанр – эссе. Но этот скепсис может быть и по другой причине. Дело в том, что наше реальное киноведение существует не только как собственно наука, но и как литература. Известно, что это приветствуется и ценится у нас больше. Да и неплохо это совсем. Отечественная философия, к примеру, тоже разворачивалась в формах литературы. Возьмите хотя бы В. Розанова. Да подчас и наша историческая наука тоже в таких формах развивается – с Н. Карамзина и до Льва Гумилева. Это, видимо, вообще присуще гуманитарной науке. Так почему же киноведению в таких формах не развиваться? Имеет право. Кроме того, фундаментальные исследования, как правило, коллективные исследования. И объединить ученых-литераторов в одну структуру редко кому удастся. Так, первый вариант истории русского искусства удалось создать только И. Грабарю. Да и то, как известно, в процессе работы из авторского коллектива выпал А. Бенуа. Легче создавать исторические труды в одиночку. Так называемые авторские версии истории. И они у нас тоже имеют место. Возьмите «Историю советского кино» Н. Зоркой, на презентации которой мне пришлось присутствовать.

Создание такой фундаментальной истории, конечно, предполагает не только специфическую методологию, но и определенный замысел, определенную идею или сумму идей, что-то вроде идеологии. Тут уж, разумеется, скепсис явно неизбежен. Проблема даже не в самой новейшей методологии. Совершенно очевидно, что так, как писали историю кино раньше, писать больше невозможно. А как писать по-новому, что искать и считать доминантой, – мы не знаем. И не от киноведения это зависит. Большевикам было легче. Им казалось, что они знают про историю все, в ней они искали несуществующие классы. Они знали все про настоящее и даже все про будущее. Правда, это было ложное знание, которое стоило крови. Мы рискуем спровоцировать аналогию с призывом создать единую историю и с немедленной готовностью некоторых историков эту идею реализовать. В данном случае имеется в виду не это. Есть причина, почему разные варианты истории плохо удавались. По отношению к кинопроцессу отсутствовала дистанция. Хотя такие варианты истории постоянно возникали, но историк все время оказывался всего лишь критиком, то есть участником актуального кинопроцесса, ошибочно усматривая во временном универсальное. О нашей критике ничего плохого сказать нельзя. Может быть, критика – это лучшее, что в киноведении есть. Хотя не исключая, что здесь есть свои проблемы. Бросается в глаза то, что в 60-е годы она была в лучшем состоянии. Так ведь и кино в то время имело другой статус. Критика была обществом

востребована. Кстати, чего у нас пока нет и что следует делать, – это история критики как значимого подинститута. Благодаря усилиям социологов, мы сегодня даже лучше знаем историю кинопублики, нежели критики. В последнее время занимаются историей кинопроката. Это тоже очень нужное направление. Но история кинокритики как подинститута кино, как социального института тоже должна быть. Без этой частной истории не может быть и общей истории.

Есть еще такое направление в науке об искусстве – история истории искусства. У нас издано фундаментальное исследование Ж.Базена «История истории искусства»³. Следовало бы проанализировать опыт исторического исследования кино за столетие. Созданию фундаментальной истории отечественного кино, которую, конечно, невозможно изолировать от мирового кино, должно предшествовать восстановление картины русского кинематографического зарубежья. И такие работы у нас тоже есть. Здесь можно назвать книгу Н. Нусиновой⁴, которая явно не закрыла проблему. Как показал Н. Клейман, здесь еще есть, над чем трудиться. Очевидно, что историю кино в ее идеальном варианте невозможно свести к истории шедевров. И вовсе нельзя ее свести, чтобы не утверждал Р. Барт, к институционализации субъективности. Мы пока не очень усвоили одно из положений формалистов по поводу того, что необходимо изучать массовые слои искусства. Б. Эйхенбаум писал: «Центральной проблемой истории литературы является для нас проблема эволюции вне личности – изучение литературы как своеобразного социального явления. В связи с этим огромное значение для нас получает вопрос об образовании и смене жанров, а тем самым – “второстепенная” и “массовая” литература, поскольку она участвует в этом процессе»⁵. Хотя и здесь у нас есть удачные примеры, в частности, книга Н. Зоркой «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов»⁶.

Мы вообще, когда предлагаем поразмышлять над новым замыслом истории кино, ведем к тому, что подлинная история кино может быть не частным проявлением истории идеологии, а историей культуры. Сегодня актуальна не идеология, что бы ни утверждал Д. Дондурей в споре с Андреем Смирновым на радиостанции «Эхо» в начале октября 2013 года. Ее реабилитация приведет лишь к тому, что было осуждено. Она приведет к усилению бюрократии, а государство может превратиться в новый вызов. В культуре уже все есть – и идеология, и цензура, и власть, и основополагающие регулятивные установки. История культуры – это история формирования и поддержания идентичности – и личностной, и коллективной. Кино тоже мощное средство формирования и поддержания идентичности. Та драма, которая произошла в нашей истории, связана с тем, что пассионарии – носители идеи модерна навязали обществу другое, новое и, как казалось, более эффективное средство формирования и поддержания идентичности, а именно идеологию и только идеологию. Эта искусственно сконструированная матрица была навязана потому, что хотелось скорее совершить хилиастический прыжок в новую реальность, называемую социализмом. А сегодня куда мы спешим? Культура, которая развивается в собственных ритмах и которая является весьма консервативной, большевикам мешала. Они ее легкомысленно разрушали, распечатав то, что, казалось, осталось за пределами осевого времени – варварство. О том, что это такое – варварство, нам поведали такие замечательные произведения, как роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба» и роман В. Астафьева «Прокляты и убиты». К сожалению, последние фильмы о войне уступают этим произведениям. Те новаторские образования, которые впервые возникли в России в Серебряном веке, оказались на подозрении, замалчивались. Игровой потенциал людей тратился на укрепление государственной машины как самоцели. Гуманитарные сферы свертывались. Судьба «формальной» школы об этом свидетельствует. Мы ту ситуацию, которая сегодня, кажется, возникает, уже проходили. Кино было превращено в идеологическое и пропагандистское средство. И только один М. Бахтин напоминал, что, оказывается, в человеке продолжает существовать дух игры, названной им карнализацией. Но благодаря таким гениям, как С. Эйзенштейн и А. Довженко, таким актерам,

³ Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1995.

⁴ Нусинова Н. Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье. 1918-1939. М., 2003.

⁵ Эйхенбаум Б. Теория «формального» метода. В кн.: Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М., 2007., с. 413.

⁶ Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976.

которыми богата (была богата) наша культура, оно оказалось столь востребованным, притягательным и воздействующим. Сегодня необходимо не призывать к созданию новой идеологии и начать ее внедрять в кино, а предпринимать критическое исследование внедрения в коллективное сознание идентичности гомункулов с помощью утопической идеологии и последствий этого внедрения. Необходимо исследовать соприкосновение той ментальности, что в русской истории вырабатывалась столетиями, с модернистской идеологией. Это не такое простое дело. Там могут выявиться неожиданные вещи, возможные совпадения. В истории имела место и изрядная доля утопизма. А, кроме того, имел место имперский комплекс, который из старой империи перешел в новую – большевистскую. И этот комплекс присущ не только правящей элите. Чтобы это выявить, необходимы исследователи, владеющие процедурами исторической психологии. Вещь, которая нашим киноведением еще неопробованная. Нужны такие процедуры, которые З. Кракауэр применил в своем классическом сочинении «От Калигари до Гитлера».

Теперь пора перейти, может быть, к самому главному. В киноведении многое, что существует в гуманитарных науках, опробовано, ассимилировано, использовано. Но это частные случаи. Все это может сыграть в фундаментальном историческом исследовании кино. Продолжим мысль о том, что каждая история предполагает идею, концепт, из которого следует исходить при осмыслении каждого периода, каждого конкретного автора или произведения. Но такого концепта не может быть без кинотеории. Вот один из самых проблемных узлов киноведения. Попробуем его развязать, опираясь на те идеи, которые нам завещали представители «формальной» школы. Без теории история невозможна. В каком состоянии находится теория кино, и какой путь она прошла на протяжении столетия? Можно ли в той кинотеории, которой мы располагаем, выделить какую-то традицию? Если она имеется, то значит, она может сработать и при создании истории.

Первое, что бросается в глаза – это то, что у нас имеется даже не одна, а, может быть, сразу две традиции, которые являются самостоятельными, но в то же время и перекликающимися между собой. С одной стороны, традиция, связанная с теоретическими трудами С. Эйзенштейна, пронизанная идеей воздействия и, следовательно, связанная с идеологией. С другой, традиция, пришедшая в кино из филологии как старшей гуманитарной науки, то есть традиция формальной школы, исключая всякую идеологию. Первая традиция скорее связана с трактатом Аристотеля «Риторика», вторая – с трактатом того же автора под названием «Поэтика». Почему подход Эйзенштейна можно соотносить именно с риторикой? Потому, что там речь идет об искусстве оратора. Как выстроить речь, чтобы она была воздействующей – вот забота оратора. Здесь на первом плане – воздействие. Что касается первой традиции, то она благодаря таланту и организаторским способностям Н. Клеймана так успешно продолжает исследоваться, что, кажется, затмевает все киноведение. Это синоним киноведения вообще. И это заслуживает специального разговора. С этой традицией связаны основополагающие достижения. Конечно, С. Эйзенштейн занимается и поэтикой, но все же воздействие здесь главное.

Попробуем сказать о второй традиции, которая тоже стала основой развития теоретической мысли в кино. Она связана с методологией «формальной» школы. Представляется, что основную парадигму будущей кинотеории задали пришедшие еще в 20-е годы в нашу сферу формалисты. И это подтверждает нашу мысль о том, что на становление киноведения активно влияли общие процессы гуманитарной науки. Конечно, у М. Ямпольского логика развития киномысли представлена богаче и разнообразней⁷. Но все обсудить невозможно. Мы отдаем предпочтение формалистам по двум причинам. Первая причина. С формалистами связано то, что в гуманитарной науке они продолжали аристотелевскую традицию, а интерес к этой традиции был в начале XX века очень велик. Так, О. Ханзен-Леве подтверждает, что «Поэтика» Аристотеля «была одним из наиболее читаемых и обсуждаемых произведений в области теории литературы в 10-20-е годы XX века (в России в том числе), более того, можно говорить о ренессансе аристотелевского наследия в

⁷ Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.

современном искусствознании и эстетике, правда, приведшем к достаточно различным новым оценкам»⁸. Русских формалистов аристотелевская поэтика интересовала с точки зрения конструктивной автономии литературы, возможности находить технические приемы, позволяющие создавать произведение как целостную структуру. Таким образом, первой значимой вехой в становлении киноведения оказалась попытка построения поэтики. В этом киноведение подхватывает и продолжает ту логику, что была присуща уже давно существующим другим гуманитарным наукам.

Вторая причина. Формалисты отреагировали на происходившие в лингвистике новые методологические открытия. Они ощутили лидерство этой гуманитарной дисциплины во всем комплексе гуманитарных наук XX века. Б. Эйхенбаум пишет, что вместо ориентации на психологию и эстетику был взят курс на лингвистику⁹. Дело не только в осознании значимости лингвистики, но и в использовании специфических процедур. Почему это оказалось столь важным? Дело в том, что в связи с начавшимся переходным периодом (причем, не только на уровне разрушения традиционных обществ и государственных структур) в культуре возникла потребность в осмыслении такой значимой сферы как коммуникация, а вместе с этим и в создании новых языков. Заканчивался длительный период ориентации на тексты как образцы, которым необходимо следовать, и начался период творчества новых правил и норм, а, следовательно, грамматики, с помощью которой можно создавать новые формы. Ю. Лотман противопоставляет эти две культуры друг другу – культуру текстов и культуру грамматик¹⁰. По сути, это разные периоды в жизни одной и той же культуры. Так вот, в начале XX века, когда появилось кино, начинается именно второй период – период грамматики, что соответствует разрушению традиционных нарративных форм и начавшихся экспериментов, поисков нового языка. Это касается не только кино, а всего искусства. Этот сдвиг вызывает к жизни весь авангард. Но сдвиг этот начинается еще в символизме, из которого выходят все последующие авангардные течения.

В этой ситуации среди всех гуманитарных дисциплин на первое место выдвигается лингвистика, наука о языке, которая демонстрировала нормы и приемы анализа искусства, рассматриваемого тоже как язык особого рода. Формализм связан с перенесением лингвистических подходов в науку о художественных текстах. Как известно, формализм существует в немецком и русском варианте. Немецкий вариант исходил из процессов живописи, русский – из литературы. Это дает возможность размышлять о несходстве культур, в частности, о литературоцентризме русской культуры. Тут, кстати, есть свои плюсы и минусы. В последнее время много пишут о визуальности, противопоставляя ее вербальному началу, главенствующему в нашей культуре. Эскалация визуальных средств коммуникации входит в противоречие с литературной традицией. Этот процесс поисков языка был особенно актуален для только что возникшего нового искусства – кино. Это-то как раз и заинтересовало формалистов, попытавшихся осознать поэтику в ее кинематографическом варианте. Вот проблема поэтики, то есть аристотелевская традиция и стала одной из самых значимых проблем нашего киноведения. Поэтому когда в 60-е годы под воздействием методологии исследования мифа К. Леви-Строса возникает структурализм, наше киноведение не остается в стороне от этой моды и мгновенно на него реагирует.

В. Соколов в книге «Киноведение как наука» позднее сделает такое заключение. «Структурно-семиотическое киноведение у нас не прижилось – пишет он – две-три отечественные монографии, десяток – другой статей и ряд зарубежных исследований, переведенных на русский язык. Все это не оставило сколько-нибудь заметного следа ни в советской (прошлой), ни в российской (нынешней)

⁸ Ханзен-Леве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001., с. 341.

⁹ Эйхенбаум Б. Указ. соч., с. 390.

¹⁰ Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Выпуск 5. Тарту., 1971., с. 168.

науке о кинематографе»¹¹. Но справедлив ли такой вывод? Что касается статистики, то это, может быть, и справедливо. Не так уж и много на эту тему написано. Ну, а разве текстов формалистов о кино много? Эффект все же был. Что же касается структурализма, то даже Н. Клейман отреагировал на него своей статьей «Кадр как ячейка монтажа»¹². Но вот что касается «заметного следа», то с Соколовым здесь можно и не соглашаться, хотя бы уже потому, что структурализм сам был «следом» – следом формализма именно потому, что тоже исходил из лингвистики. Это одна традиция. Поэтому в Пражском лингвистическом кружке формализм уже называли структурализмом. Когда М. Бахтин критиковал структурализм и утверждал, что с ним связана деперсонализация, то это его неприятие структурализма – повторение его же предшествующего неприятия формализма в 20-е годы. Ведь и в самом деле, структурализм, как и формализм, исходили из принципа, когда-то провозглашенного Г. Вельфлиным – история искусства без имен. Поэтому нельзя утверждать, что структурализм был чем-то для киноведения инородным и случайным. Совсем нет. К нему проявили интерес потому, что к моменту моды на него в отечественном киноведении уже существовала традиция. И эта традиция была задана формализмом. Кстати, потом Ю. Лотман, возрождающий традицию формалистов в гуманитарной науке, логично будет разрабатывать семиотику и структурализм. И он тоже, как и формалисты, проявит интерес к кино¹³.

Подчеркивая значение аристотелевской традиции в теории кино и настаивая на особой значимости формалистов, мы как бы принижаем значение Эйзенштейна. Но этого не хотелось бы делать, да и не получится. И не потому, что Н. Клейман с этим не согласится. Но в этом вопросе мы готовы разделить позицию О. Ханзен-Леве. «Дело в том, – пишет он – что Эйзенштейн гораздо интенсивнее, чем формалисты, разрабатывал проблему воздействия на зрителя – как через влияние на его эстетически – первичную установку, так и через «организацию» его идеологической позиции – сделав ее центром своей теории монтажа»¹⁴. Все-таки С. Эйзенштейн, несмотря на все его величие, вынужден был соотносить язык кино с идеологическими установками, что формалисты с самого начала исключали, и это, собственно, ускорило время их деятельности, но, с другой стороны, и не способствовало снижению к ним интереса. Соотнесенность теории С. Эйзенштейна с идеологией, конечно, разводит его с формалистами, но делает С. Эйзенштейна близким теории М. Бахтина, который поэтику рассматривал в диахронической перспективе, в системе смены идеологий. По М. Бахтину, открытая и осмысленная формалистами борьба и смена литературных рядов не исчерпывает объяснение логики литературной эволюции. Должно быть еще социологическое и идеологическое объяснение.

В книге «Формальный метод в литературоведении. Историческое введение в социологическую поэтику», выпущенную под именем П. Медведева, сказано следующее. Каждая эпоха имеет свой ценностный центр в идеологическом кругозоре, к которому как бы сходятся все пути и устремления идеологического творчества¹⁵. Именно этот ценностный центр становится основной темой или основным компонентом литературы данной эпохи. Искусство, ориентируясь на общий ценностный центр идеологического кругозора эпохи, не только не утрачивает вследствие этого своей специфичности и своеобразия, но, наоборот, тут только его и обнаруживает в полной мере. Очевидно, что под идеологией М. Бахтин имел в виду не идеологию большевизма. Очевидно также и то, что он отчасти возвращал в науку о литературе то, что было связано и с эстетикой, и с психологией, а также историей, что первоначально формалистами отвергалось.

Когда мы говорим о формализме и ставим вопрос об отношении друг к другу двух традиций в кинотеории – эйзенштейновской и формалистической, то здесь нельзя не задаться вопросом:

¹¹ Соколов В. Киноведение как наука. М., 2010., с. 58.

¹² Клейман Н. Кадр как ячейка монтажа // Вопросы киноискусства. 1968., Выпуск 11.

¹³ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

¹⁴ Ханзен-Леве О. Указ. Соч., с. 341.

¹⁵ Медведев П. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. Фрейдиизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М. 2000.

какой же формализм мы имеем в виду, точнее, формализм какого периода? Ведь формализм имеет историю, к сожалению, непродолжительную. И он, как минимум, делится на три периода. Это следует иметь в виду не только потому, что выявление этих периодов позволит точнее представить сходство и несходство в идеях формализма и С. Эйзенштейна, а потому, что один из периодов в эволюции формализма уже подсказывает, какой может быть новая и более совершенная версия истории кино. Иначе говоря, новаторская методология формалистов обращена в будущее. А это главное, что хотелось сказать. Мы имеем намерение до конца провести мысль о том, какая традиция в кинотеории является в наших попытках представить новый вариант истории кино самой конструктивной. Дело в том, что, как это хорошо показал О. Ханзен-Леве, в истории становления формальной школы существовало три периода. В каждом из них на первый план выходит особая установка.

Для понимания формализма очень важна первая фаза. Следование ей привело к формированию устойчивой традиции в теории кино. На первом этапе формализм противопоставил себя всякой психологии (в этом он, естественно, предвосхищал структурализм), всякой эстетике и всякой идеологии. Эта установка выходила на первый план. Она успела утвердиться до того времени, когда в нашем искусстве не наступит в связи с победой большевизма функциональная фаза в отношении к искусству, а она этой установке формализма, естественно, противостоит. Вторая фаза в становлении формальной школы свидетельствует о выходе на первый план того аспекта анализа, который связан с синтаксисом. Вот тут-то и сказалось влияние на формальную школу лингвистики. Раз ни эстетика, ни психология, ни история, ни идеология – не указ, то остается обратиться лишь к лингвистике. Все стали читать Ф. де Соссюра, тем более, что именно он первым провозгласил, что лингвистика – это только частное проявление более общей науки – науки о знаках. Значит, в научном знании возникли новые, а именно, семиотические перспективы. И структурализм это потом продемонстрирует. Но хоть лингвистика – и частное проявление науки о знаках, но, тем не менее, образец, которому можно следовать при изучении других языковых систем. Так появились оптимистические перспективы для гуманитарных наук и для киноведения тоже.

Но вот что интересно. В конце 20-х годов формализм развернулся в сторону социологии, социологии реципиента. Формалисты стали учитывать не только композицию, но и рецепцию, не только автора, но и реципиента. В их подходе на первом месте оказывается установка, напоминающая то, что потом продемонстрирует рецептивная эстетика. Некоторые тогда утверждали, что это было реакцией на критику и, следовательно, было уступкой, а, еще точнее, изменой своим уже утвердившимся принципам. В 20-е годы науки переживали вторжение социологизма в гуманитарные сферы, как сегодня мы переживаем этап вторжения в эту область культурологии. У В. Шкловского есть статья, посвященная социологическим проблемам литературы¹⁶. Конечно, третий период в истории формализма не был продолжительным, и всего скорей формалисты не имели ни времени, ни возможности аргументировать свои новые идеи так, как это они делали на предшествующих этапах. Потом их идентифицировали по двум первым этапам. Но они и сами уже ощутили то, что будет значимым для появившихся во второй половине XX века – постструктурализма и рецептивной эстетики. Для этих направлений, как известно, важным оказывается открытость структуры, активность реципиента, возможность множества интерпретаций и восприятие реципиента как творческий акт и интерпретация. Конечно, в нашей науке рецептивная эстетика как самостоятельное направление не развилось. Но идеи рецептивной эстетики, как и постструктурализма имели резонанс. Тут можно называть М. Ямпольского и Ю. Цивьяна¹⁷. Возможно, рецептивная эстетика не получила развития еще и потому, что проблематика восприятия и социального функционирования искусства у нас получила выражение в социологии искусства и, в частности, в социологии кино. Возрождение социологизма как следствия реабилитации позитивизма во второй половине XX века оказал воздействие и на науку о кино.

¹⁶ Шкловский В. В защиту социологического метода. Новый Леф., 1927., с. 3.

¹⁷ Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Рига., 1991.

Представляется, что именно третий период формализма связан с тем потенциалом, который может потребоваться при создании будущего комплексного труда по истории кино. Собственно, именно в этом периоде формалисты активно обсуждали вопрос о социальных функциях литературы. Открытия, сделанные на этой фазе, как раз и содержат в себе тот подход, который для создания нового варианта истории кино может оказаться оптимальным. Тут важно не изобретать что-то совершенно новое, а просто осмыслить тот проект в его первоначальной форме, который появился в формальной школе на ее позднем этапе. Поздняя фаза формализма позволит показать жизнь одной традиции в кинотеории, которая и доходит до сегодняшнего дня, и может оказаться конструктивной для будущего. Иначе говоря, если формализм задавал логику тех киноведческих исследований, что были связаны с поисками языка и построением поэтики, то он же уже открывает и то, чем было бы полезно заниматься на современном этапе киноведения.

Любопытно, что формалисты оказались близки к тому, что на Западе будет известно как постструктурализм, то есть школа в филологии, пересматривающая установки структурализма. Можно даже утверждать, что формалисты предвосхищали не только структурализм, но и постструктурализм. Правда, это произошло лишь на третьей фазе. Но любопытно, что постструктуралисты активно ассимилировали идеи М. Бахтина – критика формальной школы. И об этом свидетельствует концепция Ю. Кристевой¹⁸. Та новая установка, что утверждается в формализме на третьей фазе, когда на первый план выходит диахрония, то есть историческая поэтика, по сути, предвосхищает то, что с некоторых пор интересует и нас. Открытия М. Бахтина связаны с тем, что для него не существует просто синхронии, то есть существования структуры в ее чистом и изолированном виде. В этой синхронии уже есть диахрония, поскольку каждая структура воспринимается лишь на фоне предшествующих структур и является реакцией на них. Не имея представления об этих предшествующих структурах, мы не имеем и ключа к семантике произведения. Иначе говоря, на третьей фазе поэтика переходит в историческую поэтику, но методология формализма в ее поздней форме вообще выходит за пределы поэтики. Для М. Бахтина замкнутых структур произведения не существует в принципе. Они все раскрыты во внетекстовое пространство. Потом эту идею мы усвоим по У. Эко. К этому придут постструктуралисты. М. Бахтин пишет: «В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения. Проблема большого времени»¹⁹. Кстати, большое время – это и есть время культуры.

Иначе говоря, в пределах одного произведения смыслы невозможно локализовать. В каждом произведении есть вопрос, обращенный к последующим произведениям, которые обязательно подхватят его. Но то же произведение может содержать одновременно и ответ, заданный предшествующим поколениям. История искусства по М. Бахтину предстает некоей цепочкой произведений, каждое из которых невозможно прочитать, не имея в виду предшествующие ему и последующие произведения. Все они составляют единый текст. Именно такое представление диктует необходимость соотносить каждую структуру с историческим процессом. Для М. Бахтина художественный процесс по своей сути диалогичен. Диалог, то есть коммуникация, пронизывает структуры. Функционирование структур вписано в коммуникативный контекст. Когда Ю. Кристева пытается понять, оценить и использовать открытия М. Бахтина, она резко противопоставляет его формалистам, не учитывая того, что поздний формализм близок подходу М. Бахтина. И вот тут пора сформулировать предмет будущего фундаментального проекта создания истории кино. Для этого можно использовать подход, провозглашенный опять же в филологии, а точнее, в постструктуралистской филологии. Так получается, что в смежной гуманитарной дисциплине многие новые конструктивные идеи появляются впервые. А потом они уже ассимилируются

¹⁸ Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. М., 2004.

¹⁹ Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. М., 1979., с. 373.

киноведением. Так было и раньше. И ассимиляция традиции формализма в произведении это подтверждает. Мы имеем в виду идею Р. Барта, предложившего в своей книге «О Расине» рассматривать литературу как социальный институт²⁰. Это, кстати, для социологов кино – не новость. Так рассматривает кино М. Жабский. Но вот следующее утверждение связано с пониманием Р. Бартом истории литературы и той методологии, с помощью которой эта история осмысливается.

Если исходить из постановки вопроса, в соответствии с которой литература является социальным институтом, то история литературы окажется историей возникновения, становления и функционирования литературы как социального института. Но раз нас интересует функционирование литературы, то здесь возникает проблема социальных функций литературы. Но этот вопрос не может быть проясненным, если не иметь представления о социальной среде функционирования искусства, а, следовательно, о социальном составе публики. Именно такая постановка вопроса покажет, что автор и в самом деле не может претендовать на привилегированное место в произведении. Таким образом, история литературы возможна на уровне функций, а не только на уровне осуществляющих эти функции авторов. В таком видении автор предстает участником институциональной деятельности. Таким будет социологический ракурс истории литературы. Р. Барт не отвергает других аспектов истории литературы, связанных с психологией творчества. В этом случае статус автора в произведении повышается. Эту мысль может иллюстрировать хотя бы психоанализ, хотя психология им и не исчерпывается. Другой ракурс в анализе произведения связан с исторической психологией, а, следовательно, с коллективной ментальностью определенного исторического периода, носителем которой выступает автор.

И здесь мы снова зададимся вопросом: является ли такое видение Р. Бартом истории чем-то совершенно новым и неожиданным или же это каким-то образом соотносимо с той традицией в киноведении, о которой мы говорили выше? Использование понятия «функция» предполагает, что речь идет о кино, понимаемом как социальный институт. Каждый социальный институт призван осуществлять какие-то социальные функции. В связи с потребностью в культуре начала XX века в создании нового языка становится необычайно популярной коммуникативная функция кино. Одной из основополагающих функций кино, если мы под ним будем подразумевать культуру, будет функция поддержания идентичности. Таков культурологический ракурс киноведения. В социологии искусства используется компенсаторная функция. Но одной из латентных функций кино была и остается мифологизирующая функция. Она очень хорошо проанализирована В. Паперным по отношению к так называемой «культуре два» – одному из периодов в истории страны и, соответственно, кино²¹. Вот тут-то, если выражаться языком структуралистов, необходимо переходить от синхронии к диахронии, а от поэтики к исторической поэтике. Следовательно, необходимо заново ставить вопрос о периодизации истории кино. Такая периодизация должна исходить из наличия функций²². На одном историческом этапе реальными будут одни функции, на другом другие. Хотя, безусловно, отдельные функции будут иметь место на всем протяжении кино.

Для чего мы перечисляем эти функции, список которых можно продолжить? Дело в том (к этому и хочется подвести читателя), что история кино в ее актуальном виде и в самом деле должна быть историей социальных функций кино, историей их возникновения, утверждения, смены и угасания. Историю кино нельзя сводить исключительно к истории отдельных фильмов, тем более к истории шедевров. Но историю кино нельзя сводить исключительно к авторам. Вот этот принцип «история искусства без имен», которым мы обязаны немецкому формалисту Г. Вельфлину, в новом варианте истории должен получить выражение. Впервые он был вызван к жизни формалистами, подхвачен структуралистами. О том, что он сохраняется и в постструктурализме, свидетельствует концепция

²⁰ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

²¹ Паперный В. Культура Два. М., 1996.

²² Хренов Н. Функции кинематографа в социально-политической истории России // Социология и кинематограф (Под общей редакцией М. И. Жабского). М., 2012.

истории литературы Р. Барта и его идея «смерти автора». Ставя вопрос о том, что такое история литературы, Р. Барт называет одну из таких функций – институционализация в формах литературы субъективности, то есть личностного фактора истории общества.

Между прочим, такое представление о функции литературы находится в тесной связи с поисками языка, то есть с коммуникативной функцией кино. Ведь институционализация субъективности происходит как признание значимости речи, то есть субъективных смыслов, вызывающих сопротивление языка как общезначимого фактора, как фактора культуры. Общество, несомненно, нуждается в том, чтобы смыслы вторгались в коммуникацию не только в форме языка, но и речи. Но в данном случае под языком следует понимать и те мифологические комплексы как слагаемое коллективной, а не индивидуальной ментальности. Подчас некоторые фильмы институционализируют не индивидуализированную речь, а именно мифологическую реальность. Они напрямую связаны не с индивидуальным, а с массовым сознанием. Это обстоятельство настолько важно, что кино можно представлять как институционализацию комплексов массового или мифологического сознания, а совсем не субъективности. Институционализация субъективности происходит только в так называемом «авторском» кино. В связи с институционализацией в кино мифологического сознания опять же вспоминается формальная школа, реабилитирующая пласт массовой литературы.

Таким образом, заключая сказанное, повторим то, что в истории своего становления киноведение демонстрирует тесную связь с другими гуманитарными дисциплинами. В данном случае мы ограничились анализом связей киноведения с литературоведением, точнее, с одной из литературоведческих школ, подаривших науке о возникшем в XX веке новом искусстве идеи, ставшие в кинотеории традицией. Мы обнаружили, что эта связь науки о кино с «формальной» школой прослеживается на протяжении всей истории киноведения, вплоть до сегодняшнего дня. Конечно, невозможно свести процесс научного освоения кино на протяжении истекшего столетия исключительно к ассимиляции идей формальной школы. Тем не менее, влияние этой школы на киноведение значительно. Представляется, что наименее разработанные идеи, возникшие на третьей фазе в истории становления формализма, содержат тот методологический потенциал, который потребуется при создании нового и более актуального варианта фундаментальной истории кино.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1995.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
3. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук. // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976.
5. Клейман Н. Кадр как ячейка монтажа // Вопросы киноискусства. 1968., Выпуск 11.
6. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. М., 2004.
7. Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Выпуск 5. Тарту., 1971.
8. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
9. Медведев П. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. Фрейдиизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000.
10. Нусинова Н. Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье. 1918-1939. М., 2003.
11. Паперный В. Культура Два. М., 1996.
12. Соколов В. Киноведение как наука. М., 2010.
13. Ханзен-Леве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
14. Хренов Н. Функции кинематографа в социально-политической истории России // Социология и кинематограф (Под общей редакцией М. И. Жабского). М., 2012.

15. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Рига, 1991.
16. Шапиро И. Бегство от реальности в гуманитарных науках. М., 2011.
17. Шкловский В. В защиту социологического метода. // Новый Леп., 1927, 3.
18. Эйхенбаум Б. Теория «формального» метода // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М., 2007.
19. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.

REFERENCES

1. Bakhtin M. 'K metodologii gumanitarnyh nauk' [To the methods of human sciences] in *Jestetika slovesnogo tvorchestva* [The aesthetics of literary creation]. Moscow, 1979.
2. Barthes R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika* [Selected works on semiotics and poetics]. Moscow, 1989.
3. Basin J. *Istorija istorii iskusstva. Ot Vazari do nashih dnei* [History of the history of art from Vasari to our days]. Moscow, 1995.
4. Civ'jan Ju. *Istoricheskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii. 1896-1930* [The historical reception of the cinema, The cinema in Russia 1896-1930], Riga, 1991.
5. Hanzen-Loeve O. *Russkij formalizm. Metodologicheskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostraneniija* [Russian Formalism: A methodological reconstruction of the development on the base of the defamiliarization (ostranenie) principle]. Moscow, 2001.
6. Hrenov N. 'Funkcii kinematografa v social'no-politicheskoj istorii Rossii' [Functions of the cinema in the social and political history of Russia] in *Sociologija i kinematograf* (Pod obshhej redakciej M. I. Zhabskogo) [Sociology and Cinema, ed. M. Zhabsky], Moscow, 2012.
7. Jampol'skij M. *Vidimyj mir. Ocherki rannej kinofenomenologii* [A visible world: essays on the early phenomenology of the cinema]. Moscow, 1993.
8. Jejhenbaum B. *Teorija «formal'nogo» metoda' in Jestetika i teorija iskusstva dvadzatogo veka. Hrestomatija* [The aesthetics and the theory of art in the 20 c., a reader]. Moscow, 2007.
9. Klejman N. Kadr kak jachejka montazha [Cadre as cell of the montage film editing] in *Voprosy kinoiskusstva* [Questions of cinema art]. 1968, Vol. 11.
10. Kristeva Ju. *Izbrannye trudy: razrushenie pojetiki* [The destruction of poetics, selected works in Russian translation]. Moscow, 2004.
11. Lotman Ju. Problema «obuchenija kul'ture» kak ee tipologicheskaja harakteristika [The problem of cultural education as typological feature of the culture itself] in *Sign Systems Studies*, Vol. 5. Tartu, 1971.
12. Lotman Ju. *Semiotika kino i problemy kinojestetiki* [Semiotics of cinema and cinema aesthetics]. Tallinn, 1973.
13. Medvedev P. [Bakhtin M.M.]. 'Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kriticheskoe vvedenie v sociologicheskiju pojetiku' [Formal method in literary studies; a critical introduction in sociological poetics] in Bakhtin M. *Frejdizm. Formal'nyj metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofija jazyka. Stat'I* [a collection of early works of Mikhail Bachtin]. Moscow, 2000.
14. Nusinova N. *Kogda my v Rossiju vernemsja... Russkoe kinematograficheskoe zarubezh'e. 1918-1939*. [When we will return in Russia, Russian cinema emigration 1918-1939], Moscow, 2003.
15. Papernyj V. *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Moscow, 1996.
16. Shapiro I. *Begstvo ot real'nosti v gumanitarnyh naukah* [The flight from reality in the human sciences]. Moscow, 2011.
17. Shklovskij V. 'V zashhitu sociologicheskogo metoda [An apology of the sociological method]' in *Novyj Lef* [New Left Front (LEF)], 1927, 3.
18. Sokolov V. *Kinovedenie kak nauka* [Cinema studies as discipline]. Moscow, 2010.
19. Zorkaja N. *Na rubezhe stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov* [The border of centuries, to the sources of the mass art in Russia 1900-1920], Moscow, 1976.