

## **Секция «Философия. Культурология. Религиоведение»**

**Фредерик Джеймисон о кинематографе эпохи постмодерна**

***Филин Роман Сергеевич***

*Студент*

*ГУ-ВШЭ - Государственный университет - Высшая школа экономики, Факультет*

*философии, Одинцово, Россия*

*E-mail: 09sovok@mail.ru*

Что отличает искусство постмодернизма и кинематограф от классики или модерна? Американский философ Фредерик Джеймисон считает, что постмодернизм в целом возник, как реакция на устоявшиеся формы модерна в разных областях культуры [3]. Сколько было форм высокого модерна, столько должно было появиться и постмодернистских течений им в противовес. Характерная черта для всех этих постмодернистских течений – это стирание граней и различий между стилями и направлениями, так высокая культура начинает плотно граничить с массовой или поп-культурой, и постепенно рамки между ними стираются, а их элементы начинают переходить друг в друга. Изучая такое культурное явление как постмодернизм, Фредерик Джеймисон постарался выявить его общие черты и закономерности и в частности показать, что такое постмодернизм на примере кинематографа.

В своих статьях «Историзм в “Сиянии”» и «Постмодернизм или общество потребления» [1, 2] Джеймисон выделяет такую ключевую особенность как использование приема «пастиш» в качестве основы для создания произведений постмодерна. Пастиш схож с пародией в плане активного использования имитации, или, как говорит сам Джеймисон, мимикрии [2], вбирая в себя стилистику и все самые яркие и заметные черты того стиля, или предмета, который взят за основу. Но это нейтральная мимикрия, без скрытых мотивов, присущих пародиям, нет ни сатиры, ни смеха, нет чувства, что существует нечто нормальное, по сравнению с которым объект подражания выглядит весьма комично. Пастиш – это белая пародия, пародия, которая потеряла свое чувство юмора [2].

Для постмодернистских авторов характерны стилистические заимствования в разных жанрах, для придания индивидуальной окраски своей работе. Однако в кино жанровый пастиш имеет некоторые особенности: во-первых, большое влияние оказывает влияние массовой культуры, а не высокой стиль. Массовая культура в свою очередь имеет собственную динамику, которая сильно подвержена влиянию перемен на рынке. Более того, неомарксист Теодор Адорно говорит о снижении наличия элементов классики в самом модернизме [1], в то время как в области кино, относящемуся к эпохе позднего капитализма и к обществу потребления, как его характеризует Джеймисон, существовали и существуют явления, которые должны были бы описываться в терминах, отличных от термина постмодернизм.

Джеймисон утверждает, что такое явление как голливудское кино, под которым он подразумевает кино массовое, то есть для широкой аудитории зрителей, уже само себя ставит в рамки жанрового кино и замыкается в строгие жанровые клише. Однако развитие информационного общества и телевидения не позволяет режиссерам оставаться в узких, заранее унаследованных рамках: от автора требуется свой собственный стиль и индивидуальность.

Для режиссера, с точки зрения Джеймисона, возникает следующий вопрос: как создать иллюзию того, что происходящее на экране реально, а не просто застывшая на пленке картинка, как убедить зрителя, что есть еще истории, которые можно рассказать, учитывая, что уникальность и неизменность судеб людей, да и сама индивидуальность личности, похоже, окончательно исчезли? И тут в силу вступает именно пастиш, с помощью которого режиссеры начинают кроить жанры и способы повествования своих историй, как им вздумается. На примере «Дней затмения» (1988) Александра Сокурова мы можем проследить уход от жанровых условностей [3]. Фильм, который основан на повести Стругацких «За миллион лет до конца света» избавлен от большей части научно-фантастического багажа. Научная фантастика в киноизложении принимает форму бестселлера. Сокуров специально избавляется от описания технических подробностей, так любимых Стругацкими, прекрасно понимая, что его фильм рассчитан на широкую аудиторию, которой будут интересны скорее переживания героев и их эмоции. Рассматривая также фильм Тарковского «Сталкер» [3], Джеймисон выявляет еще один способ сломать жанровые «перегородки» и подробно останавливается на работе камеры со светом, приходя к мысли о том, что история рассказывается уже не только с помощью действий, происходящих на экране, но и с помощью определенного светофильтра на камере. Режиссер использует в своем фильме не только игру актеров, но он сам играет с обстановкой вокруг, снимает ландшафт, для передачи настроения и динамики действия. Этому же приему Джеймисон уделяет внимание, рассматривая «Сияние» (1980) Стэнли Кубрика [1], где пустые коридоры гостиницы и движение колес велосипеда мальчика создают гнетущую и пугающую атмосферу.

Режиссеру-постмодернисту мало просто описать события действиями людей на экране, ему нужно подчеркнуть происходящее обстановкой вокруг своих героев. Если у Сокурова умер на экране герой, то мы видим беспорядок в его комнате, подчеркивающий невозможность хозяина комнаты уже что-то исправить. Такой ход складывается для режиссеров в тенденцию использовать некоторое яркое «пятно», которое лишней раз привлечет внимание зрителя и станет символическим отражением идей героя или всего фильма [3]. Помимо этого исследователь выделяет прием, который называет «ложный ход», попытка сбить зрителя с толку, навязать ему идею, что он смотрит кино другого жанра, а не того, который он изначально ожидал увидеть. Это ярко видно на примере «Психо» (1960) Альфреда Хичкока, где история с присвоением денег выливается в совершенно другую криминальную историю.

Таким образом, мы приходим к выводу, что кино эпохи постмодерна – это яркое изобразительное искусство, которое начинает действовать так же иносказательно, как художественная литература и живопись. Конечно, зрителя по-прежнему интересует больше всего именно то, что происходит на экране, а для режиссера теперь стало важно, как именно это происходит, какую аллегория он использует, из какого жанра позаимствует пример, чтобы приковать зрителя к экрану. Для создателя фильма становится важна не столько история, которую он должен рассказать зрителю, сколько её толкование в том свете, в котором он видит её сам и для этого он будет максимально расширять свой арсенал уникальных приемов, встраивая ракурс съемки, свет, звук и монтаж в канву сюжета своего фильма, чтобы зритель поверил, что происходящее реально, но в то же время эта реальность на экране будет своего рода пародией на реальность, в которой мы живем, и не будет четко от неё отделена.

### **Литература**

1. Джеймисон Ф. Историзм в «Сиянии» // Искусство кино. 1995. № 7.
2. Джеймисон Ф. Общество потребления // Журнал Логос. 2000. № 4 (10).
3. Fredric J. On Soviet Magic Realism // Fredric J. The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press; London: BFI Publishing, 1992.

### **Слова благодарности**

Выражаю благодарность моему научному руководителю за помощь с выбором темы и литературы к ней!