

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

Уральский гуманитарный институт

Кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры

На правах рукописи

Якимов Андрей Евгеньевич

**ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В
КИНЕМАТОГРАФЕ**

Специальность 5.7.8. Философская антропология, философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, доцент,
Круглова Татьяна Анатольевна

Екатеринбург – 2021 год

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Теоретико-методологические подходы к исследованию повседневности	30
1.1. Повседневность как предметная область философии культуры: основные проблемы культурфилософского анализа повседневности	31
1.2. Основные понятия и методологические основания интерпретации повседневности в социальной феноменологии А. Шюца	41
1.3. Режимы ценности и формы вовлеченности в прагматической теории Л. Болтански и Л. Тевено	64
Глава 2. Проблематизация отношений между кинематографом и повседневностью в контексте феноменологического подхода	82
2.1. Феноменологический подход к исследованию проблемы репрезентации повседневности в кино	83
2.2. Определение процедур репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе	106
Глава 3. Репрезентация повседневности в кинематографе как практика осмысления социокультурной реальности	115
3.1. Анализ стратегий репрезентации повседневности в кинематографе	116
3.2. Отношения между повседневностью и идеологией в советском кинематографе 1920-х годов	135
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	151
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	158

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования продиктована проблемными ситуациями в двух, важных для понимания современности, областях культуры: повседневности и кинематографе.

Первый ряд актуальных значений относится к ситуации в теории и философии кино. Для ситуации в кинопроцессе характерно противоречие между стремительными трансформациями языка кино, технологий производства и потребления и отстающим уровнем философской рефлексии этих изменений. Кинематограф с самого своего появления стремится осмыслить повседневность различными способами. Несмотря на это, на сегодняшний день тема повседневности в кино не стала предметом анализа в рамках культурно-философского объяснения. Актуальность, таким образом, связана с необходимостью разработки философско-культурологических методов для анализа репрезентации и конструирования повседневности в кино и выработке концептуальных схем и понятийного аппарата для проведения процедур такого анализа.

Симптомом масштабной актуализации интереса кинематографа к повседневности в конце XX – начале XXI века стало появление многочисленных «новых волн» в кинематографе. Как правило, этот интерес фокусирован на национальных, региональных, этнических, – локальных – версиях кинематографической и культурной реальности. Специфика этих многочисленных локальностей репрезентируется, прежде всего, сквозь призму пристального внимания к «местной» повседневности. Например, это демонстрирует вторая волна популярности азиатского кинематографа, которая началась в 1990-х гг. (режиссеры Апичатпонг Верасетакул (Тайланд), Лав Диас (Филлипины), Хон Сан Су (Южная Корея), Цай Минлян (Тайвань), Хоу Сяо Сян (Тайвань) и т. п.). Также в этот период получило широкую известность независимое румынское кино (Кристи Пую, Кристиана Муджиу, Корнелио Порумбою и др.). В России в 2000-е годы выделились в целое направление, получившее название «новая русская волна» (А. Звягинцев, Б. Хлебников, В. Сигарев, Н. Хомерики и др.). Тема повседневности стала центральной

для целого ряда направлений кинематографа: современный неореализм (Э. Хиттман, Братья Дарденн), поэтический кинематограф (О. Иоселиани, Р. Андерсон, Д. Джармуш и др.), британская новая волна, постдокументальный кинематограф. Смещение взгляда кино в сторону жизненного мира, то есть частной и социальной жизни «обычных» людей, можно обозначить термином «антропологизация», который, в данном случае, предполагает исследование особенностей человеческого существования в повседневности кинематографическими средствами.

Таким образом, первый ряд актуальных значений исследования заключается в потребности сформировать понятийный аппарат и методологические схемы для анализа репрезентации повседневности в кино для того, чтобы лучше понимать процессы трансформации современного кинематографа как одной из художественных подсистем культуры и его отношений с действительностью, сопровождающиеся смещением взгляда в сторону «обычных», повседневных явлений; вниманием к так называемым фоновым, само-собой разумеющимся, обычно нетематизируемым явлениям.

Не менее важно отметить и актуальность проблемы исследования второго важнейшего компонента объекта диссертации: повседневности в рамках философии культуры. Попытки определения сущности культуры, ее состава (морфологии) и структуры, а, следовательно, ее границ, неизбежно сталкиваются с вызовом, идущим от повседневности. И если для наук о культуре (культурология, культурная антропология, социология культуры, история повседневности как часть истории культуры, культуральные исследования, этнография, и т. п.) повседневность как предмет изучения давно освоена и в качестве эмпирической реальности, и как база для теорий среднего звена, – то философия культуры, тяготеющая к универсалистским обобщениям, еще только начинает вырабатывать способы теоретического схватывания гетерогенной природы повседневности как закономерного социокультурного явления и самостоятельной онтологической (точнее – онтофункциональной), но и аксиологической сферы культуры. Повседневность размывает привычные демаркационные линии между различными сферами культуры, её подсистемами, культурой и тем, что часто «удобно» или

принято именовать «не-культурой». Например, автор книги о советской повседневности довольно точно сформулировал проблему методологической установки: «Повседневность кажется ясной не потому, что отрефлексирована, а потому, что ускользает от рефлексии»¹. Эта установка чрезвычайно важна, так как фиксирует главную проблему исследования повседневности – проблему философского метода.

Суть философской трактовки повседневности заключается в том, что она мыслится не как часть «объективной реальности», а как социокультурная реальность, данная в единстве практических действий людей и их представлений и ценностей, интегрированных в понятие «жизненного мира» (Гуссерль). В истории повседневности мы имеем дело не с фактами и закономерностями, а именно с жизненными мирами, предстающими перед нами в виде практик, мотивов, символов. Исследования повседневности, осуществленные в рамках различных наук, выявили активность и суверенность повседневной логики, невозможность ее полного подчинения никаким высшим целям и стратегическим задачам социокультурного целого или редукции к логике надличных структур последнего. Поэтому для культурфилософского анализа повседневности часто не годятся методы, отработанные на изучении автономных и относительно целостных культурных миров: науки, религии, искусства и т. д. При этом повседневность, как и эти последние, выступает и самозаконной специфической продуктивной сферой культуры, и ее особой репрезентантой-воплощением.

Все вышеперечисленные соображения приводят к выводу, что философия культуры – именно та сфера философского знания, которая наиболее близка к созданию теоретического аппарата для анализа жизненного мира в его культурно-исторической конкретности. И обратно: что без культурфилософского анализа повседневности не может быть полноценного знания о системе культуры. Для этого философия культуры должна развернуться к тем областям жизни, где, на первый взгляд, нет места рождению смыслов, а существует только их тривиальное

¹ Орлов И. Б. Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления. М.: Изд. дом Гос. ун-та — Высшей школы экономики, 2010. С. 4.

воспроизведение. В связи с этим важно зафиксировать, что структуры повседневности – это не просто способы перевода идей, намерений, целей в материальный план бытия, это само бытие, увиденное под определенным углом зрения. Практики повседневности не воплощают смыслы, а рождают их. Они «представляют собой, с одной стороны, самый последний, низовой уровень реальности, место окончательного воплощения социальных структур, отношений, ценностей, символов в опыте человека, своего рода культурный осадок разнообразных процессов. С другой стороны, практики повседневности – точка сборки, начало и исток восходящих потоков, которые в процессе дистанцирования от повседневности автономизируются, обретая зачастую возвышенный и неутилитарный характер. В этом ракурсе сумма значений концепта “повседневность” оказывается совпадающей по семантике с концептом “культура”»².

Повседневность как область интереса кинематографистов способствует трансформации художественных приемов, нарративов, появлению определенных типов сюжета, акцентирующих внимание на структурах жизненного мира. Фокус на повседневности определяет выбор использования тех или иных кинематографических средств выражения, и чтобы понимать суть этого процесса, необходимо разработать концептуальные схемы анализа, учитывающие природу как самой повседневности, так и кинематографа. В связи с обозначенным ракурсом мы рассматриваем кинематограф как средство, обладающее особым эвристическим и онтологическим преимуществом в исследовании человека, современной повседневной жизни и взаимосвязи повседневности с другими порядками социокультурной реальности, такими как: идеология, искусство, политика, наука, религия.

Теоретическая проблематизация темы находится на пересечении философии культуры, культурологии, социологии культуры, теории кино и медиа. Теоретическая актуальность заключается в том, что рассмотрение повседневной

² Круглова Т. А. Теоретический ресурс концепта «культурные практики повседневности» для понимания социальной реальности // Практики повседневности: Матер. Всерос. научн.-методич. семинара с междунац. участием (г. Екатеринбург, 26 февраля 2011 г.). Екатеринбург: УрФУ, 2011. С. 6–10.

коммуникации, деятельности, предметов, времени и пространства как элементов кинематографической реальности позволяет обнаружить способы, при помощи которых кино способно осмыслять и репрезентировать повседневность, в которой представлены ключевые особенности разных культур, режимы функционирования ценностей и механизмов их оправдания. С точки зрения феноменологической теории кинематограф обладает «онтологическим», или феноменологическим, преимуществом в репрезентации повседневности, поскольку киноопыт оказывается во многом изоморфен структуре повседневного опыта.

Степень научной разработанности темы исследования. Повседневность в XX веке становится предметом исследования большого количества социальных и гуманитарных дисциплин. Мы остановимся на кратком обзоре основных и наиболее влиятельных подходов к исследованию повседневности, выделим те подходы, которые, на наш взгляд, обладают теоретико-методологической релевантностью в контексте исследования проблемы репрезентации повседневности в кинематографе.

В статье «Миф повседневности: к гетерологии обыденности»³ Барри Сандивелл обосновывает тезис, согласно которому проявление особого внимания в философском, социологическом и культурологическом дискурсах к проблеме повседневной жизни вызвано общефилософской тенденцией к переосмыслению метафизических дихотомий. Традиционный «онтологизирующий дуализм»⁴, по мнению Сандивелла, приводит к тому, что повседневность трактуется как статичная, универсальная, внеисторическая, аполитичная область реальности, «низкая» по отношению к научным, художественным, религиозным и другим «возвышенным» областям смысла. Теоретическая установка онтологизирующего дуализма, свойственная эссенциалистским философским теориям, предполагает редуцирование всей совокупности разнообразных явлений к универсальным объясняющим схемам. Такой подход обычно основан на формировании генерализирующих способов концептуализации культурных процессов, которые, в свою очередь, сопротивляются подобному упрощению. Отказ от универсализации и

³ Sandywell B. The myth of everyday life: Toward a heterology of the ordinary // Cultural Studies. 2004. № 18 (2-3). p. 170.

⁴ Там же.

онтологизации природы человека и культуры – это довольно распространенная тенденция современных гуманитарных исследований. Именно с этим связано проявление особого интереса к множественности, локальности и, соответственно, повседневной жизни и её различным проявлениям.

Основные направления социальной и гуманитарной мысли XX и начала XXI вв. (от социальной феноменологии, критической теории до прагматической социологии и постмодернистской философии) предлагают разные способы преодоления метафизического дуализма, под которым Сандивелл понимает «концептуальную дихотомию теории и практики (приоритет теории над практикой, бескорыстного знания над обыденной деятельностью, возвышенной области чистого познания над ограниченной повседневной деятельностью)»⁵.

С того момента, как повседневность стала значимой предметной областью для многих социальных и гуманитарных дисциплин, в культуре модерна определилось понимание ее природы как амбивалентной. В соответствии с первым подходом (марксизм, М. Вебер, экзистенциализм) повседневность критикуется как отчужденная, утратившая истину бытия, реальность, которая не представляет особенного интереса в качестве самостоятельного объекта исследования. Повседневность предстает как рутина (Г. Зиммель), мир неподлинного, анонимного (М. Хайдеггер), мир запрограммированной, технизированной деятельности (Г. Маркузе).

В рамках феноменологии в работах Э. Гуссерля возникает другой способ проблематизации повседневности. Впервые возникает стремление сформулировать специфические особенности повседневности в качестве значимой реальности человеческой жизни. То, что сегодня мы обозначаем термином повседневность, в феноменологической философии объясняется при помощи концепции жизненного мира. Феноменологическая трактовка преодолевает господствовавшее ранее представление о повседневности как о зоне отчуждения, рутине, неподлинном мире,

⁵ Sandywell B. The myth of everyday life: Toward a heterology of the ordinary // Cultural Studies, 2004. № 18 (2–3). p. 167.

исключая все оценочные, этические, эстетические и политические характеристики в пользу нейтрального описания.

В работах Э. Гуссерля, а затем в исследованиях социального феноменолога А. Щюца повседневность начинает трактоваться как человеческий жизненный мир, целостность, для которой характерны непосредственная очевидность, интуитивная достоверность, уровень внерефлексивного сознания, который является условием научной, творческой, художественно-эстетической установки сознания. Если цель исследователя – определение мира первичных смыслов, то его задачей становится работа с ментальными конструкциями, существующими по принципу взаимодействия тематического и горизонтного содержания сознания в повседневной жизни. Самоочевидность и предсказуемость фиксируют некий инвариант как неизменное начало практики, как наиболее глубокий, базовый уровень реальности социокультурной жизни. Реальность жизненного мира, или повседневная реальность трактуется Щюцем как основная, базовая, над которой надстраиваются все остальные. Повседневность обладает собственным порядком конституирования. Различные системы релевантности, которые описывает Щюц, объясняют функционирование процессов переключения или изменения установки сознания. В кинематографе процессы такого переключения осуществляются при помощи пространственно-темпоральных и сюжетных особенностей фильма и могут выражаться в процессах замедления, приостановки, изменения крупности плана и т. п. Подробно различные способы проблематизации привычного порядка мы рассматриваем во второй главе.

В исследованиях повседневности следует выделить несколько крупных групп. Одни – эмпирические, предметом которых становится история труда⁶, быта, отдыха и досуга (серия книг «Культура повседневности»), испытавшие сильное влияние парадигмы, заданной школой Анналов: она поставила в центр проблему массовых представлений, ментальности, историчности сознания, противопоставив методологию макроистории, основанной на мегасобытиях и исторических

⁶ Людтке А. История повседневности в Германии. Новые подходы к изучению труда, войны и власти. М.: РОССПЭН; Германский исторический институт в Москве, 2010.

личностях, микроистории рядовых людей. Другая группа исследований посвящена теоретической проблематизации повседневности в философском дискурсе. Это, прежде всего, упомянутая нами ранее феноменология Э. Гуссерля, социальная феноменология А. Шюца, экзистенциализм Ж.-П. Сартра и М. Хайдеггера, различные марксистские и постмарксистские теории повседневности, например теория производства пространства Анри Лефевра⁷.

Особое место в исследованиях повседневности занимает немецкая школа истории повседневности. В исследованиях одного из ключевых её представителей А. Людтке ставятся вопросы не только о конкретной исторически локализованной повседневности, но и более широко изучаются методологические проблемы, связанные с повседневностью как предметной областью. А. Людтке исследует вопросы, связанные с определением характеристик повседневности как таковой, а также вопросы, связанные с поиском наиболее релевантных предметной области методов. Важно, что в истории повседневности жизненный мир также не мыслится как универсальная величина. Согласно Людтке любое исследование повседневности обречено на некоторую степень фрагментарности. Он следует общим тенденциям гуманитарной мысли и трактует повседневность как гетерогенную, децентрированную, неоднородную область человеческой жизни. В соответствии с этим в качестве основного принципа исследования повседневности он выделяет признание её амбивалентной природы. Амбивалентность является тем условием, которое позволяет избежать теоретических процедур универсализации и процедур объяснения частной жизни через обращение к простой детерминации повседневности «большими структурами», культурными, политическими и социальными доминантами. Повседневность оказывается сложнее и многообразнее любых способов простого объяснения частного через обращение к общим социокультурным закономерностям.

Существует большое разнообразие подходов к исследованию повседневности в современной культуре в рамках теории медиа и современной философии культуры. Вопросами функциональной взаимосвязи повседневности и медиа занимаются такие

⁷ Lefebvre H. *Everyday life in the modern world*. London: A&C Black, 2000.

исследователи как М. Маклюен⁸, рассматривающий массовую культуру как мозаику и акцентирующий внимание на социальной, культурной и когнитивно-конструирующей функции различных медиа; О. Аронсон⁹, который акцентирует внимание на том, каким образом кинематографические явления взаимосвязаны с логикой функционирования культурных смыслов. В истории культуры и культуральных исследованиях повседневность рассматривается как базовый уровень существования и репродуцирования культурных смыслов (В. Д. Лелеко¹⁰, П. Бёрк¹¹, В. Highmore¹²). В *эстетике* рассматриваются функциональные особенности повседневности в различных видах искусства (N. Papasteriadis¹³, A. Taylor¹⁴).

М. де Серто в своей работе «Изобретение повседневности» рассматривает культурные особенности повседневных практик потребления и производства. С его точки зрения, повседневность не детерминирована культурными, экономическими и политическими установлениями. В связи с этим, повседневность не является целиком пассивной областью человеческой жизни. Де Серто в рамках повседневных потребительских практик подмечает и описывает механизмы апроприации, реапроприации, «браконьерства», тактического неподчинения господствующему порядку. Он предлагает рассматривать повседневность как область изобретения и производства самими акторами (зачастую несознательно) новых, подвижных, динамичных культурных смыслов и значений.

Испытав на себе влияние социальной феноменологии, многочисленные прагматически ориентированные, микросоциологические теории начинают проблематизировать повседневность как основу социальной реальности. Среди таких теорий наибольшее влияние оказали такие направления как: теория фреймов

⁸ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2007.

⁹ Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М., 2007.

¹⁰ Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 1997.

¹¹ Бёрк П. Что такое культуральная история? М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015.

¹² Highmore В. Everyday life and cultural theory: An introduction. London: Routledge, 2002.

¹³ Papasteriadis N. Spatial Aesthetics: Arts, Place and the Everyday. Amsterdam, 2010.

¹⁴ Taylor A. Troubled everyday: The aesthetics of violence and the everyday in European art cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

И. Гофмана, этнометодология Г. Гарфинкеля, социальный конструктивизм П. Бергера и Т. Лукмана, акторно-сетевая теория Б. Латура.

Для решения задач нашего исследования мы уделяем особое внимание рассмотрению прагматического подхода в социологии. Наиболее влиятельными исследователями в рамках прагматической социологии являются Л. Болтански и Л. Тевено¹⁵. Определенная систематизация теорий и концептов повседневности в рамках прагматической социологии была сделана учеными Европейского университета¹⁶, а также социологами В. Вахштайном¹⁷ и О. В. Ковеневой¹⁸. Специфика этого подхода заключается в том, что прагматисты находятся в полемике с критическим подходом в структуралистской социологии, наиболее известным представителем которой является П. Бурдьё. Теория полей Бурдьё предписывает агентам социального взаимодействия зависимость их практик, суждений и представлений от какого-либо вида внешних структур или специфического капитала. Такой подход, как считают сторонники прагматистской социологии, характеризуется невниманием к самоописанию акторов, что отличает его от прагматической социологии и некоторых видов антропологических исследований, которые, наоборот, следуют за самими акторами, учитывая их действия и суждения о самих себе. Многие элементы прагматической теории пересекаются с тезисами культур-философского исследования повседневности М. де Серто. Болтански и Тевено описывают социальные механизмы как гетерономные, нередуцируемые к универсальным процедурам классификации и всякий раз обладающие ситуативным «ценностным» контекстом действия.

В конце XX века в области исследования культуры происходит поворот в сторону антропологии, который привносит существенное разнообразие методов и значительно расширяет предметную область дисциплин, занимающихся культурой, в которую начинают входить повседневные явления (предметный мир, совокупность

¹⁵ Болтански Л., Тевено Л. Критика и обоснование справедливости: Очерки социологии градов. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

¹⁶ Волков В., Хархордин О. Теория практик. СПб: Издательство Европейского университета, 2008.

¹⁷ Вахштайн В. Социология повседневности и теория фреймов. СПб: Издательство Европейского университета, 2011.

¹⁸ Ковенева О. В. Французская прагматическая социология: от модели «градов» к теории «множественных режимов вовлеченности» // Социологический журнал. 2008. № 1. С. 5–21.

практик и ритуалов, повседневная мифология и т. п.). Появление интереса к исследованию повседневности в философской антропологии, философии культуры, культурологии, по мнению П. Бёрка, является следствием культурального и антропологического поворотов. «Культура» начинает пониматься как довольно широкое целостное явление, включающее в себя большой «диапазон артефактов (изображения, орудия, дома) и практик (разговор, чтение, игры)»¹⁹.

Кинематограф обладает преимуществами в репрезентации повседневности. Многочисленные подходы к концептуализации понятия репрезентация были предприняты в философии постструктурализма такими авторами как Ж. Деррида, Ж. Делез, Р. Барт, Ж. Бодрийяр и другими. Репрезентация понимается нами как процесс кинематографической фиксации, который основан на принципе эквивалентности кинематографического образа и реальности. Процедура репрезентации, таким образом, исходит из постулирования онтологического статуса изображения и основана на выстраивании строгой внутренней системы релевантностей, основывающейся на адекватности элементов кинореальности по отношению друг другу и внешней системе релевантностей зрителя и создателей фильма. Процесс конструирования подразумевает выстраивание определенным образом по отношению друг к другу различных репрезентаций (пространственных, временных, предметных), характеризуется наличием выраженной художественной произвольности.

Кинематографическая реальность, которая характеризуется особым статусом внутри- и вненаходимости, ближе к феноменологическим характеристикам жизненного мира, чем художественная реальность других видов искусства. В связи с этим для нас важен круг работ, посвященных философскому анализу художественной реальности, представленный в исследованиях А. Ф. Еремеева²⁰, Л. А. Закса²¹, которые трактуют художественную реальность, отталкиваясь от

¹⁹ Бёрк П. Что такое культуральная история? М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. С. 51.

²⁰ Еремеев А. Ф. Художественная реальность [Электронный образовательный ресурс]. Екатеринбург: УрФУ. URL: <http://media.ls.urfu.ru/182/540/1217/1484/386/> (дата обращения: 07.04.2018).

²¹ Закс Л. А. Проблемные поля онтологии искусства // Онтология искусства: сборник научных статей. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, Гуманитарный ун-т, 2005. С. 6–33.

исследований М. Бахтина²² как «идеально-феноменологическое существование художественного образа (художественно-образной информации) в качестве особой действительности и способа бытия субъекта»²³. Для авторов этого круга характерно различие художественной реальности, основанной на диалектике внутри и вненаходимости, с другими типами реальности, в том числе и повседневной.

Система релевантности в кинематографе опирается на повседневные системы релевантности зрителя, совпадение с которыми является необходимым условием понимания и переживания кинореальности. Такое совпадение, в свою очередь, является результатом определенных особенностей кино как медиума: пространственно-временная представленность места и действия, запечатление «нетронутой» реальности, объективность кинокамеры, коллективный характер кинопроизводства, массовая распространенность и популярность кинематографа, его рыночная, товарная составляющая, высокий уровень погружения реципиента в конструируемую кинематографом реальность, и т. п. В работах Д. Бордуэлла²⁴ и Н. Кэрролла²⁵ разрабатывается подход к кинематографу, напоминающий отношение прагматической социологии к социальным акторам. Бордуэлл и Кэрролл предпринимают попытку преодолеть навязывание универсальных схем объяснения в теории кино, предоставляя автономность самим фильмам.

Многие исследователи кино, как современные, так и те, чьи работы признаны классическими: Жиль Делез²⁶, Олег Аронсон²⁷, Андре Базен²⁸, Зигфрид Кракауэр²⁹, Т. Эльзесер и М. Хагенер – в связи с развитием кинематографа ставят вопрос о появлении новой субъективности и способа восприятия. Феноменологический подход выявляет перцептивно-аффективную природу кино, которая осуществляется в качестве образа-переживания, напоминающего по своим особенностям работу

²² Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

²³ Закс Л. А. *Проблемные поля онтологии искусства* // Онтология искусства: сборник научных статей. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, Гуманитарный ун-т, 2005. С. 6–33.

²⁴ Bordwell D. *Post-theory: Reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2012.

²⁵ Carroll N. *Prospects for film theory: a personal assessment* // *Engaging the moving image*. New Haven: Yale University Press, 2008.

²⁶ Делёз Ж. *Кино*. М.: Ad Marginem, 2004.

²⁷ Аронсон О. *Метакино*. М.: Ad marginem, 2003.

²⁸ Базен А. *Что такое кино?* Сборник статей. М.: Искусство, 1972.

²⁹ Кракауэр З. *Природа фильма*. М.: «Искусство», 1974.

повседневного, некритического восприятия. В рамках феноменологии кино следует упомянуть работы М. Мерло-Понти³⁰, работающего над феноменологией восприятия³¹. В современной теории подобное феноменологическое рассмотрение кинематографа мы обнаруживаем в работах В. Собчак³², Л. Маркс³³, Дж. Баркер³⁴. Собчак развивает идеи М. Мерло-Понти, и рассматривает кинематограф как средство чувственного выражения непосредственного чувственно-телесного, целостного зрительно-слухового опыта при помощи переноса перцептивного кинообраза в сферу переживания зрителя. Обобщение особенностей конструирования кинореальности и методология её анализа представлены в работах «Эстетика фильма»³⁵, в работе О. Аронсона «Метакино» и в работе Г. Кортэ «Введение в системный киноанализ», где разрабатываются методы анализа кинопроизведений.

Обращение к перечисленным выше работам позволяет нам прояснить то, насколько язык кино позволяет репрезентировать повседневность, релевантную действительному/реальному жизненному миру. А также позволяет выделить при анализе фильмов стратегии, приемы и способы репрезентации повседневности.

Несмотря на наличие большого количества исследований повседневности и работ по теории кино, взаимосвязь повседневности и кинематографа остается областью, которой недостает теоретико-методологической ясности. Интерес к проблеме повседневности в кинематографе вызван ощущением неудовлетворенности состоянием наук о кино, с одной стороны, и философско-культурологическим статусом проблемы повседневности, с другой стороны. В киноведении повседневность чаще всего рассматривается как особая предметная сфера (быт, материальный мир определенной эпохи, повторяющийся в действиях персонажей порядок), требующая специальных художественных средств для своего воспроизведения. В источниках по истории кино повседневность предстает как

³⁰ Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 22.

³¹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб: Ювента, 1999.

³² Sobchack V. The address of the eye: A phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

³³ Marks L. U., Polan D. The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke University Press, 2000.

³⁴ Barker J. M. The tactile eye: Touch and the cinematic experience. Berkeley: Univ of California Press, 2009.

³⁵ Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

отдельная тема наряду с другими. В таком ракурсе игнорируется разворот к субъекту, когда повседневность может быть трактована как особая характеристика самих людей, а не только их предметного окружения и заданного порядка вещей. При новом подходе повседневность предстает как универсальная характеристика любого кинематографического опыта в силу того, что природа кино включает в себя целостные параметры жизненного мира.

Повседневность как предмет философско-культурологического анализа возникла относительно недавно, спровоцировала целый ряд дискуссий и вызвала необходимость пересмотра методов изучения культуры. Пользуясь выражением социолога культуры Л. Гудкова³⁶ о том, что тема повседневности была принята как основа для «альтернативной» социологии, мы рискнем утверждать, что аналогичную роль эта тема сыграла и в науках о культуре. Суть альтернативного взгляда можно выразить цитатой из Я. Щипаньского: «Необычное – воплощение или форма выражения человеческого величия. Повседневность, напротив, – область серости и неплодоносности. Но лишь грандиозность повседневности придает смысл открытиям, создателю, творцу. Повседневность, следовательно, есть санкция величия и одновременно его тест на выживаемость, его проверка. Революция становится тем, что из нее делает повседневность. Повседневность – окончательная кухня историй»³⁷. Для философии культуры идея повседневности задает точку отсчета в изучении ценностей, норм, поведения и порядков в том или ином типе или периоде культуры.

Исходя из вышеописанной теоретической ситуации в диссертации обосновывается следующая логика и структура: в первой главе исследование движется от анализа повседневности как социокультурной реальности (в дальнейшем мы будем ее называть «социокультурной повседневностью») и методов ее анализа (социальной феноменологии и прагматической социальной теории) к поиску адекватных ее природе способов репрезентации в кинематографе; во второй главе исследование исходит из специфики кино как медиа и осуществляет поиск

³⁶ Гудков Л. Проблема повседневности и поиски альтернативной теории социологии // Гудков Л. Абортивная модернизация. М.: РОССПЭН, 2011. С. 413–458.

³⁷ цит. по: Гудков Л. Проблема повседневности и поиски альтернативной теории социологии // Гудков Л. Абортивная модернизация. М.: РОССПЭН, 2011. С.421-422.

структур повседневности внутри самого кинематографа (будет именоваться «кинематографической повседневностью»). Таким образом, в работе осуществляется непростая попытка диалога двух феноменологий: социальной феноменологии, исследующей социокультурную повседневность, и феноменологии кино, трактующей природу кино как наиболее адекватную и полную репрезентацию жизненного мира.

Объект исследования: кинематографическая репрезентация повседневности.

Предмет исследования: методологические основания анализа репрезентации повседневности в кинематографе и ее специфика. **Цель исследования:** анализ и осмысление отношений сходства (эквивалентности) повседневности и кинематографа, обеспечивающих особый, присущий этому медиа и виду искусства эффект художественной репрезентации повседневности.

Для достижения цели решаются следующие **задачи:**

1. Выявить и описать основные теоретические проблемы, связанные с исследованием повседневности как автономной предметной области философии культуры.

2. Определить основные понятия и методологические основания анализа репрезентации повседневности в кинематографе на основании социально-феноменологической трактовки жизненного мира А. Шюца.

3. Проанализировать концепцию повседневности, сформированную в рамках прагматической социологии, в качестве методологического основания анализа репрезентации ценностных режимов в кинематографе и множественных форм вовлеченности человека в мир.

4. Опираясь на феноменологический подход в теории кино, определить особенности кинематографа как медиа и репрезентативной системы культуры, обладающей преимуществом в осмыслении повседневности перед другими видами искусства.

5. Исследовать проблему теоретического разграничения процедур репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе.

6. Сформулировать и проанализировать на конкретном материале основные стратегии репрезентации повседневности в кинематографе.

7. Исследовать отношения между повседневностью и другими уровнями социокультурной действительности на примере репрезентации взаимоотношений идеологии и повседневности в советском кинематографе 1920-х гг.

Научная новизна исследования заключается в применении культурфилософски осмысленного методологического аппарата социальной феноменологии и прагматической социальной теории к таким феноменам культуры как повседневность и кинематограф. Это позволило по-новому прояснить связь кинематографа как медиа с повседневностью, её социокультурными и индивидуальными измерениями. Новым является применение социальной феноменологии к исследованиям кинореальности, так как в этом ракурсе определяются условия адекватного видения повседневного порядка. Между повседневностью, осмысленной как порождение культуры и особая, не сводимая к другим сфера социокультурной реальности, и художественно-образной кинореальностью установлены отношения подобия, что позволило выявить репрезентативные ресурсы кинематографа.

Наиболее существенные результаты, полученные лично автором:

1) Новым является основной концептуальный ход: построена программа исследования как перекрестного применения методов феноменологии и прагматической социальной теории в двух предметных областях: в анализе социокультурной повседневности и в анализе кинореальности (кинематографической повседневности).

2) Исходя из того, что процедуры репрезентации предполагают наличие соответствия между двумя системами, разными по своей природе (принцип эквивалентности), исследование пошло по пути поиска этих соответствий. Специфика кинореальности была сопоставлена с основными параметрами повседневности, выявленными и осмысленными посредством категориального аппарата социальной феноменологии. В результате зафиксированы следующие

существенные совпадения в проявлении киноопыта и повседневности: неразличение пространственно-временной картины как объекта репрезентации и акта созерцания; эффект «не тронутой» интерпретациями реальности; работа кинокамеры, снимающей различия между субъективным взглядом отдельного человека и «объективным» всеобщим (интерсубъективным) взглядом; аффективность и аттрактивность кинорецепции (высокий уровень погружения реципиента в конструируемую кинематографом реальность). Все эти особенности киноопыта изоморфны повседневным состояниям как нерелексивным и погруженным в поток обстоятельств и действий. При таком подходе повседневность предстает как универсальная характеристика любого кинематографического опыта в силу того, что природа кино включает в себя целостные параметры жизненного мира.

3) Анализ отношений повседневности и кинореальности в системе категорий феноменологии по-новому представил проблему дистанции в повседневном опыте – так как дистанцирование является условием феноменологической процедуры, – и, соответственно, отношения повседневных значений с неповседневными. Разнообразные стратегии репрезентации в кино имеют результатом открытие повседневности, делание ее видимой, аутентичной и переживаемой. Но в то же время процедуры кинорепрезентации освобождают реципиента от власти повседневности.

4) Констатирован парадокс репрезентации повседневности: условием глубокого погружения в реальность становится имитационная дистанция между «Я» и миром. Диалектика внутри-/вненаходимости, спонтанного/рефлексивного, естественной установки/проблематизации характерна как для повседневности в ее социокультурном модусе, так и для кинематографической репрезентации. Это позволяет увидеть в кинематографе не только способы художественного преобразования или духовного преодоления повседневности, но и стратегии обнаружения в повседневности истоков новых нетривиальных значений.

5) Подробно исследовано влияние повседневности как области интереса кинематографа на генерирование формальных приемов, трансформацию киноязыка, разработку новых типов повествования.

6) Раскрыт сложный многоуровневый характер репрезентации повседневности в кинематографе: единство гаптического (телесного) и оптического, диегезиса (уровень сообщения) и мимезиса (уровень отражения), фигуративного и нефигуративного.

7) На основании анализа социально-феноменологической теории жизненного мира А. Щюца обосновывается применимость для интерпретации кинематографической повседневности таких концептов, как: типизация, система релевантности, метафора фигуры и фона. Данные понятия в работе рассматриваются в качестве базовых схем для исследования кинематографической повседневности и определения основных стратегий её репрезентации: нарушение (проблематизация) /воспроизведение (натурализация) типизаций; приостановка, переключение, проблематизация систем релевантности; динамическая реконфигурация фигуры и фона; процедуры дистанцирования и сближения, ускорения и замедления.

8) Обосновывается возможность применения концептов «миры/грады оправдания», «режим вовлеченности», «режим ценностей», «режим координации действий», «испытание социального порядка» (разработанных в прагматической социологии Л. Болтански и Л. Тевено) в качестве инструментов анализа кинематографической реальности.

Теоретическая значимость работы заключается, во-первых, в прояснении и расширении круга культурфилософских оснований для анализа кинематографической повседневности; во-вторых, в разработке теоретической модели, объясняющей механизмы рождения-воссоздания и проблематизации повседневности в кинематографической реальности конкретных фильмов; в-третьих, в философском анализе и осмыслении отношений сходства (эквивалентности) повседневности и кинематографа, обеспечивающих особый, присущий этому медиа и виду искусства эффект художественной репрезентации повседневности. На основе выявленного сходства между структурами

социокультурной повседневности, ее ценностными режимами и порядками вовлеченности, с одной стороны, и природой кинореальности, с другой, разработаны теоретико-методологические основания для анализа кинематографической повседневности как существенного атрибута киноопыта, благодаря чему кинематограф получает особое место и роль в культуре как уникальный по аутентичности способ репрезентации и освоения повседневной жизни людей.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что понятийный аппарат, материалы и результаты исследования являются применимыми для дальнейшего осмысления проблемы повседневности в рамках философии культуры. Методологические стратегии, предложенные в работе, являются полезными для развития теории повседневности, поскольку демонстрируется их практическая применимость для рассмотрения структурно-функциональных связей повседневности и других, важных сфер социокультурной действительности при помощи обращения к анализу фильмов. Таким образом, результаты диссертации могут быть использованы как для дальнейшего анализа кинематографической повседневности, так и для широкой сферы исследований, посвященных философско-культурологическому анализу повседневности. Материалы исследования могут быть использованы в практике работы художественных институций, учреждений культуры и образовательных учреждений при разработке специальных курсов по философии культуры, теории медиа, истории и теории кино. Примеры анализа кинематографической повседневности, приведенные в диссертации, могут послужить предпосылкой для дальнейшего составления ретроспективы из отдельных фильмов и кинематографических направлений, обеспечивающих наглядную историю культуры повседневности и историю трансформации кинематографических способов осмысления повседневности.

Методология и методы исследования. Общая методологическая позиция по отношению ко всем аспектам рассматриваемой проблемы заключается в попытке рассмотрения принципов и категорий ряда социологических, культурологических, киноведческих и философских концепций сквозь призму культурфилософской

оптики. Это означает, во-первых, что отношения по-разному осмысляемых в социогуманитарных науках повседневности и искусства кино рассматриваются в системе (контексте, горизонте) культуры, как взаимоотношения ее особых автономных компонентов, в то же время специфически реализующих ее системные цели. Во-вторых, культурфилософская «рамка», общий знаменатель и концептуальная доминанта работы означает, что исследование движала установка на открытие в процедурах и структурах кинематографической репрезентации повседневности особой культурно-жизненной (бытийной, экзистенциальной) логики и культурных смыслов обоих компонентов культуры, которые иным способом остались бы скрытыми и для научного сознания, и, что еще более важно, для самих людей. Теоретико-методологической основой для выстраивания связей между различными предметно-смысловыми сферами культуры – кинематографом и повседневностью, – выступает феноменологический подход. На основании анализа работ А. Щюца мы описываем структуры жизненного мира и выделяем основные понятия, применимые для анализа кинематографической реальности. Помимо анализа феноменологической теории повседневности мы обращаемся к исследованию основных методологических положений, представленных в прагматической социологии Л. Болтански и Л. Тевено. Социальная феноменология является теоретико-методологической базой анализа, так как предлагает понятийный аппарат для описания повседневной реальности, реальности жизненного мира, работы повседневного восприятия, сознания и коммуникации. Прагматическая социология Л. Болтански и Л. Тевено не противоречит социально-феноменологическому подходу А. Щюца, дополняя его и демонстрируя новые процедуры описания и анализа различных форм вовлеченности человека в мир на основании ценностных режимов. Что позволяет построить методологию анализа, избежав эклектики. На этой основе в работе разрабатывается концептуальная модель анализа репрезентации повседневности в кинематографе.

Для выявления изоморфизма между реальностью повседневности и кинематографической реальностью во второй главе мы рассматриваем феноменологическую теорию кино, и в процессе анализа киноматериала применяем

понятия, описанные в первой главе. Применение подходов социальной феноменологии и прагматической социологии к анализу кинематографа позволяет ответить на вопросы: как формальные особенности кинематографа, процесс восприятия, зрительский опыт выражают социокультурные, исторические особенности повседневной действительности; как кинематографическая реальность работает с повседневными системами конфигурации восприятия, познания и мышления.

Для определения места, статуса и ценности (социальной, культурной, экзистенциальной, эстетической) концепта повседневности в культуре XX и XXI века необходимо собрать материал из истории кино, кинотеории и кинокритики, чтобы разобраться с историческими версиями трактовки повседневности в кино, так как в разные времена повседневность как предмет репрезентации понималась по-разному, порождая различные приемы киноязыка и дискурсы. Для этого в исследовании мы проводим краткий анализ особенностей осмысления повседневности в советском кинематографе 1920-х гг. и в некоторых современных фильмах.

На примере анализа конкретных фильмов мы устанавливаем связь между повседневностью и другими порядками социокультурной действительности, используя в качестве методологического основания метафору фигуры и фона, понятия хронотоп, типизация, проблематизация, режим вовлеченности, релевантность и др.

Чтобы выявить комплекс значений повседневности в современной культуре и разнообразие способов кинематографического выражения этих значений, мы задействуем анализ прецедентных кинотекстов, используя герменевтический подход для интерпретации содержания отдельных фильмов, описания конструируемой в них кинореальности.

Положения, выносимые на защиту:

1. Повседневность является значимой предметной областью для философии культуры. Она не может быть теоретически ограничена процедурами универсализации, поскольку является гетерогенной, динамической,

децентрированной системой. Повседневность как предметная область значима не только в контексте выявления выходов из нее (преодоления повседневности) в другие метафизические, универсальные – надповседневные области смыслов, – но и как область конечных значений, как исток и финал всех социокультурных процессов. В этом плане исследование повседневности позволяет выявлять механизмы функционирования социокультурной реальности на её базовом, исходном уровне, который не только испытывает на себе влияние доминирующих культурных значений, но и производит переосмысление и изобретение новых.

2. В качестве основной методологии, дающей ключ к познанию социокультурной повседневности, выбрана социальная феноменология, исходя из того, что эта концепция обнаруживает скрытые для других подходов смыслопорождающие структуры. Структура повседневного опыта, подразделяемая Шюцем на три уровня (актуальный, реконструируемый и потенциальный) соотносится со структурой кинематографической реальности. Анализ репрезентации повседневности в кинематографе на основании понятий Шюца, описывающих когнитивные процессы повседневного сознания: типизация, система релевантности, горизонт и тема (реконфигурация фигуры и фона), позволяет обнаружить различные приемы и стратегии, при помощи которых кинематограф осмысляет повседневность, её уровни и связи повседневного и неповседневного уровней значения. Социальная феноменология выявляет условия видимости повседневного порядка: переключение естественной установки, проблематизацию типического, дистанцирование, отстраненный взгляд. В связи с этим, в качестве основных стратегий репрезентации повседневности мы выделяем различные способы проблематизации привычного порядка: дистанцирование – сближение, реконфигурация фигуры и фона, замедление и ускорение. Последние напрямую связаны с пространственно-темпоральными характеристиками кинематографической репрезентации повседневности.

3. Предлагаемая прагматической социологией теоретическая позиция сосредоточена на ценностных порядках, «привязанных» к переменным параметрам. Понятие «градусов» и «режимов вовлеченности» по-новому и продуктивно позволяет

снять оппозицию высокого-низкого в исследованиях повседневности. Эта теория переносит вопрос о ценностях из метафизической плоскости в прагматическую. Репрезентация повседневности в кинематографе осмысляет коммуникативные и сюжетные ситуации, в которых обнаруживается противоречие между различными градами. Специфика репрезентации повседневности часто выражается в сопоставлении, столкновении и комбинации различных градусов. Концепты «режим вовлеченности» и «режим оправдания» наряду с классификацией систем релевантности следует рассматривать как рабочие методологические схемы для интерпретации взаимодействия в кинематографе повседневности и других уровней социокультурной реальности (идеологией, политикой, экономикой и т. п.).

4. Кинематограф как вид искусства, сформировавшийся в эпоху распространения и утверждения неклассической парадигмы культуры, и как универсальное медиа является такой формой единства субъекта и объекта, видимого мира и смотрящего адресата, которая в наибольшей степени изоморфна устройству жизненного мира, его пространственно-временной и телесной целостности. Именно с этим его качеством связано то, что тема повседневности особенно актуальна для изучения кино. «Смотреть кино» — значит пребывать в особом состоянии сознания на основании спонтанного механизма восприятия, которое включается в двумерное изображение, достраивая реальность за его пределами. Это особая перцептивная процедура, во многом изоморфная естественной установке сознания, также «достраивающего» те элементы действительности (горизонт жизненного мира), которые не являются непосредственно данными, но подразумеваются как таковые. Преимущества кинематографа в осмыслении повседневности заключается в эффекте «присутствия», аффективно-перцептивной характеристике кинообразности и целостности кинематографической реальности, которая по характеру своего развертывания напоминает естественные механизмы восприятия, работающие по принципу реконфигурации фигуры и фона.

5. Специфика кино как универсального медиа наиболее полно и адекватно исследуется в рамках феноменологического метода. Это позволяет построить теоретически непротиворечивый диалог между исследованиями социокультурной

повседневности в рамках социальной феноменологии и прагматистской социологии культуры, и феноменологической теорией кино. Такая исследовательская стратегия дает основания утверждать, что кино совмещает в себе и репрезентативные процедуры «онтологической», реалистической фиксации, и процедуры художественного конструирования. В разных фильмах они могут быть выражены в различной степени, но никогда не могут существовать отдельно друг от друга. Понятие репрезентации следует использовать для выявления и описания общих кинематографических стратегий фиксации повседневной жизни, тогда как понятие конструирования позволяет произвести аналитический разбор особенностей кинематографической репрезентации повседневности как художественной целостности. Репрезентация повседневности – процедура, основанная на аудиовизуальном соответствии и адекватности кинематографической реальности повседневному порядку, на выстраивании пространственно-временной структуры повседневности и её соответствия повседневным системам релевантности. Конструирование основывается на позиции вневходимости, выстраивании связей между элементами репрезентации, следуя художественной целесообразности.

6. Повседневность как область интереса влияет на формальные приемы, нарратив и актуализацию определенных типов сюжета, рассказывающих об обычных людях в обычных для конкретного социокультурного контекста обстоятельствах. Проведенный нами анализ стратегий репрезентации повседневности в кинематографе основан на рассмотрении пространственных, темпоральных и сюжетных элементов кинематографической образности. Описание приемов репрезентации повседневности на основании социально-феноменологической теории жизненного мира и феноменологической концептуализации особенностей кинематографа, позволяет нам сделать вывод, что основными концептуальными схемами для анализа репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе являются различные стратегии проблематизации: стратегии дистанцирования и сближения (пространственные характеристики образа), замедления и ускорения (темпоральные характеристики образа), сюжетные сопоставления повседневного и неповседневного (нарративные

характеристики образа). Данные стратегии являются практическими инструментами для анализа кинематографической повседневности, её пространственно-временных и сюжетных приемов. Однако, следует заметить, что список предложенных стратегий, вероятно, не является исчерпывающим, но создает концептуальные основания для более подробного анализа репрезентации повседневности в конкретных фильмах, в которых можно обнаружить всевозможные уникальные подходы к концептуализации такого сложного и многогранного предмета как повседневность. Описанные примеры осмысления повседневности в кинематографе доказывают гипотезу, согласно которой кино в процессе освоения повседневности руководствуется принципом исследования множественной и разноуровневой вовлеченности человека в мир: от наиболее «близкой», интимной к наиболее «публичной» и обобщенной областям социокультурной действительности.

7. В трактовке повседневности советским кинематографом 1920-х гг. выявлен принцип противоречия: чтобы создать новую повседневность, ее необходимо постоянно подвергать сломам, делать неустойчивой. Линейное время истории, вторгаясь в дома и квартиры, нарушает цикличность и инерцию повседневного времени. В рассмотренных фильмах мы обнаруживаем открытую направленность на пропаганду идеологических постулатов, а также фиксируем противоречия и парадоксы разных и спорящих друг с другом режимов вовлеченности: индивидуалистического, мещанского, коллективистского, социалистического. Ориентация на горизонт социальных и коллективных ценностных установок репрезентируется как необходимое условие для движения в будущее, для выхода за рамки быта, который необходимо «преодолеть» как мещанский и несостоятельный. Однако, одновременно с этим, фильмы выявляют внешний, или даже «чуждый» характер социалистической повседневности по отношению к порядку частной, повседневной жизни. Это связано с тем, что в фильмах прочитывается парадоксальная идея, согласно которой для преобразования повседневной жизни необходимо выйти за её пределы или расширить саму повседневность до исторических масштабов.

Степень достоверности результатов исследований определяется обоснованностью теоретических положений, применением философских концепций и их применением в процессе анализа конкретных фильмов; системным характером исследования феномена повседневности о её репрезентации в кинематографе; высоким уровнем знакомства с наиболее влиятельными теориями повседневности и теориями кино.

Апробация результатов исследования. Основные идеи и положения исследования были представлены в качестве доклада на международных и всероссийских научных конференциях: «Традиции и новации в гуманитарном и социально-экономическом исследовании: проблемы, методы, практики»: Всероссийская научная конференция студентов-стипендиатов Оксфордского Российского фонда; Молодежный конвент 2017: Пятый международный конвент «Модернизация обществ и множественные модерности». 28–29 апреля 2017 г.; Пространство документации: режимы существования кинематографических свидетельств»: Международная научно-практическая конференция. 5 декабря 2018 года; «Творческая личность-2018: жизнь в горизонте массовой культуры»: VII международная научно-практическая конференция, ЯГПУ, Ярославль; Международная научная конференция «Мания/магия истории: прошлое вместо настоящего и будущего». УрФУ, г. Екатеринбург, 2019 г.; Международная научная конференция «Внутри и за пределами искусства: генеология, партнеры, практики и контенты» (Четвертые Еремеевские чтения). УрФУ, г. Екатеринбург, 2019 г.; Всероссийская научная конференция студентов-стипендиатов Оксфордского Российского Фонда «Практики воспроизводства ценностей: гуманитарный, социальный и экономический аспекты», Екатеринбург, 2019 г.; Международная научно-практическая конференция «Эффект художественной достоверности» (XVI Международный фестиваль-практикум киношкол «КиноПроба»), УрФУ, г. Екатеринбург, 2019 г.; Международная научная конференция ««Время вперед!»: Время философии и философия времени», РГПУ им. А. И. Герцена, 2020 г.; Научная конференция «Путешествия во времени: время в структуре художественного произведения», 2021 г. РГГУ, Москва.

Содержание исследования отражено в 14 публикациях: 7 – изданиях, определенных ВАК РФ, 1 глава в коллективной монографии, 6 статей в изданиях РИНЦ. Общий объем в п. л. 7,83.

Глава 1. Теоретико-методологические подходы к исследованию повседневности

Несмотря на то, что повседневность уже довольно давно интересует исследователей, проблемы, связанные с определением границ повседневности и её специфических особенностей, остаются актуальными. В сфере социальных и гуманитарных наук повседневность является зонтичным понятием, предметной областью, которая включает в себя быт, частную жизнь, формы социального взаимодействия, набор поведенческих реакций, языки, ритуалы, традиции, процедуры потребления и производства т. п. В связи с многообразием явлений, которые можно охарактеризовать как повседневные, отдельные исследователи вынуждены ограничиваться изучением конкретных аспектов повседневности. Это является причиной трудности для философии, которой важно охарактеризовать общие закономерности повседневности как целостной реальности. Для искусства, и особенно для кинематографа, повседневность часто становится самостоятельным, автономным предметом интереса художников. Обращение в исследовании повседневности к проблеме репрезентации решает ряд методологических проблем, поскольку, в отличие от языка науки, языку кинематографа, например, доступно схватывание повседневности в её непосредственных пространственно-временных, культурных и социальных проявлениях. В следующей главе мы сосредоточимся на анализе медиальной специфики кинематографа в отношении репрезентации повседневности. В первой главе мы описываем специфику нашей исследовательской стратегии и основные понятия, которые затем будут использованы для анализа репрезентации повседневности в кинематографе. Задача теоретико-методологической главы состоит в прояснении языка описания повседневности и анализе основных характеристик жизненного мира.

1.1. Повседневность как предметная область философии культуры: основные проблемы культурфилософского анализа повседневности

Повседневность исследуется целым рядом философских, социальных и антропологических теорий, которые стремятся выработать адекватную предметной области методологию. Это и социальная феноменология, и экзистенциализм, и теория практик в рамках структуралистской социологии П. Бурдьё, и прагматическая социология Л. Тевено и Л. Болтански, и этнометодология Г. Гарфинкеля, историческая школа Альфа Людтке, и многие другие. Наша задача состоит в том, чтобы определить набор концептов, который адекватен для применения в анализе кинорепрезентаций и может быть согласован с природой кинематографа, его специфическими медиальными особенностями.

Осмысление повседневности средствами искусства – заметная тенденция как культуры модерна, так и культуры современной. Движение искусства в сторону репрезентации обыденного, появление реалистических и других направлений, сосредоточенных на изображении повседневной жизни, согласуется с научными открытиями, становлением и развитием позитивизма, социологии, культурной и философской антропологии. Перевод взгляда с «глубинных», экстраординарных, универсальных явлений и смыслов в сторону «поверхностных», само-собой разумеющихся феноменов является своеобразным признаком антропологического и онтологического поворотов, в рамках которых переосмысляются метафизические иерархии и дихотомии (такие, например, как «материальное / идеальное», «субъективное / объективное», «индивидуальное / коллективное» и др.).

Чтобы кратко очертить предметную область повседневности, можно привести цитату историка повседневности А. Людтке: «Центральными в анализе повседневности являются жизненные проблемы тех, кто в основном остались безымянными в истории. Интерес вращается вокруг их обыденных злоключений и несчастий, время от времени происходивших в их среде вспышек недовольства»³⁸.

³⁸ Людтке А. Что такое история повседневности? Ее достижения и перспективы в. Германии // Социальная история. Ежегодник. 1998/1999. М., 1999. С. 77.

Здесь важно то, что меняется статус отдельного индивида в контексте общей истории и, соответственно статус повседневности в контексте культуры. Теоретическое достижение истории повседневности, на наш взгляд, заключается в том, что действующие лица истории больше не мыслятся в качестве «слепых марионеток и беспомощных жертв»³⁹.

Критика Людтке некоторых позиций в области исторической науки может быть эксплицирована в область философии культуры. Согласно Людтке, несостоятельным является рассмотрение повседневности как стадии, которая предшествует переходу к неповседневному, поскольку при таком взгляде сохраняется иерархия, которая подразумевает, что надповседневное располагается уровнем выше по смыслу и значению для истории и культуры. Выход из повседневности мыслится как своеобразная привилегия. Такому взгляду Людтке противопоставляет утверждение, согласно которому амбивалентность следует рассматривать как фундаментальное свойство любых исторических явлений и процессов: «условия человеческой деятельности становятся амбивалентными, они вроде бы и заданы, и в то же время являются мерой её результатов»⁴⁰. В этом контексте основными понятиями становятся «децентрирование» и «инаковость». Признание сложности, децентрированности и гетерогенности повседневной жизни ведет в методологическом плане к отказу от идеи простой детерминации повседневности любыми «большими структурами» и «глобальными процессами»: «История повседневной жизни сосредоточивает свое внимание на малом... “Крупные проблемы”, вроде таковой, “Как формируются классы и государства”, в сущности, игнорируются»⁴¹. Это значит, что исследования повседневности в любом случае будут фрагментированными и неравномерными, что связано с сопротивлением любым способам универсализации и схемам объяснения, ведущим от общего к частному. Культурное и социальное измерения повседневности всегда многослойны и фрагментированы по своей структуре.

³⁹ Людтке А. Что такое история повседневности? Ее достижения и перспективы в. Германии // Социальная история. Ежегодник. 1998/1999. М., 1999. С. 80.

⁴⁰ Там же, с. 82.

⁴¹ Там же, с. 91.

Согласно Людтке, «Если амбивалентность можно установить, только связывая друг с другом множество частных наблюдений или сопоставляя самые различные источники и “остатки“ человеческой деятельности, тогда исследование истории индивидуальных случаев становится его императивом»⁴². Этот тезис можно связать с кинематографом. Подобная концептуализация на манер «лоскутного одеяла»⁴³ (на которой настаивает А. Людтке) очень напоминает процедуру монтажного сопоставления в кинематографе. Например, одновременность неодновременного, которая монтируется в фильме Д. Вертова «Человек с киноаппаратом», где из отдельных моментов реальности (выхваченных камерой из разных городов и моментов времени) конструируется повседневность универсального города.

В статье «Что такое история повседневности?» А. Людтке задается вопросом, в котором фиксируется важная в контексте нашего исследования проблема: «как можно описать (или показать в фильме) историю повседневности, одновременно учитывая и многослойные исторические процессы, и “блуждающих“ действующих лиц? Главная трудность в том, что конвенциональный подход упускает эту проблему. Придерживаясь его, исследователь сначала обрисовывает общую “схему“, а потом вписывает в неё происшествия или поступки групп или/и индивидов»⁴⁴. Согласимся с тем, что повседневность как предмет исследования и предмет репрезентации, а также важная сфера культуры, истории и социальности требует воспроизведения всего многообразия личного опыта и различных форм самостоятельного поведения. Помимо этого, не стоит также забывать, что повседневность характеризуется специфическими пространственно-темпоральными режимами. Важно ответить на вопрос, насколько средства кинематографа адекватны задаче репрезентации повседневности?

Наша позиция заключается в том, что повседневность значима для философии культуры сама по себе, в своих автономных качествах. Все рутинное, повторяющееся, очевидное, банальное, на наш взгляд, не противостоит явлениям противоположного характера, но является частью общей культурной целостности.

⁴² Людтке А. Что такое история повседневности? Ее достижения и перспективы в. Германии // Социальная история. Ежегодник. 1998/1999. М., 1999. С. 97.

⁴³ Там же, с. 91.

⁴⁴ Там же, с. 100.

Рассмотрение повседневности в рамках различных культурологических или культуральных исследований только подтверждает этот тезис. Анализ универсума артефактов и практик может преследовать цель выявления взаимодействия между различными измерениями социокультурной реальности.

Основной задачей здесь выступает осмысление смысловой взаимосвязи таких репрезентативных феноменов повседневности как язык, произведения искусства, вещи, практики, тело и телесность и др. Например, Ю. Лотман в своих работах трактует культуру как совокупность текстов и предлагает функциональный подход к их анализу. Согласно Лотману, «Система языков, пронизывающих повседневную жизнь человека, включает в себя знаковость вещей, знаковость жилища, знаковость одежды, знаковость поведения, социальных институтов, профессий, техники и технологии, знаковость речи»⁴⁵. В работе «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» Ю. Лотман демонстрирует применимость семиотического подхода к анализу культуры повседневности. Он высказывает тезис, согласно которому рассуждать о поэтике повседневности – «значит утверждать, что определенные формы обычной, каждодневной деятельности были сознательно ориентированы на нормы и законы художественных текстов и переживались непосредственно эстетически»⁴⁶.

Повседневность объединяет в себе практические действия, ориентацию на ценности, совокупность предметов, текстов, пространств и темпоральных режимов и многие другие явления. А. Лефевр определяет повседневность как «набор функций, которые связывают и объединяют системы, кажущиеся различными»⁴⁷.

Проблема рассмотрения повседневности как целостного, самодостаточного феномена, который становится предметом репрезентации в кинематографе, включает в себя целый ряд трудностей: начиная с того, какие явления в рамках репрезентации мы трактуем как повседневные (знаки, коммуникативные ситуации, характеристики персонажей и особенности сюжета), какие приемы и средства

⁴⁵ Махлина С. Т. Семиотика культуры повседневности. СПб.: Издательство Алетейя, 2009. С. 5.

⁴⁶ Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство – СПб», 2002. С. 233–255.

⁴⁷ Лефевр А. Повседневное и повседневность // социологическое обозрение. 2007. т. 6. № 3. С. 33–36.

способствуют передаче повседневного опыта, какую роль повседневность играет в структуре кинематографической реальности и т. д.

По мнению В. Д. Лелеко, в области исследования повседневности основными дисциплинами являются⁴⁸ социология повседневности, история повседневности, гносеология и психология повседневности, эстетика и семиотика повседневности. Междисциплинарный характер исследований повседневности также свидетельствует о гетерогенности, сложности и неоднородности самого предмета. В связи с этим любое исследование, посвященное повседневности, будет всегда до некоторой степени односторонним. Это является одновременно и проблемой, и причиной обращения в нашем исследовании (и во многих других) именно к репрезентации повседневности (или каких-либо отдельных её элементов).

Поскольку повседневность представлена большим разнообразием практик, вещей, ценностей, схем восприятия, возникает необходимость обращения к индуктивной логике исследования. Например, термин «культура повседневности» связан с появлением эмпирических исследований, сосредоточенных на истории конкретных «культур повседневности» или на истории конкретных практик повседневности. Как иронично отмечает П. Бёрк, «читателям в последнее время были предложены исследования по культуральной истории долгожительства, пениса, колючей проволоки и мастурбации»⁴⁹.

Культуральный поворот, о котором пишет П. Бёрк, характеризуется тем, что экономические, психологические, социальные, политические явления во второй половине XX века всё чаще начинают объясняться при помощи обращения к понятию культура в её локальных и повседневных проявлениях. Расширение предметной области различных теорий культуры приводит к тому, что локальные явления (ранее трактовавшиеся как незначительные или антикультурные) также помещаются в область культуры и становятся предметом интереса культурологов, историков, философов, а также, конечно, художников.

⁴⁸ Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 1997.

⁴⁹ Бёрк П. Что такое культуральная история? М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. С. 13.

Повседневность, таким образом, является важным предметом для современной философии культуры не только в контексте выявления выходов из повседневности в другие метафизические, универсальные, надповседневные области смысла. Те явления, которые кажутся обычными, непримечательными, вызывающими скуку, содержат в себе особый теоретический потенциал, поскольку демонстрируют механизмы функционирования социокультурной реальности на её базовом, исходном уровне, который не просто испытывает на себе влияние доминирующих культурных значений, но в рамках которого возможно противостояние, переосмысление, неподчинение, появление новых культурных значений и т. п. В различных трактовках повседневности, от экзистенциалистской и феноменологической до прагматической теории, повседневность также мыслится как базовый уровень бытия и культуры. В этом смысле следует критически отнестись к таким противопоставлениям как высокая и низкая культура, как подлинное и неподлинное и пр. Зачастую в различных философских концепциях повседневность наделяется негативными ценностными коннотациями. Явления, которые относятся к повседневным, мыслятся как «низкие» в оппозицию «высокому». Однако, такой подход, по нашему мнению, демонстрирует свою несостоятельность, рассматривая в качестве значимых лишь те объекты и явления, которые относятся к сфере «высокого» в культурологическом, аксиологическом, экзистенциальном и др. смыслах. Без внимания остается значимая часть жизни как отдельного человека, так и целой культуры.

Подобная критика повседневного, по мнению некоторых исследователей, является своеобразной формой идеологии. Например, В. В. Корнев в статье «Идеология повседневности» пишет, что «в этой критике выражается своеобразный “эдипов комплекс” интеллектуалов, так или иначе переживающих свою связанность повседневными нормами и отношениями, но на словах решительно дистанцирующихся от “обывательского“, “мещанского“, “обыденного» мира“»⁵⁰. Корнев, продолжая свою мысль, пишет, что «реклама и повседневный дискурс являются более честными картинами реальности, чем, например, наука или

⁵⁰ Корнев В. В. Идеология повседневности // Вестн. Том. Гос. Ун-та. 2011. № 349. С. 51.

политическая философия (или просто идеология)»⁵¹. По мнению Корнева, массовая культура, кинематограф, реклама выражают своеобразную имплицитную рефлексию о повседневном порядке вещей.

С нашей точки зрения, саму по себе повседневность, понимаемую как специфическую область культуры или как область опыта, следует рассматривать исходя из ценностно нейтральной позиции. Это, в свою очередь, открывает возможности для обнаружения того, как различные культурные, социальные, политические, философские смыслы функционируют в рамках повседневности. В этом контексте большую значимость имеет работа М. де Серто «Изобретение повседневности», в которой автор демонстрирует гетерогенность, неоднородность повседневных практик. В этой работе рассматриваются конкретные потребительские практики. Свою задачу де Серто формулирует следующим образом: «выявить комбинаторику операций, также образующих (это не единственное их свойство) некоторую “культуру“, и обнаружить характерные модели действий пользователей, которых стыдливо называют “потребителями“, скрывая за этим словом их статус доминируемых (что не означает пассивных или покорных)»⁵².

Спецификой повседневных практик, по мнению де Серто, является то, что они представлены как сеть антиподчинения. Несмотря на навязывание идеологией, «высокой» культурой, государством, обществом потребления, капитализмом и прочими структурами нормативных требований повседневный порядок является до некоторой степени автономным. Сами индивиды, помещенные в детерминированные социокультурным порядком пространства потребления и использования, подрывают их изнутри, осуществляя завуалированные практики апроприации, реапроприации, изготовления новых способов использования культурных объектов. «Такие “способы делания“ образуют бесчисленное

⁵¹ Корнев В. В. Идеология повседневности // Вестн. Том. Гос. Ун-та. 2011. № 349. с. 52.

⁵² Серто Мишель де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 40.

количество практик, при помощи которых пользователи заново присваивают себе пространство, организованное техниками социокультурного производства»⁵³.

Де Серто говорит о необходимости сосредоточить взгляд на тех повседневных практиках, которые обычно мыслятся как пассивные. По его мнению, в процессе практик потребления и использования происходит изготовление, изобретение новых культурных смыслов, и именно поэтому их нельзя назвать целиком пассивными. В практиках потребления производятся способы использования того, что потребляется: «Читатель вносит внутрь авторского текста свои приемы получать удовольствие и свои способы присвоения: он браконьерствует в нем, переносится в него, становится в нем множественным, подобно звукам, наполняющим человеческое тело»⁵⁴.

Подобный механизм производства представлен в кинорепрезентациях повседневности. Кинематограф демонстрирует различные стратегии культурной апроприации действующими в повседневности индивидами. Например, в одной сцене из фильма Б. Барнета «Дом на Трубной» 1928 г. подъезд многоквартирного дома, представленный в разрезе, становится местом осуществления практик, которые не согласуются с социальным назначением данного пространства (встряхивание ковра и занавесок, заготовка дров, выметание мусора из квартир, курение, семейные ссоры и т. п.). Эти действия также можно обозначить как браконьерство внутри пространства, детерминированного определенными установками культуры и социальным порядком.

Описывая центрального актора повседневных практик, обычного человека, де Серто пишет, что авторы современных научных проектов «забросили актеров, обладающих именами собственными и знаками социального превосходства, чтобы обратиться к хору, статистам, собравшимся по краям сцены, а затем, наконец, перейти ко всей массе общества. Социологически и антропологически ориентированные исследования отдают предпочтение анонимному и повседневному, в котором фокус концентрируется на метонимических деталях —

⁵³ Серто Мишель де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 43.

⁵⁴ Там же, с. 53.

частях, представляющих целое»⁵⁵. Для исследования повседневности необходимо идти от частного к общему, что согласуется с логикой эмпирического, индуктивного исследования, которое обращается к частному не только по принципу обнаружения его взаимосвязей (и детерминаций) с целым, но и по принципу выявления уникальных характеристик (свидетельствующих об автономности и самостоятельности частей).

Исследование повседневного, по мысли де Серто, уже имплицитно содержит в себе цель – преодолеть «уравнивающую рациональность», упрощающую повседневные явления, объясняя их процедурами детерминации и универсализации. Парадоксальным образом исследование типического приводит нас к тому, чтобы увидеть внутри него атипичное, уникальное, единичное и т. п. Так, можем предположить, что обращение к повседневности как со стороны науки и философии, так и со стороны искусства выражает намерение через исследование частного, случайного и множественного лучше понять целое в культурном, социальном и онтологическом смыслах.

Анализируя концепт обыденного языка у Витгенштейна, де Серто приходит к выводу, согласно которому «Философская или научная привилегия теряется в обыденном. Следствием этой потери является упразднение истин»⁵⁶. Это можно трактовать следующим образом: анализ обыденного языка невозможен с позиций философии и особенно метафизики. Все суждения теряют смысл в «обычном» языке повседневности. Здесь возникает проблема: как возможно исследовать и репрезентировать повседневность наиболее достоверным образом? На этом этапе мы можем лишь предположить, что средства искусства обладают преимуществами в репрезентации повседневного в отличие от языка философии. «Рассуждать о языке “изнутри“ обыденного языка, не имея возможности “владеть картиной“, наблюдать с удаленной позиции, — значит схватывать его как ряд практик, в которые мы вовлечены и через которые действует проза мира»⁵⁷.

⁵⁵ Серто Мишель де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 61.

⁵⁶ Там же, с. 76.

⁵⁷ Там же, с. 77.

Повседневность и её язык «подвергают фрагментации» любую систему. Проблема «схватывания» повседневности при помощи конкретной теории, проблема её описания и систематизации – является наиболее актуальной в контексте исследования повседневности в философии. Де Серто пишет, ссылаясь на Витгенштейна: «обычные способы говорения не имеют эквивалентностей в философских дискурсах и не могут быть переведены в эти дискурсы, поскольку гораздо богаче и многообразнее, чем эти последние»⁵⁸. Некоторые теории, например, социальная феноменология, о которой пойдет речь в следующем параграфе, предлагают набор понятий, которые могут быть применены для анализа повседневного опыта, особенностей функционирования знаний и представлений в повседневной жизни. Однако ни одной теоретической системе не доступна целостная модель повседневности.

Само противопоставление высокого и низкого, о котором шла речь ранее, на наш взгляд, не отражает действительной связи между повседневной жизнью, повседневностью культуры и общества и всей совокупностью неповседневных явлений. В связи с этим следует задаться вопросом, какова действительная связь между явлениями повседневного и неповседневного характера?

Далее мы проанализируем основные понятия теоретических моделей повседневности, предложенные социальной феноменологией А. Шюца и прагматической социологией Л. Болтански и Л. Тевено. По нашему мнению, методологические основания этих теорий могут быть рассмотрены как способы описания связи повседневной и неповседневной областей реальности. Важно также и то, что эти теории не обращаются к таким оппозициям как высокое и низкое, подлинное и неподлинное, культурное и внекультурное (антикультурное) в процессе объяснения механизмов конституирования повседневности.

Помимо этого, рассмотрение теорий, в рамках которых уже выработаны механизмы теоретического описания повседневности как автономной предметной

⁵⁸ Серто Мишель де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 78.

области, позволит нам разработать теоретический инструментарий для работы с анализом репрезентации повседневности в кинематографе.

Таким образом, в следующих параграфах мы попытаемся ответить на следующие вопросы:

- 1) Какой язык, понятийный аппарат помогает осмыслить и описать повседневность безоценочно в её собственных автономных качествах?
- 2) Каким образом можно выделить повседневное и показать его отличия от неповседневного? В чем заключается основная сущность этого противопоставления и основной смысл для философии культуры?
- 3) Какие понятия можно рассматривать как наиболее релевантные в контексте анализа репрезентации повседневности в кинематографе?
- 4) Какими характеристиками обладает повседневное время и пространство? В чем заключается специфика хронотопа повседневности?

1.2. Основные понятия и методологические основания интерпретации повседневности в социальной феноменологии А. Шюца

Теория жизненного мира, представленная в работах А. Шюца, обладает теоретико-методологическим потенциалом в области анализа репрезентаций повседневности, поскольку формулирует общие закономерности, которые позволяют выявить и описать повседневность как автономную сферу опыта или специфическую реальность, не используя при этом универсализирующих схем объяснения или оценивающий подход (трактовка повседневности как «низкой» области культуры в противовес надповседневной «высокой» культуре).

Здесь мы не будем подробно рассматривать все аспекты теории Шюца, ограничимся лишь теми категориями, которые, на наш взгляд, применимы к анализу кинематографической репрезентации повседневности. Мы исходим из гипотезы, что понятия, которые в собственной феноменологической трактовке повседневности

исследует Шюц, могут быть перенесены в область анализа культурных объектов с целью выявления и описания особенностей репрезентации повседневности. Для этого в отдельных случаях представляется необходимым трактовать значение тех или иных понятий в новой модальности, сохраняя при этом их основной теоретический смысл и назначение. Это связано в нашем случае с процедурой переноса методологии из области социальной феноменологии в область философии культуры и феноменологической теории кино. В этом параграфе мы опишем основные понятия Шюца, а также кратко продемонстрируем их применимость в процессе анализа фильмов.

А. Шюц пересматривает некоторые понятия Гуссерля, связанные с описанием сущностных особенностей субъективного жизненного опыта, «дистанцируясь от метафизических, идеалистических и солипсистских аспектов трансцендентально-феноменологического проекта»⁵⁹. В его работах жизненный мир рассматривается как модус реальности, для которой характерны собственные формы восприятия, реакции, деятельности, разные типы «наличного» знания и системы релевантности (схемы интерпретации мира). Жизненный мир обладает собственным порядком конституирования, что отличает его от реальности научной, художественной, или реальности сновидений и фантазий. Перцептивное поле повседневности обусловлено одновременно тематической областью (тем, что является непосредственно данным чувственному опыту и опыту сознания, то, что выдвинуто на передний план активности сознания) и биографической ситуацией, которая определена индивидуальным и социокультурным горизонтами. Горизонт определяет не только пространственно-временную целостность жизненного мира, но и целостность, системность сознания, которое в нем прибывает.

Сфера, в которой действует повседневное сознание в теории Шюца – это внешний мир, область, в которой существуют вещи, и которая поддается изменениям при помощи телесных движений. Однако повседневность не ограничивается простой суммой объектов или системой социальных процессов.

⁵⁹ Gros A. E. The Typicality and Habituality of Everyday Cognitive Experience in Alfred Schütz's Phenomenology of the Lifeworld // Meta: research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy. 2017. Vol. IX, No. 1 / JUNE. P. 63-85.

Неоднородность и нередуцируемость повседневности связана не с характеристиками внешнего, предметного мира, но с различными способами его представленности в сознании и различными способами-схемами интерпретации мира предметного и социокультурного. В центре внимания Шюца находится проблема взаимодействия темы и горизонта, которая присуща состоянию полного бодрствования, отличающего повседневную реальность от реальности сновидения, фантазии или галлюцинации. Взаимоотношение перцептивного, тематического и горизонтного становится центральной проблемой в попытке ответить на вопрос о природе очевидного, банального, само собой разумеющегося.

В своих размышлениях Шюц ссылается на работы А. Бергсона и У. Джемса. Вслед за ними он утверждает, что человек существует чаще всего одновременно в нескольких измерениях. Это значит, что в измерении непосредственной деятельности тематическое ядро сознания всегда обусловлено сложной сетью культурных, социальных, политических, биографических, языковых обстоятельств и значений, которые, однако, не выдвинуты на передний план во время акта совершения автоматического или тематического действия для самого человека. Повседневность, таким образом, проявляет себя как «верховная реальность», потому что является полем взаимодействия других областей смысла: «это особое царство реальности, область среди других областей объявляется верховной реальностью и становится в работах таких философов, как Бергсон и Джемс, так сказать, тематической, т.е. сдвигающей все другие области реальности, окружающие это тематическое ядро, в область горизонта (и делающей их наименее отчетливыми)»⁶⁰.

Повседневность анализируется Шюцем как ценностно-нейтральная область опыта, поскольку она может одновременно включать в себя как «высокие», так и «низкие», как универсальные, так и частные, индивидуальные смыслы. Это базовый уровень опыта, для которого в качестве горизонта выступает социальность, культура, язык, набор идеальных типов и механизмов типизации. Согласно Шюцу, любая деятельность «простирается на несколько областей или уровней моей

⁶⁰ Шюц А. Избранное. Мир, светящийся смыслом. М. «Российская политическая энциклопедия», 2004. С. 238.

сознательной жизни, каждой из которых присущи своя напряженность, свое особое измерение времени, свои особые артикуляции в тематическом ядре и окружающем горизонте»⁶¹.

Постоянное переключение между различными темами и горизонтом в повседневной жизни можно представить при помощи процедуры реконфигурации между фигурой и фоном. В таком случае различные области смысла либо оказываются в тени, на фоне, в качестве горизонта, либо появляются вновь в виде темы, фигуры, предмета сосредоточенного внимания.

В этом рассуждении кроется один из возможных вариантов решения проблемы описания механизма взаимосвязи повседневных и неповседневных модусов реальности. Очевидно, то, что выступает на переднем плане в обычной жизни, так или иначе, испытывает на себе влияние совокупности разнородных факторов: от личных воспоминаний, любовных переживаний до отношения к политической ситуации, к тем или иным ценностным и мировоззренческим установкам. То, что традиционно описывается как внеповседневное, надповседневное, антиповседневное, оказывается вписанным в рутинное проживание жизни в качестве горизонта, при этом попадая в некоторых ситуациях в тематическое ядро сознания. Переключение же может осуществляться множеством различных способов: от шокирующего, экзистенциального, пограничного переживания до намеренного включения, например, в реальность художественного произведения или в рутинную работу: «Каждой области реальности можно достичь путем модификации того и другого – модификации, которая субъективно переживается как шок или скачок»⁶².

Сознание в естественной установке, и соответственно, перцептивное поле жизненного мира структурировано посредством взаимодействия темы и горизонта: «Иными словами, каждая тема соотносится с элементами, которые ранее находились в поле нашего сознания либо в качестве предшествующей темы, либо, по крайней мере, в пределах горизонта»⁶³.

⁶¹ Шюц А. Избранное. Мир, светящийся смыслом. М. «Российская политическая энциклопедия», 2004. С. 241.

⁶² Там же, с. 236.

⁶³ Там же, с. 245.

Если переводить описанное Шюцем отношение между понятиями «тема» и «горизонт» на язык описания пространственных видов искусства, то представляется целесообразным использовать уже упомянутую понятийную пару фигура и фон. Как мы выяснили, изначальным условием повседневного сознания является наличие как непосредственного, так и потенциального, или реконструируемого перцептивного поля, в котором какие-то явления выделены в качестве тематических, а другие присутствуют в качестве горизонта.

Уже в рассуждениях Гуссерля об естественной установке и условиях её выключения мы находим тезис: «Актуально воспринимаемое и все то, что более или менее ясно со-присутствует и что определено (или по меньшей мере насколько-то определено), — все это отчасти пронизано, отчасти же окружено неясно сознаваемым горизонтом неопределенной действительности»⁶⁴. Наличие «туманного горизонта неопределенности» становится необходимым условием тематического доступа к актуальному переживанию. Фон выступает как неструктурированное поле видения. Фигура — как привилегированный объект, выделяющийся среди неструктурированного, неясного множества других объектов. Тематический объект — как релевантный для сознания в конкретной ситуации.

Рассуждая о рутинном опыте на примере «собственной» комнаты, Шюц пишет, что такой опыт известен человеку в смысле пассивного или автоматически привычного знания, тогда, «входя в помещение, он ожидает увидеть его более или менее таким, каким он его оставил, как это было много раз, когда он возвращался домой — в дом, о котором он не может мыслить иначе, как посредством идеализации “снова-то-же-самое”»⁶⁵. Рутинный опыт порождает набор ожиданий, который входит в общее «поле непроблематичного», благодаря которому конституируется рамка соотнесения (референции). Неожиданные изменения и нарушенные ожидания становятся условием переключения акцента между фигурой и фоном и условием переключения с естественной установки сознания. Явление, которое вызвало этот эффект «стало проблематичным и, таким образом, должно быть тематизировано, а

⁶⁴ Гуссерль Э. Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. С. 250.

⁶⁵ Шюц А. Избранное. Мир, светящийся смыслом. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. С. 254.

не оставлено в неразличимости фона сопутствующего горизонта»⁶⁶. Тогда предыдущая тема (фигура) временно переносится в область горизонта, переставая быть релевантной по отношению к текущей ситуации.

Сознательный акт, структурирующий поле на тему и горизонт, является тематической формой релевантности: «Проблематизировать объект, сделать его темой нашего мышления – означает не что иное, как представить его двусмысленным и подлежащим вопрошанию, отделить его от фундамента непроблематизируемого и хорошо знакомого – того, что само собой разумеется»⁶⁷. Например, сосредоточение камеры в фильме на конкретном объекте, наборе объектов или ситуации при помощи определенным образом выстроенного плана, настроенного фокуса, движения камеры или совокупности нарративных приемов, по нашему мнению, может рассматриваться как разновидность подобной проблематизации, реконфигурации между фигурой и фоном.

Анализ кинематографических репрезентаций повседневности позволяет нам обнаружить примеры подобной процедуры переключения-реконфигурации в различных фильмах. Например, в фильме А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» 1984 года реконфигурация осуществляется при помощи работы камеры, которая в различных сценах показывает зрителю то, что является фоном драматической детективной истории. Важно, что действие самой истории происходит зачастую за пределами кадра, трансформируясь в фоновую модальность. Во время важных для повествования диалогов между персонажами или во время значимых событий мы зачастую видим не главных героев, а обстоятельства, представленные в виде материального-предметного, социального, пространственного окружения, в котором происходит действие. В эпизоде, где персонаж Андрея Миронова, приезжий журналист, предпринимает попытку совершить самоубийство, камера вместо крупных планов показывает зрителю коридор коммунальной квартиры, в которой через дверные проемы входят в рамки кадра и выходят соседи, занимаясь привычными вечерними делами, подготовкой ко сну. Отвлечение камеры от лиц и

⁶⁶ Шюц А. Избранное. Мир, светящийся смыслом. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. С. 255.

⁶⁷ Там же, с. 256.

крупных планов на фоновые обстоятельства и пространства происходит и в других эпизодах фильма и подчеркивает вписанность событий, на которых сосредоточен сюжет, в рамки повседневного порядка вещей и повседневного хронотопа. Таким образом, режиссер из тематической области переносит кинематографическое повествование в область горизонтную, фокусируя взгляд на фоновом, нефигуративном уровне, чтобы фигурой стали сами обстоятельства. Это подтверждают и высказывания А. Германа: «главным для нас была не детективная интрига, не любовная история, а само то время. О нём мы и делали фильм. Передать его — было нашей самой главной и самой трудной задачей»⁶⁸.

Подобные приемы можно обнаружить в различных фильмах, в которых осуществляется кинематографическая реконфигурация фигуры и фона. Можно предположить, что такая реконфигурация применяется для разных целей: от изображения пространственно-временного контекста повествования до усиления каких-либо повествовательных элементов, интенсификации «незначительного», того, что является горизонтом по отношению к области тематического, то есть к области самого нарратива. Например, в фильме Д. Джармуша «Патерсон» акцентируются повседневные пространства, предметы и обстоятельства при помощи крупных планов и стихов, написанных и зачитываемых персонажем фильма — поэтом и водителем автобуса. Стихи посвящены каплям дождя на лобовом стекле автобуса, спичечному коробку, кружке пива в баре и т. п. Элементы горизонта повседневной жизни переносятся в область тематического при помощи средств поэзии и приемов кинематографа, мультиэкспозиции и монтажа. В этом фильме сюжет состоит в поэтизации повседневных явлений для проблематизации их очевидного и банального характера, демонстрации возможности их существования в иной, прагматической, эстетической или специфично кинематографической модальности.

Весьма существенным, как показывает анализ текстов А. Шюца, в его теории является тезис о гетерогенном характере различных систем релевантности, видов знания и способов реакции и действия на основании этих знаний. Например, в

⁶⁸ Мусский И. А. 100 великий отечественных кинофильмов. М.: «Вече», 2005.

повседневной жизни действует естественная (наивная) установка сознания, для которой характерны избирательная активность (автоматическое выделение типизированных элементов), типизация, самоочевидность мира и особый характер наличного знания (знание для; то, что «само собой разумеется» и обычно не подвергается сомнению без практической необходимости). Для естественной установки мир обладает характеристикой «наличности». Наличие в работах Гуссерля трактуется как представленность явлений в «непосредственно сознаваемом окружении»⁶⁹.

Проблема анализа функционирования само собой разумеющегося, непосредственно представленного – одна из центральных задач, которую решает феноменологический проект Шюца. Это подтверждает цитата: «объектом моего анализа является поле сознания в той мере, в какой оно структурировано в тематическое ядро, выступающее на фоне окружающего горизонта и данное в каждом “сейчас“ внутренней длительности»⁷⁰.

По мнению Шюца, проблема сознательного выбора связана с понятием релевантности и любой выбор обусловлен системами релевантности (общие для культуры и общества схемы интерпретации того, что происходит и представления о том, что «должно» происходить). Художественная установка в широком смысле слова, или установка кинокамеры, освобождая перспективу взгляда, также производит проблематизацию естественной установки и переход в отличную от повседневной систему релевантности.

Специфика повседневной реальности предполагает устойчивость строения мира, опыта, способности взаимодействовать с миром определенным образом, устойчивую стратификацию в пространственно-временном аспекте (актуальная, реконструируемая и потенциальная области), типизацию и символизацию социального опыта, наличие общей системы интерпретации мира (системы релевантности), интересубъективность.

⁶⁹ Гуссерль Э. Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. С. 250.

⁷⁰ Шюц А. Избранное. Мир, светящийся смыслом. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. С. 236.

Структура повседневности подразделяется на три уровня: актуальный, реконструируемый и потенциальный. Это деление соотносится, согласно Шюцу, с «измерениями объективной темпоральности и их субъективными коррелятами, феноменами ретенции и протенции, воспоминаниями и ожиданиями, а также в соответствии со специфическими различиями в темпоральном опыте, которые в свою очередь соотнесены с разнообразными аспектами действительности»⁷¹. Следует заметить, что подобная систематизация свойственна и для структуры кинематографической реальности. В этом случае актуальным полем выступает план, реконструируемым полем является пространство вне плана и потенциальным становится условная непредсказуемость сюжета или развития/развертывания во времени событий кинематографической реальности. Повседневная реальность на каждом из описанных уровней предполагает разные типы знания и системы релевантности, подразделяясь на отличающиеся по характеру знания, восприятия и практик миры: мир современников (область проблем, требующих интерпретации, общая социальная реальность), мир предшественников (область культурно и «социально детерминированных схем интерпретации»⁷²), мир преемников («область полной анонимности»). Совокупность имеющихся схем интерпретации мира и проблемных областей Шюц обозначает культурой социальной группы: «Она учитывается нами при определении того, что именно в данной культуре принимается как очевидное, что может быть поставлено под вопрос и что заслуживает такого сомнения, а также при разграничении тех горизонтов, которые должны быть эксплицированы»⁷³.

Таким образом, важным аспектом социально-феноменологической теории жизненного мира является тезис о социокультурной обусловленности знаний и стереотипов поведения, которые конституируются благодаря вовлеченности в отношения с современниками и предшественниками. В процессе данных взаимоотношений образуются типизации, которые существуют в качестве «средств

⁷¹ Шюц А. Некоторые структуры жизненного мира // Вопросы социальной теории. 2008. Том 2, №2. С. 74.

⁷² Там же, с. 75.

⁷³ Там же, с. 74.

обращения с вещами и людьми, принятых как таковые группой»⁷⁴. Шюц утверждает, что типизации – это «неотъемлемый элемент социокультурного наследия»⁷⁵.

Совокупность типизаций и их символическая и смысловая составляющие конституируют «систему координат, на основе которой должен интерпретироваться не только социокультурный, но и физический мир, — систему координат, которая, несмотря на ее неконсистентность и внутренне присущую ей непрозрачность, тем не менее достаточно интегрирована и транспарентна для решения большинства наличных практических проблем»⁷⁶. Неконсистентность, несогласованность типизаций является результатом такой характеристики жизненного мира, как непрозрачность, пассивность, ускользающий от внимания характер и т. п. Именно в этой особенности жизненного мира заключается сложность, с которой сталкивается, например, искусство в процессе репрезентации повседневности. Из этого следует гипотеза, согласно которой повседневный порядок тематизируется только при переключении естественной установки, при проблематизации типического, дистанцировании, отстраненном взгляде.

Уже на уровне языка мир как социокультурный, так и природный, физический, согласно Шюцу, переживается субъектом в качестве типов. Существуют культурные объекты (различные вещи, предметы, артефакты, символические структуры), типы социальных отношений и ролей, типологическая организация жизни во времени и т. п.

Развивая в контексте задач нашего исследования теорию Шюца, мы выделяем следующие виды типизаций, применимые для анализа репрезентации и конструирования повседневности: пространственные типизации (организация домашнего, городского, учебного, рабочего и др. пространств), темпоральные типизации (ожидание повторяемости привычного порядка, деление на время суток, время работы, время досуга и т.п), типизация практик (стереотипы деятельности, поведения и коммуникации).

⁷⁴ Шюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. С. 267.

⁷⁵ Там же, с. 267.

⁷⁶ Там же, с. 267.

В кинематографе типизации репрезентируются при помощи монтажных сопоставлений и последовательно выстроенных на основании различных типов планов-эпизодов. Монтажные сопоставления предметов и событий помимо конструирования диегезиса выполняют функцию сравнения, метафоризации типического. Монтажная типизация в кино имеет двойную направленность. С одной стороны, она подчеркивает релевантность типического сопоставления для нарратива. С другой стороны, выявляет типические связи между объектами, феноменами повседневности как таковыми: типичный город, типичная улица, типичная комната, типичная ситуация, траектория движения, маршрут и т. п.

Хорошим примером является фильм тайваньского режиссера Хоу Сяояна «Пыль суетной жизни» 1987 года. Контрапунктами фильма выступают планы, репрезентирующие пространство деревни или города, пространство дома, рабочие и общественные пространства (ателье, типография, бар и др.). Эти планы появляются на разных уровнях пространственного обобщения и на различных темпоральных уровнях, и, соответственно, в разных модальностях типического. Планы родной деревни, снятые с одинаковых ракурсов на разных этапах сюжета, подчеркивают повторяемость практик, детерминированных временем суток, днями недели, временами года, культурными и семейными традициями, безработицей, периодом жизни: от детства до взросления.

Помимо знакомых всем темпоральных типизаций (время суток, дни недели и др.), фильм конструирует собственные. Некоторые элементы фильма наделяются смыслом и особым ценностным значением только в контексте целого, то есть сюжета. В фильме сопоставляются типизации деревенской и городской повседневности. Город представлен в противопоставлении времени работы и досуга, деревня показана через повторяющиеся повседневные ритуалы, часто снятые с одного и того же ракурса. В повседневном хронотопе города происходит столкновение внешнего, гражданского времени и времени внутреннего, индивидуального и биографического. В одном из эпизодов персонаж рассказывает, что ему приснился сон, в котором с неба падали рекламные щиты, от которых нельзя убежать – это ещё один вариант представления типизации,

трансформированной реальностью сновидения. Деревенское время, родное для персонажей фильма, молодых людей, вынужденных переехать в город для получения образования и поиска работы, репрезентируется через повторяемые практики совместного досуга: игру в карты, обсуждение новостей и сплетен, совместный прием пищи.

Повторяющиеся пространственные планы часто рифмуются в монтаже с видами природы (деревья, которые шевелятся от ветра, облака) и с образом часов, снятых крупным планом: от часов на вокзале, до часов наручных. В первом случае авторы фильма развивают «типичное» представление о повседневности как о «естественном» порядке вещей. Часы, выступая в качестве символа темпоральной типизации в рамках фильма, становятся метафорой личной, биографической истории. Часы на железнодорожной станции символизируют время внешнее, наручные часы отсылают ко времени внутреннему. В одном из эпизодов главный герой во время службы в армии, вспоминая родную деревню и читая письма, рыдает над часами, которые ему подарил отец в начале фильма. Часы как элемент темпоральной типизации становятся предметом, связывающим весь сюжет фильма, повествующий о разных этапах жизни.

Прагматика типизации в повседневной жизни, согласно Щюцу, выражается в «уравнивании черт, релевантных для конкретной непосредственной цели, ради которой образуется тип, и в пренебрежении теми индивидуальными отличиями типизируемых объектов, которые нерелевантны для такой цели»⁷⁷. Типизации, таким образом, упрощают взаимодействие человека с социокультурной реальностью. Прагматика репрезентации типического в кинематографе, на наш взгляд, заключается в метафоризации, перенесении типов из области горизонта в тематическую, рефлексивную область осмысления, наделения типов новым значением при помощи кинематографических приемов.

Можно предположить, что в кинематографе, как и в искусстве в целом, в типическом выделяются индивидуальные черты. Это связано с тем, что типизации в

⁷⁷ Щюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. С. 269.

контексте художественной реальности сопоставляются с другими её элементами на основании художественной или кинематографической релевантности. Каждый элемент соотносится с другими и с самой действительностью на основании смысловой, метафорической, репрезентативной адекватности (релевантности). На этом этапе представленный тезис следует рассматривать как гипотезу, которую более подробно мы аргументируем в следующей главе.

Повседневная реальность не является универсальной, статичной областью смыслов, поскольку, как утверждает Шюц, каждая типизация появляется в процессе решения возникающих проблем теоретического и практического характера. Из этого мы делаем вывод о проблематичном и динамичном характере повседневности. Процессы образования типизаций и обыденных схем интерпретации мира предполагают ситуационно определённый интерес, свойственный естественной установке сознания на «фоне принимаемого как данность мира»⁷⁸. Соответственно, повседневный порядок мышления и деятельности основан на представлении о мире как области стабильного, само-собой-разумеющегося, естественного, повторяющегося, знакомого порядка. Проблематизация этого представления является важным условием выявления этого порядка при помощи его приостановки.

А. Шюц показывает неоднородность типизаций повседневности, рассматривая их роль в привычных (обыденных) и проблемных (кризисных) ситуациях, выделяя несколько типов релевантности: мотивационную, тематическую, интерпретационную и общую (интерсубъективную). В обычных обстоятельствах действия осуществляются на основании наличных типизаций, детерминированных либо биографически, либо социокультурно. Шюц называет это действиями на основании мотивационной релевантности. Мотивационная релевантность обозначает соотнесение опыта и поведения с известными, конгруэнтными конкретной ситуации типизациями в докритической естественной установке сознания: «Мотивационная релевантность может переживаться либо как навязанная извне, либо как манифестация внутренней спонтанности личности – в диапазоне от

⁷⁸ Шюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. С. 269.

неясного побуждения до рационального проекта»⁷⁹. В данном случае человек руководствуется предшествующим опытом овладения подобными ситуациями «в порядке самоочевидности», соотнося его с актуальной ситуацией, поэтому Шюц называет такие ситуации типическими. Действия на основании мотивационной релевантности опираются на целерациональные типизации, соотнесенные с мотивом, потребностью и предыдущим индивидуальным и социальным опытом. Эксплицируя понятие релевантности в область анализа кинематографической репрезентации, следует отметить, что кинематографическая релевантность также опирается на типизации, которые соотнесены с отдельными элементами кинематографического множества, представленными элементами кадра, целыми планами-эпизодами, повествовательными структурами, монтажными фразами и т. п. Социальные действия, отрефлексированные ещё до их совершения и нацеленные на типизированный результат, Шюц обозначает термином «рабочие операции». Мотивы таких действий зависят от предполагаемой реакции партнера, которая обусловлена интерсубъективностью естественной установки сознания: «Чтобы коммуницировать с другими, я должен исполнять во внешнем мире акты, которые предположительно интерпретируются другими как знаки того, что я хочу передать»⁸⁰. Совпадение системы релевантности с имеющимися в распоряжении знаниями способствует пассивному синтезу узнавания и создает порядок самоочевидности, позволяющий эффективно действовать в определенных типических ситуациях.

Здесь можно привести множество примеров из немых фильмов Ч. Чаплина, в которых часто несовпадение систем релевантности создает комический эффект. Например, в фильме «Новые времена» 1936 г. такое несовпадение показано как столкновение бродяги с конвейерным производством. Здесь бродяга является субъектом, который знакомится с чуждым ему порядком. Конвейер символически отсылает нас к новой социальной реальности, где мерой всему является строгое сегментирование времени, повышение продуктивности, соответствие социальной

⁷⁹ Шюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. С.79.

⁸⁰ Шюц А. О множественности реальностей // Социологическое обозрение. 2003. Том 3, №2. С. 3–34.

роли. Образ бродяги выражает позицию постороннего по отношению к этому порядку. Столкновение этих модальностей показано как проблематизация при помощи утрированных, комичных действий, попыток встроиться в новый социальный механизм. Танцующий бродяга является символом хаотических, творческих сил, которые не подвластны механизмам (шестеренкам, в которые буквально попадает в кадре бродяга) унификации, типизации и упрощения, свойственных диегетической повседневности фильма.

Согласно Шюцу, в случае несовпадения системы релевантности (например, нарушение привычной подручности) в проблемной ситуации, типизация как элемент релевантности оказывается поставленной под сомнение, и релевантный элемент становится самостоятельной «темой» для сознания: «Тема, которая таким образом обрела релевантность, стала в силу этого и некой проблемой, требующей практического, теоретического или эмоционального решения... становится достойной исследования сама по себе»⁸¹. Однако, «горизонт» мотивационной (предданной) релевантности сохраняет свою практическую значимость для решения проблемы и выработки новой типизации. Каждая новая типизация в повседневной жизни вырабатывается на основании уже имеющихся состояний, сформировавшихся в процессе воспитания, образования, инкультурации и социализации. Типизация проявляется как «верифицированное представление», как удостоверенная вероятность, на основании которой человек делает выбор из различных альтернатив, уравнивающих друг друга.

В кинематографе, и, в частности, в уже упомянутых нами фильмах, где акцентируется хронотоп повседневности, сам кадр, его содержание и способ его восприятия становятся самодостаточной темой сознания, которое переключается из естественной установки в иную установку восприятия (условие доступа к кинематографической реальности). Элементы кадра входят в перцептивное поле сознания, и наблюдение за прогуливающимися людьми, людьми, которые готовят пищу или общаются на «повседневные» темы, в кино получает иную,

⁸¹ Шюц А. Некоторые структуры жизненного мира // Вопросы социальной теории. 2008. Том 2, №2. С. 80.

созерцательную модальность, отличную от прагматической модальности самой повседневной жизни.

Перенос теоретических положений Шюца, касающихся взаимодействия различных систем релевантности в поле анализа репрезентации повседневности в кино, позволяет рассматривать не только уровень типически повседневного: репрезентация определенных предметов, практик, ритуалов, пространственно-темпоральную структуру. Подобный перенос предоставляет теоретико-методологические основания для анализа нефигуративного уровня кинематографа.

Таким образом, анализ репрезентации повседневности в кинематографе на основании понятий Шюца, описывающих когнитивные процессы повседневного сознания как типизация, система релевантности, горизонт и тема (реконфигурация фигуры и фона), позволяет обнаружить различные приемы и стратегии, при помощи которых кинематограф осмысляет повседневность, различные её уровни и связь в рамках конкретного фильма повседневного и не повседневного уровней значения.

Вернемся к анализу видов релевантности. Одной из задач тематически релевантного отношения к феномену является включение его в пассивный синтез узнавания, и вскрытие его принадлежности к «преконституированным, т. е. к типически известным феноменам мира»⁸². Решение проблематичной ситуации подразумевает соотнесение с наличным знанием: «С помощью пассивного синтеза узнавания наличные переживания приводятся в соответствие или накладываются на типы уже пережитого материала»⁸³. Данный тип активности сознания Шюц обозначает «интерпретационной релевантностью», близкой по своим особенностям ассоциативным процессам поиска сходств и различий, поиска конгруэнтного знания. Интерпретационная релевантность – это процесс перехода тематически релевантного, проблемного знания в поле привычного, самоочевидного знания, являющегося частью мотивационной релевантности. С помощью этого концепта Шюц описывает механизм взаимодействия повседневного и не повседневного (т. е. того, что не является самоочевидным, типическим, того, что вытеснено в область

⁸² Шюц А. Некоторые структуры жизненного мира // Вопросы социальной теории. 2008. Том 2, №2. С. 81.

⁸³ Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом. — М.: РОССПЭН, 2004. С. 251.

фонового, горизонтного знания). В процессе решения актуальной проблемы, горизонтная, привычная, типическая перспектива выступает интерпретационно-релевантным знанием по отношению к проблемной теме, то есть к тому, что не может быть приведено в соответствие с чем-то уже пережитым при помощи пассивного синтеза узнавания.

Шюц утверждает, что мир повседневной жизни представляет собой «интерсубъективный мир»⁸⁴. В наивной установке сознания жизненный мир мыслится как изначально «предполагаемая» целостность, к которой принадлежат и другие «я», как «субъективности, наделенные такой же активностью сознания, что и я»⁸⁵. Процессы конституирования данной целостности происходят за рамками тематической релевантности восприятия и мышления субъекта в докритической установке сознания. Интерсубъективность предполагает общий горизонт, взаимозаменяемость точек зрения, социально-одобренную систему типизаций, образ жизни Мы-группы: «Мир, принимаемый мы-группой как данность, представляет собой общую ситуацию, в которой на общем горизонте возникают общие проблемы, требующие типичных решений типичными средствами для достижения типичных целей»⁸⁶. Общая область релевантностей «функционирует и как схема интерпретации, и как схема ориентации для каждого члена мы-группы и конституирует для них тем самым универсум дискурса»⁸⁷. Этот универсум представлен в стандартизированном и институционализированном виде, что обеспечивается средствами социального контроля, которые включают в себя обычаи, мораль, право, правила, ритуалы и т. п. Таким образом, интерсубъективность является важной составляющей области наличного знания, оттесненного в горизонт в качестве фона повседневных практик.

Также для естественной установки характерно полагать, что другие так же, как Я, обладающие разумом люди, существуют и имеют при этом набор общих для членов группы типизаций, пересекающихся с индивидуальными типизациями

⁸⁴ Шюц А. О множественности реальностей // Социологическое обозрение. 2003. Том 3, №2. С. 3–34.

⁸⁵ Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом. — М.: РОССПЭН, 2004. С. 185.

⁸⁶ Шюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. С.271.

⁸⁷ Там же, с. 272.

каждого участника сообщества, что позволяет эффективно действовать в жизненном мире, достигая типичных целей, и создают условие для осуществления этой реальности как фоновой и самоочевидной. Отсюда следует, что благодаря intersубъективности у человека сохраняется уверенность в существовании общего мира повседневного опыта. Также intersубъективные типизации определяют социальные роли и способы их исполнения. Именно из конструкторов общей «системы релевантностей» и «взаимности перспектив» рождаются типичные для бытия в повседневной реальности модели поведения, взаимодействия с вещами и людьми. А также привычки, нравы, моральные предписания и типизированное (донаучное) знание в виде предрассудков, стереотипов и мнений.

В качестве примера репрезентации работы intersубъективной системы релевантности можно привести фильм О. Иосселиани «Жил певчий дрозд». Отметим сразу, что в этом фильме повседневность является не просто основной средой, в которой осуществляется сюжет, но, что важно, – единственной. Здесь ничего, кроме повседневности и репрезентации ее структур, нет. В этом есть, конечно, определенная художественная условность фильма.

Главный герой фильма Гия является музыкантом, поэтому его жизнь подчинена партитуре, то есть очень точно прописанной размерности, за которую отвечает его главный антагонист – дирижер. Именно благодаря дирижеру конститутивный порядок, говоря словами феноменологов, предсказуем и стабилен, устойчив. Партитура и есть знаковое воплощение типизации. А литавры в финале симфонического классического произведения – апофеоз предсказуемости и реализация ожиданий. Гия – трагическая фигура, так как он пытается совместить разные режимы (разные системы релевантности): хаоса и порядка, в том числе и как музыкант. Как композитор, пытающийся писать свою музыку, то есть свою партитуру, он не может сдвинуться с места, так как музыка живет в нем не как система, которую можно перевести на бумагу как нотные знаки, а как стихия. Стихия, хаос – его естественное состояние, но оно, при всех его усилиях быть вовлеченным в хронотопы работы и досуга, общения и обязательств, не создает стабильности и предсказуемости.

Новизна трактовки здесь заключается не в том, что Гия противопоставляет хаос порядку, как это свойственно традиционным трикстерам, бунтарям и другим, хорошо известным в истории культуры героям, особенно романтического склада, а в честном и последовательном стремлении соответствовать ожиданиям других, то есть множеству нестыкующихся релевантностей (типичных ситуаций, где все ожидают от него того, что обычно происходит в них). Это не классический конфликт свободного героя и заданных обстоятельств. Также это не конфликт между двумя уровнями реальности: повседневным и надповседневным, так как Гия нигде не демонстрирует тайного или открытого желания разорвать рутинный круг бытия и выйти в другое измерение. Повторяющиеся сцены, в которых Гия мечтает о месте, где он останется наедине с высшими сферами, займется чистым творчеством, избежит власти повседневности, постепенно приводят зрителя к мысли о полной утопичности и несбыточности, источник которых вовсе не находится в природе некоего внешнего по отношению к музыканту мира. Иначе говоря, сами по себе структуры повседневности неповинны в трагическом финале.

Гия пытается соответствовать многочисленным типизациям/ожиданиям, но либо не попадает в них, так как их невозможно совместить, либо ускользает от них. При этом важно отметить, что ускользает он не из повседневности в другую сферу (творчества или созерцательного покоя), а из одной типичной ситуации в другую. Никто из множества окружающих его людей вовсе не требует от него чего-то исключительного, никаких подвигов самоотречения, только самых обычных поступков и реакций, исключительно типичных. Все остальные персонажи легко справляются с той системой релевантности, в которой существуют, и только Гия испытывает постоянные трудности, у него, в конечном счете, ничего не получается совместить. Чем больше он старается, носясь по городу, поспеть везде, где его ждут, и, главное, успеть подтвердить своими словами и действиями типичность ситуации (он везде и всегда искренен, это вовсе не игра человека, формально исполняющего надоевший общественный ритуал), то есть не взломать структуры повседневности, а, наоборот, лишний раз закрепить их, – тем чаще он становится невольным и потенциальным разрушителем. Там, где у других не возникает

проблемы выбора, как поступить, чего ждать от ситуации, как реагировать, в случае с Гией становится драматичным. Поэтому драматургически выход из каждого эпизода остается потенциально двойственным: мы не знаем заранее, успеет ли Гия к финалу симфонии со своей партией, или весь оркестр, слушатели в зале испытают страшное разочарование (их ожидания не сбудутся); обидел ли он своим невниманием ту или иную девушку настолько сильно, что для нее это станет настоящей драмой, и т. п.

Но постепенно к финалу выясняется, что любой вариант поведения Гии, как успешный с точки зрения вписанности в ситуацию и подтверждения ожиданий, так и конфузный, вызывающий недовольство, ничего, по существу, не меняет в общей картине мира. Все идет своим чередом, сила собственной логики повседневности все перемальвает, останется ничем не нарушенной, так как и после гибели Гии все пойдет по-прежнему. Поэтому для окружающего мира поведение Гии не так уж и угрожающе, но вот для него самого – губительно. Казалось бы, в стратегии соответствовать всем ожиданиям и всем установленным правилам не таится никакой опасности для самого актора. Но с самого начала фильма нам регулярно подаются знаки опасности именно для главного героя.

При этом нужно обратить внимание на то, что Гия ни в одной из ситуаций не ведет себя странно, неожиданно или слишком оригинально. По наполнению своих действий он соответствует самым ожидаемым типизациям (извиняется перед девушкой, которая считает его виноватым, приходит с бутылкой вина на встречу с друзьями, дарит цветы пожилой родственнице, и т. д.). Где же здесь место источнику опасности или настоящей драме? До поры до времени он ускользает от опасности попасть под машину или под падающий горшок. В фильме эта идея выражена при помощи различных приемов. Например, перемещаясь по городу, Гия движется против направления движения толпы, сталкиваясь с другими людьми, он постоянно отвлекается от собственного плана на разговоры, встречи, разглядывание пространств и предметов. Парадоксально, но пытаясь жить по правилам, он в финале становится жертвой закономерности: неверно переходя дорогу, попадает под машину. На первый взгляд кажется, что эта смерть лишний раз подтверждает власть

заведенного порядка, нарушение которого чревато трагедиями: не нужно нарушать правила. Но мысль кинофильма глубже. Эту смерть в результате то ли случайности, то ли, наоборот, закономерности, можно трактовать метафорически. Герой вовсе не был злостным нарушителем порядка, а пренебрежение правилами дорожного движения входит в норму повседневного поведения, особенно в Тбилиси того времени.

Итак, смерть героя вовсе не метафора гибели свободы и творчества в мире рутины и автоматизма. В чем же опасность (в метафорическом смысле) стратегии бесконечных перемещений между типизациями? На наш взгляд, главный герой здесь становится идеальной проекцией intersубъективных типизаций, которые определяют социальные роли и способы их исполнения, он ни разу не взбунтовался против них (как, например, Бузыкин в «Осеннем марафоне») и не поставил их под сомнение. Именно из «взаимности перспектив», которые в фильме даны как постоянные пересечения Гии с другими персонажами, ломающими каждый раз линию его перемещения, в итоге он никогда не возвращается в ту же точку, откуда можно продолжить движение дальше. Собственно, никакого Гии как суверенного субъекта, способного совершать целерациональные действия, в фильме нет. Гия растворяется в intersубъективных типизациях, существуя как пульсирующий сгусток «взаимности перспектив». Растворяется, и поэтому его исчезновение в финале прочитывается как грустный, но закономерный итог. Предметом художественной репрезентации в фильме стала амбивалентная (стабилизирующая и разрушительная одновременно) природа и власть intersубъективных релевантностей.

Характеристики жизненного мира позволяют нам трактовать повседневность как процесс постоянного переключения между фигурой и фоном. Для жизненного мира как динамичной целостности характерны переключения, реконфигурация, дистанцирование или сближение, проблематизация и последующая нормализация (типизация). Специфику механизма данного переключения выражает известная цитата П. Бергера и Т. Лукмана: «Задний план опривыченной деятельности

предоставляет возможность переднему плану для рассуждений и инноваций»⁸⁸. Если вернуться к фильму «Жил певчий дрозд», то рискнем предположить, что здесь ведущим стал прием стирания различий между фигурой (главным героем, его характером, желаниями, планами на жизнь) и фоном (практиками, коммуникативными ситуациями, темпоральным режимом большого города). Фигура потеряла самостоятельность, ее функция предстала как персонализированная репрезентация фона. Задний и передний план слились. Герой вроде бы все делает так, что все характеристики повседневности воспроизводились: перед нами почти энциклопедия социально-феноменологической трактовки повседневности городской жизни в течение одних суток. Есть переключения с одного вида релевантности на другой (общение, работа, досуг), реконфигурации, когда в каждом новом месте пространства нам даны его фоновые характеристики и основные фигуры (застолье, консерватория, театр, двор), есть ситуации проблематизации (выяснение отношений в конфликтах с женщинами, коллегами, друзьями) и дальнейшая их нормализация. В каждом моменте повествования типичность ни разу не нарушается, перед нами мир сплошных типизаций.

Рассмотренные в данном параграфе понятия, описывающие жизненный мир в рамках феноменологического подхода, мы предлагаем использовать как основу для описания и интерпретации повседневности в кинематографе. Реальность повседневной жизни образует «само собой разумеющийся фон и базис для взаимодействия с окружающими нас мирами: природой, культурой и обществом»⁸⁹ при помощи механизмов переключения, реконфигурации фигуры и фона, соотнесения неповседневного, проблемного знания и опыта с типическим на основании мотивационной, тематической, интерпретационной и интерсубъективной релевантности. Основная задача повседневных типизаций — это выполнение оперативных процедур понимания и интерпретации, упрощающих взаимодействие с непредсказуемым миром при помощи предсказуемой и настраиваемой структуры релевантности.

⁸⁸ Бергер П. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. С. 91.

⁸⁹ Шюц А. Некоторые структуры жизненного мира // Вопросы социальной теории. 2008. Том 2, №2. С. 85.

Важным выводом для нашего исследования является тезис, согласно которому различные элементы реальности в виде вещей, пространств, символов и значений всегда соотнесены с жизненным миром и участвуют в конституировании сложной, оперативным образом упорядоченной социокультурной системы. Различные культурные средства используются для ориентации в жизненном мире. К ним относятся, по утверждению Шюца, орудия, процедуры, социальные институты, привычки, обычаи и символические системы. Кинематограф также является одним из средств ориентации в жизненном мире, помимо этого, он зачастую влияет на процесс его конституирования в силу целого ряда причин, в том числе особенностей кинематографического восприятия, производства фильмов и их распространения.

Согласно Шюцу, всякое знание, социальные институты, культурные традиции, символические системы и т. п. «детерминирует мотивационные, тематические и интерпретационные релевантности, помещаемые индивидуальным членом группы в его депо знаний в качестве фона того, что переживается и сознается как само собой разумеющееся»⁹⁰. Это значит, что, исследуя особенности осмысления повседневности в кинематографе, мы должны опираться на анализ особенностей конструирования художественной (кинематографической) реальности, которая, в свою очередь, структурирует восприятие зрителя тем или иным образом, взаимодействуя с системами релевантности, репрезентируя при помощи различных художественных и кинематографических средств процессы проблематизации и нормализации, дистанцирования и сближения, переключения и приостановки.

Повседневное и неповседневное, как разные области опыта и смысла, оказываются взаимообусловленными составляющими гетерогенного и многосоставного «жизненного мира». Взаимодействие обыденного и экстраординарного работает как механизм взаимодействия систем релевантности, в процессе которого новое, незнакомое, экстраординарное знание оказывается вписанным в привычную систему типизаций, обеспечивающую пассивный синтез узнавания. Таким образом, благодаря этой особенности жизненного мира

⁹⁰ Шюц А. Некоторые структуры жизненного мира // Вопросы социальной теории. 2008. Том 2, №2. С. 85.

обеспечивается стабильность и трансляция социокультурного опыта в повседневной жизни. Теоретическая значимость проекта А. Шюца обнаруживает себя в тезисе, согласно которому основание для исследования жизненного мира располагается не в области трансцендентальной феноменологии, а скорее в «субъективном переживании (осмыслении) социального действия»⁹¹.

В феноменологическом ракурсе рассмотрение повседневности в качестве фигуры и фона является методологически обоснованным подходом, поскольку предоставляет возможность связывать повседневное и неповседневное, определяя их особенности при помощи выявления отношений между темой и горизонтом на основании описания проблематизации естественной установки и переключений между различными системами релевантности.

1.3. Режимы ценности и формы вовлеченности в прагматической теории Л. Болтански и Л. Тевено

Повседневность не является замкнутой на себе реальностью, поскольку, как мы уже выяснили, обратившись к работам Шюца, она всегда находится в динамическом процессе соотнесения с другими измерениями (культуры, политики, морали, права, и т. п.) присутствующими обычно в качестве горизонта повседневной жизни. Рассуждения Шюца подтверждают тезис о гетерогенном характере обыденного опыта, вокруг которого, например, строит свои размышления о гетерологии обыденности Б. Сандивелл. Он утверждает, что повседневный и философский дискурсы часто «склоняют нас к утверждению “повседневной реальности” как общей, однородной и универсальной сферы опыта; однако, более пристальный взгляд раскрывает её плюрализм и множественность (повседневное как многообразие культур, сегментированных и дифференцированных по роду занятий,

⁹¹ Eberle T. S. Phenomenological Life-World Analysis and Ethnomethodology's Program. // Human Studies. 2012. №35(2). P. 279–304.

возрасту, классу, гендеру и другим, связанным с ними социологическим параметрам»⁹².

В связи с этим, представляется целесообразным обратиться к описанию некоторых понятий прагматической социологии. Это направление сосредоточено на выявлении механизмов взаимодействия акторов в повседневной жизни с различного рода ценностями. Вопрос о роли ценностей, которые являются выражением универсальных заданных смыслов в повседневной жизни, порядок которой описывается как ситуативный, множественный, повторяемый является важным в контексте разъяснения взаимодействия повседневности и других измерений социокультурной реальности.

Прагматическая социология, которой занимаются французские исследователи Л. Болтански и Л. Тевено, развивает идеи американского философского прагматизма конца XIX века. Для прагматизма как философского направления ключевым положением является тезис о множественности, ситуативности, практической обусловленности человеческой реальности. Комментируя специфику прагматической философии Ч. Пирса, У. Джеймса и Дж. Дью, О. Ковенева пишет, что основной характеристикой прагматизма является тезис о принципиальной «незавершенности» и динамическом характере любого знания. «Применение подобного подхода в области исследований “культурных концептов“ и их оценочных составляющих позволяет, на наш взгляд, избежать окостенелых менталистских этноцентрических позиций, согласно которым тот или иной концепт “замораживается“ в виде квинтэссенции культуры. Идея о незавершенности знания позволяет подойти к концептам как к динамичным явлениям, тесно связанным с человеческим опытом и практикой»⁹³.

Прагматическую философию не следует редуцировать к утилитаризму, поскольку, согласно Ковеневой, «практическая целесообразность понимается Дьюи не столько в значении выгоды и пользы, сколько в значении опытной проверки объекта на адекватность ситуации... Опыт в таком понимании является

⁹² Sandywell B. The myth of everyday life: Toward a heterology of the ordinary // Cultural Studies. 2004. №18:2-3. P. 167.

⁹³ Ковенева О. В. Грани опыта в свете американского прагматизма и французской прагматической социологии // Южно-российский журнал социальных наук. 2007. №4. С. 40.

многообразным и многогранным: это и собственно технический опыт, и моральный, и эстетический, и социальный»⁹⁴. Понимание опыта как непрерывного, изменчивого и событийного является важным условием для исследования повседневности, повседневных ситуаций и явлений в их автономном, самодостаточном качестве.

Новизна и теоретическая значимость проекта Болтански и Тевено заключается в совмещении в социологическом методе этической философии, аксиологии и прагматизма. Исследователи обращают внимание на то, что ценности напрямую связаны с практическим измерением повседневной жизни. При этом ценности рассматриваются не в качестве явлений универсального характера, но в их ситуативности и множественности. Актеры в повседневной жизни выстраивают свои действия, критику и оправдание, аргументацию на основании разных ценностных режимов, в центре которых универсальное представление о справедливости: «При всей своей изменчивости опыт не хаотичен, а представляет собой целостность, органическую взаимосвязь и взаимопереход социального и природного, физического и психического, индивидуального и социального»⁹⁵. Ценности в русле прагматического взгляда следует рассматривать не как некие незыблемые сущности, но применительно к проблемным ситуациям, в их ситуативном качестве: «...именно этот принцип – принцип испытания и ситуативной проверки ценностей – и был взят за основу представителями французской прагматической социологии»⁹⁶.

Специфика прагматической социологии заключается в том, что её авторы находятся в полемике с критическим подходом структуралистской социологии П. Бурдьё. В оппозицию к теории полей и социальных структур они ставят теорию ценностных режимов. Теория полей Бурдьё предписывает агентам социального взаимодействия зависимость их практик, суждений и представлений от какого-либо вида внешних структур или специфического капитала. Такой подход характеризуется невниманием к самоописанию акторов, что отличает его от прагматической социологии и некоторых видов антропологических исследований,

⁹⁴ Ковенева О. В. Грани опыта в свете американского прагматизма и французской прагматической социологии // Южно-российский журнал социальных наук. 2007. №4. С. 42.

⁹⁵ Там же, с. 43.

⁹⁶ Там же, с. 43.

которые, наоборот, следуют за самими актерами, учитывая их действия и суждения о самих себе.

Критическая парадигма П. Бурдьё подразумевает «четкое разграничение научной и обыденной компетенции, что приводит к тому, что компетенции обычных людей и их устремления не воспринимаются социологом всерьез и рассматриваются лишь как обман или иллюзия»⁹⁷. Критическая способность в этой парадигме закрепляется исключительно за ученым или философом, тогда как наличие таковой у индивидов, акторов ставится под сомнение. Согласимся с Ковенева в том, что «применение подходов критической социологии делает проблематичным исследование ценностных ориентиров общества, ценностных мотиваций индивидов и собственно оценочных суждений, поскольку социолог, по сути, “не слышит” актора и ищет за его мнимыми декларациями скрытые интересы, стратегии, холодный расчет или бессознательные действия»⁹⁸. Прагматические социологи задают вопрос о том, что происходит за пределами поля, понятого как своеобразный эталон, определяемый внешними, нерелексимируемыми структурами. Для Болтански и Тевено способность актора к обобщению, аргументированию своей позиции и общепринятых ценностных установок, способность действовать сообща, обсуждать общие проблемы становится основным предметом интереса.

Болтански и Тевено описывают социальные механизмы как гетерономные, нередуцируемые к универсальным процедурам классификации и всякий раз обладающие ситуативным «ценностным» контекстом действия. По нашему мнению, этот подход, который учитывает уникальность, непредсказуемый до некоторой степени характер социальных взаимодействий, их ситуативность и динамизм более релевантен для современной философии культуры и для анализа репрезентации повседневности, поскольку предлагает категории и метод, которые стремятся преодолеть теоретическую универсализацию культуры.

⁹⁷ Dosse F. L'empire du sens. L'humanisation des sciences humaines. P.: la Découverte & Syros, 1997. (Цит по: Ковенева О. В. Грани опыта в свете американского прагматизма и французской прагматической социологии // Южно-российский журнал социальных наук. 2007. №4. С. 43.).

⁹⁸ Ковенева О. В. Грани опыта в свете американского прагматизма и французской прагматической социологии // Южно-российский журнал социальных наук. 2007. №4. С. 44.

Повторим, что прагматический поворот заключается в переключении внимания в сторону того, как сами акторы вырабатывают дискурсы, целью которых является обоснование социальных действий и социокультурного измерения в целом.

«Саморепрезентация» субъектов является основной предметной областью. При этом Болтански и Тевено «...принципиально отказываются сводить социокультурную реальность к языку, дискурсам или смыслам и настаивают на необходимости придерживаться прагматического подхода»⁹⁹. В этом смысле прагматическая социология сближается с теоретическими положениями философского направления прагматизма: «Для обоих направлений характерно внимание к реальности как к многогранному опыту»¹⁰⁰.

Внимание исследователя кинореальности в этом случае сосредотачивается не столько на поиске контуров авторской концепции мира (режиссерской концепции), его, так сказать, идеи, и не на том, что говорят персонажи, речи которых часто трактуются как разложенные на голоса моменты основной идеи. Прагматизм же имеет в виду высокую степень самостоятельности акторов в выборе жизненных стратегий, и выбор этот интересен именно следствием личного опыта, представленного в фильме, а не влиянием неких универсалий, данных человеку через других людей, пусть даже и очень авторитетных. В этом случае никак не возможно ни объяснить поступки персонажей некими общими закономерностями (социума, психики, культуры – неважно), или сугубо индивидуальными характерологическими свойствами, ни понять их сквозь призму авторского взгляда. В этом плане поступки персонажей будут обладать высокой степенью непредсказуемости, прежде всего, для них самих. Новые конфигурации обстоятельств будут вынуждать их действовать по-новому, как бы вслепую, наугад, комбинируя уже известные и опробованные на собственном опыте способы и другие, не такие надежные.

Главное – самопрезентация персонажа в этой системе координат, вовсе не то, что он о себе говорит или думает (если есть внутренний монолог), а только то, как

⁹⁹ Ковенева О. В. Грани опыта в свете американского прагматизма и французской прагматической социологии // Южно-российский журнал социальных наук. 2007. №4. С. 46.

¹⁰⁰ Там же, с. 46.

он действует. А действует он, никогда до конца не понимая, почему он это делает. В качестве примера здесь можно привести фильм А. Попогребского «Как я провел этим летом». Весь драматизм сюжета, все более напряженного к финалу, обусловлен цепочкой действий одного из героев, молодого парня (актер Добрыгин), находившегося в подчинении у старшего и опытного (актер Пуспекалис). Каждое действие парня имело понятную мотивацию, которая нам ясна и исходя из ситуации, и из некоего универсального горизонта, в котором он мог найти помогающие ему приемы по принципу «все в таких ситуациях так делают». Но при этом последствия его действий обретали все более неподконтрольный ему характер. Он совершал новые действия, по той же схеме, но все становилось хуже, пока совсем не зашло в тупик. И стало напоминать абсурд, то есть смысл поступков, который в начале цепочки был, в конце полностью исчезает, замещаясь судорожными попытками сохранить свою жизнь. Режиссер строил повествование таким образом, как будто совсем не вмешивался в происходящее, не судил своих героев и не объяснял. И так, чтобы адекватно понимать этот фильм, было бы весьма продуктивно применить именно прагматистский подход.

Помимо этого, в прагматическом подходе к исследованию повседневности принимается во внимание и учитывается значимая роль предметного мира, конкретных вещей, которые обуславливают взаимодействие и коммуникацию людей в их повседневной жизни в качестве материального каркаса жизненного мира. Это подтверждает цитата: «В споры вовлечены не только люди, но и значительное количество предметов: например, в случае профессионального спора это компьютер, данные в котором были стерты; в случае спора между наследниками – это дом или земля; или в случае домашней сцены – посуда, которую нужно вымыть и так далее. Система анализа должна быть предназначена для того, чтобы рассматривать споры реального мира, то есть описывать то, каким образом споры связывают друг с другом людей и предметы»¹⁰¹.

¹⁰¹ Болтански Л. Социология критической способности // Журнал социологии и социальной антропологии. 2000. Т. 3. № 3. С. 67.

Л. Тевено пишет о необходимости исследовать «моральную сложность» и процедуры моральной оценки, которые являются результатом «обустроенности» и «оснащенности» человечества. Он ставит перед собой вопрос о том, как объекты могут участвовать в моральном мире¹⁰². В статье «Какой дорогой идти? Моральная сложность обустроенного человечества» Тевено рассматривает эту проблему на примере дорог и разнообразных способов их использования людьми в повседневной жизни. «В этом эксперименте я рассматриваю, как дорога — конкретная дорога во Французских Пиренеях — приобретает политические и моральные атрибуты и участвует в конструировании некоего общего блага или более ограниченной оценки»¹⁰³.

Это исследование устанавливает связь между понятием «блага» и понятием «реальность». Тевено приводит примеры, как эту связь трактуют различные дисциплины: в классической социологии эта связь объясняется при помощи понятия «норма», в экономике при обращении к понятию «равновесие», в различных направлениях философии к понятию «смысл». Теоретический вклад Тевено заключается в том, что он предлагает рассматривать эту связь при помощи понятия «вовлеченность»: «Вовлеченность в мир — это прежде всего испытание реальностью, которое зависит от того способа, каким агент воспринимает мир в определенном формате (публичных конвенций, функциональном, близости и т. д.). Но этот формат реальности зависит от формы оценки, которая выделяет то, что релевантно. Это один из главных тезисов для переноса прагматистской методологии в сферу анализа репрезентации повседневности в кинематографе. Эта оценка отсылает к определенному виду блага, которое может быть общим благом, или результатом запланированного действия, или даже более ограниченным благом, способствующим приспособлению к привычному окружению»¹⁰⁴.

Роль одних и тех же объектов в различных режимах прагматической вовлеченности отличается как в практической плоскости, так и ценностной. Соответственно, предполагает разные модели реакции и разные способы

¹⁰² Тевено Л. Какой дорогой идти? Моральная сложность обустроенного человечества // Журнал социологии и социальной антропологии. 2000. Том 3, № 3. С. 85.

¹⁰³ Там же, с. 85.

¹⁰⁴ Там же, с. 85.

оправдания. В уже упомянутом фильме Д. Джармуша «Патерсон» поэтическая вовлеченность (поэтическая релевантность) в мир главного героя позволяет производить переоценку конкретной вещи, предмета повседневного обихода, перенести её в область эстетических смыслов и ценностей. Вещи в таком модусе приобретают характеристики, которые являются результатом эстетического созерцания и переосмысления. При этом, в обычной для повседневной жизни вовлеченности в мир, данные вещи не являются ценными сами по себе, поскольку обретают ценность в различных эквивалентных связях с другими объектами и людьми: спички передают энергию газовой горелке или сигарете, кружка пива является атрибутом дружеской коммуникации в баре и т. п.

Обосновывая роль объектов в функционировании социокультурной реальности Тевено пишет, что «первоначальные связи человека с окружающей средой путем приспособления к вещам, которые он использовал и к которым он привык, или посредством обычного взаимодействия с объектами является основой для построения более публичных и гражданских видов политической и моральной деятельности»¹⁰⁵. Таким образом, взаимодействие человека с предметами и пространствами повседневного окружения оказывает значительное влияние на культурные, политические и социальные явления. Исследование первичных вовлеченностей и оценок становится одной из важных составляющих прагматического подхода. Согласно Тевено, формальная политика, мораль и демократические процедуры, которые не учитывают особенности процедур первичной вовлеченности и оценивания, могут привести в действие «механизмы исключения и господства»¹⁰⁶.

Тевено предлагает свой набор моделей деятельности, связанный с его классификацией режимов вовлеченности: социальные действия, индивидуальное и запланированное действие, неререфлексивную деятельность (близкая вовлеченность как приспособление к одомашненному и близкому окружению). Соответственно, сосредоточение камеры на тех или иных объектах в рамках сюжетных ситуаций

¹⁰⁵ Тевено Л. Какой дорогой идти? Моральная сложность обустроенного человечества // Журнал социологии и социальной антропологии. 2000. Том 3, № 3 С. 101.

¹⁰⁶ Там же, с. 101.

может репрезентировать различные режимы вовлеченности. Например, в фильме Х. Чжао «Земля кочевников» 2020 г. используется прием следования камеры за самим персонажем. Весь фильм построен на наблюдении за главной героиней — Ферн, из-за плеча, со стороны или через обращение к крупному плану. Мы наблюдаем путь Ферн. На этом пути в разные моменты сюжета фильм изображает различные типы её вовлеченности в мир: от «близкой» до «публичной» (социальной). При этом сюжет и развитие героини детерминированы утратой привычной окружающей среды (продажа дома, кризис, банкротство). Утрата среды приводит к тому, что вещи, которые сохранила героиня, поселившаяся в фургоне, приобретают особую ценность, и не раз фильм демонстрирует болезненное переживание, связанное, например, с разбитыми тарелками.

Вовлеченность в сезонную работу на складе корпорации «Amazon» показана при помощи средних планов, где, несмотря на отчужденность рабочего процесса, Ферн обретает друзей в виде других рабочих. Фильм репрезентирует сообщничество и солидарность на фоне отчуждающих последствий социально-экономической ситуации. На протяжении всего фильма Ферн сталкивается с проблемой обоснования справедливости и различными порядками ценности: она сталкивается с бюрократическим оцениванием и сложностями в поиске работы, также находит единомышленников, таких же, как она, современных «кочевников», которые используют другой порядок ценностей, основанный на солидарности, равенстве и т. п.

Разные режимы связывает между собой дорога, объединяющая ситуации общности и ситуации разобщенности и отчуждения. Помимо этого, живописные планы дороги и природных видов становятся контрапунктами киноповествования, как и в других фильмах в жанре роадмуви. Фигура кочевника выражает идею постороннего. Для Ферн привычный порядок оказывается либо утраченным, либо чуждым. Для зрителя, идентифицирующего себя с ней, становится очевидным противоречие между экономическим благодеянием, ценностью прибыли и продуктивности, с одной стороны, и действительным положением вещей, с другой. В фильме репрезентируется противоречие между двумя режимами ценности, где

повседневная обустроенность и привычность для одних людей сопоставляется с бедностью, необустроенностью, проблематичным характером повседневности других.

Вернемся к анализу прагматического метода анализа повседневности. С точки зрения Тевено, «Напряжение между коллективным и частным является как основной проблемой повседневной жизни, так и ключевым вопросом социальной науки. И это так потому, что генерализации и редукции, которые более всего проявляются в критике и оправданиях, возникающих во время споров, создают базовый механизм оценивания, основанный на общем или общественном. Они создают всегда напряженную связь между общим и частным»¹⁰⁷. Действия в повседневной жизни основаны на следовании конвенциональному порядку, который подразумевает как набор определенных ценностей, так и регулирование целей и процедур деятельности и коммуникации. Функционирование повседневных конвенций, с точки зрения Тевено, ощущается как менее принудительное, чем регулирование, которое основано на государственной монополии на насилие. Это важное замечание, поскольку оно регистрирует особенности повседневного порядка и его отличие от порядка правового и институционального. В основе повседневных конвенций располагаются разного рода наборы ценностей, которые регулируют процессы обоснования принятия решений. Эти ценности выступают также своеобразным социокультурным горизонтом.

Теория Тевено тем самым несколько расширяет представление о повседневных конвенциях: «повседневные споры и координации основаны на чем-то большем, нежели разделяемые всеми “конвенции“ фонового знания, принятые на веру допущения или взаимные типизации, выдвигаемые на передний план понимающей или интерпретативной социологией».¹⁰⁸ Чем-то большим как раз и выступают способы легитимной оценки, представляющие собой порядки ценности. Порядки ценностей содержат в себе различные способы оценки через связывание суждений с общим благом, отсылающим к представлениям о справедливости: «Каждый вид

¹⁰⁷ Тевено Л. Какой дорогой идти? Моральная сложность обустроенного человечества // Журнал социологии и социальной антропологии. 2000. Том 3, № 3. С. 86.

¹⁰⁸ Там же, с. 91.

ценности стремится к обобщению, одновременно редуцируя другие ценности посредством разоблачений, хотя между ними возможен компромисс и они могут быть совместимы в определенных пределах»¹⁰⁹. Компромиссы являются устойчивыми и укорененными в материальном окружении.

Таким образом, Болтански и Тевено доказывают мировоззренческую, ценностную обусловленность повседневных практик в зависимости от контекста и целей взаимодействия. Ценности понимаются как нормативные суждения самих акторов в конкретных жизненных ситуациях, в противоположность трактовке ценностей как универсальных трансцендентных категорий. Степень универсализации ценностей зависит от режимов вовлеченности. Здесь можно провести параллели с тем, как в феноменологической концепции Шюца повседневное рассматривается через отношение между темой и горизонтом или фигурой и фоном. Динамические процессы переключения между различными установками в повседневной реальности подчеркивают ситуативный характер того, что является фоном и что выступает на переднем плане в качестве фигуры. Так же, как для различных режимов вовлеченности характерна разная степень обобщенности проблемы, для них также свойственно различие между тем, что выступает в качестве фигуры и тем, что является фоном. Например, для режима близости характерно внимание к частному, индивидуальному, непосредственно представленному, для публичного режима темой становятся более универсальные и обобщенные по масштабу явления.

Прагматическая социология исходит из «представления о людях как личностях, свободных от нормативных оков и способных действовать, руководствуясь своими предпочтениями»¹¹⁰, стремясь при этом в равной степени учесть коллективный и индивидуальный аспекты социальной реальности. Предметом исследования Болтански и Тевено становится критическая способность самих акторов «обосновывать свою позицию с точки зрения общезначимых

¹⁰⁹ Тевено Л. Какой дорогой идти? Моральная сложность обустроенного человечества // Журнал социологии и социальной антропологии. 2000. Том 3, № 3. С. 93.

¹¹⁰ Болтански Л. Критика и обоснование справедливости: Очерки социологии градов. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 59.

принципов и ценностей в ситуации публичного обсуждения»¹¹¹. Они раскрывают ценностное содержание повседневного опыта и провозглашают методологическую необходимость «следовать за самим актором».

Этот методологический принцип часто является принципом построения кинематографического повествования, как например в уже упомянутом фильме «Земля кочевников». Во многих реалистических, документальных и постдокументальных работах камера является субъектом наблюдения-следования за жизнью персонажа, который помещен в определенные обстоятельства. Примером репрезентации повседневности в кино, напоминающим обозначенный принцип, является фильм К. Пую «Смерть господина Лазареску». В нем нарратив и процесс съемки выстроен по принципу следования за главным персонажем.

Как мы уже упоминали, вещи выступают носителями ценностей и определяют взаимоотношения между людьми в повседневной жизни, поскольку вписаны в целостность повседневных взаимодействий и определяют их материальную обусловленность. Тевено пишет: «вместо того, чтобы закреплять за человеком устойчивую социальную идентичность или габитус, мы стараемся рассмотреть целостность человека не как фиксированную данность, а как проблематичное интегрирование множественных и разноуровневых форм вовлеченности в мир»¹¹². Здесь можно сформулировать гипотезу, согласно которой кинематографисты в процессе освоения повседневности в кино также руководствуются данным принципом исследовать множественную и разноуровневую вовлеченность человека в мир. Более подробно эту идею мы рассмотрим в следующей главе.

Для каждого града/мира справедливости характерны свои наборы значимых качеств, ценностей и способов оправдания того, что является справедливым, а что нет. Это своего рода мировоззренческая составляющая повседневной жизни, то есть взгляды на то, как должен быть устроен мир на разных уровнях: от бытового, семейного, до рыночного, политического и глобального. Ковенева комментирует модель градов следующим образом: «Каждый мир конституируется типичными

¹¹¹ Ковенева О. В. Французская прагматическая социология: от модели «градов» к теории «множественных режимов вовлеченности» // Социологический журнал. 2008. № 1. С. 6.

¹¹² Тевено Л. Креативные конфигурации в гуманитарных науках и фигурации социальной общности // Новое литературное обозрение. 2006. № 77. С. 285–313.

объектами (приборы, товары, предметы искусства, дом и т. д.) и типичными представителями (инженер, предприниматель, художник, кинозвезда и т. д.). Все объекты и люди квалифицируются в согласии с соответствующим высшим принципом и выстраиваются иерархически в зависимости от степени обладания значимым качеством»¹¹³. Значимые качества, иерархия ценностей и принципов – это характеристики, которые отличают грады и режимы вовлеченности друг от друга.

В ключевой работе Болтански и Тевено «Критика и обоснование справедливости. Очерки социологии градов»¹¹⁴ на основании анализа фундаментальных философско-этических трактатов выделяются 6 разных градов или режимов оправдания, для каждого из которых характерны свои значимые качества и высшее благо: мир вдохновения (ценности: творчество, чувственность, спонтанность); патриархальный мир (ценности авторитета, традиционности, иерархии, преемственности); мир репутации (ценности: известность, именитость, престиж); гражданский мир (ценности равенства, солидарности, единения); рыночный мир (ценности конкуренции, товарных отношений, личной выгоды); мир науки и техники (ценности эффективности, производительности, планирования). Для каждого мира характерны также свои особенности критики общества, политические взгляды, стратегии обоснования поведения, ведения дискуссии и формы компромисса в повседневной жизни. Разные миры могут срабатывать в отличных друг от друга ситуациях повседневной жизни. В рабочем коллективе, например, человек может руководствоваться рыночным градом для обоснования целей своей деятельности, а в семье патриархальным градом для оправдания определенного отношения к семейным реликвиям.

Репрезентация повседневности в кинематографе делает видимыми коммуникативные и сюжетные ситуации, в которых мы обнаруживаем противоречие между различными градами. Специфика репрезентации повседневности часто выражается в сопоставлении, столкновении и комбинации

¹¹³ Ковенева О. В. Французская прагматическая социология: от модели «градов» к теории «множественных режимов вовлеченности» // Социологический журнал. 2008. № 1. С. 14.

¹¹⁴ Болтански Л. Критика и обоснование справедливости: Очерки социологии градов. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 576 с.

различных градов. Здесь в качестве примера можно привести уже упомянутый нами ранее фильм «Земля кочевников», где история является репрезентацией противоречий, возникающих между режимами оправдания, например, между гражданским и рыночным градами.

Грады представляют собой «не замкнутые на себе миры, а столкновение принципов различных миров и их возможные комбинации в рамках той или иной социальной организации или конкретной ситуации»¹¹⁵. Грады определяют поведение и суждения в повседневной жизни, исходя из ценностных установок. В центре внимания оказываются процессы столкновения и переплетения различных миров оправдания. Миры справедливости сталкиваются, спорят, сочетаются в разных комбинациях. Согласимся с Ковенева, что «в кросс-культурных исследованиях подобный подход позволяет отойти от тезиса несоизмеримости культур и относительности культурных ценностей, питающего этноцентрические позиции, и провести сравнительный анализ культурных различий и сходств на основе выявления общих сквозных элементов (универсальных принципов справедливости), их комбинаций, конфликтов, различного удельного веса и значения в зависимости от культур, а также в зависимости от ситуаций общения внутри сообществ»¹¹⁶.

Прагматистский подход оспаривает эссенциалистские и менталистские подходы в культурологии и социологии, и оспаривает несоизмеримость и специфичность культур и языков, предлагая понятия, которые применимы к анализу любых ситуаций вне зависимости от культурных различий. Тевено считает, что предлагаемая прагматической социологией теоретическая позиция позволяет избежать релятивизма и культурологического фундаментализма, поскольку сосредоточена на ценностных порядках, которые направлены на всеобщность и значимость для всего человечества. Тевено демонстрирует соизмеримость и общезначимость ценностей на следующих примерах: «Независимо от тех или иных культурных особенностей технократический град

¹¹⁵ Ковенева О. В. Французская прагматическая социология: от модели «градов» к теории «множественных режимов вовлеченности» // Социологический журнал. 2008. № 1. С. 15.

¹¹⁶ Там же, с. 55.

нацелен на эффективность техник и методов. Рыночный град направлен на всеобщую конкуренцию в рамках мирового рынка. Град репутации, обслуживаемый, в частности, средствами массовой информации, – на “пиар” мировых знаменитостей и тиражирование мировых брендов. И наконец, гражданский град устремлен к солидарности и равенству в универсальных масштабах»¹¹⁷. Патриархальный град, несмотря на различия в традициях и обычаях, на поддержание которых он направлен, универсален в самом признании традиций в качестве значимого блага.

Понятие Тевено «режимы вовлеченности» подразумевает ценностный ориентир, определяющий описание предметной ситуации. Режим вовлеченности может иметь две направленности: на реальность, что предполагает социальные действия и «испытание ценностей реальностью», и на ту или иную форму общего блага, которое определяет оценочные суждения. Кинематограф также можно рассматривать не как репрезентацию самих ценностей, но как своеобразный эксперимент, испытание ценностей кинематографической реальностью. Можно предположить, что в кинематографе обе направленности выражены одновременно в эффекте присутствия (или документальном эффекте киноизображения) и художественном эффекте, который подразумевает «проверку» определённого ценностного режима художественными средствами конструирования кинематографической реальности (выстраивание нарратива, монтажное сопоставление и т. п.).

Также режимы вовлеченности характеризуются разными уровнями обоснования ценностей: режим публичного обоснования (ориентация на общее благо, предполагает публичные действия), режим интенционального или планового действия (действие, направленное на достижение цели; выполнение регулярных действий), режим близости (личностная форма вовлеченности, основанная на привязанности к вещам и людям; на этом уровне вещи наделены особой ценностью). Как мы увидим в последнем параграфе второй главы, репрезентация

¹¹⁷ Тевено Л. Креативные конфигурации в гуманитарных науках и фигурации социальной общности // Новое литературное обозрение. 2006. № 77. С. 289–290.

различных режимов вовлеченности в советском кинематографе 1920-х выявляет особое отношение между повседневностью и новой социалистической идеологией.

Категория «формы вовлеченности» выявляет не только публичные формы действия и коммуникации, опирающиеся на грады и миры оправдания, но и позволяет учитывать менее обобщенные формы взаимодействия человека с миром и другими людьми. Здесь идентичность человека рассматривается не как фиксированная данность, подобная габитусу или социальному статусу и не как заданная программа действий и набор ролей. Согласно Ковеневой, «речь идет о проблематичном интегрировании самых множественных форм вовлеченности в мир в ходе жизненных испытаний и жизненного пути»¹¹⁸.

Таким образом, концепты «режим вовлеченности» и «режим оправдания» в контексте нашего исследования следует рассматривать наряду с классификацией систем релевантности как рабочие методологические схемы для интерпретации взаимодействия в кинематографе повседневности и других уровней социокультурной реальности.

Ещё одним методологическим принципом является подход к исследованию репрезентации повседневности через анализ конкретной комплексной ситуации фильма и выявление особенностей режимов оправдания, то есть описание ценностного, мировоззренческого содержания конкретных взаимодействий, высказываний персонажей, способов выстраивания сюжетных событий. Помимо этого, прагматический принцип «следования за самим актором» также часто обнаруживает себя и в кино, где авторы буквально следуют за персонажем и наблюдают со стороны события, происходящие с ним.

Следует заметить, что понятие «градов» по-новому и очень продуктивно позволяет снять оппозицию высокого-низкого в исследованиях повседневности. Болтански и Тевено предпринимают попытку перевести вопрос о справедливости «из метафизической плоскости “сущностей” и “высшей правды” в собственно прагматическую плоскость и исследовать “обыденное чувство справедливости”

¹¹⁸ Ковенева О. В. Грани опыта в свете американского прагматизма и французской прагматической социологии // Южно-российский журнал социальных наук. 2007. №4. С. 47.

социологическими методами»¹¹⁹. Помимо этого, набор предложенных градов можно использовать как методологическую схему исследования того, как в кинематографических репрезентациях повседневности рефлексированы ценностные основания повседневности и её отношения с культурой, политикой, экономикой и т. п.

И, наконец, необходимо отметить, что в данной концепции повседневность представлена как точка соприкосновения и конфликта между индивидуальным и социальным, между частным и общим. Этот конфликт выражен во взаимодействии между порядками ценностей. Понятийный аппарат прагматической социологии, включающий в себя классификацию режимов вовлеченности и режимов оправдания, рассматривается нами как основание для анализа репрезентации отношений между индивидуальным, частным и социокультурным, политическим измерениями повседневности в кинематографе.

Подводя итоги первой главы, нам представляется важным отметить следующие тезисы. Набор понятий и методов анализа повседневности, предложенный в социальной феноменологии Шюца и прагматической социологии Болтански и Тевено, является весьма продуктивным инструментарием для описания и осмысления повседневности в её собственных, автономных качествах. Помимо этого, мы доказали, что рассмотренные в этой главе термины являются релевантными в контексте анализа репрезентации повседневности в кинематографе. Теория жизненного мира Шюца предлагает инструменты для изучения когнитивных и перцептивных механизмов конституирования мира повседневной жизни. Прагматическая социология является основанием для осмысления отношения повседневности с различными порядками ценности, являющимися продуктом других измерений социокультурной действительности (политика, рынок, культура, наука, идеология и т. п.). Условием выявления повседневного порядка существования в его отличии от неповседневного является процедура проблематизации, отстранения, и любые другие способы нарушения

¹¹⁹ Ковенева О. В. Французская прагматическая социология: от модели «градов» к теории «множественных режимов вовлеченности» // Социологический журнал. 2008. № 1. С. 48.

естественного, привычного порядка и переключения естественной установки сознания. Исходя из теорий, проанализированных в этой главе, мы делаем вывод, что анализ кинематографической повседневности, совмещающий в себе концептуальные схемы социальной феноменологии и прагматической социологии, способствует выявлению средств и приемов, используемых для репрезентации или конструирования повседневности в кинематографе и может быть принят как методологическое основание для выявления связей между повседневностью и кинематографом, а также для выявления связей между повседневностью и другими измерениями социокультурной реальности в рамках конкретного фильма.

Глава 2. Проблематизация отношений между кинематографом и повседневностью в контексте феноменологического подхода

В этой главе, описывая осмысление повседневности в кинематографе, мы исходим из гипотезы, согласно которой взаимообусловленность повседневности и кинематографа обнаруживает себя не только на уровне сюжета и выразительных средств кино, но и в самих особенностях работы восприятия при просмотре фильма. В первой главе мы рассмотрели несколько гипотез, которые будут проанализированы в применении к кинематографу. Во второй и третьей части исследования мы движемся от описания технической специфики кино в феноменологическом преломлении к доказательствам на примерах того, как эта специфика обнаруживает себя в конкретных фильмах, предметом которых в том или ином виде становится повседневность.

В связи с этим, в первом параграфе мы считаем необходимым обратиться к теоретическому описанию особенностей кино как медиа, обладающим преимуществом в репрезентации повседневности. Нашей задачей является выявление тех характеристик кино, которые позволяют судить о таком преимуществе.

Рассматривая теорию Шюца в первой главе, мы предположили, что повседневный порядок тематизируется только при переключении естественной установки, при проблематизации типического, дистанцировании, отстраненном взгляде. Для осмысления этого тезиса мы обратимся к описанию феноменологического подхода к изучению кинематографа как медиа, которое способно передавать не только образ повседневных явлений, но и функционирует сходным с опытом повседневного сознания, образом.

Принимая во внимание описанные характеристики, в следующей главе мы перейдем к анализу основных стратегий и способов репрезентации и конструирования повседневности. Но перед этим во втором параграфе настоящей

главы мы кратко сформулируем наше понимание терминов репрезентация и конструирование.

В общих чертах, помимо рассмотрения технических и медиальных особенностей кино, здесь мы стремимся к обоснованию культурно-философской значимости исследований, которые направлены на описание и изучение способов осмысления повседневности в кинематографе.

2.1. Феноменологический подход к исследованию проблемы репрезентации повседневности в кино

Кинематографический опыт традиционно рассматривается различными исследователями как процесс своеобразной захваченности и поглощенности зрелищем. В массовом, популярном кинематографе события быстро сменяют друг друга, в центре находятся персонажи и ситуации, отвлекающие зрителя от повседневной, рутинной составляющей реальности, которая зачастую представляется «пустой», «неинтересной», «скучной». Однако некоторые фильмы (чаще всего авторские, фестивальные и документальные работы), в которых осуществляется процедура репрезентации повседневности, зачастую противоположны массовому развлекательному кино по динамике развития нарратива, по насыщенности экранного времени.

Благодаря технической специфике кинематографа как репрезентативного медиа, можно судить о некотором сходстве процедуры кинематографической фиксации с процедурой феноменологической редукции. Это связано с ключевой особенностью кинокамеры, которая обладает возможностью создавать образ, очищенный от индивидуальной перспективы взгляда, как биографической, так и физической. Одновременно с этим характеристика интенциональности сохраняется за кинематографическим образом, поскольку кадр всегда насыщен конкретным содержанием, ограничен рамкой и обладает технической возможностью фокусироваться на том или ином объекте. Согласимся с Ж.-Л. Бодри, который

утверждает, что «Заклѹчѣнный в рамку кадра, разлинованный, отдалѣнный на положенную дистанцию, мир предлагает объект, наделѣнный значением, интенциональный объект, подразумеваемый и подразумевающий действие субъекта, который его наблюдает. В то же время, пока передача мира в форме изображения с явным успехом выполняет феноменологическую редукцию, помещение в скобки его истинного существования (мы увидим, что такая приостановка необходима для формирования ощущения реальности) обеспечивает основание для аподиксии ego»¹²⁰.

Ощущение реальности, возникающее при просмотре фильма, является результатом целого набора условий, обеспечивающих жизнеподобие образа. Возникновение жизнеподобия, эффекта реальности является следствием приостановки естественной установки сознания и последующего переключения в кинематографический модус восприятия. Для последнего характерен эффект реальности, основанный на обнаружении релевантных связей, и онтологическое дистанцирование, благодаря которому кинореальность воспринимается как искусственная, не представляющая, например, физическую угрозу. Ещё одним важным эстетическим условием является процедура идентификации зрителя с камерой или проекцией. В естественной установке центром повседневного времени и пространства является сам субъект, тогда как в кино – этим субъектом становится камера, монтажные приемы, длительность и движения, заменяющие непосредственное перемещение тела зрителя в пространстве.

Наличие наблюдающего субъекта, который переживает в аффективном модусе ощущение реальности – специфическое для кинематографа условие. Кино не отрицает субъективность, но конструирует её в совершенно ином модусе, изобретая субъективность, подчиняющуюся механизмам управления идентификацией, навязываемой рамкой кадра и работой камеры. Нереплексивная установка сознания, необходимая для вовлечения в кинематографическую реальность, сопоставима по

¹²⁰ Бодри Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата. // cineticle. 2017. №. 23. URL: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects/> (Дата обращения: 10.04.2021).

своим характеристикам с естественной установкой сознания в повседневной жизни по целому ряду характеристик.

Конечно, кинематограф не всегда использует естественную установку сознания, зачастую, воздействие фильма может быть и обратным. Фильм может шокировать зрителя, переключать его установку сознания с наивной, типизирующей в любую другую, например, фантастическую, сновидческую и т. п. В этом случае фильм может, например, нарушать «пассивный синтез узнавания», используя провокативные, яркие, динамичные, шокирующие сцены, резкие изменения темпа и неожиданные переключения между фигурой и фоном, и т. п. Но, важно заметить, что в своей основе, кинематографический эффект (эффект документальности, достоверности, «реализма») основан на естественных ожиданиях и привычных системах релевантности. Это значит, что естественная установка сознания неизбежно присутствует и влияет на восприятие фильма (впрочем, как и на восприятие любого произведения искусства).

С другой стороны, существуют конвенциональные условия восприятия видов искусства (например, никто не ждет от оперы правдоподобия и того, что герои будут разговаривать без музыки, или в балете вообще не ожидают вербальных диалогов) как условных, что требует от зрителя включения других «неестественных» установок. Это свойственно и для кинематографа, однако на основании особенностей самого механизма осуществления фильма можно судить о том, что роль естественной установки при кинопросмотре отличается от случаев других видов искусства.

Естественная установка становится условием узнавания элементов повседневности в кадре не в качестве означающих (нагруженных эмоциональными и субъективными коннотациями), но в виде материальных, объемных фигур и пространств, имеющих знакомые очертания и расположенных во времени. Фильмы (в особенности те, в которых вмешательство автора, декораторов и монтажеров наименее заметно) активизируют элементы естественной установки сознания независимо от замысла создателей.

Взаимодействие кинематографического образа и естественной установки сознания основано на аффектации и статусе присутствия. Понятие аффект в контексте теории кино мы более подробно рассмотрим чуть позже. Пока попытаемся описать те характеристики кино, которые позволяют сравнивать фильм с процедурой феноменологической редукции.

Кинематографическая редукция может быть представлена двояко. Во-первых, как процесс «помещения в скобки» того факта, что мир существует за пределами экрана при просмотре фильма зрителем. Во-вторых, сама камера может быть рассмотрена как инструмент редукции, позволяющий создать образ, очищенный от индивидуальной, психологической и в целом субъективной составляющих автора. В отличие, например, от автора в других видах искусства, в кино творец не обладает полным контролем над тем, что снято при помощи камеры. Однако, важно заметить, что автором фильма всё же могут быть выбраны разные подходы, расположенные в диапазоне от максимального контроля над кинематографическим образом (например, киноэкспрессионизм) до попытки избежать, насколько это позволяют сделать инструменты кино, всяческого художественного вмешательства в визуальный образ.

Программу очищения образа от субъективного содержания восприятия в пользу аффектации движущимся образом (депсихологизированным и деиндивидуализированным) можно обнаружить в манифестах и теоретических сочинениях Вертова и у многих представителей реалистических и документальных течений в кино. Кинематограф в этих случаях мыслится в качестве медиума, посредника, обеспечивающего объективирующую дистанцированность. Результатом дистанцированности становится способ взгляда на реальность при помощи камеры, структурирующий кинематографическую реальность и её зрительское восприятие. Последнее в кино характеризуется статусом присутствия, аффектации экранном временем и пространством.

Парадоксальное соединение в кино таких характеристик, как объективирующая дистанция, эффект реальности, эффект присутствия и аффектация, – с феноменологической точки зрения можно рассматривать как источник сущностных

отличий кинематографической реальности от художественной реальности других видов искусства. Дистанция между источником образа (запечатленной действительностью) и зрительским восприятием этого образа на экране создает возможность для переживания кинореальности в аффективном (погруженном) модусе. Эти особенности кино также позволяют нам утверждать, что кино обладает захватывающим (аттрактивным) воздействием. Понятие аттрактивности позволяет лучше понять отличие кинореальности от художественной реальности других видов искусства. В теории Эйзенштейна «тематический» эффект воздействия на зрителя мыслится как результат свободного монтажного выстраивания «произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов)»¹²¹. Феноменология кино так или иначе учитывает и стремится описать перечисленные особенности.

Феноменологическая теория кино – это проект незавершенный и обладающий рядом теоретических недостатков. В том числе сложно выделить конкретно феноменологические методы анализа фильмов. Однако, несмотря на это, есть целый ряд авторов (далее мы упомянем некоторых из них и обозначим ключевые, по нашему мнению, тезисы), которые тем или иным образом используют феноменологический подход, рассматривая кино. У некоторых из них это происходит неосознанно, как в случае с Д. Вертовым, который в своих теоретических работах на первый план выводил понятие «Кино-Глаза».

Этот термин у Вертова фиксирует особое родство технического способа восприятия и человеческого сознания, которое применяет технические средства для определенных целей. Его программа была нацелена на максимальное, насколько это возможно, очищение кинематографической образности от человеческих, психологических, индивидуальных, художественных установок. Именно поэтому рассмотрение теории Кино-Глаза обнаруживает сходство кинематографической фиксации явлений с процедурой феноменологической редукции. С точки зрения феноменологического подхода к исследованию кинематографа, работа кинокамеры также напоминает процессы человеческого восприятия и сознания.

¹²¹ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Том 1. М.: Искусство, 1964. С. 70.

Феноменологический ракурс исследования кинематографа также склоняет нас к рассмотрению камеры как перцептивного субъекта, обладающего собственной интенциональностью, которая отличается от интенциональности человека и оказывается противопоставленной ей как десубъективированная и депсихологизированная. Одновременно с этим, кинокамера является техническим средством, дополняющим человека, совершенствующим его способы познания мира и проблематизации очевидного. Камера тематизирует явления изнутри нечеловеческого ракурса, работая при этом как с временностью сознания, так и с его социокультурными установками, типизациями, системами релевантности и т. п. Именно таким образом можно трактовать содержание Вертовского понятия «Кино-глаз». А именно, как соединение в кино депсихологизированной техники и мышления человека, который эту технику применяет. Подобную трактовку понятия «Кино-глаз» можно обнаружить у многих исследователей, среди которых Л. М. Рошаль, О. Булгакова, Е. Я. Марголит.

Итак, феноменология кино в некотором смысле реабилитирует онтологизирование кинематографа как технического субъекта, который обладает собственными перцептивными возможностями. Помимо этого, кино делает внешним, видимым как пространственное, так и временное измерения сознания. Этот тезис можно подтвердить, обратившись к исследованиям понятия «видимость» М. Мерло-Понти, к работе Вивиан Собчак «The address of the eye: A phenomenology of film experience», к работе О. Аронсона «Метакино», которая во многом развивает тезисы «Кино» Ж. Делеза, а также к исследованию Н. Изволова «Феномен кино: История и теория» и другим.

Мерло-Понти описывает кинематограф как способ репрезентации и конструирования восприятия, референтом которого является видение как таковое или особый способ взгляда. Кино имеет дело не с интенционально направленным сознанием (как это неизбежно происходит в других видах искусства), и не с предметным миром, очищенным от субъективизма (как это делает абстракционизм или «новая вещественность»), а с интенциональностью как таковой. То есть его предметом является единство показа и смотрения, единство видимого и самой

видимости, если использовать термины Мерло-Понти. Помимо этого, феноменология кино акцентируется не столько на самом фильме как тексте, сколько на отношении между зрителем и фильмом, представленном в теории в виде понятия «кинематографическое восприятие» или «кинематографический опыт».

Применительно ко всем основным модусам восприятия (таким как, видение, слух, осязание), М. Мерло-Понти выделяет три основных вида опыта. Например, видение выступает «в качестве видения окружающих вещей (или других тел)», одновременно является «видением собственного тела, а также сопровождается “первоначальным чувством видимости”»¹²². Последнее выступает в качестве исходной видимости, в которой снимается оппозиция субъект-объект, подобно тому, как в повседневной жизни субъект не абстрагирует себя от деятельности и событий, в которые он оказывается вовлеченным.

Согласно Мерло-Понти, исходная видимость является анонимной, то есть «она в равной степени характеризует и воспринимающего, и воспринимаемое»¹²³. Таким образом, изначальная видимость – это своего рода связь между видимым и видящим, которая потенциально свойственна всем феноменам. Эту связь воплощает киноаппарат, который реализует возможность нейтрально запечатлеть случайные моменты действительности и возможность поместить зрителя в ситуацию пассивного восприятия потока переживаний. В статье «Кино и новая психология» Мерло-Понти исследует понятие видения с точки зрения открытий психологии восприятия XX века. Его тезисы позволяют лучше понять специфику феноменологического подхода к исследованию кино. Также они доказывают гипотезу о преимуществе кинематографа как способа репрезентации повседневности перед другими видами искусства.

Для других искусств важным становится индивидуальное видение, интенционально направленное сознание, связанное с фигурой автора. Живопись, например, репрезентирует взгляд и представления совершенно конкретного человека, художника, тогда как кино способно репрезентировать интенциональность

¹²²Богданова Н. М. Феноменология видения: М. Мерло-Понти о соотношении «видимого» и «невидимого» // Вестник Самарского государственного университета. 2014. № 5 (116). С. 9.

¹²³Там же, с. 10.

как таковую при помощи технического редуцирования. Это не обозначает, однако, что все фильмы основаны на репрезентации изначальной видимости или депсихологизированной интенциональности. Кинематограф также может сближаться с другими искусствами и задействовать в своей структуре литературные, театральные, живописные способы построения образности и нарратива.

Вернемся к рассмотрению теории Мерло-Понти. Он утверждает, что видение никогда не сводится к простой совокупности реакций нервных окончаний на действительные феномены. Это можно продемонстрировать следующей цитатой: «Дело в том, что уже на уровне простого видения цветов восприятие не ограничивается элементарной регистрацией того, что ему предписано сетчаточным возбуждением, но реорганизует это возбуждение таким образом, чтобы восстановить однородность поля»¹²⁴. Мы можем продолжить мысль Мерло-Понти следующим образом: во всяком видении всегда присутствует процесс реконфигурации фигуры (темы) и фона (горизонта), который работает как механизм организации увиденного в осмысленную и понятную целостность, перцептивное поле. Таким же образом работают механизмы типизации и приведения к самоочевидности в повседневном сознании согласно Шюцу.

Целостность, или «однородное поле» видения, представляет собой, согласно Мерло-Понти, систему конфигураций, которая организует в восприятии совокупность рядоположенных элементов по принципу фигуры и фона. Мерло-Понти использует именно эти понятия, позаимствованные нами из области анализа пространственных видов искусств для объяснения взаимодействия между темой и горизонтом повседневности в кино в первой главе. Однако, Мерло-Понти при помощи них объясняет базовую структуру «видения». Элементы, которые выступают в качестве фоновой составляющей, например, интервалы между предметами, делают возможным существование фигуры, то есть самих предметов в виде целостного содержания восприятия. При помощи данной системы конфигурации восприятия сохраняется структура восприятия реальности как целого.

¹²⁴ Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

Мерло-Понти утверждает, что «восприятие целого более естественно и первично, нежели восприятие изолированных элементов»¹²⁵ и, следовательно, такое восприятие свойственно сознанию в естественном, повседневном состоянии. Аналитическое восприятие изолированных элементов в данном случае – это прерогатива научной, философской, художественной позиции. Кинематографическое произведение также не воспроизводит восприятие изолированных элементов, поскольку основано на пространственно-временном континууме как неуправляемой зрителем последовательности, развивающейся спонтанно. «Восприятие форм в широком смысле слова – структур, совокупностей или конфигураций – должно рассматриваться как свойственный нам спонтанный способ восприятия»¹²⁶.

Спонтанное восприятие регулируется интеллектуальными процедурами. Этот факт Мерло-Понти демонстрирует на примере восприятия движений. Чувственные данные сами по себе нейтральны. В процессе восприятия они становятся осмысленными благодаря спонтанным процессам интерпретации, которые опираются на фоновые представления о формах и процессах, наличествующих в действительности и представленных в прошлом опыте. Точкой отсчета всегда служит тело воспринимающего, или представление о теле как некоторая перспектива взгляда: «постоянство цветов и объектов создается не интеллектом, но схватывается взглядом в той мере, в какой он приспособливается и адаптируется к организации визуального поля»¹²⁷.

Утверждение, что восприятие является структурированным не столько благодаря мышлению, сколько благодаря спонтанной способности восприятия и перцептивной вере, является центральным тезисом феноменологической теории видения Мерло-Понти. Он пишет, что «предметы за моей спиной не представляются мне с помощью некой операции памяти или суждения, они присутствуют для меня,

¹²⁵ Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Там же.

они значат для меня так же, как фон, которого я не вижу, но который тем не менее продолжает существовать за частично закрывающей его фигурой»¹²⁸.

Кинематограф также соответствует примерам, которые приводит Мерло-Понти относительно восприятия. Здесь можно вспомнить описания концепта «закадрового пространства» и его значимости для восприятия фильма, предложенные Делезом в работе «Кино». Делез утверждает: «Чем толще нить, связывающая видимое множество с невидимыми, тем лучше закадровое пространство осуществляет свою основную функцию – добавлять протяжённость к пространству»¹²⁹. Закадровое пространство задействует спонтанную способность восприятия, которое достраивает видимый образ, трансформируя его в «образ ментальный, открытый взаимодействию чисто мыслительных отношений, которые и ткнут целое»¹³⁰. По мнению Делеза закадровое пространство присутствует всегда, даже в чрезвычайно «замкнутых» образах. Наличие пространства за кадром способствует объединению разнородных замкнутых множеств, созданных посредством кадрирования в виртуальную целостность кинореальности.

Одним из самых очевидных и общеизвестных в рамках теории кино является тезис, согласно которому фильм не является простой суммой фотограмм или отдельно взятых изображений, замкнутых образов и кадров, но выступает как особая временная целостность. Делез, развивая в «Кино» тезисы Бергсона о движении, утверждает, что «движение соотносит объекты некоей закрытой системы с открытой длительностью, а саму длительность – с объектами системы, которой пытается открыться закрытая система. Движение соотносит объекты, между которыми оно устанавливается, с изменяющимся целым, им, движением, выражаемым»¹³¹.

Делез вводит понятие «план имманентности», ссылаясь как на Бергсона, так и на Мерло-Понти, определяя его как «множество образов-движений, совокупность световых линий или фигур, серию пространственно-временных блоков»¹³². Эти

¹²⁸ Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

¹²⁹ Делез Ж. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С. 61.

¹³⁰ Там же, с. 61.

¹³¹ Там же, с. 52.

¹³² Там же, с. 112.

особенности кинематографа применяются Делезом для философского анализа конкретных фильмов, который в его работах во многом является феноменологическим. Таким образом, мы полагаем, что фильм как целое следует рассматривать при помощи выявления связей между отдельными его элементами по пространственным, временным и смысловым характеристикам. Мы уже показали на примерах из фильмов в первой главе как типическое трансформируется при рассмотрении фильма как целого, в котором сопоставляются отдельные типы и рождаются их новые смысловые значения.

Каждый из элементов «плана имманентности» представляет собой подмножество, связанное с общим множеством, которое существует как целостная система. Мерло-Понти выражает это следующим образом: в кино «смысл изображения зависит от тех кадров, которые ему предшествуют в фильме, а их последовательность создает новую реальность, не являющуюся простой суммой использованных элементов»¹³³.

Как Мерло-Понти, так и Делез отмечают значимость целостности, которая структурирует и восприятие как таковое, и восприятие фильма. Целостность понимается как органичная, считываемая благодаря пассивному синтезу узнавания взаимообусловленность различных элементов кинематографической реальности. Целостный «план имманентности» структурируется взаимодействием фигуры и фона. Это взаимодействие образует систему конфигураций, подобно тому, как повседневный порядок осуществляется в качестве фоновых представлений, обеспечивая целостность восприятия, деятельности и коммуникации, и соотносённость элементов друг с другом на основании релевантности. Отдельный эпизод из фильма связан с предшествующими и последующими эпизодами по нарративным, аудиовизуальным и стилистическим, смысловым нитям. Отдельный элемент фильма по отношению к другому обладает смыслом подобно тому, как повседневность складывается из явлений, вписанных в систему релевантности и объясняющих друг друга.

¹³³ Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

Для кинематографа важен ритм и временная структура, связывающая отдельные элементы в виде фона, на котором выступает фигура в качестве нарратива, смысла, идеи, концепта. Как утверждает Мерло-Понти, смысл фильма «включен в его ритм, как смысл жеста мгновенно прочитывается в самом жесте, и фильм не говорит ничего, что бы не было им самим. Идея здесь выражается в процессе порождения, она возникает из временной структуры фильма, как в картине она возникает из сосуществования ее частей»¹³⁴.

Согласно Делезу, «образ-время вкладывает мысль в отношения с невысказанным, несказанным, необъяснимым, нерешаемым, несоизмеримым»¹³⁵. Рассуждая об образе-времени, Делез разворачивает тезис, который доказывает наличие сходств между работой фильма и работой человеческого сознания: «В итоге получается, что пленка, регистрирующая процесс киносъёмки, безусловно проецирует и церебральный процесс. Мерцающий мозг, повторно выстраивающий в цепь drobные куски или совершающий циклические процессы, — это и есть кинематограф»¹³⁶.

Здесь акцентируется внимание на способности кинематографа особым образом воздействовать на сознание зрителя или, в каком-то смысле, быть этим самым сознанием. То есть фильм переживается в качестве аффекта, а способ восприятия фильма является особенностью, которая отличает его от других видов искусства. С точки зрения Н. Изволова «Человек в зрительном зале, наблюдая воспроизводимую на экране реальность, идентифицируется с тем механизмом, который служит для её фиксирования»¹³⁷.

Мы уже приводили ранее тезис А. Ямпольской, согласно которому роль аффицирования заключается в переводе фоновых переживаний в переживания переднего плана, «то есть собственно в опыт»¹³⁸. Другие виды искусства требуют своеобразного концептуального действия, обеспечивающего считывание и понимание, кинематографическая реальность осуществляется спонтанно и в первую очередь при помощи аффектации, результатом которой становится эффект

¹³⁴ Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

¹³⁵ Делез Ж. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С. 536.

¹³⁶ Там же, с. 537.

¹³⁷ Изволов, Н. А. Феномен кино: история и теория. Москва: Материк, 2005. С. 24.

¹³⁸ Ямпольская А. В. Феноменологический опыт и его границы: от немецкой к французской феноменологии: дис. Ямпольской А. В. д-ра философских наук, РГГУ. Москва, 2013. С. 169.

спонтанного проживания целостной реальности. Это подтверждают, например, рассуждения Р. Барта о природе денотативного образа (лежащего в основе как фотографии, так и кинематографа), который является сообщением «без кода».

Акцент на аффективности кинематографического образа имплицитно содержится как у советских киноавангардистов в лице Л. Кулешова, С. Эйзенштейна и Д. Вертова, так и у постмодернистских философов (Р. Барт, Ж. Ф. Лиотар, Ж. Делез), у представителей классической теории кино (К. Метц, А. Базен, З. Кракауэр), а также у современных теоретиков кино (Н. Кэррол, Т. Эльзессер, О. Аронсон и др.).

Аронсон рассуждает о кино как о «существовании в аффекте». В контексте размышлений о теории монтажа, о том, что является элементом монтажа, он пишет: «Для Кулешова это кадр, некоторое изображение. Для Эйзенштейна — аттракцион, нечто аффективное в самом изображении, от чего зритель не может быть эмоционально свободен. Для Вертова это — "движение", момент, когда вещь меняется, прежде чем успевает обрести значение»¹³⁹.

Аффективность и денотативный характер кинематографической образности — это те условия, благодаря которым трактовка фильма не может быть исчерпана семиотическими процедурами объяснения и интерпретации. Благодаря этим свойствам фильма мы можем отметить неотделимость зрителя и зрелища в процессе просмотра. Также это позволяет нам предполагать, что восприятие кино имеет сходство с тем, как функционирует естественная установка сознания, в которой также в полной мере неотделим субъект и предмет его деятельности и восприятия. Кино как медиа основано на том, что сам образ на уровне первичного, вовлеченного просмотра не всегда требует знания художественного языка и не требует особых усилий для прочтения, понимания и интерпретации. Аронсон пишет, что кино как объект исследования «вовлекает нас в совершенно неожиданное теоретическое поле, где вопрос о притягательности кино имеет, возможно, куда большее значение, чем вопрос о правилах его функционирования»¹⁴⁰.

¹³⁹ Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003. С. 41.

¹⁴⁰ Аронсон О. Семиотическое сновидение // Метц К. Воображающее означаемое. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 11.

С точки зрения О. Аронсона важным концептом для описания кинематографического опыта является концепт «присутствие», который выражает особенности внутринаходимости кинематографической реальности, отличающие её от аналогичной в художественной реальности других видов искусства. Эта позиция полагает сущностной особенностью кино «эффект документальности», характерный для любого киноизображения и напрямую связанный с ситуацией присутствия, которая «больше, чем психологическое ощущение присутствия при какой-либо реальности (характерной для театрального зрителя или для читателя литературы), но явно меньше, чем присутствие-в-мире»¹⁴¹. Сохраняя объективирующую дистанцию от того, что демонстрируется на экране, кино при этом порождает эффект присутствия максимально сходный, но при этом отличный от эффекта присутствия в повседневной жизни.

Присутствие как кинематографический эффект, согласно Аронсону – это набор «общих схем восприятия, следуя которым мы удостоверяемся в наличии реальности постольку, поскольку об этом свидетельствуют некие анонимные другие, воспринимающие мир также. Кино в большей степени апеллирует к этому бытию с другими, нежели к наличному бытию»¹⁴². По мнению Аронсона, эта апелляция к бытию с другими в кинематографе основана на некоторых общих, intersubъективных конвенциях по поводу значения того или иного образа, монтажного языка, темпа повествования и т. п. Человек в кинотеатре исходит из уверенности в том факте, что представленное на экране другими воспринимается тем же образом, в той же последовательности, и что другой с такой же интенсивностью переживает эффект присутствия в кинематографической реальности.

Расположение самого зрителя в пространстве, например, для кинематографа не играет такой же роли, как в театре или на выставке. Угол зрения является тем, что уже заранее сконструировано камерой и оператором. От места, занимаемого зрителем, не меняется проецируемое изображение. Изображение, точнее его

¹⁴¹ Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003. С. 141.

¹⁴² Там же, с. 142.

содержание, остается тем же и при условии, что фильм воспроизводится с экрана ноутбука, телевизора или смартфона. Разве что меняется контекст восприятия фильма. Фильм, таким образом, может существовать как в формате публичного представления, так и в формате представления, непосредственно встроенного в повседневную жизнь зрителя, в пространственно-временной порядок жизненного мира. Безусловно, контекст влияет на вовлеченность зрителя, на его внимание к деталям фильма, однако сам фильм, если произвести редукцию контекста его просмотра и возможность воспроизводить фильм в разном темпе, прерывать и перематывать, остается тем же, что и для зрителя в кинотеатре. Он воспроизводит ту же последовательность, интенсивность протекания эпизодов, пространственно-временную структуру.

Из краткого описания всех вышеперечисленных особенностей, таких как аффективность, эффект присутствия, аттрактивность можно заключить, что кино в большей степени, чем любые другие виды искусства, выражает особенности повседневности: языковые, символические и феноменологические (например, выстраивание восприятия согласно анонимным, социокультурным конвенциям). Вновь заметим, что кино может сближаться с другими видами искусства. Однако изначально, в качестве медиа, посредника, который передает пространственно-временной образ реальности, кино может быть рассмотрено не только как способ репрезентации и осмысления повседневности, но и способ наиболее полного погружения в неё зрителя.

Несмотря на сближение с опытом восприятия реальности, одним из свойств кинематографической фиксации и опыта её восприятия является имитационная дистанция между «Я» и миром. В этом тезисе проявляется суть таких диспозиций, как внутринаходимость/вненаходимость, интеллектуальное/спонтанное, естественная установка/ проблематизация. Согласно Аронсону, эффект присутствия, максимально выраженный именно в кинематографе благодаря движению прежде всего, может осуществиться только при условии имитации дистанции. Эта имитация является тем, что отличает естественную установку от кинематографической

реальности. Несмотря на максимальный эффект присутствия, зритель иногда вспоминает, что перед ним искусственно сконструированное произведение.

Большинство фильмов совершают переключение между естественной и кинематографической установками постепенно, и для этого у кино есть целый ряд инструментов. Их описывают Т. Эльзессер и М. Хагенер в исследовании «Теория кино. Глаз, эмоции, тело». Авторы приводят обзор различных теорий кино в контексте отношения между фильмом, восприятием и телом зрителя. В одноименных разделах своего исследования они подробно описывают следующие теоретические метафоры или парные концепции, соотносимые с телом зрителя, «его поверхностями, чувствами, способами восприятия и его осязательными, эмоциональными и сенсомоторными способностями»¹⁴³: окно / рамка, дверь / экран, зеркало / лицо, глаз / взгляд, кожа / прикосновение, ухо / пространство, мозг / мышление. Эти концепции объясняют разные виды отношений между фильмом и зрителем, а также разные способы «входа» и «присутствия» в кинематографической реальности.

Во введении авторы пишут, что решающим для них вопросом является «динамика, связывающая диегетический, не-диегетический и сверх-диегетический уровни фильма и то, как эти уровни пересекаются с “миром” зрителя»¹⁴⁴. Диегезис – это термин, который обозначает сообщение и является противопоставленным понятию мимезис, обозначающему имитацию и репрезентацию. Не диегетично в фильме то, что расположено за пределами повествования. Не диегетичным может быть движение камеры, закадровый голос или музыка и другие подобные элементы фильма, которые подчеркивают имитационную дистанцию между фильмом и зрителем.

В кинематографе мир аффицирует себя, переключая зрителя из общего предзаданного порядка повседневности (естественной установки сознания) в кинематографическую установку, совмещающую в себе и эффект присутствия, свойственный также и повседневному порядку, и эффект дистанции, который

¹⁴³ Эльзессер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. М.: СЕАНС, 2016. С. 26.

¹⁴⁴ Там же, с. 24.

является условием включения в художественную реальность других видов искусства. Для естественной установки зачастую характерен автоматизм и низкая степень сознательного, активного «присутствия», для кинематографической характерно тематическое присутствие в реальности, представленной на экране. Переход осуществляется при помощи особенностей фильма, который имеет начало и конец, ограничен рамкой кадра, начинается и заканчивается титрами, усиливающими имитационную дистанцию между фильмом и зрителем.

Рассматривая метафорическую пару дверь / экран, Эльзессер и Хагенер пишут: «В основе этой интерпретации находится понимание зрителя как существа, которое вступает в незнакомый / знакомый мир и тем самым “отчуждается” от своего собственного мира (или, в терминологии русских формалистов, “остраняется”)¹⁴⁵. Когда они рассуждают о понятийной паре зеркало / лицо они утверждают, что зеркало, как и фильм, превращает «свой» взгляд во внешний, взгляд Другого. Эта особенность фильма позволяет нам судить о том, что кино может рассматриваться как инструмент репрезентации интерсубъективности, которая в теории Шюца означает, что субъект в повседневности уверен, что видит мир так же, как и другие, и имеет по отношению к миру сходные ожидания, установки и использует аналогичные механизмы деятельности.

Все предлагаемые Эльзессером и Хагенером парные метафоры основаны на дистанции между зрителем и фильмом, за исключением пары кожа / прикосновение и ухо / пространство. Так, авторы утверждают, что «...кожа является органом чувств, а прикосновение – средством восприятия, из чего следует понимание кинопросмотра как тактильного опыта или, напротив, способа оснащения глаза “гаптическими” способностями, помимо давно известных “оптических”¹⁴⁶.

Далее, описывая роль тела в восприятии кинематографа, они пишут: «от кожи и контакта мы переходим к уху как интерфейсу между фильмом и зрителем, к органу, который создает свою собственную звуковую оболочку восприятия и регулирует ориентацию человеческого тела в пространстве. В отличие от предыдущих описаний

¹⁴⁵ Эльзессер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. М.: СЕАНС, 2016. С. 31.

¹⁴⁶ Там же, с. 33.

зрителя через обладание зрительным контролем и когнитивную обработку поступающих данных, в этих более новых подходах внимание уделяется таким факторам, как чувство равновесия или баланса, организованного не (только) вокруг пространства и кадра, но и вокруг длительности, места, интервала и взаимодействия. Зритель теперь не просто пассивно получает визуальную информацию, но существует как тело, акустически, сенсомоторно, соматически и эмоционально вовлеченное в визуальную текстуру фильма и его звуковой ландшафт»¹⁴⁷. Описанные здесь особенности существования зрителя в фильме и по отношению к нему отличают кинематографические внутринаходимость и венаходимость от других видов искусства и позволяют нам утверждать тезис о специфическом характере репрезентации повседневности в кинематографе.

Ещё одной важной особенностью кино, таким образом, становится присутствие не столько визуальное, сколько и телесное. Некоторые исследователи отмечают, что кинематограф способен демонстрировать особенности тактильности (гаптическое свойство изображения), свойственные определенной культурной идентичности. Так, Лора Маркс в работе «Кожа фильма»¹⁴⁸ исследует способность кинематографа трансформировать глаз зрителя в инструмент прикосновения.

С точки зрения Маркс, гаптический образ придает ценность изображению как таковому в отрыве от повествовательной составляющей фильма. Гаптическое изображение задействует опыт зрителя, тогда как оптический образ предполагает, что всё, что необходимо для понимания, содержится уже в самом изображении. Маркс утверждает важный тезис, согласно которому оптическое изображение «совпадает с делёзовским образом-движением, поскольку оно создает иллюзию завершенности и поддается нарративизации»¹⁴⁹. Гаптическое изображение является разновидностью образа-переживания, эквивалентного образу-времени в теории Делеза: «Образ-переживание способен дать нам чистый опыт времени, усвоенный через тело»¹⁵⁰. Гаптическая визуальность представляет собой динамическую

¹⁴⁷ Эльзесер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. М.: СЕАНС, 2016. С. 34.

¹⁴⁸ Marks L. U. The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses. Duke University Press. 2000.

¹⁴⁹ Маркс Л. Кожа фильма (отрывок из книги). Пер. М. Селезнев // Cineticle. № 24. 2018. URL: <https://cineticle.com/magazine/issue-24/laura-marks-the-skin-of-the-film> (Дата обращения: 10.04.2021).

¹⁵⁰ Там же.

субъективность, которая возникает между смотрящим и изображением в качестве соприсутствия.

Ключевое отличие между гаптическим и оптическим, по мнению Маркс, заключается в восприятии дистанции. Гаптическая визуальность различает обособленные формы в глубоком пространстве, подобно тому, как это происходит в повседневном восприятии. Оптическая визуальность подразумевает дистанцию, разделение между смотрящим субъектом и рассматриваемым объектом. Гаптический взгляд в большей степени связан с движением и длительностью плана, чем с фокусировкой и акцентом на фигуре в кадре. «Гаптическая композиция обращается к тактильным связям на плоскости картинки, сохраняя “объективный характер”, тогда как оптическая композиция отказывает картине в свойствах физического объекта, приглашая к взгляду со стороны и позволяя зрителю почувствовать себя все-видящим субъектом»¹⁵¹. Ещё одно важное различие, постулируемое Маркс, отсылает нас к теории Базена и феноменологии кино Мерло-Понти и Собчак: «Оптическое восприятие отдаёт предпочтение репрезентационной силе изображения, гаптическое восприятие делает акцент на физическом присутствии»¹⁵².

Важной для феноменологии категорией является категория времени. Тема работы кино со временем у Делеза, например, становится основанием для рассмотрения кино как способа философствования.

Объективация времени, как одна из ключевых особенностей кинематографа, согласно Аронсону, преодолевает неаффективность, тематическую непредставленность, непроблематичность и неосознаваемость повседневности, придавая ей своеобразную осмысленность и зрелищность, «восстанавливая мир в правах». Иначе говоря, кино тематизирует те составляющие реальности, которые в повседневной жизни чаще всего остаются на горизонте. Объективация времени обозначает перенесение времени из имманентной области сознания на экран. Время как концепт, описывающий внутреннюю работу сознания, становится внешним по

¹⁵¹ Маркс Л. Кожа фильма (отрывок из книги). Пер. М. Селезнев // Cineticle. № 24. 2018. URL: <https://cineticle.com/magazine/issue-24/laura-marks-the-skin-of-the-film> (Дата обращения: 10.04.2021).

¹⁵² Там же.

отношению к зрителю. В кинематографе значимость событий, таким образом, является изменённой, и то, что представляется в качестве «пустого времени», в кино оказывается перцептивно притягательным и наделяется качеством самодостаточности.

Монтаж является перцептивной схемой, которая заложена в основании кино как средства репрезентации. В монтаже, как технике организации кинореальности, Аронсон видит потенциал изменения формы восприятия времени, способность режиссера «перепоручать» свое зрение камере как иному способу восприятия, не вырезая эти моменты при монтаже: «документальность застает нас в тот момент, когда ничего не происходит, но это "ничего" при этом позитивно, оно притягивает, завораживает. Через него в пространство фильма входит другой, чей закон восприятия не освоен нами, но при этом он носит характер закона, то есть может стать и моим восприятием в том числе. Эффект документальности ("вхождение в присутствие") есть миг, когда мое восприятие перестает мне принадлежать (лишенность завершённой формы), когда оно вынесено в пространство кино, где неизбежно является уже общим восприятием»¹⁵³.

Феноменология предполагает ориентацию на анализ и описание опыта восприятия фильма. В. Собчак пишет, что метод экзистенциальной феноменологии представляет основу и средства для разработки «экзистенциально обоснованной и радикальной семиотики и герменевтики, способной описать природу кинематографического понимания (intelligibility) и значение действующего воплощенного в кино зрения»¹⁵⁴. В её работе киноопыт также трактуется как дорефлексивный. Это значит, что просмотр фильма не предполагает четкой границы между процессом восприятия и тем, что происходит на экране. Кино осуществляется как репрезентация переживания, порождающая «эффект присутствия». Здесь будет уместно привести суждение Делеза: «Нам представляется, что кино – как раз в силу его автоматических или психомеханических качеств – является системой предъязыковых образов и знаков, и

¹⁵³ Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003. С.145.

¹⁵⁴ Sobchack V. The address of the eye: A phenomenology of film experience. Princeton University Press, 1992. P. 17.

что оно возобновляет высказывания в свойственных этой системе образах и знаках»¹⁵⁵.

В работах Барта также акцентируется внимание на несемантическом, аффективном свойстве визуальных образов и кинематографа. В статье «Риторика образа» он пишет, что кинематографический образ и изображение в целом не стоит рассматривать как язык в строгом лингвистическом понимании термина. Он утверждает, что «с точки зрения обыденного сознания, изображение есть воспроизведение, иными словами возрождение живого, между тем известно, что все интеллигибельное как раз и принято считать чем-то враждебным "жизни"»¹⁵⁶. С точки зрения Барта, фотографические и кинематографические образы работают по принципу квазиидентичности, являясь своего рода сообщениями «без кода». Соответственно, чтобы прочесть иконический уровень фотографического или кинематографического изображения, не нужно «никаких познаний, помимо тех, что требуются для непосредственной перцепции образа»¹⁵⁷. Обычным зрителем перцептивное (денотативное) и символическое (коннотативное) содержания образа воспринимаются одновременно, а сам образ является полисемичным, поскольку содержит множество уровней значения. Комментируя недостатки семиотической теории кино, Д. Поликарпова пишет: «Феноменология, пришедшая в теорию кино, принципиально отказывается от этого мнимого знакомства в пользу столкновения с фильмом как потоком феноменов, данных зрителю, но оставляющих за собой определенную долю самостоятельности»¹⁵⁸.

Понятие «кинематографический опыт» (переживание) Собчак описывает по аналогии с процессами функционирования повседневного языка и мышления, которые также опираются на дорефлективный типический жизненный опыт. Кинематограф воспроизводит этот опыт и опирается на близкие к повседневному опыту структуры восприятия, которые мы уже перечислили ранее. Имитационная дистанция, аффективность и целостность являются теми характеристиками, благодаря которым в восприятии фильма нельзя отделить в полной мере зрителя и

¹⁵⁵ Делез Ж. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С. 595.

¹⁵⁶ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 297–318.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Поликарпова Д. Кино не как искусство // Terra Aestheticae. 2019. №2 (4). С. 154–183.

сам процесс просмотра. Объективация времени, эффект документальности, эффект присутствия и гаптические характеристики образа являются теми составляющими, которые обеспечивают вынесение на первый план в качестве фигуры обычно не замечаемые, фоновые составляющие повседневности, переживаемые зрителем как тематический, эстетически значимый опыт.

В кино воспроизводится механизм повседневного восприятия реальности, которое не различает отдельные специфические элементы аналитическим путем, представляя собой целостный процесс. По мнению Барта, «задача денотативного сообщения состоит в том, чтобы натурализовать сообщение символическое, придать вид естественности семантическому механизму коннотации»¹⁵⁹.

Преимущества кинематографа в осмыслении повседневности, таким образом, заключается в эффекте «присутствия» и целостности кинематографической реальности, которая по характеру своего развертывания напоминает естественные механизмы восприятия, работающие по принципу реконфигурации фигуры и фона. Данное преимущество также обеспечивает способность фильма «натурализовать» символический образ, представляя его в виде квазиидентичной реальности, имитирующей отношение между я и миром. Согласно Барту, все произведения массовой коммуникации, в том числе и фильмы, совмещают в себе «гипнотическое действие "природы", то есть воздействие повествования, диегесиса, синтагматики с интеллигибельностью "культуры", воплощенной в дискретных символах»¹⁶⁰.

Восприятие кино осуществляется благодаря способности и желанию / стремлению сознания растворяться в целостном переживании, которое обладает характеристиками реальности. Утверждение, что «фильм не мыслится, он воспринимается»¹⁶¹, является ещё одним тезисом, позаимствованным из феноменологической теории кино Мерло-Понти, который позволяет нам судить о структурном изоморфизме повседневности и кинематографа.

Мерло-Понти определяет различие между докинематографическим и, соответственно, кинематографическим способом осмысления и репрезентации

¹⁵⁹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 297–318.

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

реальности следующим образом: «кино не передает нам, как это долго делал роман, мысли человека, оно дает нам его поведение, оно непосредственно являет нам этот специфический способ бытия в мире общения с вещами и другими, который мы видим в жестах, взгляде, мимике и который с очевидностью определяет всякого знакомого нам человека»¹⁶².

Внутринаходимость кинематографической реальности (которая характеризуется эффектом присутствия) для «экзистенциального включения в нее человеческой субъективности»¹⁶³, в отличие от художественной реальности литературы, не требует особых концептуальных усилий от зрителя. «Смотреть кино» — значит пребывать в особом состоянии сознания на основании спонтанного механизма восприятия, которое включается в двумерное изображение, достраивая реальность за его пределами. Это особая перцептивная процедура, некоторыми своими особенностями напоминающая повседневный способ существования сознания, также «достраивающего» те элементы действительности (горизонт жизненного мира), которые не являются непосредственно данными, но подразумеваются как таковые.

Репрезентация повседневности – сложная проблема для искусства в сравнении с репрезентацией значительных событий, которые приостанавливают действие привычного порядка вещей. Классическое искусство, которое подчеркивает свою особую духовную природу, наличие трансцендентного уровня значений, художественные условности, интертекстуальные связи (аллюзии, цитаты, отсылки к другим произведениям) в отличие от кино, менее способно зафиксировать повседневность в её собственных проявлениях, предметных, пространственно-временных, ценностно нейтральных качествах. Для повседневности характерно такое качество как нерелексивность, а классические формы искусства всегда проявляют себя через рефлексию и различение объективных и субъективных моментов художественной реальности. Кинематограф, как вид искусства, сформировавшийся в эпоху распространения и утверждения неклассической

¹⁶² Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

¹⁶³ Закс Л. А. Проблемные поля онтологии искусства // Онтология искусства: сборник научных статей. Екатеринбург: Гуманитар. ун-т, 2005. С. 20.

парадигмы культуры, является такой формой единства субъекта и объекта, видимого мира и смотрящего адресата, которая в наибольшей степени изоморфна устройству жизненного мира, его пространственно-временной и телесной целостности. Именно с этим его качеством связано то, что тема повседневности особенно актуальна для изучения кино.

2.2. Определение процедур репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе

Поскольку периодически в нашем исследовании вместе с термином репрезентация мы используем термин конструирование, есть необходимость кратко очертить проблему теоретического разграничения этих категорий в рамках нашего исследования. Прежде всего, это разграничение мы вводим для того, чтобы определить те способы и приемы осмысления повседневности в кинематографе, которые являются в большей степени выражением специфики кино как репрезентативного медиа (в том числе и основываясь на теоретических особенностях кино, описанных в предыдущем параграфе). Для этого мы будем применять понятие «репрезентация». Понятие «конструирование» мы вводим для того, чтобы при помощи него рассмотреть художественные способы осмысления повседневности в кино, которые в трансформированном виде позаимствованы кинематографом из других видов искусства (литература, театр, живопись и т. п.). Однако мы учитываем, что данное разделение является довольно условным и принимаем во внимание тот факт, что любое произведение, которое что-либо репрезентирует, также может быть рассмотрено как произведение, основанное на процедурах конструирования.

Но для простоты и прозрачности в этом параграфе мы кратко обозначим то, какой смысл придается в контексте нашего исследования понятиям репрезентация и конструирование.

Суть противопоставления между понятиями репрезентация и конструирование обнаруживает себя в истории теорий кино. Например, разделение на такие

теоретические направления, как формализм и реализм, подразумевает различную трактовку природы кинематографа. «Формалисты» рассматривают кино как вид искусства и трактуют его как искусственный конструкт реальности, художественное произведение. «Реалисты» рассматривают кинематограф в его онтологическом преимуществе как медиум, обладающий прозрачностью, позволяющей взглянуть на реальность как таковую иначе, чем способен человек в обычном режиме. Эльзессер и Хагенер пишут: «согласно такой классификации, Сергей Эйзенштейн, Рудольф Арнхейм, русские формалисты и американские неформалисты выступают за концепцию искусственности конструкции фильма (основывают ли они её на классической эстетике, политике или когнитивистике), а их оппоненты объединяются вокруг Белы Балаша, Зигфрида Кракауэра и Андре Базена под знаменем “онтологического” реализма»¹⁶⁴.

Учитывая развитие теории и опираясь на различные источники, упомянутые ранее мы полагаем, что кино совмещает в себе и репрезентативные процедуры «онтологической», реалистической фиксации, и процедуры художественного конструирования. В разных фильмах они могут быть выражены в различной степени, но никогда не могут существовать отдельно друг от друга.

Д. Поликарпова в статье «Кино не как искусство», названной по аналогии с классической работой Арнхейма «Кино как искусство», утверждает, что «рассмотрение кино в качестве искусства приводит к тому, что кино оказывается в своеобразной слепой зоне между автором, которому вменяется полная ответственность за создание, и зрителем, воспринимающим показанное на экране»¹⁶⁵. Тогда как иной подход, который можно обнаружить как в ранних, так и в современных теориях, рассматривает кинематограф как автономное явление, которое обладает собственными перцептивными способностями. В такой перспективе кинематограф рассматривает, например, Д. Вертов, обосновывая идею «кино-глаза» как особого способа взгляда на мир, который максимально, насколько

¹⁶⁴ Эльзессер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – М.: СЕАНС, 2016, С. 20.

¹⁶⁵ Поликарпова Д. Кино не как искусство // Terra Aestheticae 2019 №2 (4). С. 154–183.

это возможно, стремится исключить из процесса создания фильма человека как творческое и спекулятивное начало.

Тезис, согласно которому кинематограф обладает онтологическим преимуществом в повседневности, был высказан ещё в первой половине XX века такими авторами как А. Базен и З. Кракауэр. Базен вводит понятие «онтогенетический реализм»¹⁶⁶, которое подразумевает особую степень реалистичности кинематографа, отличающую его от других видов искусств и способов репрезентации реальности. Он рассматривает историю искусства через призму всё нарастающего стремления человека к правдоподобию, кульминацией которого и становится появление фотографии, а затем кинематографа. Кинематограф, рассматриваемый в качестве репрезентативной системы, является инструментом фиксации реальности, которая обеспечивается экраном и камерой и объединяется в целостную кинематографическую реальность при помощи монтажа и управления восприятием времени и пространства (с использованием нарративных, аудиовизуальных, символических и пространственно-темпоральных стратегий).

Сущностной характеристикой кино является специфическая отстраненность, прагматическая «невписанность» зрителя в наблюдаемую, протекающую независимо от него реальность и одновременно с этим неотделимость субъекта-зрителя от объекта-экрана (подобно целостности жизненного мира в теории А. Шюца). Здесь мы можем вспомнить тезис из предыдущего параграфа о том, что кинематограф как медиум изначально обладает способностью «объективирующей дистанции».

Различение репрезентации и конструирования также можно конкретизировать через разграничение между венаходимостью и внутринаходимостью художественного сознания. Внутринаходимость отличается от венаходимости художественного сознания тем, что она «мифологична и бессубъектна»¹⁶⁷, тогда как венаходимость рефлексивна и осозанна, так как воспринимающий субъект осознает себя именно как воспринимающего, не оказываясь растворенным в мире

¹⁶⁶ Базен А. Что такое кино? Сборник статей М.: Искусство, 1972. 382 с.

¹⁶⁷ Закс Л. А. К исследованию онтологии художественной венаходимости // Онтология искусства: сборник научных статей. Екатеринбург: Гуманитарный ун-т, 2005. С. 268.

произведения. Согласно Л. А. Заксу, «Интенционально-объектное содержание, открывающееся с позиции художественной вненаходимости, шире и разнообразнее содержания внутринаходимого взгляда, ограниченного пределами художественного мира»¹⁶⁸. Поэтому только с позиций художественной вненаходимости возможно различать составляющие художественного мира: особенности языка, реалии художественной культуры (миры других произведений, традиции, влияния, интертекстуальные связи и другое).

Позиция вненаходимости является условием для анализа и интерпретации художественной реальности. Художественные элементы кино более широко задействуют позицию вненаходимости, поскольку подразумевают необходимость понимания и наличие разнообразного культурного и эстетического бэкграунда. Однако особенности кинематографа как аффективно-перцептивного переживания кинематографического опыта способствует тому, что в кино всё же «момент первичных ощущений является базовым. И если понимание его разрушает, то оно разрушает и всю концепцию кинематографа как иного вида восприятия, восприятия по преимуществу неиндивидуализированного и десубъективированного»¹⁶⁹. Специфически кинематографические элементы в большей степени задействуют позицию внутринаходимости, необходимую для сенсомоторного, аффективно-перцептивного присутствия-погружения.

Многочисленные подходы к концептуализации понятия репрезентации были предприняты в философии постструктурализма Ж. Деррида, Ж. Делезом, Р. Бартом, Ж. Бодрийяром и другими. Понятие репрезентации подразумевает, что есть нечто означаемое, и что, по словам Деррида, в репрезентации «...означающее подражает означаемому»¹⁷⁰. Репрезентация претендует на «объективность», низкую степень переописания действительности. Она выступает в роли знака, отсылающего нас к чему-либо. Однако, категория репрезентации применительно к кинематографу обладает более широким набором значений. Кинематографическая репрезентация

¹⁶⁸ Закс Л. А. К исследованию онтологии художественной вненаходимости // Онтология искусства: сборник научных статей. Екатеринбург: Гуманитарный ун-т, 2005. С. 268.

¹⁶⁹ Кино не является искусством: Олег Аронсон о преимуществе восприятия над пониманием//расшифровка лекции [Электронный журнал «Теории и практики»]. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/8489-cinema_no_art (Дата обращения 29.04.2018).

¹⁷⁰ Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 368.

может как просто фиксировать определенные явления в их пространственно-временной уникальности, так и переосмыслять их с использованием всего разнообразия художественных средств, созданных как в рамках исключительно кинематографа, так и позаимствованных из других видов искусства.

Согласимся с Делезом, что «репрезентации присуще представлять не только нечто, но и собственную репрезентативность»¹⁷¹. Кинорепрезентация, использует технические возможности кинематографа как репрезентативной системы и создает условия для самодостаточности кинематографического восприятия и кинематографической реальности вне зависимости от уровня эстетической значимости содержания фильма.

В случае с кинематографом репрезентативность фильма является тем, что, по условию, переживается в аффективно-перцептивном модусе, а значит, не должна быть замечена зрителем. Кинорепрезентация зачастую стремится к тому, чтобы скрыть свою искусственную природу. Однако, некоторые фильмы, например «Безумный Пьеро» 1965 г. Ж. Л. Годара, нарушает эту конвенциональную условность игрового кино и заставляет героев обратиться к зрительному залу, намерено обнажая искусственную природу фильма. Закадровый голос или намеренно «нереалистичный» сеттинг, заметный, эксцентричный монтаж, интенсивные движения камеры, приемы мультиэкспозиции, искусственные декорации сближают фильм с театральной постановкой или литературой в их традиционном понимании, делая видимыми недиегетические элементы образа. Здесь можно привести в пример множество кинематографических приемов, которые, по своей сути и назначению, обладают ярко-выраженной художественной функцией передачи конкретного эстетического переживания, эмоции, смысла, значения.

Репрезентация представляет собой процесс кинематографической фиксации, который основан на принципе эквивалентности кинематографического образа и реальности. Процедура репрезентации, таким образом, исходит из постулирования онтологического статуса изображения (связанного с эффектами присутствия,

¹⁷¹Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 108.

достоверности, документальности) и основана на выстраивании строгой внутренней системы релевантностей, основывающейся на адекватности элементов кинореальности по отношению друг другу и по отношению к внешней системе релевантностей зрителя и создателей фильма. Репрезентативность основана на стремлении сделать не столь явными элементы конструирования, такие, например, как монтаж, работа художника-декоратора, сценариста, актеров и других специалистов, использующих разные способы художественного вмешательства в реальность создаваемого фильма.

Под конструированием мы понимаем процедуры художественной организации репрезентации повседневности. Если обратиться к ранней теории кино XX века, то мы обнаружим понятие, которое в некотором смысле является противоположным «онтогенетическому реализму». Здесь мы имеем в виду термин «фотогения», который появляется в работах Л. Деллюка, Р. Канудо и в текстах русских формалистов.

Фотогеничность подразумевает передачу в фильме взгляда кинематографиста на реальность, которая сходна с импрессионистским взглядом в живописи. Делез пишет: «Когда Деллюк, Жермена Дюлак и Эпштейн говорят о “фотогении”, речь, очевидно, идет не о качестве фотографии, а, наоборот, об определении кинематографического образа в его отличиях от фотографического. Фотогения и занимается образом, “увеличенным” через движение. Проблема состоит как раз в том, чтобы определить этот увеличивающий элемент. И прежде всего, здесь имеется в виду интервал во времени как переменное настоящее»¹⁷².

Далее он утверждает, что к таким интервалам относятся распределение тел и движений, длительность плана, свет, цвет и различные их оттенки, гамма, аффективные оттенки, голос говорящего, музыка, метрические отношения, ритм и т. п. Монтаж является инструментом, который выполняет функцию организации всех этих переменных в целостный кинематографический образ. Кинематографический образ в этом контексте понимается как образ-перцепция, трансформированный посредством эстетического сознания. Интерпретируя последнее суждение, можно

¹⁷² Делез Ж. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время. – М.: Ad Marginem, 2004. С. 92.

сформулировать следующее определение: художественная реальность кинематографа – это результат перевода образа-репрезентанта при помощи процедур конструирования в эстетически целостное художественное произведение.

В самом широком смысле термин конструирование можно определить в русле конструктивистского подхода к осмыслению социальной реальности П. Бергера и Т. Лукмана. Повседневность (и социальная реальность как таковая) трактуется ими как конструкт, выстраивающийся посредством знаний, языка, действий. Конструирование повседневности в кинематографе работает по принципу символического осмысления и объективации социокультурного, понимаемого в теории Бергера и Лукмана как фонового, порядка повседневности. «Язык может не только конструировать крайне абстрагированные от повседневного опыта символы, но и “превращать” их в объективно существующие элементы повседневной жизни. Так что символизм и символический язык становятся существенными элементами реальности повседневной жизни и обыденного понимания этой реальности»¹⁷³. Трактовка понятия конструирование с отсылкой на теорию социального конструктивизма исходит из тезиса, согласно которому любая социальная и культурная деятельность является частью процесса конструирования реальности. В таком ракурсе процедура осмысления повседневности в кино может быть рассмотрена как результат художественного конструирования образа на основании представлений автора обо всём многообразии социокультурного горизонта повседневности.

Таким образом, процесс конструирования кинематографической реальности можно определить как создание модели реальности посредством выстраивания определенным образом по отношению друг к другу репрезентаций пространственных, временных, предметных, символических и других явлений. Этот процесс характеризуется наличием выраженной и заметной художественной произвольности, основанной на культурных алгоритмах, художественных условностях и символической системе релевантности.

¹⁷³ Бергер П. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. — М.: Медиум, 1995. С. 71.

Кинематографическая реальность является многоуровневой конструкцией, которая организуется из различных элементов пространственной, временной и символической природы. Нарративный компонент как в игровом, так и в документальном кино разворачивается на разных уровнях. Особенности стиля, законы жанра, авторский взгляд определяют ритм, порядок киноповествования, особенности выстраивания мизансцены, организации кадра, выбор звукового оформления и т. п. Целостный образ реальности в игровом кино представляет собой «Диегезис» или «Диегетический универсум», который образует вымышленный, но правдоподобный фон повествования. «Диегезис – это история, понимаемая как псевдомир, как вымышленный универсум»¹⁷⁴, составляющие которого образуют единое целое.

История в фильме рассказывает сама себя, и от этого она приобретает статус имитации реальности, поскольку развивается как непредсказуемая и fasciniрующая (завораживающая). Она возникает как ряд событий, которыми никто не руководит. «Этот правдоподобный характер позволяет замаскировать произвольность повествования и постоянное вмешательство наррации стереотипного характера»¹⁷⁵, а также использование идеологических, пропагандистских элементов, художественных клише.

При исследовании кино как процедуры конструирования, кинематографический язык рассматривается как взаимоотношение репрезентаций, а не знаков в сосюрсовском смысле, в которых равны означающее и означаемое. Знак в системе киноязыка «...предполагает образ (репрезентант), означающий иной образ (объект) и вступающий в отношение с третьим образом (интерпретант)»¹⁷⁶.

Таким образом, понятие репрезентация можно использовать для выявления и описания общих кинематографических стратегий фиксации повседневной жизни, тогда как понятие конструирование позволяет произвести аналитический разбор особенностей кинематографической репрезентации повседневности как художественной целостности. Репрезентация повседневности – процедура,

¹⁷⁴ Омон Ж. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 92.

¹⁷⁵ Там же, с. 97.

¹⁷⁶ Делёз Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время. М., 2004. С. 32.

основанная на аудиовизуальном соответствии и адекватности кинематографической реальности повседневному порядку, на выстраивании пространственно-временной структуры повседневности и её соответствии повседневным системам релевантности. Конструирование основывается на выстраивании связей между элементами репрезентации на основании художественной целесообразности, создавая условия для принятия позиции венаходимости (являющейся условием доступа к интерпретации, пониманию и считыванию символического и культурного содержания).

Глава 3. Репрезентация повседневности в кинематографе как практика осмысления социокультурной реальности

В первой главе мы предположили, что типизации в контексте художественной реальности осмысляются в сопоставлении с другими её элементами на основании художественной или кинематографической релевантности. Каждый элемент соотносится с другими и с самой действительностью на основании смысловой, метафорической, репрезентативной адекватности (релевантности), которая сформирована повседневными, кинематографическими, художественными системами релевантности. Для того, чтобы аргументировано доказать этот тезис, необходимо более подробно рассмотреть на конкретных примерах, какие приемы и средства используются в кинематографе для осмысления, репрезентации или конструирования повседневности. Для этого следует выделить набор процедур и стратегий репрезентации повседневности, которые будут рассмотрены более подробно в первом параграфе настоящей главы.

Описывая методологию исследования повседневности, предложенную прагматическими социологами Болтански и Тевено, мы высказали гипотезу, согласно которой кинематограф как средство исследования повседневности обладает схожими с этой методологией чертами. Во второй главе мы также доказываем, что кинематографисты в процессе освоения повседневности руководствуются принципом присутствия множественной и разноуровневой вовлеченности человека в мир. В последнем параграфе главы мы проводим исследование советской бытовой драмы 1920-х годов как наиболее репрезентативного примера кинематографического осмысления взаимодействия различных порядков ценностей, режимов оправдания и вовлеченности на примере анализа взаимодействия повседневного и идеологического порядков.

3.1. Анализ стратегий репрезентации повседневности в кинематографе

Кинематограф обладает целым рядом инструментов и набором определенных стратегий для репрезентации повседневности. Для их культур-философского анализа следует учитывать особенности кинематографической реальности. Важными категориями здесь являются концепт хронотопа и нефигуративные элементы образа, поскольку пространственно-временная, предметная представленность жизненного мира в кинематографе является тем, что выходит на первый план при осмыслении повседневности. Под нефигуративными мы понимаем такие элементы фильма как движение камеры, особенности плана и кадрирования, а также монтажные сопоставления. Отличие кинематографической реальности от других видов художественной реальности заключается в особенностях кино как инструмента фиксации и особой организации того, что зафиксировано в виде целостного множества. В нем отдельные элементы являются релевантными друг другу. Именно нефигуративные элементы киноязыка являются теми инструментами, благодаря которым конструируется это множество.

В первой главе, на основании анализа теории Шюца мы выяснили, что кинематографическую репрезентацию повседневности следует рассматривать через описание конструирования жизненного мира. Поскольку кино структурирует восприятие зрителя, взаимодействуя с системами релевантности, мы предполагаем, что в фильме можно обнаружить репрезентацию типических для повседневности явлений, событий и вещей, а также процессов проблематизации, которые мы рассмотрим на примере таких стратегий как дистанцирование и сближение, замедление и ускорение, различные переключения установок и форм вовлеченности, переключения между тематическим и горизонтным, то есть, между фигурой и фоном.

Кратко обозначим наше понимание перечисленных стратегий. Сближение выражается в идентификации зрителя с персонажем, сопереживании или субъективном погружении в кинореальность. Благодаря сближению мы

обнаруживаем в фильме имитацию перцептивного поля жизненного мира. Дистанцирование проявляется как выявление в кино повседневного порядка при помощи различных приемов его проблематизации. Дистанция позволяет тематизировать этот невидимый для естественного состояния сознания порядок. Процедуры замедления и ускорения в кино одинаково эффективно выполняют функцию приостановки и проблематизации естественных ожиданий и способов проживания времени. Далее мы более подробно рассмотрим вышеперечисленные стратегии.

Как мы уже выяснили, взаимодействие обыденного и экстраординарного работает как механизм взаимодействия систем релевантности, в процессе которого новое, незнакомое, экстраординарное знание оказывается вписанным в привычную систему типизаций, обеспечивающую пассивный синтез узнавания. Попробуем определить то, каким образом кинематограф воспроизводит эти механизмы при помощи определенного обращения с пространственным и темпоральным уровнями фильма.

Пространство и темпоральность повседневности являются особой формой организации и стандартизации окружающего мира посредством типизации отдельных элементов. Границы повседневного топоса подразумевают реконструируемое социокультурное и физическое пространство. С точки зрения А. Шюца, пространство жизненного мира переживается как центр и точка отсчета, актуальное «Здесь» субъекта, то, что непосредственно находится в пределах нашей досягаемости.

В прагматической социологии хронотоп повседневности претерпевает множество различных режимов соотношения с порядками ценностей. Одним из самых важных в повседневности становится режим вовлеченности, в котором виды деятельности соотносятся с формами «пригодности» – прагматический режим вовлеченности. Этот режим является базовым и позволяет рассматривать понятие деятельности вне режима оправдания.

Режим привычной вовлеченности отличается от других режимов вовлеченности тем, что не имеет ничего общего с «конвенциональными формами

суждения или разделением на субъект и объект в запланированном действии»¹⁷⁷. Привычная вовлеченность связана «с перцептивной и кинестетической информацией о привычных и освоенных “тропах” в местном окружении, что подразумевает изменение окружения и, одновременно, привычек человеческого тела. Персонализированное и локализованное использование создает среду обитания в той же степени, в которой оно создает личность... Различие между тропой и конвенциональной дорогой хорошо иллюстрирует этот способ вовлеченности личности в привычное окружение»¹⁷⁸. «Тропа», по мнению Тевено, является простейшей формой взаимодействия человека с окружающим миром: «она возникает как непреднамеренный результат знакомства человека со средой одушевленных и неодушевленных существ. Тропа в такой же степени создается привычной повторяемостью, в какой и топографией местности»¹⁷⁹.

Ярким примером кинематографической репрезентации «тропы», как конститутивного элемента пространственного порядка повседневности, является фильм Д. Джармуша «Патерсон». В фильме совмещаются две разных траектории движения, одинаково относящихся к повседневной жизни. В качестве репрезентации конвенциональной дороги выступают эпизоды, в которых главный герой, водитель автобуса, передвигается по городу каждый день по одинаковому маршруту, наблюдая город из окна. Как водитель автобуса, который ежедневно наблюдает повседневность города, Патерсон является дистанцированным от неё. Дистанция обеспечивается перспективой взгляда и выполнением социальной функции. Он в некоторой степени не вписан в наблюдаемую повседневность, и ему доступен угол зрения, подразумевающий отстраненный взгляд на пешеходов и пассажиров. Фильм много раз акцентирует внимание на сопоставлении кадров с беседующими в автобусе пассажирами и кадров того, как Патерсон невольно их подслушивает. В других эпизодах фильм подчеркивает отстраненный статус взгляда на город через лобовое стекло движущегося автобуса. Для него городской порядок является горизонтом, поскольку выполнение функции водителя автобуса

¹⁷⁷ Тевено Л. Какой дорогой идти? Моральная сложность обустроенного человечества // Журнал социологии и социальной антропологии. 2000. Том 3, № 3. С. 103.

¹⁷⁸ Там же, с. 103.

¹⁷⁹ Там же, с. 102.

становится основной темой. Также в качестве фона и горизонта выступают разговоры пассажиров в автобусе.

Репрезентация такого модуса пространственного порядка, который Тевено называет «тропа», сближает зрителей с главным героем. Фильм сюжетно поделен на дни недели, и всякий новый день как отдельный эпизод начинается с пробуждения, завтрака, пути на работу. Путь Патерсона снимается с одинаковых ракурсов и с использованием плавного тревелинга – следящего движения камеры за перемещением героя по городу.

Мы можем заключить, что пространство фильма представлено в двух модусах. Это выражено как кинематографическими приемами, так и сюжетными траекториями. Во-первых, модус сближения с главным героем, где пространство города, дома и в целом жизненного мира показывается с перспективы главного героя, во-вторых, модус дистанции, в котором пространство является результатом редукции персонажа к его социальной функции быть водителем автобуса, наблюдающим город с позиции этой социальной вовлеченности. Тевено пишет, что режим близости «управляет приспособлением к ближайшему окружению и не предполагает той интенциональной и автономной деятельности, которая присуща запланированному действию»¹⁸⁰.

В фильме появляется и третий модус вовлеченности в пространство повседневной жизни: поэтический. Этот модус появляется как режим интенциональной и автономной деятельности. Главный герой перерабатывает свой повседневный опыт в стихотворения, посвященные обычным вещам. Переключение между этими модусами осуществляется при помощи многочисленных средств художественного конструирования кинематографической реальности. Среди них: изменение монтажных интервалов (ускорение и уменьшение длительности отдельных монтажных единиц), использование мультиэкспозиции, закадровый голос и музыка. Патерсон зачитывает стихи за кадром. Стихи и визуальные образы накладываются на кадры, снятые с

¹⁸⁰ Тевено Л. Какой дорогой идти? Моральная сложность обустроенного человечества // Журнал социологии и социальной антропологии. 2000. Том 3, № 3. С. 99.

перспективы водителя автобуса, или кадры, фиксирующие Патерсона во время завтрака, обеда, за рулем автобуса или в процессе передвижение по улице.

Здесь можно заключить, что использование недиегетических элементов кинообразности выполняет функцию приостановки повседневного порядка внутри фильма и тем самым производится реконфигурация между тем, что выступало фигурой (фиксация повседневных действий, перемещений и наблюдений главного героя) и тем, что являлось горизонтом (поэтическое осмысление героем своего повседневного опыта).

Горизонтом является то, на что есть лишь только намеки, то, что происходит за пределами кадра. Однако при помощи выразительных средств кинематографа закадровое (ментальные переживания героя, социокультурный фон повседневности и т. п.) помещается непосредственно внутрь эпизодов. Мы уже приводили в пример фильм А. Германа «Мой друг Иван Лапшин», в котором автор также выносит в область горизонта сюжетные события, но на первый план в качестве фигуры выводит обстоятельства времени, представленные организацией пространств и репрезентацией несюжетных действий второстепенных, иногда случайных (для сюжета) персонажей. «Патерсон» выстроен примерно тем же образом. Поэтические, более широко, эстетические переживания автора вытесняются в фоновое пространство фильма, которое, тем не менее, придает осмысленность обычным действиям: завтраку, прогулке до работы и домой, случайной беседе с коллегой и т. п.

Важно заметить, что акцент на том, что является в кино закадровым пространством, имеет значение, потому что формирование закадрового пространства в процессе просмотра фильма усиливает эффект присутствия. Закадровое пространство не поддается контролю со стороны автора в полной мере, и поэтому оно усиливает репрезентативную силу изображения и его сходство с механизмами работы повседневного сознания. С точки зрения М. де Серто, включать нечто в поле видения – значит контролировать. Он понимает собственность как победу места над временем, независимость перед изменчивыми

обстоятельствами и предлагает две стратегии взаимодействия с навязанными элементами повседневного порядка: тактика и стратегия.

Тактика понимается как действие, которое рассчитывается и управляется исходя из отсутствия собственного места и власти. Стратегия основана на власти над местом. Тактика опирается на те территории, пространство и время, которые являются навязанными Другим. Она не сохраняет то, что завоевывает и зависима от случайностей времени. Тактика связана с понятиями браконьерствования, основана на создании неожиданных ситуаций.

Примеры репрезентации того, как субъект повседневности действует «тактически», мы можем найти во множестве фильмов. В некотором смысле инструментом браконьерствования внутри повседневного порядка для Патерсона является поэтический язык, при помощи которого он сближается и примиряется с повседневным порядком. Например, тетрадь со стихами уничтожает собака, с которой каждый день ходит на прогулки Патерсон. Это вызывает нарушение внутренней гармонии, присущей настроению и общему тону фильма, и является главным драматическим событием. Стихи становятся таким тактическим инструментом, который поддерживает гармоничность и стабильность внутреннего мира героя, живущего в повторяющейся, несколько герметичной повседневности. После разрушения тетради слегка меняется цветовая гамма изображения, и во время прогулки героя наступает пасмурная погода.

Здесь можно привести в пример уже упомянутый в первой главе фильм Х. Чжао «Земля кочевников», в котором главная героиня, Ферн, вынужденно тактически выстраивает свой жизненный порядок. Описание де Серто тактического взаимодействия человека с навязанным порядком во многом напоминает этот фильм: «Не имеющая собственного места, лишенная обобщающего видения, одновременно слепая и проницательная, как при рукопашной схватке, управляемая случайностями времени, тактика определяется отсутствием власти точно так же, как стратегия организуется утверждением

власти»¹⁸¹. Образ жизни героини «Земли кочевников» как современной кочевницы не является конвенциональным и общепринятым. Это подчеркивают некоторые сцены, где Ферн выражает неловкость, общаясь со своими старыми знакомыми или сестрой. Они также иногда неявно относятся к ней настороженно и выражают критическую настроенность по отношению к её образу жизни.

Фургон в фильме выступает как символ апроприации пространства. Путь героини выстроен как «тропа» и, таким образом, как противостояние конвенциональному жизненному образу «дороги» несмотря на то, что дорога становится основным образом, продвигающим сюжет фильма и конституирующим пространственно-временной континуум жизненного мира Ферн.

Фильм выстраивает дистанцию по отношению к конвенциональному порядку повседневности и сближается с пространством тех, кто не может в него вписаться и обладает низким количеством власти по отношению к этому пространству. Фильм осмысляет социокультурные проблемы повседневного порядка, его противоречивость и враждебность по отношению к некоторым членам общества. Интересно, что такой способ репрезентации повседневности предполагает дистанцию по отношению к самой этой повседневности. Привычный повседневный порядок здесь является закадровым, но от этого он не становится невидимым в фильме, и даже наоборот. Утрата привычного места и способов взаимодействия с жизненным миром стимулирует попытки кустарного воспроизведения / восстановления этого порядка, тактические способы адаптации и построения новых не всегда устойчивых и стабильных механизмов жизненного мира.

Любопытной пространственной метафорой, осмысление которой предлагает де Серто, является панорама города с небоскреба. В качестве примера власти над повседневным пространством он приводит образ панорамы города с небоскреба в Манхэттене, выражающий власть над пространством. В отличие от взгляда с высоты птичьего полета, субъекты повседневности помещены внутрь масштабных структур,

¹⁸¹ Серто Мишель де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 112.

которые являются для них невидимыми. М. де Серто пишет: «Практикующие пользуются теми пространствами, которые невозможно увидеть; в своем знании об этих пространствах они так же слепы, как любовники, сжимающие друг друга в объятиях»¹⁸². Повседневный субъект, находящийся внутри жизненного мира, является слепым по отношению к его упорядоченной структуре. В отличие от этого взгляда, кино предполагает, как мы уже много раз утверждали, дистанцию. В силу уже описанной нами медиальной специфики кино позволяет обрести новую перспективу видения, взгляда на повседневность, подразумевающий выход из слепой зоны неосознаваемых траекторий движения и совокупности практик.

Современные популярные фильмы изобилуют планами, снятыми с высоты птичьего полета. Город переходит с общего взгляда, репрезентирующего всевидящее око, присваивающее себе целостный образ, универсализирующий и упрощающий многогранную повседневность. Переход в кино с общего плана города к средним планам улиц, квартир, тесных пространств повседневности (как, например, в фильмах О. Иоселиани, К. Пую, У. Зайдль и многих других) демонстрирует взгляд иного порядка, который внедряется, погружается в глубину поверхностного и регистрирует непредсказуемые, но упорядоченные режимы темпоральности повседневной жизни, работающей по принципу сложного, диалектического взаимоотношения между стратегиями и тактиками, между подчинением и хитрым, остроумным сопротивлением, которое, в свою очередь, остается незамеченным, скрытым, но необходимым для функционирования в рамках предписанного порядка.

С феноменологической точки зрения повседневная темпоральность подразделяется на внешнее и внутреннее время. Это разделение хорошо прослежено в суждении А. Шюца: «Ориентироваться во внешнем времени помогают календарь и часы, придающие ему качество историчности. События индивидуальной биографии человека привязаны к историческому времени и сориентированы в нем... Внутреннее время устремлено в будущее. Оно

¹⁸² Серто Мишель де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 187.

структурировано системой жизненных планов — на ближайший день, неделю, месяц и т. д.»¹⁸³. Специфика внутреннего времени, помимо его частного, интимного и эмоционального характера выражается необходимостью приспособления ко времени внешнему. Внешнее время частично детерминирует внутреннее, накладывая на него собственные структуры и ограничения.

Повседневность основана на повторении и убеждении, что порядок вещей будет соответствовать фоновым ожиданиям в каждый последующий отрезок времени. Выстраивание временной целостности фильма на основании повторяемости и сегментации времени на привычные для повседневности длительности, такие, как время суток, дни недели и т. п. является одним из самых распространенных способов показать повседневный темпоральный порядок в кинематографе, а также продемонстрировать возможные процедуры переключения между повседневным и не повседневным порядком реальности.

В феноменологии процесс переключения между различными порядками/модусами реальности обозначается как смена установки сознания. А. Ямпольская в работе «Искусство феноменологии» пишет, что «способность к перемене установки является условием возможности эстетического и/или феноменологического опыта»¹⁸⁴. Это свойство «мультиперспективности» эстетического опыта, которое подразумевает частичную приостановку естественной повседневной установки сознания и принятие эстетической, или, в нашем случае, кинематографической установки.

Как мы уже выяснили, репрезентация повседневности предполагает одновременно процедуры дистанцирования и сближения. Дистанцирование, осуществляемое при помощи проекции и кинематографической трансформации пространственно-темпорального, ментального, в самом общем смысле перцептивного опыта в кино, управляет взглядом и идентичностью зрителя, способствуя принятию роли стороннего наблюдателя, исследователя-интерпретатора или непосредственного участника. В этом контексте роль зрителя в

¹⁸³ Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств (СПбГУКИ), 1997. С. 18.

¹⁸⁴ Ямпольская А. Искусство феноменологии. – М.: РИПОЛ Классик, 2019. С. 20.

конструировании фильмической реальности настолько же важна, как и роль трансформирующей функции кинокамеры.

Трансформация действительности, по мнению многих теоретиков кино (например, Д. Вертов, Ж. Мельес, Л. Арагон, В. Вауэр, Ж. Эпштейн), является результатом не столько творческого усилия режиссера или оператора, сколько исходит из самой специфики и устройства киноаппарата, а именно из его способности «видеть вещи иначе (в ином масштабе, на иных скоростях, в иной временной последовательности)»¹⁸⁵. Жак Рансьер в работе «Эмансипированный зритель» о дистанции между художником и зрителем в зрелищных искусствах вообще пишет следующее: «Существует дистанция между художником и зрителем, но существует также дистанция, заключенная внутри самого представления, поскольку в качестве зрелища оно представляет собой автономную вещь, не зависящую как от замысла художника, так и от восприятия или понимания зрителя»¹⁸⁶.

Перенесем это суждение в область исследования кино. Дистанция внутри самого фильма, как, например, в случае с картинами «Патерсон» и «Земля кочевников», может быть определена как условие для выявления и демонстрации знакомого повседневного порядка в его самодостаточном и значимом качестве. Кино трансформирует повседневность, её повторяющуюся, цикличную темпоральность, её особый модус незаинтересованности и прагматичности в эстетически значимую плоскость кинореальности.

Таким образом, дистанция становится условием проблематизации повседневного порядка. Дистанция действует как «остранение». Повседневность в кинематографе, становясь зрелищем, обретает черты, свойственные зрелищу как таковому. Поскольку дистанция уже заключена и внутри самого представления/фильма, то это применимо и к повседневности. Не важно, существует она в рамках фильма как обозначенная намеренно автором или как нечто, возникшее по случайному стечению обстоятельств.

¹⁸⁵ Поликарпова Д. Кино не как искусство // Terra Aestheticae. 2019 №2 (4). С. 154–183.

¹⁸⁶ Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 10.

Продолжая рассуждение об эстетическом модусе повседневности в кинематографе, следует обозначить, на каких уровнях произведения можно обнаружить характеристики повседневности. Повседневность в кинематографе проявляет себя на событийном (или нарративном), оптическом (визуальный, формальный уровень), предметном уровнях. При этом приемы художественного конструирования в кино маскируются под эффекты зрительного восприятия. О. Аронсон утверждает, что «стихийная феноменология кинематографа открывает реальность в виде новых и неожиданных инсценировок, указывающих на недостаточность бытия в каждое мгновение “здесь и сейчас” ... недостаточность соответствия образцу... побуждает восполнять пробел кинематографическими образами, становящимися более реальными, чем обыденное существование»¹⁸⁷. Можно заключить, что эстетический модус повседневности в кинематографе всегда является результатом дистанцирования, которое есть условие остранения или иного взгляда на порядок вещей. Это подтверждает тезис Аронсона о том, что реальность в кино всегда представлена в новых и неожиданных для зрителя инсценировках.

Поскольку мы рассматриваем опыт кинематографического восприятия в качестве образа-переживания, а не образа-чтения и понимания, процедура анализа кинореальности, как мы уже упоминали ранее, должна учитывать, в первую очередь, специфические для кинематографа нефигуративные аспекты изображения, такие как: ракурс, движение камеры экспозиция, план (крупность плана) и пространство вне плана, особенности монтажа, темпоральной структуры и т. п. Эти элементы являются тем, что определяет фильм как перцептивно-аффективный образ, обладающий пространственно-временными оптическими и гаптическими характеристиками.

Создание проблематических ситуаций и смещение акцента с фигуры (конкретное действие, повествование, персонаж) на фон (обстоятельства, длительность протекания эпизодов и т. п.) в игровом кино является условием видимости повседневного порядка. Например, в фильме «Паттерсон» типизации нарушаются в тот момент, когда у Паттерсона посреди маршрута глохнет двигатель,

¹⁸⁷ Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 10.

и перспектива, с которой он наблюдал за повседневной жизнью города на протяжении предшествующих эпизодов, неожиданно меняется, создавая условия для растерянности, взволнованности и ощущения нестабильности. Растерянность подчеркивается ещё и тем, что герой намеренно не пользуется мобильным телефоном, а ближайший телефонный аппарат оказывается неработающим.

При помощи подобных сюжетных событий в фильме демонстрируются ситуации приостановки, проблематизации, переключения систем релевантности и последующая нормализация, когда в дальнейших эпизодах все снова идет своим чередом, и перспектива взгляда, формально подчеркиваемая определенными ракурсами и монтажными приемами, восстанавливается. Такие приостановки и проблематизации также происходят при помощи пространственно-временных внезапных изменений темпа киноповествования, когда длительность отдельных планов замедляется или же, наоборот, ускоряется, и происходит переключение между пространствами и различными областями реальности.

Замедление так же, как и проблематизация, в кино создает условие видимости повседневности, поскольку способствует возникновению гаптического эффекта присутствия. Замедление темпа фильма переключает внимание зрителя с повествовательных элементов на фактуру того, что изображено. Замедление является приемом, который нарушает естественную установку, сталкивая зрителя с непривычной длительностью протекания времени.

Типизация повседневной темпоральности подразумевает разделение времени на чёткие и определенные отрезки, детерминированные внешним или гражданским временем. Сталкиваясь в опыте с замедлением, субъект переключается в иную, непрагматическую, созерцательную установку сознания. Такое замедление обычно может связываться с ощущением «скуки», бессмысленности или, наоборот, с эстетическим, заинтересованным способом восприятия времени и пространства. Замедление или ускорение в кинематографе также обладают эффектом дистанции, благодаря которой становится видимым/заметным, то, что для естественной установки сознания таковым не является.

Замедление может осуществляться как относительно темпоральности фильма, так и относительно опыта зрителя. При репрезентации повторяемости в кино воспроизводится ощущение цикличности, замкнутости повседневного темпорального порядка. Как, например, в фильмах О. Иосселиани, Д. Джармуша, Х. Чжао, Р. Андерсона и др. Такой подход не делает видимым процесс внутреннего протекания времени в повседневности, представляя особенности времени внешнего. При искусственном замедлении мы получаем возможность пережить отдельные отрезки времени, благодаря чему минимизируется автоматизм восприятия интервалов фильма. То есть замедление может иметь разные цели. Важно то, что и замедление, и ускорение могут быть рассмотрены как различные стратегии, благодаря которым происходит переключение естественной установки сознания.

И замедление, и ускорение как кинематографические приемы могут быть представлены отсутствием или наличием динамичного монтажа, использованием ручной камеры (следующей за персонажем и сближающей зрителя с экранной реальностью при помощи эффекта естественного восприятия) или статичной камеры. Замедление проблематизирует динамичный и детерминированный обстоятельствами характер повседневной темпоральности, репрезентируя внутреннее время. Ускорение передает образ повторяемости и ощущения своего рода «белки в колесе», «бега на месте» и репрезентирует порядок времени внешнего.

В качестве примера радикального замедления здесь можно привести фильм Цай Минляна «Дни» 2020 г. Весь фильм выстроен из статичных и очень продолжительных планов. В них персонажи смотрят в окно, готовят пищу, спят, моются в душе, обедают и т. п. Благодаря максимальному замедлению и отсутствию всякого рода недиегетических движений камеры и монтажа представленные пространства и тела переживаются тактильно. Фильм является примером того, как практически полное отсутствие знакомых художественных элементов и выраженной динамики развития становится главной художественной стратегией автора. В фильме нет ничего, кроме жизненного мира, за которым подглядывает зритель, нет выраженного сюжета, конфликтов и событий. Единственным заметным

художественным элементом является кадрирование и монтажное воспроизведение последовательности эпизодов жизни, которые никак не обозначены вербально или символически.

Это способствует тому, что событием становится сам акт погружающего и фасцинирующего наблюдения-подглядывания за жизнью и отношениями между персонажами, которые не произносят слов на протяжении всего фильма. Некоторые планы-эпизоды при этом репрезентируют социальную и культурную обусловленность повседневного проживания жизни. В одном из эпизодов мы наблюдаем, как персонажи вместе обедают в закусочной. Кадр выстроен так, что мы наблюдаем их с противоположной стороны улицы, по которой движется нескончаемый поток автомобилей, а по тротуарам идут прохожие. Движение этих тел в кадре периодически закрывает персонажей, за жизнью которых наблюдает фильм.

В фильме обнаруживает себя тонкое, внимательное отношение режиссера к выстраиванию кадра, которое учитывает отражения, линии цвета и тени. С точки зрения репрезентации повседневности фильм, по нашему мнению, ценен именно тем, что работает в гаптической плоскости, погружая зрителя в самую материю случайных моментов повседневности, нарушая естественные ожидания зрителя. Фильм буквально погружает в поток, в природное и неуправляемое течение «дней». Отрывок из статьи В. Хлебниковой, посвященной этому и другим фильмам режиссера, ясно передает специфику его кинематографического воздействия:

«Камера невозмутимым Буддой дает увидеть вещи одновременно в их единстве и отдельности. Тело, лицо, тени, белизна, стекло и вода, не слипаясь, отражаются в зеркале цельного образа... “Дни” смонтированы из документальной съемки в разных странах, из хроники болезни Ли Каншена, его прогулок, визита к врачу и из будней молодого лаосского иммигранта»¹⁸⁸.

«Дни» как фильм, основанный на замедлении, проблематизирует и выводит в тематическую плоскость онтологическое, материальное измерение повседневности.

¹⁸⁸ Хлебникова В. Озерная школа – «Дни» Цай Минляна // СЕАНС. 2020. № 75 URL: <https://seance.ru/articles/tsai-days/> (Дата обращения: 2.09.2021).

И после статичных кадров со спящим в комнате персонажем, контрастирующие кадры его пребывания на улицах города вызывают ощущение ускорения. Тем самым фильм, возможно, ненамеренно сопоставляет разные области повседневной жизни: публичную и городскую, интимную и домашнюю. Ускорение времени при помощи динамичного монтажа или движения камеры в кино также играет роль проблематизации, нарушения привычного порядка вещей и способствует ощущению утраты стабильности, устойчивости и повторяемости, выводя в тематическую область осмысления качества повседневности, не замечаемые ранее.

Как замедление, так и ускорение могут рассматриваться как стратегии, способствующие представленности в качестве фигуры повседневной темпоральности, представленной взаимодействием внутреннего и внешнего времени. В статье, посвященной эстетике медленного кино, В. Карнаух пишет, что «дихотомия между организацией кадров в мейнстриме и маргинальном артхаусе в последние годы становится все более очевидной. Различие возникло в первую очередь в связи со скоростью и монтажом, и сейчас призывает к более подробному рассмотрению бинарных крайностей в кино – медленной и быстрой»¹⁸⁹.

Эстетика «медленного» в кино явление не новое, поскольку её истоки могут быть обнаружены в различных направлениях кино XX века. Несмотря на это, сегодня всё чаще приобретают популярность фильмы, для которых на формальном уровне характерны длинные, медленные планы, децентрализация нарратива и акцент на внутреннем проживании времени повседневной жизни. Данные формальные черты свойственны многим фильмам независимых режиссеров, которые не относятся к мейнстриму кинематографа и не ориентируются на массовый рынок с его усредненными способами выражения, ориентирующимися на эквивалентную, стоимостную релевантность различных элементов кинообраза.

Карнаух пишет, резюмируя собственные рассуждения о «медленном» кино: «Эстетика «медленного» распаковывает время, раздувает его, оживляя способность кадра отражать ощущение феноменологической действительности. В этом кроется

¹⁸⁹ Карнаух В. К эстетике «медленного» в современном кинематографе // Cineticle. 2010. № 4. URL: <https://cineticle.com/magazine/issue-4/k-estetike-medlennogoc> (Дата обращения: 10.12.2020).

заметная натянутость между быстрым и медленным: поскольку скорости присуща ничем не оправданная спешка, дробление и хаотичность, замедление усиливает зрительское внимание, информированность и чуткость»¹⁹⁰. Эта мысль подтверждает наши рассуждения о стратегиях замедления и ускорения в контексте репрезентации повседневности.

Часто в медленном кино происходит своеобразное смешение приемов игрового и документального, которое стимулирует развитие кинематографа как репрезентативной, перцептивной системы, обладающей собственной механической субъектностью и способствует тому, что повседневное, онтологически понятое как совокупность спонтанных, непривилегированных срезов длительности, становится основным предметом интереса.

Рассмотрим ещё один способ проблематизации повседневного порядка в кино – повествовательный. В фильме А. Германа «20 дней без войны» (1977) жизненный мир становится видимым, когда главный герой, фронтовой журналист Лопатин, на время покидает зону боевых действий под Сталинградом, отправляясь в 20-дневный отпуск в Ташкент. Вместе с ним зритель принимает позицию стороннего наблюдателя. Переходным эпизодом, подчеркивающим контраст и ситуацию переключения между войной и повседневностью во время войны, является поездка героя на поезде. Перспектива съемки способствует идентификации с персонажем, выполняющим функцию включенного наблюдения. Для этого камера периодически демонстрирует взгляд самого Лопатина на быт в тылу в условиях военных действий благодаря съемке от первого лица или снятого крупным планом самого актера, Юрия Никулина. Помимо этого, повседневная темпоральность демонстрируется при помощи общего замедления и приостановки (по сравнению с начальной сценой авиационной бомбардировки). Использование медленных, длительных и статичных крупных планов способствует усилению эффекта сближения с экранными событиями.

¹⁹⁰ Карнаух В. К эстетике «медленного» в современном кинематографе // Cineticle. 2010. № 4. URL: <https://cineticle.com/magazine/issue-4/k-estetike-medlennogoc> (Дата обращения: 10.12.2020).

Подобные схемы мы обнаруживаем в фильмах У. Зайдля. Здесь подвижные планы периодически сменяются одним общим планом, который длится дольше, чем предыдущие, что также нарушает естественные ожидания, переключая установку сознания в созерцательную, тематизирующую повседневные явления. В фильме «Сафари» (2016 г.) эпизоды охоты и убийств животных сменяются статичными планами интервью. В данном случае происходит реконфигурация зрительского восприятия и тоже своеобразное нарушение ожиданий. В фильме при помощи чередования дистанцирования (интервью) и сближения (следование камеры за персонажами во время охоты) совмещаются стратегии проблематизации и динамической реконфигурация фигуры и фона.

В фильме «Сафари» европейцы, которые являются туристами-охотниками, рассказывают на камеру про радость и удовольствие, получаемое от убийства животных ради спортивного интереса, фотографируются с трупами и демонстрируют украшенные трофеями интерьеры. При этом взгляд камеры является нейтральным и безучастным. В фильмах Зайдля позиция камеры анонимна, за исключением некоторых кадров, которые выстроены по живописным канонам. В фильмах из трилогии Зайдля «Рай» замедление и статичные планы играют ключевую роль в передаче повседневной темпоральности, эффекта телесного присутствия и сближения. Статичная камера, средние и общие планы подчеркивают будничность, «обычность», рутинный характер ситуаций.

Можно привести множество примеров, демонстрирующих новые или вновь актуализированные тенденции кинематографа делать видимым незначительное, непривилегированное, повседневное даже в контексте сюжета, который воспринимается как не повседневный / не типический. Например, фильм Элизы Хиттман «Никогда, редко иногда всегда» (получивший в 2020 году награды на Берлинском кинофестивале и фестивале «Санденс») при помощи почти документальной съемки репрезентирует жизнь молодых девушек, вынужденных отправиться в другой штат, чтобы сделать аборт. Фильм исследует злободневную, политическую проблематику современной Америки при помощи обращения к тому, каким образом эта проблема переживается персонажами в конкретных ситуациях

повседневной жизни. Фильм сосредотачивается не столько на истории, связанной с самим абортом, сколько на ее контексте. Девушки оказываются помещенными в повседневность большого города, и зритель, идентифицирующий себя с ними, также видит город их глазами.

Основной стратегией репрезентации повседневного в фильме выступает процедура сближения с героинями, за которыми следует камера. Формально сближение подчеркивается крупными планами лиц. Фильм состоит из множества крупных и среднекрупных планов лиц героинь, снятых на ручную камеру, монтируемых с кадрами, снятыми с перспективы взгляда от первого лица. В данном случае стратегия визуального и нарративного сближения с героинями выступает инструментом исследования эмоциональной вовлеченности. Повседневность здесь выступает как враждебная и отталкивающая, неприветливая социокультурная, городская среда, к которой, тем не менее, героини адаптируются благодаря взаимной поддержке и солидарности.

Конструируя повседневность при помощи длинных планов, незамысловатых сюжетных линий и документальной, почти репортажной съемки, многие современные независимые режиссеры легитимируют или реабилитируют особый способ кинематографического взгляда, открытый и активно развивающийся на протяжении всего XX века в различных направлениях, таких как поэтический реализм во Франции, итальянский неореализм, некоторые направления внутри советского киноавангарда. Это можно рассматривать как кинематографический подход к исследованию повседневности, как способ заметить то, что остается на горизонте как для людей в их повседневной жизни, так и для большинства нарративных фильмов.

Можно заключить, что повседневность как область интереса влияет на формальные приемы, нарратив и актуализацию определенных типов сюжета, рассказывающих об обычных людях в обычных для конкретного социокультурного контекста обстоятельствах. Данная особенность свидетельствует о потребности исследовать кинематографическими средствами человека, современную повседневную жизнь и представленность в повседневности различных

идеологических, политических, социальных, экзистенциальных проблем. Так же, как и другие виды искусства, кино не просто копирует действительность, но воссоздает её в новом качестве. Однако, в отличие от других искусств, в кинематографе репрезентация реальности опирается на перцептивные возможности кинокамеры, которые имитируют человеческое восприятие. Кинематографическая репрезентация реальности открывает в мире то, что недоступно для описательного дискурса. Помимо того, что сама камера способна «видеть» мир иначе, чем человек, зритель воспринимает фильм в иной установке сознания, сформированной условиями кинопросмотра.

Наши примеры подтверждают гипотезу, согласно которой кино в процессе освоения повседневности руководствуется принципом исследования множественной и разноуровневой вовлеченности человека в мир: от наиболее «близкой» к наиболее «публичной» и обобщенной. При подробном анализе репрезентации повседневности в кинематографе нам становятся доступны распространенные в культуре или уникальные для конкретного кинематографиста или кинематографического направления способы осмысления повседневности. В этом контексте кинематограф можно рассматривать как эффективный и обладающий эвристической ценностью способ философствования на тему повседневной жизни и её социокультурного содержания.

Приведенный здесь краткий анализ стратегий репрезентации повседневности в кинематографе на основании социально-феноменологической теории жизненного мира и феноменологической концептуализации особенностей кинематографа, позволяет нам сделать вывод, что основными концептуальными схемами для анализа репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе являются стратегии дистанцирования и сближения, проблематизации, замедления и ускорения. Данные стратегии являются практическими инструментами для анализа кинематографической повседневности, её пространственно-временных и сюжетных приемов. Однако, следует заметить, что список предложенных нами стратегий, вероятно, не является исчерпывающим, но создает концептуальные основания для более подробного анализа репрезентации повседневности в конкретных фильмах, в

которых можно обнаружить всевозможные уникальные подходы к концептуализации такого сложного и многогранного предмета как повседневность.

3.2. Отношения между повседневностью и идеологией в советском кинематографе 1920-х годов

Перейдем к рассмотрению отношений между повседневностью и идеологией как отличной от повседневного областью социокультурной реальности. Для этого мы проанализируем некоторые варианты репрезентации такого взаимодействия в советском кинематографе 1920-х гг. Исследование отношения между повседневными механизмами типизации и механизмами идеологии в рамках кинематографической реальности мы предпринимаем с целью выявить особенности функциональной связи повседневности и кинематографа. Взаимодействие повседневного и идеологического порядков обнаруживает границы, на которых «естественная», непроблематичная установка сталкивается с процедурами проблематизации и переключения. Идеология существует как своеобразная интервенция в повседневность чуждых ей порядков и ценностных установок, которые, однако, влияют на трансформацию повседневности и изобретение новых способов сохранения стабильности структур жизненного мира.

Идеология в ранней советской культуре выполняет социально-конструирующую функцию. Её задачей становится переосмысление прежней буржуазной, мещанской, крестьянской, индивидуалистической и других типов повседневности и конструирование новой социальной реальности. Социальная реальность, конструируемая преимущественно идеологическими доктринами, предполагает собственные механизмы организации повседневности. Особые пространственные, темпоральные, ценностные, социально-коммуникативные маркеры советской идеологии можно рассматривать в качестве структурообразующих, конститутивных компонентов. Темпоральный режим постреволюционной идеологии выражает идею исторического, стремительного

движения в будущее, разрушение «старого». Пространство и время обусловлены конструктивистским характером коллективного хронотопа и, соответственно, репрезентируют особый набор социалистических ценностей и коммуникативных практик их оправдания.

Такие концепты, предложенные в рамках прагматической социологии Болтански и Тевено, как грады (миры оправдания) и режимы вовлеченности, рассмотренные нами в первой главе, связаны с концептуализацией гетерономного и иерархичного характера ценностных, мировоззренческих режимов в разных ситуациях социального взаимодействия. Разграничение режимов оправдания по критерию различия значимых качеств, иерархий ценностей и принципов мы используем как методологию исследования взаимодействия повседневности и других измерений социокультурной реальности, в данном случае, идеологии. В этом контексте, любопытно то, как проявляют себя идеологические миры оправдания, связанные с политическими (публичными) режимами вовлеченности в обыденных, конкретных ситуациях. Например, в ситуациях, где преобладают ценностные установки традиционности и преемственности («патриархальный град»), может возникать конфликт с навязываемыми идеологией ценностями равенства, солидарности, единения, производительности, планирования («гражданский град» и «град науки и техники»). Здесь следует предположить, что связь между повседневностью и идеологией (которую также можно рассматривать в терминологии Болтански и Тевено как часть гражданского мира оправдания) основана на сущностном противоречии между гетерономностью, нередуцируемостью повседневности к универсальным способам оправдания справедливости и стремлением к универсализации, свойственной идеологическому порядку.

Это противоречие может рассматриваться как причина появления в советской повседневности контридеологических практик, которое отмечают многие исследователи (С. Бойм, С. Жижек, М. де Серто, Т. А. Круглова и др.). Субъект повседневности в советской культуре сталкивается с механизмами идеологии либо путем своеобразного «ускользания» (неформального неподчинения, которое

связанно с характером функционирования структур жизненного мира), либо при помощи практик формального следования идеологическим нормам (притворство, адаптация).

В этом параграфе мы собираемся рассмотреть, каким образом советский кинематограф осмысляет отношения между различными мирами/градами повседневности и миром идеологии, репрезентируя вышеупомянутое противоречие. Для этого мы обратимся к анализу фильмов Б. Барнета, Ф. Эрмлера, А. Роома 1920-х гг., которые Е. Марголит¹⁹¹ относит к направлению советской бытовой драмы. Это направление представляет собой советский вариант массового, популярного кинематографа, который существует одновременно с жанрами историко-революционной эпопеи и экспериментальными работами авангардистских режиссеров этого времени.

Для начала следует сказать, что связь кинематографа и идеологии является теоретической областью, которой в XX веке занимаются многие философы: представители критической школы, постструктурализма, неомарксизма и других. Дискуссия о связи кинематографа и идеологии ведется уже давно и представлена в работах Луи Альтюссера, Ж.-Л. Бодри, С. Жижека, Ж. Ф. Лиотара. В основном эти авторы исходят из предпосылки, согласно которой технические свойства кинематографа, культурные и экономические особенности киноиндустрии являются причинами становления кино в качестве одного из самых влиятельных инструментов государственной пропаганды. Ж.-Л. Бодри связывает появление различных оптических приспособлений с идеологическим эффектом, который они производят в силу своих сущностных особенностей (не только благодаря созданию сугубо идеологического продукта).

Одной из основных характеристик идеологии является скрытость, «незамечаемость» порядка её функционирования. Согласно Жижеку, ««идеологической» является социальная действительность, само существование которой предполагает не-знание со стороны субъектов этой действительности,

¹⁹¹ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. М., 2004. № 66.

незнание, которое является сущностным для этой действительности»¹⁹². При этом, с точки зрения Жижека, скрытый от обывателя характер идеологии (понятой как иллюзорная картина реальности) продуцируется и поддерживается самими людьми: «они прекрасно осознают действительное положение дел, но продолжают действовать так, как если бы они не отдавали себе в этом отчета»¹⁹³.

Мир идеологии стремится к тому, чтобы быть вписанным в повседневные системы релевантности в качестве самоочевидных, не нуждающихся в критической проверке ценностей, мнений, стратегий поведения и типизаций. Г. КORTE приводит интересный пример: «большая часть фильмов, целенаправленно снятых по государственному заказу в качестве пропагандистского материала, преимущественно воспринималась современниками как “норма”, т. е. как развлечение без политического содержания»¹⁹⁴. Такая незаметность, скрытость идеологии, однако, становится очевидной при ретроспективном исследовательском взгляде. Именно поэтому, проблему репрезентации взаимодействия повседневности и идеологии мы рассматриваем на материале советского кинематографа 1920-х гг. Выбор материала обоснован ещё и тем, что в условиях нарушения привычных порядков повседневной жизни, происходит проблематизация и возникает необходимость в формировании нового порядка (перестраивание систем релевантности, механизмов типизации, трансформация режимов оправдания и формирование новых фоновых практик).

Светлана Бойм в своем исследовании повседневности концептуализирует связь между повседневностью и идеологией через описание коммуникативных контридеологических практик ускользания и замалчивания. Она вводит и активно использует категорию «недосказанность». Недосказанности являются, с её точки зрения, своеобразными стратегиями скрытого противостояния «идеологической» действительности. Более того, Бойм эксплицирует свой подход, утверждая, что вся советская и постсоветская повседневность состоит из подобного рода недосказанностей, являющихся «общими местами», возникающими как

¹⁹² Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 28.

¹⁹³ Там же, с. 43.

¹⁹⁴ КORTE Г. Введение в системный киноанализ. М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2020. С. 52.

своеобразная реакция субъектов повседневности на вмешательство идеологии как чуждого ей порядка. Недосказанность и конспиративность повседневной жизни, по мнению Бойм содержит в себе идеологию, «завуалированную здравым смыслом»¹⁹⁵. Её метод подразумевает анализ коммуникативных практик и предметной, пространственно-временной составляющей повседневности.

Пространственно-временной аспект кинематографического образа в фильмах 1920-х уже выражает связь, а иногда и столкновение идеологического и повседневного, столкновение прагматической стороны жизни (советской повседневности и различных форм её бытования) и идеологического проекта власти (и интеллектуальных элит). Это столкновение выражается ещё и в том, что для повседневности характерны близкие формы взаимодействия людей в небольших сообществах в конкретных ситуациях (семья, коммунальная квартира, подъезд, рабочий коллектив и т. п.), тогда как для идеологии характерны публичные, гражданские режимы вовлеченности (партия, класс, профсоюз и т. п.), надстраиваемые над повседневными.

Идеология предполагает соотнесение (зачастую воображаемое) индивида с иным по масштабу сообществом и хронотопом (история, политика, социалистический проект). Таким образом, идеологический порядок несмотря на то, что он стремится встроиться в повседневную жизнь, сохраняет антагонистический по отношению к ней статус. Идеология, целью которой является своеобразная универсализация ценностей и практик, не может быть инстанцией, целиком определяющей конституирование структур повседневности.

Основной функцией советского кинематографа с точки зрения идеологии является мобилизация общества, под мобилизацией в данном случае понимается переосмысление и перестройка повседневного порядка в соответствии с новым социалистическим порядком. Основными маркерами данной мобилизации можно считать: массовизацию общества, достижение социально-органического единства, деиндивидуализацию личности. Несмотря на это, репрезентация повседневности в кинематографе может одновременно с навязыванием идеологических постулатов

¹⁹⁵ Бойм. С. Общие места: мифология повседневной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 10.

обладать потенциалом имплицитного, завуалированного разоблачения, репрезентировать несостоятельность и искусственность идеологического порядка (например, фильмы Ф. Эрмлера «Парижский сапожник» (1928), «Обломок империи» (1929)).

С. М. Эйзенштейн, описывая подготовку к созданию фильма «Генеральная линия (Старое и новое)» 1929 г. пишет: «Обязанность кино – хватать за заголовки и повелительно ставить ошарашенного зрителя лицом к лицу с актуальной проблемой. Но тем слишком много: комсомол в деревне, культурное строительство, селькоровской движение, кооперация, новая семья, безбожничество, женское движение, расслоение, раскулачивание и. д.»¹⁹⁶. Все вышеперечисленные темы так или иначе являются яркими атрибутами новой постреволюционной повседневности деревни. Тем не менее, в самих этих атрибутах содержатся такие значения, коннотации, которые отсылают нас к ощущению слома, радикального изменения привычного порядка. Эти значения также обнаруживают себя и в названии фильма, навязанном при окончательном монтаже, который контролировался государством: «Старое и новое», и в подзаголовке заметки Эйзенштейна, посвященной этому фильму, – «Восторженные будни».

Примечательно, что Эйзенштейном в качестве основной темы фильма, которая определила нарративную и монтажные траектории, была выбрана генеральная линия XIV партсъезда ВКП(б), а именно линия коллективизации деревни. Сложно придумать более подходящую тему для осмысления в рамках фильма смены установок, ценностных режимов и режимов вовлеченности, происходивших в повседневной жизни советской деревни 1920-х гг. Эйзенштейн пишет, что «Постановка этого фильма есть попытка сделать значительным и интересным самые серые обыденные крестьянские проблемы, которые политически и общественно колоссально важны»¹⁹⁷.

Фильм «Генеральная линия» (или «Старое и новое») является лишь одной из многих картин того времени, которые уже в самом своем замысле сталкивают

¹⁹⁶ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Том 1. М.: Искусство, 1964. С. 141.

¹⁹⁷ Там же, с. 142.

между собой различные режимы функционирования ценностей: прагматический, бытовой, житейский и идеологический, революционный, социалистический. Снова процитируем Эйзенштейна: «От пафоса великой революционной борьбы, от пламени восстания – к будням крестьянского быта, к скотному двору, к счетоводным записям молочной артели»¹⁹⁸. Продолжая свои бравировующие, идеализированные размышления, Эйзенштейн формулирует одну из задач советского кинематографа 1920-х гг.: «Кино буржуазного Запада агитирует за любовь к отечеству, богу и честному коммивояжеру и воздвигает памятник “безымянному” солдату. Мы должны влюбить нашу широкую аудиторию в повседневный труд, в племенного бычка, в трактор, идущий рядом с захудалой лошадежкой»¹⁹⁹. Образ человека и сельскохозяйственного животного, лошади, в фильме и в заметках Эйзенштейна постоянно сопоставляется с образами машины и трактора. Ценности индивидуальной, частной жизни оказываются помещёнными в контекст общей цели достижения технического совершенства, превосходства человека над природой при помощи техники, становления новой коллективности.

Здесь парадоксально совмещаются между собой гражданский и индустриальный грады / режимы оправдания справедливости. Напомним, что в первом граде степень величия определяется способностью выразить общую волю, во втором степень величия определяется технической, производственной эффективностью. В идеологическом режиме 1920-х гг. одно от другого неотделимо, и совмещение этих миров оправдания является выраженным в кинематографе повсеместно.

Советская бытовая драма 1920-х гг. конструирует кинематографическую реальность, которая выражает социокультурный перелом и ориентацию повседневной, городской жизни на революционный проект. Это становится причиной того, что фильмы особым образом осмысляют и репрезентируют взаимосвязь между индивидуальными/частными и социальными/историческими режимами вовлеченности. Эти фильмы объединяет то, что действие в них

¹⁹⁸ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Том 1. М.: Искусство, 1964. С. 142.

¹⁹⁹ Там же, с. 142.

происходит в повседневных обстоятельствах. С точки зрения Марголита, наиболее репрезентативными представителями бытового жанра являются: «Кружева» (1928) Сергея Юткевича; «По закону» (1926) Льва Кулешова; «Катя бумажный ранет» (1926), «Дом в сугробах» (1927), «Парижский сапожник» (1928) Фридриха Эрмлера; «Девушка с далекой реки» (1927), «Мой сын» (1928) Евгения Червякова; «Третья мещанская» (1927) А. Роома; «Девушка с коробкой» (1927), «Дом на Трубной» (1928) Бориса Барнета и другие.

Одной из задач кинематографа 1920-х гг. становится представление и осмысление нового постреволюционного быта. Проблема заключалась в том, что практически все дореволюционные уклады всех сословий оказались разрушенными длительным периодом войн, революций, голода и массовых миграционных процессов. В начале 1920-х годов социальная ткань, система институций, связей находилась либо в состоянии упадка, либо хаоса. Аскетизм и безбытность революционной эпохи были не только лозунгом или идеологическим требованием, но и наличной действительностью, вынужденным существованием. В определенном смысле можно утверждать, что проблема в начале 1920-х годов была не столько в том, как отражать быт, сколько в том, чтобы его создавать, в том числе и средствами киноискусства. Согласно М. А. Степанову, «медиа оказываются вписанными в культурную логику, чувственность и опыт»²⁰⁰. Кинематограф же располагает средствами формирования нового опыта повседневности, и поэтому перед ним была поставлена цель (в том числе и как инструмента пропаганды) осмысления и трансформации поведенческих и ценностных установок повседневной жизни.

Рассмотрим кратко основные особенности конструирования повседневности на примере фильмов А. Роома, Б. Барнета и Ф. Эрмлера. Фильмы, ставящие в центр бытовой материал, обладают некоторыми общими чертами, которые и позволяют нам выделить их в один жанр. Согласно Марголиту «человек получает в кадре бытовых фильмов большую самостоятельность, чем в жанре эпопеи»²⁰¹. Это связано как с особенностями сюжета, так и со спецификой кинематографических средств

²⁰⁰ Степанов М. А. Кино как опыт извергнутых медиа // Международный журнал исследований культуры. 2016. №1(22). С. 156–165.

²⁰¹ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. М., 2004. № 66. С. 134.

выражения (крупные планы, наличие главного героя). Все события происходят на фоне частной и повседневной жизни, а центральным мотивом при этом является смена разочарования или растерянности героя от встречи с новым порядком на осознание своей «социальной значимости»²⁰².

Данное осознание происходит в рамках каких-либо комических и драматических ситуаций, которые проблематизируют взгляд на мир, отношение к социальным структурам, фоновые практики. Один из самых часто встречающихся приемов является помещение героя в новые обстоятельства и пространства, которые он видит впервые (идентификация зрителя с героем, выполняющая функцию дистанцирования, взгляда со стороны). Например, приезд в Москву из деревни («Дом на Трубной» Б. Барнета, «Третья Мещанская» А. Роома, «Девушка с далекой реки» Е. Червякова и др.), знакомство с новым бытом унтер-офицера, потерявшего память во время Первой мировой войны и вернувшемуся к сознанию уже при социализме («Обломок империи» Ф. Эрмлера).

Следует выделить несколько элементов кинематографического образа, при помощи которых конструируется повседневный хронотоп. Особенности бытовой драмы являются: акцент на знаках частного (интимного, бытового, семейного) и социального (городского, социально-детерминированного) времени и на их взаимоотношениях; сегментация повествования на временные отрезки; темп повествования, который задается как формальными (визуальными), так и нарративными элементами фильма; сопоставление коллективных и индивидуальных практик.

Персонажи оказываются в помещениях, наполненных типичными знаками повседневности того времени (мебелью, посудой и другими бытовыми предметами). Наиболее репрезентативным в этом контексте является фильм «Третья Мещанская», поскольку большую часть времени герои фильма проводят в одной комнате. Мы наблюдаем за тем, как они обедают, ужинают, отдыхают на диване, читают газету за столом, слушают радио. Периодически персонажи ходят на работу, идут на

²⁰² Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. М., 2004. № 66. С. 135.

прогулку, в театр, но они всегда возвращаются в комнату, в которой и происходят основные сюжетные события.

Как мы выяснили ранее, идеологические режимы вовлеченности, идеологическая социальность, пространство и время предполагают отличный от повседневности масштаб. В фильме «Третья Мещанская» это выражается при помощи различного рода кинематографических движений. Монтажное движение от общего плана города к плану улицы и затем к планам отдельной комнаты, квартиры или подъезда выражает повышение исторической и социальной значимости повседневной жизни в контексте общей истории. Каждый герой при различных обстоятельствах сталкивается с оживленными улицами Москвы или с публичными пространствами рабочих и досуговых мест, в которых осуществляется коллективное взаимодействие и «построение нового общества». Эпизоды, которые выражают идеологические режимы вовлеченности, рифмуются с эпизодами, задающих при помощи акцента на определенных знаках внутри кадра и переходных сцен размеренный и структурированный темп повседневной длительности. Особенности повседневного времени выражаются в ритуализации ежедневных практик и сегментации в хронотопе фильма времени на дни недели и время суток. Такая сегментация подчеркивается титрами и переходными планами. В других эпизодах при помощи ускоряющихся монтажных срезов демонстрируется технически и идеологически обусловленная скорость городской темпоральности Москвы.

Например, в одном из эпизодов «Третьей Мещанской» титры провозглашают «обед: московский день в разгаре», и камера из перспективы пешехода движется по улице, заполненной людьми и транспортом. Здесь доминирует городской хронотоп, нагруженный символами технического прогресса, движения вперед. В монтаже сопоставляются крупные планы, на которых видны различные колеса: велосипеда, экипажа и, наконец, автомобиля. В данном эпизоде представлены символы нового городского времени, смещающегося в направлении к будущему. Пространство замкнутой комнаты, наполненной мебелью и повседневными вещами, помещено в контекст времени, организованного при помощи сегментации различных срезов длительности, которые соответствуют повседневным практикам. Время оказывается

представленным в монтаже различных символов (часы, календарь, дворник, который зажигает и тушит фонари), сопоставляемых с репрезентацией городского пространства целого города, площади и отдельной улицы.

Сопоставление идеологического и повседневного в фильме «Третья Мещанская» представлено в совершенно определенном ракурсе. Ограниченность и замкнутость частной жизни противопоставляется горизонту новой советской, коллективной повседневности, направленной на общее достижение «светлого» будущего. Коллективность и причастность к общему времени предстает как освобождение личности от удушающего мещанского быта, замкнутых пространств. Социальное измерение повседневности приобретает статус проекта, успешная реализация которого зависит от ежедневной вовлеченности в коллективную работу.

Иной способ осмысления связи между повседневностью и идеологией представлен в фильмах Ф. Эрлера. В них выражается мотив внутреннего неблагополучия, неустроенности советской повседневности, в которой возникает противоречие между повседневным, ситуативным и идеологическим, универсальным. Например, в фильме «Парижский сапожник» (1928) отрицательным персонажем оказывается комсомолец, который в первой половине фильма повторяет идеологические лозунги и упрекает отца: «Вы чуждый современности индивид. Папаша, вы мещанин». Положительным героем фильма является маргинальный немой влюбленный сапожник (персонаж «не от мира сего», имеющий романтические черты, мечтатель появляется во многих фильмах Эрлера 1920-х гг., обычно символизируя старый, дореволюционный уклад), для которого советская повседневность оказывается враждебной. На уровне сюжета фильм критикует идеологему о моральном превосходстве представителей комсомола, раскрывая иллюзорность идеологических ценностных установок на фоне конкретных ситуаций. Основным приемом Эрлера являются крупные планы и, по словам Марголита, они «вытесняют из пространства кадра мир вещей человеческим лицом»²⁰³. Фильмы Эрлера посвящены исследованию жизни человека – аутсайдера

²⁰³ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. М., 2004. № 66. С. 136.

по отношению к новому идеологическому социальному порядку. Именно поэтому, в работах рассматриваемого периода мы обнаруживаем проблематизацию идеологического порядка. Сюжетно фильмы демонстрируют несостоятельность идеологии по отношению к повседневности, несовпадение идеологической и мотивационной (свойственной привычному, «естественному» укладу) систем релевантности.

Фильм «Обломок империи» (1929 г.) показывает новый порядок глазами человека, потерявшего память до революции. Радикальная дистанция, конструируемая в данном фильме, способствует тому, что герой проходит путь от сомнения и ощущения утраты оснований, ориентиров и типизаций повседневной жизни (проблематизация систем релевантности) к принятию и смирению с новым идеологическим порядком. Фильм совмещает в себе процедуры сближения и дистанцирования. Дистанция присутствует как взгляд из «прошлого» на «будущее» и обусловлена сюжетом и перспективой съемки. Сближение с героем происходит благодаря крупным планам и выразительной игре актера (Федора Никитина), его реакции на новый мир.

В фильме Б. Барнета «Дом на Трубной» (1928 г.) особенно выделяется эпизод, в котором Параня, девушка, приехавшая в Москву из деревни, ищет нужный ей дом. При помощи динамичного монтажа сцены, в которых она идет против толпы, чередуются с общими планами улиц, наполненных людьми, автомобилями, трамваями, экипажами. «Ускоренная, скользящая вдоль улицы съемка усиливает ощущение интенсивности городского времени. Повседневный хронотоп Москвы предстает как упорядоченное, интенсивное, непрекращающееся движение»²⁰⁴. Москва становится главным символом, по контрасту к которому разворачивается бытовая драма, и символом движения времени к новым социалистическим идеалам. Девушка также оказывается поневоле вовлечена в новую, идеологически обусловленную городскую повседневность. В итоге она успешно встраивается в новый порядок. От несправедливой работы на парикмахера Голикова (образ старого

²⁰⁴ Якимов, А. Е. Открытие повседневности как нового темпорального режима в советской бытовой кинодраме 1920-х годов // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия, 2020 №2 (52), С. 68–78.

мещанина-эксплуататора) её спасает профсоюзная организация. Основной фигурой фильмов Барнета является личность, «существующая на фоне истории»²⁰⁵. В его фильмах простой человек оказывается поневоле вовлечен в политическую жизнь, в амбициозный утопический проект построения социалистического будущего несмотря на то, что «в этих фильмах нет дворцовых переворотов, но отражен коренной слом в устройстве жизни»²⁰⁶. Одним из главных мотивов является противоречие, возникающее между новым городским, социалистическим бытом и старым буржуазным, индивидуалистическим.

Пространственный монтаж в фильме «Дом на Трубной» подчеркивает коллективность уклада нового быта. В одном из эпизодов план подъезда многоквартирного дома представлен в разрезе. Этот способ оформления пространства при помощи построения декорации и монтажа отдельных её элементов задает модус отстраненного взгляда и добавляет элемент театральности событиям фильма. Общий план подъезда монтируется с крупными планами людей, утрируя их повседневные действия: встряхивание ковра, стирка белья, заготовка дров, выметание пыли из квартиры. Сочетание общего и крупного планов создают ощущение одновременности осуществляемых жителями дома практик, и через эту одновременность демонстрируется идея, как правило, в замкнутом пространстве, выносится на порог коллективного сотрудничества и ответственности за общее пространство. В этом месте, как утверждает Марголит, «традиционный камерный сюжет, который разворачивается пространства эпопеи – пространства, принципиально разомкнутого в историю»²⁰⁷. Нарастающий темп производит сатирический эффект, разоблачая слепое следование повседневным ритуалам на основании частных интересов и индивидуальных потребностей. Техники пространственного монтажа вводят в фильм время, которое структурирует новый быт – время коллективного движения в будущее, в темпоральность, структурированную переживанием «общей ответственности».

²⁰⁵ Семенчук С. А. Деконструкция героизма: революция и ее экранное воплощение в творчестве режиссера Бориса Барнета // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. №4.

²⁰⁶ Там же.

²⁰⁷ Марголит, указ. соч., С.135.

Отметим один прием, заложенный в советскую трактовку повседневного времени – принцип противоречия. Если связывать повседневность исключительно с частной жизнью, ограниченным ею пространством и присущей ей размеренностью – рутинными практиками постоянного повторения, то коллективная повседневность при такой постановке вопроса должна стремительно мутировать в коммунальный быт как форму расширенной частной жизни. В таком ракурсе невозможен выход за пределы быта, в дело «строительства социализма», и в целом – в историческое или эпическое время. Время частной жизни и быта – циклично. И даже если мы расширим квартиру до целого города, шансов выйти в новое, линейное измерение времени будет не так много. Поэтому в фильмах этого жанра есть скрытый парадокс: чтобы создать новую повседневность, ее необходимо постоянно подвергать слому, делать неустойчивой. Линейное время истории, вторгаясь в дома и квартиры, нарушает цикличность и инерцию повседневного индивидуального времени. Формула нового времени советской повседневности сложится позднее, в 1930-е годы, а пока, в описываемых нами фильмах, мы фиксируем противоречия и парадоксы разных и спорящих друг с другом режимов вовлеченности: индивидуалистического, мещанского и коллективистского, социалистического.

Даже на уровне репрезентации и сопоставления различных пространств проявляется конфликт между этими режимами. Частная жизнь показана как град оправдания, сосредоточенный на самом себе, замкнутый и не имеющий будущего (или драматического разрешения конфликта) до тех пор, пока не трансформируется в гражданский град оправдания ценностей коллективности, равенства, солидарности. Интересно, что в рамках рассматриваемых фильмов это столкновение приобретает комический эффект, и, с одной стороны, выполняет функцию идеологической пропаганды, а, с другой, показывает внешний (навязанный) по отношению к повседневности (индивидуальной жизни) характер идеологии.

Советские фильмы 1920-х годов, созданные в жанре бытовой драмы, осмысляют на простом и доступном языке массового кинематографа меняющуюся и по-новому структурированную социальную реальность, демонстрируя наличие конфликта, возникающего при столкновении частного (субъективного времени,

индивидуалистических ценностных установок режимов оправдания и вовлеченности) и социального (городского, рабочего, коллективного времени и пространства и гражданских режимов оправдания и вовлеченности). Ориентация на горизонт социальных и коллективных ценностных установок репрезентируется как необходимое условие для движения в будущее, для выхода за рамки быта, который необходимо «преодолеть» как мещанский и несостоятельный. В рассмотренных фильмах мы обнаруживаем явную направленность на пропаганду идеологических постулатов. Однако, одновременно с этим, фильмы выявляют её внешний, или даже «чуждый» характер по отношению к порядку частной, повседневной жизни. Это связано с тем, что в фильмах прочитывается парадоксальная идея, согласно которой для преобразования повседневной жизни необходимо выйти за её пределы или расширить саму повседневность до исторических масштабов. В виде своеобразной «кинематографической недосказанности», фильмы, которые направлены на пропаганду идеологии, показывают её несостоятельность, иллюзорный, проблематичный и чуждый повседневности характер.

Подводя итоги, необходимо особенно выделить тезис, отмеченный нами ранее. Повседневность как область интереса влияет на формальные приемы, нарратив и актуализацию определенных типов сюжета, рассказывающих об обычных людях в обычных для конкретного социокультурного контекста обстоятельствах. Проведенный нами анализ стратегий репрезентации повседневности в кинематографе основан на рассмотрении пространственных, темпоральных и сюжетных элементов кинематографической образности. Описание приемов репрезентации повседневности на основании социально-феноменологической теории жизненного мира и теории, предложенной прагматической социологией позволяет нам сделать вывод, что основными концептуальными схемами для анализа репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе являются различные стратегии проблематизации: стратегии дистанцирования и сближения (пространственные характеристики образа), замедления и ускорения (темпоральные характеристики образа), сюжетные сопоставления повседневного и неповседневного (нарративные характеристики образа). Данные стратегии являются

практическими инструментами для анализа кинематографической повседневности, её пространственно-временных и сюжетных приемов. Однако, следует заметить, что список предложенных стратегий, вероятно, не является исчерпывающим, но создает концептуальные основания для более подробного анализа репрезентации повседневности в конкретных фильмах, в которых можно обнаружить всевозможные уникальные подходы к концептуализации такого сложного и многогранного предмета как повседневность. Также описанные нами примеры осмысления повседневности в кинематографе доказывают гипотезу, согласно которой кино в процессе освоения повседневности становится продуктивным инструментом для исследования множественной и разноуровневой вовлеченности человека в мир: от наиболее «близкой», интимной к наиболее «публичной» и обобщенной в область социокультурной действительности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итоги выполненного исследования. Для решения проблемы репрезентации повседневности в кинематографе была разработана исследовательская стратегия. Она состояла в координировании нескольких подходов и в результате в создании культурфилософской модели анализа кинофильмов как репрезентантов различных типов повседневности и этапов ее существования в истории культуры. Выбор подходов был обусловлен задачей поиска методологии, релевантной как природе кинематографа, так и специфике повседневности как определенным образом представленной культуры.

Выбор социальной феноменологии А. Шюца и его концепции повседневности был следствием ряда важных посылок. Его концепция опирается на фундаментальную философскую систему, основателем которой был Э. Гуссерль, что сразу придает проблеме повседневности философский статус. Опора на концепцию Шюца, на наш взгляд, выводит обсуждение проблемы репрезентации повседневности сразу на очень высокий уровень, так как размещает ее исследование в рамках такой синтетической категории как «жизненный мир». Категория «жизненного мира» культурологически нагружена, так как включает в себя аксиологические, праксиологические и символические составляющие индивидуальной и социальной жизни. Такой взгляд реабилитирует повседневность как значимую область не только для феноменологии, социологии, истории, но также и для философии культуры.

Выбор в качестве другой методологии прагматической социологии обусловлен ее интересом к ценностям и мотивам акторов, а также тем, что концепты «режимы вовлеченности» объясняют динамичный характер повседневности, не сводящейся только к повторению и трансляции уже известного и опробованного. Важно было найти такие теории, которые выявляют активность повседневных действий в производстве новых смыслов.

Рассмотрение повседневной коммуникации, деятельности, предметов, времени и пространства как элементов кинематографической реальности позволило

обнаружить способы, при помощи которых кино способно осмыслять и репрезентировать повседневность, в которой представлены ключевые особенности разных культур, режимы функционирования ценностей и механизмов их оправдания. С точки зрения феноменологической теории кинематограф обладает «онтологическим», или феноменологическим, преимуществом в репрезентации повседневности.

В процессе исследования доказано, что повседневная реальность играет значительную роль в конструировании реальности кинематографической. На базовом медиальном уровне кинематограф оказывается изоморфным структурам повседневного опыта. Кино, понятое как перцептивно-аффективный пространственно-временной образ реальности, демонстрирует способности направлять, структурировать восприятие, процесс идентификации зрителя с камерой, персонажем или тем, что происходит на экране. Кинематограф впервые позволяет осуществить процедуру дистанцирования от разворачивающейся на экране реальности, освобождая личную, биографическую перспективу взгляда человека. Кинематографическая реальность, обладая собственными характеристиками внутринаходимости и вненаходимости, отличается от художественной реальности других видов искусства, поскольку задействует механизмы спонтанной способности восприятия и системы конфигурации, на которых основано «естественное», повседневное восприятие.

В процессе исследования выявлено, что повседневность является автономной и значимой предметной областью для философии культуры. Она не может быть теоретически ограничена процедурами универсализации и упрощения, поскольку является гетерогенной, динамической, децентрированной системой. Исследования повседневности позволяют выявлять механизмы функционирования социокультурной реальности на её базовом, исходном уровне, не только испытывающем на себе влияние доминирующих культурных значений, но в рамках которого возможны противостояние, переосмысление, неподчинение, изобретение и появление новых культурных значений.

Программу исследования мы выстроили как перекрестное применение методов феноменологии и прагматистской социальной теории в двух предметных областях: в анализе социокультурной повседневности и в анализе кинореальности (кинематографической повседневности). Анализ репрезентации повседневности в кинематографе на основе понятий Шюца, описывающих когнитивные процессы повседневного сознания, такие, как типизация, система релевантности, горизонт и тема (реконфигурация фигуры и фона), позволяет обнаружить различные приемы и стратегии, при помощи которых кинематограф осмысляет повседневность, различные её уровни и связь в рамках конкретного фильма повседневного и не повседневного уровней значения.

Исходя из того, что процедуры репрезентации предполагают наличие соответствия между двумя системами, разными по своей природе (принцип эквивалентности), исследование пошло по пути поиска этих соответствий. Феноменологическая трактовка кинореальности была сопоставлена с основными параметрами повседневности, заданными категориальным аппаратом социальной феноменологии. В результате сопоставления выявлены совпадения в проявлении киноопыта и повседневности: неразличение пространственно-временной картины как объекта репрезентации и акта созерцания; эффект «не тронутой» интерпретациями реальности; работа кинокамеры, снимающей различия между субъективным взглядом отдельного человека и «объективным» всеобщим (интерсубъективным) взглядом; аффективность и аттрактивность кинорецепции (высокий уровень погружения реципиента в конструируемую кинематографом реальность) изоморфна различным модусам естественной установки сознания в повседневности как нерелексивным и погруженным в поток обстоятельств и действий. При таком подходе повседневность предстает как универсальная характеристика любого кинематографического опыта в силу того, что природа кино включает в себя целостные параметры жизненного мира.

В работе обосновывается возможность применения концептов «миры/грады оправдания», «режим вовлеченности», «режим ценностей», «режим координации действий», «испытание социального порядка» (разработанных в прагматической

социологии Л. Болтански и Л. Тевено) в качестве инструментов анализа кинематографической реальности. Предлагаемая прагматической социологией теоретическая позиция позволяет избежать релятивизма и культурологического фундаментализма, в исследования повседневности, поскольку сосредоточена на ценностных порядках, которые направлены на всеобщность и значимость для всего человечества. Понятие «градов» и «режимов вовлеченности» по-новому и очень продуктивно позволяет снять оппозицию высокого-низкого в исследованиях повседневности. Эта теория переносит вопрос о справедливости из метафизической плоскости в прагматическую. Репрезентация повседневности в кинематографе осмысляет коммуникативные и сюжетные ситуации, в которых обнаруживается противоречие между различными градами. Специфика репрезентации повседневности часто выражается в сопоставлении, столкновении и комбинации различных градусов. Концепты «режим вовлеченности» и «режим оправдания» наряду с классификацией систем релевантности следует рассматривать как рабочие методологические схемы для интерпретации взаимодействия в кинематографе повседневности и других уровней социокультурной реальности (культурой, политикой, экономикой и т. п.).

Анализ отношений повседневности и кинореальности в системе категорий феноменологии по-новому представил проблему дистанции в повседневном опыте — так как дистанцирование является условием феноменологической процедуры — и, соответственно, отношения системы повседневных значений с неповседневными. Разнообразные стратегии репрезентации в кино имеют результатом открытие повседневности, делание ее видимой в поле переживания, релевантной самой себе. Но в то же время процедуры репрезентации освобождают реципиента от власти повседневности.

В исследовании констатирован парадокс репрезентации повседневности, вытекающий из ее природы: условием глубокого погружения в реальность становится имитационная дистанция между «Я» и миром. Диалектика внутри/внезаходимости, спонтанного/рефлексивного, естественной установки/проблематизации характерна как для повседневности в ее

социокультурном модусе, так и для кинематографической репрезентации. Это позволяет увидеть в кинематографе не только способы художественного преобразования или духовного преодоления повседневности, но и стратегии обнаружения в повседневности истоков новых нетривиальных значений.

В исследовании раскрыт сложный многоуровневый характер репрезентации повседневности в кинематографе: единство гаптического (телесного) и оптического, диегезиса (уровень сообщения) и мимезиса (уровень отражения), фигуративного и нефигуративного. Учитывая развитие теории и опираясь на различные источники, мы доказываем, что кино совмещает в себе и репрезентативные процедуры «онтологической», реалистической фиксации, и процедуры художественного конструирования. В разных фильмах они могут быть выражены в различной степени, но никогда не могут существовать отдельно друг от друга. Понятие репрезентация следует использовать для выявления и описания общих кинематографических стратегий фиксации повседневной жизни, тогда как понятие конструирование позволяет произвести аналитический разбор особенностей кинематографической репрезентации повседневности как художественной целостности. Репрезентация повседневности – процедура, основанная на аудиовизуальном соответствии и адекватности кинематографической реальности повседневному порядку, на выстраивании пространственно-временной структуры повседневности и её соответствии повседневным системам релевантности. Конструирование основывается на выстраивании связей между элементами репрезентации на основании художественной целесообразности, создавая условия для принятия позиции венаходимости (являющейся условием доступа к интерпретации, пониманию и считыванию символического и культурного содержания).

Подробно исследовано влияние повседневности как области интереса кинематографа на генерирование формальных приемов, трансформацию языка, разработку новых типов повествования.

На основании анализа социально-феноменологической теории жизненного мира А. Щюца обосновывается применимость для интерпретации

кинематографической повседневности концептов: типизация, система релевантности, метафора фигуры и фона. Данные понятия в работе рассматриваются в качестве базовых схем для исследования кинематографической повседневности и определения основных стратегий её репрезентации: нарушение (проблематизация) /воспроизведение (натурализация) типизаций; приостановка, переключение, проблематизация систем релевантности; динамическая реконфигурация фигуры и фона, процедуры дистанцирования и сближения, ускорения и замедления. Проведенный нами анализ стратегий репрезентации повседневности в кинематографе основан на рассмотрении пространственных, темпоральных и сюжетных элементов кинематографической образности.

Основными концептуальными схемами для анализа репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе являются различные стратегии проблематизации: стратегии дистанцирования и сближения (пространственные характеристики образа), замедления и ускорения (темпоральные характеристики образа), сюжетные сопоставления повседневного и неповседневного (нарративные характеристики образа). Данные стратегии являются практическими инструментами для анализа кинематографической повседневности, её пространственно-временных и сюжетных приемов. Однако, следует заметить, что список предложенных стратегий, вероятно, не является исчерпывающим, но создает концептуальные основания для более подробного анализа репрезентации повседневности в конкретных фильмах, в которых можно обнаружить всевозможные уникальные подходы к концептуализации такого сложного и многогранного предмета как повседневность. Также описанные нами примеры осмысления повседневности в кинематографе доказывают гипотезу, согласно которой кино в процессе освоения повседневности руководствуется принципом исследования множественной и разноуровневой вовлеченности человека в мир: от наиболее «близкой», интимной к наиболее «публичной» и обобщенной в область социокультурной действительности.

Рекомендации и перспективы дальнейшей разработки темы. Дальнейшие исследования могут быть направлены на подробное изучение феномена повседневности в культурфилософском ракурсе с акцентом на гетерогенном

характере повседневности, обусловленной сложной сетью социокультурных связей между различными её элементами. Кроме того, дальнейшие исследования репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе могут быть рассмотрены с упором на изучение уникальных характеристик повседневности в различных региональных и локальных модусах кинематографа и киноиндустрии в целом.

Помимо этого, актуальной и пока не разработанной остается тема репрезентации повседневности в различных типах и жанрах кинематографа. Существует культурфилософская и кино-теоретическая необходимость исследовать отличия в способах осмысления повседневности в документальном, постдокументальном и псевдодокументальном кинематографе, сериалах, массовом и авторском кинематографе и других типах кинематографического и видео искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдулаева, З. Изо дня в день/ З. Абдулаева // Искусство кино. – 2002. - №6.
2. Абдуллаева, З. «Никогда, редко иногда всегда»: важное кино про выбор женщин // Искусство кино № 3 / 4, 2019. - URL: <https://kinoart.ru/reviews/nikogda-redko-inogda-vsegda-vazhnyy-i-modnyy-film-ob-abortah> (Дата обращения: 15.07.2021).
3. Абдуллаева, З. Мимолетности. Портрет Отара Иоселиани. / З. Абдуллаева // Искусство кино. – 2014. – №2. – URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2014/02/mimoletnosti> (Дата обращения 7.05.2018).
4. Абдуллаева, З. Постдок. Игровое/неигровое / З. Абдуллаева. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 480 с.
5. Айснер, Л. Демонический экран / Л. Айснер. – М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 240 с.
6. Александров, Е. В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. / Е. В. Александров // Этнографическое обозрение. – 2014. – № 4. – С. 127–140.
7. Аронсон, О. В. Аффект в координатах нефилософии / О. В. Аронсон // Философский журнал. Т. 8. № 1, 2015.
8. Аронсон, О. Кино не является искусством: Олег Аронсон о преимуществе восприятия над пониманием // расшифровка лекции [Электронный журнал «Теории и практики»]. – URL: https://theoryandpractice.ru/posts/8489-cinema_no_art (Дата обращения 29.04.2018).
9. Аронсон, О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). / О. Аронсон. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
10. Аронсон, О. Метакино/ О. Аронсон. – М.: ad marginem, 2003. – 261 с.
11. Аронсон, О. Повседневность / О. Аронсон // Искусство кино. – 2000. - № 7. – С. 43–56.
12. Ассман, А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. / А. Ассман – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 272 с.

13. Аффект / Философская антропология: Актуальные понятия: учебное пособие: / Е. С. Черепанова и др. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2017. С. 35–42.
14. Базен, А. Что такое кино? Сборник статей / А. Базен. — М.: Искусство, 1972. — 382 с.
15. Банникова, Е. В. Критерии повседневности: теоретико-методологические основы истории повседневной жизни / Е. В. Банникова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2011. — № 7 (13): в 3-х ч. Ч. II. — С. 21-24.
16. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М.: «Прогресс», 1989. — 616 с.
17. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
18. Бергер, П. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания/ П Бергер, Т. Лукман. — М.: Медиум, 1995. — 323с.
19. Бёрк, П. Что такое культуральная история? / П. Бёрк. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. — 240 с.
20. Бланшо, М. Язык будней / М. Бланшо // Искусство кино. — 1995. — №10.
21. Богданова, Н. М. Феноменология видения: М. Мерло-Понти о соотношении «видимого» и «невидимого» / Н. М. Богданова, И. В. Демин // Вестник Самарского государственного университета. — 2014. — № 5 (116). — С. 9–14
22. Бодри, Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата / Ж.-Л. Бодри // cineticle. — 2017. — №. 23 URL: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects/> (Дата обращения: 15.03.2021).
23. Бодрийяр, Ж. К критике политической экономии знака / Ж. Бодрийяр. — М.: Академический проект, 2007. — 272 с.
24. Бодрийяр, Ж. Злой демон образов / Ж. Бодрийяр // Искусство кино.— 1992. — № 10. — С. 64–70
25. Бодрийяр, Ж. Общество потребления: его мифы и структура / Ж. Бодрийяр. — М.: Республика; Культурная революция, 2006. — 269 с.

26. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр. – Тула: Тульский полиграфист, 2013. – 204 с.
27. Бойм, С. Общие места: Мифология повседневной жизни. / С. Бойм. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 320 с.
28. Болтански, Л. Критика и обоснование справедливости: Очерки социологии градов / Л. Болтански, Л. Тевено. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 576 с.
29. Болтански, Л. Новый дух капитализма / Л. Болтански, Э. Кьяпелло. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 976 с.
30. Болтански, Л. Социология критической способности / Л. Болтански, Л. Тевено // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2000. – Т. 3, № 3. – С. 66–83.
31. Бориславов, Р. «О законах кино» В. Шкловского / Р. Бориславов // Новое литературное обозрение. – № 128. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/128_nlo_4_2014/article/11026/ (Дата обращения: 15. 05. 2021).
32. Булгакова, О. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств / О. Булгакова. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 320 с.
33. Бурдьё, П. Исторический генезис чистой эстетики / П. Бурдьё // НЛО. – 2003. – №62. – С. 17–29.
34. Бурдьё, П. Поле литературы / П. Бурдьё // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 45. — С. 22–87.
35. Бурдьё, П. Социальное пространство и символическая власть / П. Бурдьё // Социология политики. М.: Socio-Logos, 1993.
36. Бурдьё, П. Структура, габитус, практика / П. Бурдьё // Журнал социологии и социальной антропологии. – 1998. – Т. 1, вып. 2. – URL: <http://www.old.jourssa.ru/1998/2/4bourd.html#n1> (Дата обращения: 10.02.2020).
37. Бычков, В. В. Эстетика: Учебник / В. В. Бычков. — М.: Гардарики, 2004. — 556 с.
38. Вальденфельс, Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности / Б. Вальденфельс // Социо-Логос: Пер.сангл., нем., фр. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.

39. Вахштайн, В. С. «Практика» vs «фрейм»: альтернативные проекты исследования повседневного мира / В. С. Вахштайн // Социологическое обозрение. – 2008. – Т. 7, № 1. – С. 65–95.
40. Вахштайн, В. С. Социология повседневности и теория фреймов / В. С. Вахштайн. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. – 334 с.
41. Вебер, М. Город / М. Вебер. – М.: Strelka Press, 2018. – 252 с.
42. Вебер, М. Избранные произведения / М. Вебер. – М.: Прогресс, 1990. – 808 с.
43. Вертов, Д. Статьи. Дневники. Замыслы / Д. Вертов. — М.: Искусство, 1966. – 778 с.
44. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: сб. научных статей / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – 526 с.
45. Волков, В. Теория практик / В. Волков, О. Харходин. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – 298 с.
46. Гарфинкель, Г. Исследование привычных оснований повседневных действий / Г. Гарфинкель // Социологическое обозрение. – 2002. – Т. 2, № 1. – С. 42–70.
47. Гарфинкель, Г. Исследования по этнометодологии. / Г. Гарфинкель. – СПб.: Питер, 2007. – 335 с.
48. Гофман, И. Анализ фреймов: Эссе об организации повседневного опыта / И. Гофман. – М.: Институт социологии РАН: ФОМ, 2003. – 752 с.
49. Грей, Г. Кино: визуальная антропология/ Гордон Грей. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 208 с.
50. Гройс, Б. Экранизация философии / Б. Гройс // Искусство кино. – 2000. – № 6. – С.158-176.
51. Гудков, Л. Проблема повседневности и поиски альтернативной теории социологии / Л. Гудков // Гудков Л. Абортивная модернизация. – М.: РОССПЭН, 2011. – 630 с. – С.413-458.

52. Гуревич, П. Философия культуры: Учеб. для высшей школы / П. С. Гуревич. — М.: NOTA BENE, 2001.— 352 с.
53. Гуссерль, Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Э. Гуссерль. — СПб.: Владимир Даль, 2004. — 405 с.
54. Гуссерль, Э. Собрание сочинений. Т. 3 (1). Логические исследования. Исследования по феноменологии и теории познания / Э. Гуссерль. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. — 471 с.
55. Дебор, Ги Общество спектакля = La Societe du Spectacle / Г. Дебор. — М.: Логос: Радек, 2000. - 184 с.
56. Делез, Ж. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Ж. Делез. — М.: Ad Marginem, 2004. — 622 с.
57. Делез, Ж. Различие и повторение / Ж Делёз. — СПб.: «Петрополис», 1998. — 384 с.
58. Деррида, Ж. Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля / Ж. Деррида. — СПб.: Алетейя, 1999. - 208 с.
59. Деррида, Ж. О грамматики / Ж. Деррида. — М.: Ad Marginem, 2000. — 511 с.
60. Дземидок, Б. Вступительная статья Богдана Дземидока /Американская философия искусства, 1997 С. 221–243.
61. Дземидок, Б. Перцептуализм (аналитический эмпиризм) / Б. Дземидок // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века - антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: Антология. — Екатеринбург; Бишкек: Деловая книга: Одиссей, 1997. — С. 127–154.
62. Долин, А. Джим Джармуш. Стихи и музыка / А. Долин. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 224 с.
63. Дроздова, А. В. Визуализация повседневности в современной медиакультуре: дис. д-ра культурологии: 24.00.01 — теория и история культуры / А. В. Дроздова. — М.: РГГУ, 2018. — с URL: http://www2.rsuh.ru/binary/object_7.1511168787.47376.pdf (Дата обращения 5.03.2020).

64. Еремеев, А. Ф. Художественная реальность [Электронный образовательный ресурс]. – Екатеринбург: УрФУ. – URL: <http://media.ls.urfu.ru/182/540/1217/1484/386/>. (Дата обращения 7.04.2018).
65. Жижек, С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек. – М.: «Художественный журнал», 1999. – 235 с.
66. Закс, Л. А. К исследованию онтологии художественной вневходимости // Онтология искусства: сборник научных статей. — Екатеринбург: Гуманитар. ун-т, 2005. — 268 с.
67. Закс, Л. А. К исследованию феномена художественной реальности / Л. А. Закс [Электронный образовательный ресурс]. – Екатеринбург: УрФУ. – URL: <http://media.ls.urfu.ru/182/540/1217/1484/387/> (Дата обращения: 4.04.2018).
68. Закс, Л. А. Проблемные поля онтологии искусства // Онтология искусства : сборник научных. — Екатеринбург: Гуманитар. ун-т, 2005. — 268 с.
69. Зиммель, Г. Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель. – М.: Strelka Press, 2018. – 112 с.
70. Зиммель, Г. Избранное. Том 2. Созерцание жизни / Г. Зиммель. – М.: Юрист. – 607 с.
71. Изволов, Н. А. Феномен кино: история и теория / Н. А. Изволов. – Москва: Материк, 2005. – 164 с.
72. Иоселиани, О. Сочинение фильма / О. Иоселиани // Искусство кино. – 1994. – №4. – С. 134–143.
73. Камю, А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула / А. Камю. – М.: Издательство АСТ, 2015. – 381 с.
74. Карнаух, В. К эстетике «медленного» в современном кинематографе // Cineticle. – 2010. – № 4. – URL: <https://cineticle.com/magazine/issue-4/k-estetike-medlennogoc> (Дата обращения 7.03.2021).
75. Касавин, И. Т. Анализ повседневности / И. Т. Касавин, С. П. Щавелев. – М.: Канон, 2004. – 432 с.

76. Ковенева, О. В. Грани опыта в свете американского прагматизма и французской прагматической социологии / О. В. Ковенева // Южно-российский журнал социальных наук. – 2007. – №4. – С. 39–63.
77. Ковенева, О. В. Французская прагматическая социология: от модели «градов» к теории «множественных режимов вовлеченности» / О. В. Ковенева // Социологический журнал. – 2008. – № 1. – С. 5–21.
78. Корнев, В. В. Проблематизация категории «повседневность» / В. В. Корнев // Известия Алтайского государственного университета. – 2008. - №2. – С. 85–90.
79. Кортэ, Г. Введение в системный киноанализ / Г. Кортэ, П. Дрекслер, Г.-П. Роденберг, Й. Тиле, М. Юдсон. – М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2020. – 360 с.
80. Кракауэр, З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1977. – 320 с.
81. Кракауэр, З. Природа фильма / З Кракауэр. – М: «Искусство», 1974. – 207 с.
82. Кривцун, О. А. Эстетика: учебник / О. А. Кривцун. – М.: Аспект пресс, 2000. – 434 с.
83. Круглова, Т. А. Постимперская ситуация в советской России в культурных стратегиях художников: эстетическое и политическое, националистическое и имперское / Т. А. Круглова // Вестник Пермского университета. Серия: История. – 2017. - № 4 (39). – С. 136–147.
84. Круглова, Т. А. Советский мир: конформизм и конформисты // Т. А. Круглова, М. А. Литовская // Вестник Пермского университета. Серия: История. – 2015. – № 3(30). – С. 67 – 73.
85. Круглова, Т. А. Теоретический ресурс концепта «культурные практики повседневности» для понимания социальной реальности / Т. А. Круглова // Практики повседневности: Матер. Всерос. научн.-методич. семинара с междун. участием (г. Екатеринбург, 26 февраля 2011 г.). – Екатеринбург: УрФУ, 2011. – С. 6–10.
86. Кушнарера, И. «Странный случай Алена Бадью» / И. Кушнарера // Cineticle. – 2017. – № 23. – URL: <https://cineticle.com/magazine/issue-23/23-0-badiou-et-cinema> (Дата обращения 7.03.2021).

87. Латур, Б. «Об интеробъективности» / Б. Латур // Социологическое обозрение. – 2007. – №2. – С.79-98.
88. Лелеко, В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре / В. Д. Лелеко. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств (СПбГУКИ), 1997. – 320 с.
89. Лелеко, В.Д. Открытие повседневности: живопись малых голландцев / В.Д. Лелеко // Повседневность как текст культуры: материалы междунар. науч. конф. 27–29 апр. 2005 г. – Киров, 2005. – С. 327–344.
90. Лиотар, Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982–1985 / Ж.-Ф. Лиотар. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2008. – 145 с.
91. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
92. Лиотар, Ж.-Ф. L'acinéma. Пер. Т. Осипова / Ж.-Ф. Лиотар // Cineticle. – 2020. – № 26. – URL: <https://cineticle.com/magazine/issue-26/lacinema-jean-francois-lyotard> (Дата обращения 15.02.2021).
93. Лотман, Ю. М. История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 2002. – 768 с.
94. Лотман, Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 2005. – 704 с.
95. Любутин, К.Н. Диалектика повседневности: методологический подход / К. Н. Любутин, П. Н. Кондрашов. – Екатеринбург: УрГУ-ИФиП УрО РАН-РФО, 2007. – 295 с.
96. Людтке, А. История повседневности в Германии. Новые подходы к изучению труда, войны и власти / А. Людтке. – М.: РОССПЭН; Германский исторический институт в Москве, 2010. – 272 с.
97. Людтке, А. Что такое история повседневности? Ее достижения и перспективы в Германии / А. Людтке // Социальная история. Ежегодник. 1998/1999. – М.: РОССПЭН, 1999. – 454 с.

98. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.: Геперборея; Кучково поле, 2007. – 464 с.
99. Мамулия, Д. Инфляция реальности / Д. Мамулия // СЕАНС. – 2007. – № 31. – С. 3-13. – URL: https://web.archive.org/web/20080610002833/http://www.seance.ru/blog/new_issues/ (Дата обращения 15.10.2020).
100. Марголит, Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) / Е. Я. Марголит // Киноведческие записки – 2004. – № 66.
101. Маркс, Л. Кожа фильма (отрывок из книги). Пер. М. Селезнев / Л. Маркс // Cineticle. – 2018. – № 24. – URL: <https://cineticle.com/magazine/issue-24/laura-marks-the-skin-of-the-film> (Дата обращения: 4.04.2021).
102. Маркузе, Г. Одномерный человек / Г. Маркузе. – М.: Рефл-бук, 1994. – 368 с.
103. Махлина, С. Т. Семиотика культуры повседневности / С. Т. Махлина. – Санкт-Петербург: Издательство Алетейя, 2009. – 232 с.
104. Мерло-Понти, М. Кино и новая психология / М. Мерло-Понти // Киноведческие записки. – 1992. – № 16. – URL: <https://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (Дата обращения: 10.03.2021).
105. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб.: Ювента, 1999. – 603 с.
106. Метц, К. Воображающее означаемое. Психоанализ и кино. / К. Метц. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
107. Мыльников, Д. Ю. «Кино-глаз»: концепция условности в документалистике Дзиги Вертова / Д. Ю. Мыльникова // Вестник ВГИК. – 2017. – № 2(32). – С. 34 – 44.
108. Неменко Е. П. Французская социология искусства о конформизме: от критики к прагматике // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2013. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/frantsuzskaya-sotsiologiya-iskusstva-o-konformizme-ot-kritiki-k-pragmatike> (дата обращения: 11.10.2020).

109. Немченко, Л. М. Мокьюментари: семантика и прагматика (на материале фильмов А. Федорченко и М. Местецкого) / Л. М. Немченко // Филологический класс. – 2018. – №1(51). – С. 136-141.
110. Немченко, Л. М. Репрезентация насилия (на материале кинематографа Ульриха Зайдля) / Л. М. Немченко, А. С. Темлякова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 3, Общественные науки. — 2015. — № 1 (137). — С. 67-73.
111. Никитин, С. А. Социальная феноменология: [учебное пособие] / С. А. Никитин. – Екатеринбург: УрФУ, 2014. – 142 с.
112. Новая философская энциклопедия [Электронный ресурс] // Институт философии РАН. – 2007-2010. – URL: <http://iph.ras.ru/elib/2346.html> (дата обращения: 4.04.2016).
113. Образ художественный // Философский словарь [Электронный ресурс]. – URL: http://mirslivarej.com/content_fil/OBRAZ-XUDOZHESTVENNYJ-7704.html (дата обращения: 3.05.2018).
114. Омон, Ж. Эстетика фильма/ Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне; пер. с французского И. И. Чельшевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.
115. Орлов, И. Б. Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления / И. Б. Орлов. – М.: Изд. дом Гос. ун-та — Высшей школы экономики, 2010. — 317 с.
116. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
117. Ортега-и-Гассет, Х. Избранные труды / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Издательство «Весь Мир», 1997. – 704 с.
118. Папастериадис, Н. Пространственная эстетика: искусство, место и повседневность. / Н. Папастериадис // Теория и Практика: сетевой журнал. – 2015. – URL: <http://special.theoryandpractice.ru/page76206.html>. (дата обращения: 18.01.2016).
119. Пивоваров, Д. В. Основные категории онтологии: Учеб. пособие. - 2-е изд. / Д. В. Пивоваров. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2006. – 268 с.

120. Поликарпова, Д. А. "Что такое кино?": проблема медиаэссенциализма в теории Ноэля Кэрролла / Д. А. Поликарпова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 6–1(80). – С. 131–137.
121. Поликарпова, Д. Кино не как искусство / Д. Поликарпова // Terra Aestheticae. – 2019. – №2 (4). – С. 154–183.
122. Пронин, А. А. Дзига Вертов: от «слышу» к «вижу» / А. А. Пронин // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2020. – № 63. – С. 282-291.
123. Пронин, А. А. Mass-док: презумпция нарративности / А. А. Пронин. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2017. – 244 с.
124. Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель / Ж. Рансьер. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. – 128 с.
125. Рикёр, П. Седьмой очерк. Метафора и референция / П. Рикёр // Живая метафора. Пер. Ф Станжевский, ред. Г. Вдовина [Электронный ресурс]. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zhivaya-metafora-sedmoy-ocherk-metafora-i-referentsiya-perevod-f-stanzhevskogo-red-g-vdovina.pdf> (Дата обращения 4.04.2017).
126. Рогожина, Е. В. Взаимодействие искусства и повседневности как механизм трансформации культурных парадигм / Е. В. Рогожина // Научная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. – Самара, 2002. – URL: <http://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-iskusstva-i-povsednevnosti-kak-mekhanizm-transformatsii-kulturnykh-paradigm> (Дата обращения 18.04.2016).
127. Рошаль, Л. М. Дзига Вертов / Л. М. Рошаль. – М.: Искусство, 1982. – 264 с.
128. Руднев, В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. — М.: Аграф, 1999. — 382 с.
129. Рыклин, М. Жиль Делёз: «Кино в свете философии» / М. Рыклин // Искусство кино. – 1997. – № 4. – URL: <http://www.kinoart.ru/archive/1997/04/n4-article23> (Дата обращения: 4.04.2018).
130. Сартр, Ж-П. Что такое литература? = Qu'est-ce que la litterature? / Ж. П. Сартр; Пер. с фр. Н. И. Полторацкой. — СПб. : Алетейя, 2000. — 467 с.

131. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. – М.: Республика, 2000. – 639 с.
132. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М.: «Политиздат», 1989. – С. 319–344.
133. Семенчук, С. А. Деконструкция героизма: революция и ее экранное воплощение в творчестве режиссера Бориса Барнета / С. А. Семенчук // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2017. – №4. – С. 153–167.
134. Серто, Мишель де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Мишель де Серто. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 330 с.
135. Скрылева, Е. В. «Документальность» как один из методов моделирования художественного пространства в современном игровом кино / Е. В. Скрылева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 3 (35). – С. 244-248.
136. Соболева, М. Е. Время как смысл и смысл как время: о трансцендентальных основаниях времени / М. Е. Соболева // Известия Уральского федерального университета. Серия 3. Общественные науки. – 2019. - № 3 (191). – С. 52–63.
137. Степанов, М. А. Кино как опыт извергнутых медиа / М. А. Степанов // Международный журнал исследований культуры. – 2016. – № 1(22). – С. 156–165.
138. Степанов, М. А. След машины: генеалогия «комплекса аппарат-оператор» Вилема Флюссера / М. А. Степанов // Коллективная монография «Про&Контра медиакультуры» - «Расщепления визуального: значение новых медиа». – М.: МВО «Манеж», 2015. – С. 20–28.
139. Сычев С. Документальная ложь / С. Сычев // Искусство кино. – 2011. – №9. – URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/09/n9-article20> (Дата обращения 25.11.2018).
140. Тарковский, А. Запечатлённое время / А. Тарковский // Вопросы киноискусства. – 1967. – №4.
141. Тевено, Л. Какой дорогой идти? Моральная сложность обустроенного человечества / Л. Тевено // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2000. – Том 3, № 3. – С. 84–111.

142. Тевено, Л. Креативные конфигурации в гуманитарных науках и фигурации социальной общности / Л. Тевено // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 77. – С. 285–313.
143. Тынянов, Ю. Н. Кино - слово - музыка / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 320–322.
144. Тынянов, Ю. Н. О сюжете и фабуле в кино / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 324–325.
145. Тынянов, Ю. Н. Об основах кино / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 326–346.
146. Усманова, А. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма / А. Усманова // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сборник научных статей, под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В.Л. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – 528 с.
147. Философия культуры. Становление и развитие: Учеб. пособие для вузов / Под ред. М.С. Кагана, Ю. В. Перова, В.В. Прозерского и др. — СПб.: Лань, 1998.— 448 с.
148. Философская антропология: учебное пособие / Е. С. Черепанова и др.— Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2014.— 275 с.
149. Флюссер, В. О проецировании / О. В. Флюссер // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. – 2009. – № 3 / 4, (9 / 10). – С. 65–76.
150. Хабермас, Ю. Коммуникативное действие и детрансцендентализированный разум / Ю. Хабермас // Между натурализмом и религией. (Философские статьи). М., 2011. С. 26–76.
151. Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас // Пер. с нем. под ред. Д. В. Складнева, послесл. Б. В. Маркова. — М.: Наука, 2000. — 380 с.
152. Хайдеггер, М. Что это такое — философия? / М. Хайдеггер // Вопросы философии. – 1993. – № 8. – С. 113–123.

153. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер; пер. с нем. В. В. Бибихина. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.
154. Хайдеггер, М. Вопрос о технике / М. Хайдеггер // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Республика, 1993. – С. 221–238.
155. Хренов, Н. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. Хренов. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.
156. Цивьян, Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930 / Ю. Г. Цивьян. – Рига: Зинатне, 1991. – 492 с.
157. Шапинская, Е. Н. Избранные работы по философии культуры : Философия культуры в новом ключе / Е.Н. Шапинская .— Москва : Согласие|Артём, 2014 .— 456 с.
158. Шкловский, В. Б. За 60 лет: Работы о кино / В. Б. Шкловский. – М.: Искусство, 1986. – 577 с.
159. Шкловский, В. Б. Искусство как приём / В. Б. Шкловский // О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 9–26.
160. Шкловский, В. Б. О законах кино / В. Б. Шкловский // Новое литературное обозрение. – № 128. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/128_nlo_4_2014/article/11027/ (Дата обращения: 15. 05. 2021).
161. Шматко, Н.А. Анализ культурного производства Пьера Бурдьё / Н. А. Шматко // Социологические исследования. — 2003. № 8. — С. 113–120.
162. Шюц, А. Избранное: мир, светящийся смыслом. — М.: РОССПЭН, 2004. — 1056 с.
163. Шюц, А. Некоторые структуры жизненного мира / А. Шюц // Вопросы социальной теории. Том 2. – 2008. – №2. – С. 72–87.
164. Шюц, А. О множественности реальностей / А. Шюц // Социологическое обозрение Том 3. – 2003. – №2. – С. 43–65.

165. Шюц, А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии / А. Шюц. – М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. – 336 с.
166. Шюц, А. Структура повседневного мышления / А. Шюц // Социологические исследования. – 1998. – №2.
167. Эльзессер, Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. / Т. Эльзессер, М. Хагенер. – СПб.: Сеанс СПб., 2018. – 440 с.
168. Эстетическая теория // Произведение искусства. Художественный образ. Художественная реальность. [Электронный образовательный ресурс]. - Екатеринбург: УрФУ. – URL: <http://media.ls.urfu.ru/182/540/1217/> (Дата обращения 7.05.2018).
169. Ямпольская А. В. Феноменологический опыт и его границы: от немецкой к французской феноменологии: дис. Ямпольской А. В. д-ра философских наук / А. В. Ямпольская. – Москва: РГГУ, 2013. – 351 с.
170. Ямпольская, А. Искусство феноменологии / А. Ямпольская. – М.: РИПОЛ Классик, 2019. – 342 с.
171. Ямпольский, М. Б. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова / М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки. – 2008. – №; 87. – С. 54–65.
172. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М.: Издательство политической литературы, 1991. – С. 443.
173. Barker, J. M. The tactile eye: Touch and the cinematic experience / J. M. Barker. – Berkeley: Univ of California Press, 2009. – 208 p.
174. Bordwell, D. Post-theory: Reconstructing film studies /D. Bordwell, N. Carroll. – Madison: University of Wisconsin Pres, 2012. – 582 p.
175. Carrol, N. Philosophy of film and motion pictures: an anthology / Noel Carroll, Jinhee Choi. – Hoboken: Blackwell Publishing, 2006. – 442 p.
176. Carroll, N. Prospects for film theory: a personal assessment / N. Carroll // Engaging the moving image. – New Haven: Yale University Press, 2008. – 448 p.
177. Currie, G. Preserving the traces: An answer to Noël Carroll / G Currie // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 2000. – 58. – P. 306-308.

178. Eberle, T. S. Phenomenological Life-World Analysis and Ethnomethodology's Program / T. S. Eberle // *Human Studies*. – 2012. – №35(2). – P. 279–304.
179. Elsaesser, T. Weimar cinema and After. Cinema's historical Imaginary / T. Elsaesser. – Abingdon: Routledge, 2000. – 480 p.
180. Fabe, M. Closely Watched Films An introduction to the Art of Narrative Film Technique / Marilyn Fabe. – London: University of California Press, 2004. – 298 p.
181. Gros, A. E. The Typicality and Habituality of Everyday Cognitive Experience in Alfred Schutz's Phenomenology of the Lifeworld / A. E. Gros // *Meta: research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy*. – 2017. – Vol. IX, NO. 1 / JUNE. – P. 63-85.
182. Highmore, B. Everyday life and cultural theory: An introduction / B. Highmore. – London: Routledge, 2002. – 208 p.
183. Lefebvre, H. Everyday life in the modern world / H. Lefebvre. – London: A&C Black. 2000. – 232 p.
184. Marks, L. U. The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses / L. U. Marks, D. Polan. – Durham: Duke University Press, 2000. – 298 p.
185. Nemchenko, L. Signs of the Everyday in Post-Soviet Cinema / L. Nemchenko // *KinoKultura: issue 31*. – 2011. – URL: <http://www.kinokultura.com/2011/31-nemchenko.shtml> (Дата обращения 2.05.2018).
186. Papasteriadis, N. Spatial Aesthetics: Arts, Place, and the Everyday / N. Papasteriadis. – Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2010. – 131 p.
187. Sandywell, B. The myth of everyday life: Toward a heterology of the ordinary / B. Sandywell // *Cultural Studies*. – 2004. – № 18 (2-3). – P. 160 – 180.
188. Sobchack, V. The address of the eye: A phenomenology of film experience / V. Sobchack. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – 354 p.
189. Taylor, A. Troubled everyday: The aesthetics of violence and the everyday in European art cinema / A. Taylor. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. – 144 p.