

УДК 130.2

**Купарашвили Мзия Джемаловна**

доктор философских наук, профессор,

[kuparashvili@rambler.ru](mailto:kuparashvili@rambler.ru)

**Николаева Анастасия Борисовна**

кандидат исторических наук, доцент

кафедра теологии, философии и культурологии,

Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского

[ms.lettres@mail.ru](mailto:ms.lettres@mail.ru)

**Mzia D. Kuparashvili**

Doctor of Philosophy, Professor,

[kuparashvili@rambler.ru](mailto:kuparashvili@rambler.ru)

**Anastasia B. Nikolaeva**

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,

Department of Theology, Philosophy and Cultural Studies,

Omsk State University named after F.M. Dostoevsky

[ms.lettres@mail.ru](mailto:ms.lettres@mail.ru)

**Герменевтическое прочтение корреляций в сюжетно-смысловой сфере  
произведений киноискусства периода постмодерна**

**Hermeneutic reading of correlations in the plot-semantic sphere of works of  
cinema art of the postmodern period**

***Аннотация.** Новое положение науки, искусства и в целом мировоззрения современности осознается речевыми практиками и коммуникативными техниками, отражающими трансформации общества. Человечество подошло к убеждению, что для полноты миропонимания и самосознания необходимо вести поиск рекомбинаций и внутренних корреляций, указывающих на детали динамичности того или иного смыслового пространства. В этом отношении универсальным инструментарием становится герменевтика, методы которой позволяют видеть особые внутренние взаимосвязи и закономерности смысловых пространств. Постмодернистское состояние, как начало осознания наличия смысловых корреляций, расширяет горизонт герменевтической интерпретации, которая касается произведений киноискусства, оформляя тем самым новое интеллектуально-культурное пространство. В настоящей работе мы поговорим о том, как это происходило в кинематографе, т.е. в самом востребованном и творческом виде искусства второй половины XX-начала XXI вв.*

***Ключевые слова:** герменевтика, киноискусство, смысловые корреляции, пост- и метамодерн, идейно-проблемная сфера, сюжет и замысел.*

***Abstract.** The new position of science, art and, in general, the worldview of modernity is recognized by speech practices and communication techniques that reflect the transformation of society. Mankind has come to the conclusion that for the*

*completeness of world outlook and self-awareness, it is necessary to search for recombinations and internal correlations that point to the details of the dynamism of this or that semantic space. In this regard, hermeneutics becomes a universal toolkit, the methods of which allow one to see special internal relationships and patterns of semantic spaces. The postmodern state, as the beginning of awareness of the presence of semantic correlations, expands the horizon of hermeneutic interpretation, which concerns the works of cinema, thus shaping a new intellectual and cultural space. In this paper, we will talk about how this happened in the cinema, i.e. in the most sought-after and creative art form of the second half of the 20th and early 21st centuries.*

**Key words:** *hermeneutics, film art, semantic correlations, post- and metamodern, ideological and problematic sphere, plot and concept.*

В киноискусстве появление новых видов, форм и стилей, форм и течений обусловлено пост- и метамодернистскими установками. Постмодернизм – термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX в. [1] и применяемый чаще всего в двойственном направлении: в качестве исчерпывающей (в семантико-хронологическом отношении) характеристики постнеклассической философии и культуры и как особый синтез стилей художественного искусства [2, с. 425]. На авансцену выдвигаются иные категории: скорости и интенсива, интуиции и вне-детального постижения смысла; осуществляется переход к событийности и телесности. Это доказывается обращением к трудам П. Вирильо (феномены ускорения, информационной бомбы, сингулярности и технократии), Ж. Бодрийяра (символический обмен, общество соблазнов и потребления), Ж. Лиотара (тот же феномен интенсификации), Ж. Делеза и Ф. Гваттари (соблазн соизмерим с желанием). Постмодернизм в науке и философии показал свою амбивалентность: с одной стороны, этот период дает возможность свободы и открытости в понимании и рефлексии, с другой – приводит к кризису индивидуальности и молчанию бытия, к развитию массовой культуры и формированию общества потребления. Если же вести речь об искусстве, то здесь постмодернистский этап позволяет каждой личности быть максимально независимой и самостоятельной в собственном творчестве. В результате появляются особые произведения архитектуры, литературы, живописи (к примеру, здание института культуры и искусств на Купер-сквер-смит в Нью-Йорке; романы В. Сорокина; картины Н. Сафронова), представляющие собой полную открытость и отсутствие границ. При этом нельзя забывать об эклектичности периода постмодерна в искусстве: одни аспекты заимствованы из классики, другие являются авторским прочтением тех или иных образов. Поэтому яркие оттенки кризиса (онтологического, культурного, личностного) наблюдаются и в киноискусстве этого периода.

На наш взгляд, настоящее время в культурно-философском плане находится между периодом пост- и метамодерна: усталость бытия и кризис индивидуальности уступают место постоянному развитию общества и расширению познавательного поля, отсутствию любой идеологии. Кризисная ситуация общества наших дней может постепенно разрешиться благодаря

наступлению нового культурно-когнитивного и творческого периода – метамодерна, отличающегося новизной в оценке классических феноменов. Метамодерн готов преодолеть излишние догмы и устаревшие традиции, поскольку направляет общество и индивида к любым инновациям, к независимости и самостоятельности.

Али Изади полагает, что «искусство, в частности, кино, может рассматриваться в поле двух аспектов - кино может быть само рассматриваться как предмет герменевтики, так и другое, оно само может стать одним из инструментов герменевтики, стать одним из видов художественной герменевтики. Иными словами кино, может быть одновременно и предметом герменевтического (в формате киноведения, антропологии, культурологии, философии и т.д.) исследования. Но с другой стороны, кино само может быть рассмотрено как художественный инструмент герменевтического исследования» [3, с. 10]. Также Али Изади в контексте своего исследования указывает на феномен художественной герменевтики, призванной осмыслить и понять тот или иной текст «посредством образно-аналитической рефлексии, где присутствует типизация и моделирование реалий в виде художественных концепций, образов и символов». Обращение к герменевтике киноискусства и сегодня можно считать достаточно редким явлением, хотя такой универсальный инструментарий в осмыслении фильмов, на наш взгляд, следует применять значительно чаще. Можно отметить несколько статей, посвященных этому феномену (Лепиховой И.В., Фаритова В.Т.), а также интересную конференцию «Герменевтика кино: сумерки смысла», прошедшую в 2011 году в Санкт-Петербурге.

Понимание текста в сфере художественной герменевтики предполагает обращение к социокультурным особенностям его создания, к исторической эпохе, к личности автора. При этом текст кинофильма – это не только реплики актеров, но и общая сюжетно-смысловая линия с конкретными деталями рассматриваемой тематики, возможным социально-психологическим конфликтом. В связи с этим мы предлагаем понятие герменевтического погружения в фильм, что дает возможность воспринимать его не только в качестве произведения искусства, но и как особое пространство идеи, замысла и вариантов его реализации, сценарно-режиссерского и актерского мастерства. Иными словами, просмотр фильма может носить поверхностный или аналитический характер: в первом случае зритель остается только зрителем, а во втором – поднимается на уровень культурного интерпретатора. Здесь мы вводим еще ключевое для данной работы понятие – герменевтическое прочтение смысловых корреляций, т.е. установление зрителем-интерпретатором различных взаимосвязей внутри фильма. Самостоятельное выстраивание этих взаимосвязей позволяют детально осмысливать идейно-тематические аспекты кинопроизведения, сюжетно-смысловую концепцию и отдельные, но ценные для создания общей картины понимания эпизоды. Герменевтические корреляции помогают зрителю-интерпретатору задать наиболее подходящие вопросы, подобрать адекватные методы рефлексии при поиске ответов, рассмотреть кинопроизведение с соответствующих его идее и замыслу позиций.

Герменевтическое погружение в кинопроизведение позволяет применять самые разные методы гуманитарного анализа и рефлексии, что также выводит в авангард особенности замысла фильма.

Приведем несколько примеров, которые могут продемонстрировать важность установления герменевтических корреляций и осуществления герменевтического погружения в пространство фильма.

Обратимся вначале к специфике советского кинематографа второй половины XX века – времени активной реинтерпретации всех смысловых горизонтов советского человека. С тех пор как В. Комар и А. Меломид в самом начале 70-х гг. предложили свою интерпретацию социалистического реализма, показав не только трансформацию смыслов, но и внеся ироническую деталь в произведение, родился соц-арт, и в СССР оформился постмодерн. Произведения данного периода содержат яркие герменевтические корреляции внешнего характера: соц-арт состоялся посредством простых способов осмеивания и утрирования высокопафосных и утопических смыслов соцреализма, достигая цели почти буквально-гротесковым воспроизведением этих смыслов, нередко доводя их до абсурда. Именно иносказательность, иноописательность советских образов и языка, поддающихся герменевтическому пониманию, придали соц-арту крайне манипулятивный характер и показали корреляцию с западным аналогом, с поп-артом, чуть раньше расцветшим пышным цветом на иронической интерпретации языка западной рекламы и маркетинга.

При этом важно указать на сохранение яркости внешних герменевтических корреляций: соц-арт использует приемы цитирования, сознательной эклектики, сталкивает между собой различные семиотические и художественные системы и наслаждается зрелищем их взаимного крушения. Дополнительно выстроенные им внешние взаимосвязи указывают на факт общей постмодерновой эстетики европейского и американского искусства 1970–1980-х годов. Взяв показательный пример безлично-коммерческого потребления-продажи с Запада, соц-арт начинает «продавать идеологию в условиях, исключающих, что эту идеологию купят, и потому чувствует себя свободно и независимо по отношению к потенциальному потребителю» [4, с. 45].

Под влиянием идейного наполнения и эстетики изобразительного соц-арта возникает советское кино постмодернистского толка. Интеллектуальная часть советского зрителя вникает в образный ряд кино В. Абдрашитова, С. Соловьева, Г. Данелия, К. Шахназарова, Р. Балаяна, В. Хотиненко, Э. Шенгелая. Здесь также следует герменевтически прокомментировать появление уже внутренних корреляций как в конкретных произведениях, так и в общей линии киноискусства конца XX века. Образный ряд соц-арта в кино потребовал особого актерского мастерства и психотипа актера с особой пластикой, что позволило раскрыть удивительный талант воплощения О. Даля, А. Кайдановского, Е. Соловей, Л. Филатова, Р. Литвиновой, О. Янковского.

Использование клише, цитат и интонаций из образного и текстового массива соцреализма становится основой неожиданных коннотаций, удивительно созвучных настроению окончания эпохи, и создает богатую коллекцию кодов и символов, доносящих новые смыслы жизни и иронию прежних идеалов.

Соц-арт адаптирует их под собственные цели, переводит в иное эстетическое пространство, которое автоматически раскрывает их богатое содержание. Кроме того, не стоит забывать и о том, что символы соцреализма создавались из вечных надежд и чаяний возможности реализации самых лучших качеств в человеке. Произведения эпохи соц-арта строятся на понимании гибели этих надежд, на видении несоответствия между желаемым и действительным. Отсюда в новом кинематографе сцены и образы, текст и отдельные реплики, особые паузы коррелируют с неустроенностью сакрально-личной, духовно-интеллектуальной жизни человека. Герой помещается в весьма привычное, но неудобное, плоское пространство, в контексте которого его экзистенциальные переживания и манифестация самости обнаруживают смертельный разрыв, как это показано, к примеру, в эпизоде фильма А. Тарковского «Зеркало», где стены комнаты внезапно падают, разрушаясь, как и мировосприятие матери главного героя, умирающего от болезни. Внутренние корреляции в фильме выстраивают яркий ассоциативный ряд: события жизни отдельного человека взаимосвязываются с тяжелыми историческими событиями, что вновь характеризует проблему экзистенциальных переживаний.

Таким образом, герменевтическое рассмотрение смысловых корреляций в соц-арте выявляет и устанавливает тревожные характеристики героев фильмов: потерю смысла и цели, неприкаянность, уход в себя, саморазрушение (С. Соловьев «Спасатель», «Сто дней после детства»). Отсутствие возможности возвращения к экзистенциальному равновесию провоцирует презрение и цинизм (В. Абдрашитова «Остановите Потапова!», «Плюмбум, или Опасная игра»). Эмоционально-мировоззренческая потерянности делает человека при всей его нравственности неспособным к решительному поступку (К. Шахназаров «Город зеро»). Герменевтическое прочтение смысловых корреляций также обнаруживает в монолите соцреализма параллельные уродливые реальности (А. Герман «Мой друг Иван Лапшин»), фантазмагорические пласты бытия (В. Хотиненко «Зеркало для героя», Р. Балаян «Полеты во сне и наяву»).

Теперь герменевтически рассмотрим особенности смысловых корреляций в фильмах, снятых в период с 2010 до 2020 годов американскими кинокомпаниями. В произведении «Бархатная бензопила» (реж. Д. Гилрой) взаимосвязи можно видеть как в отдельных эпизодах и репликах героев, так и в самом сюжете. «Я вас не спасу» - механически-скрипуче говорит робот-бомж на выставке якобы в ответ на грубый комментарий главного героя о том, что он вторичен и не несет в себе идеи апокалипсиса. На самом деле обе реплики оторваны друг от друга – главный герой общается с одним из организаторов выставки, а робот – это только экспонат, в программу которого вложено небольшое количество фраз. При этом главная идея фильма – это демонстрация невозможности наживы на произведениях искусства. Из квартиры внезапно умершего неизвестного художника были украдены его картины, которые уже спустя несколько недель начинают активно продаваться владельцем арт-галереи. Однако вскоре сверхъестественная сила картин начинает мстить тем, чья алчность встала на пути к искусству. Из всех героев остается жив только один – восхищавшийся картинами и видевший в них душу художника, но не

участвовавший в продаже. Интересно, что эмоциональная рефлексивность героя здесь оказывается не просто качеством личности, но и возможностью избежать безнравственного поступка и гибели.

При этом у каждого героя, скованного корыстью, своя смерть: так, рецензент, написавший отрицательный отзыв о роботе-экспонате, становится его жертвой – «оживший» робот ломает ему шею. Герменевтические корреляции обнаруживаются и между репликами, и между деталями общей идеи фильма: продать произведение, являющееся частью души художника, невозможно – им следует только любоваться. Интересно, что ближе к концу фильма становится известен состав красок, которыми пользовался художник – во всех картинах есть его собственная кровь.

Герменевтическое погружение в два следующих фильма - «Шоу Трумена» (реж. П. Уир) и «Меняющие реальность» (реж. Дж. Нолфи) позволяет нам ознакомиться с идеей, продемонстрированной в сюжете и сценарии, в игре актеров и в неожиданно подобранном фоне для конкретных эпизодов. Здесь можно вести речь о выстраивании внешних герменевтических корреляций – между ментальными чертами современного общества и личностными качествами главных героев. Осуществление замысла данных произведений происходит в границах жанра фантастики, что дополнительно усиливает специфичность сюжета и общей проблематики фильмов.

«Хлеба и зрелищ» по-прежнему требует современное общество потребления, которое постоянно следит за жизнью простого человека по фамилии Трумен, а он долгое время остается в полном неведении и верит всему, что происходит – как настоящей, а не бутафорской реальности. Здесь важно отметить актерскую игру Джима Керри: он очень талантливо и при этом трудноуловимо связал в своем образе комедийность и драматизм – происходящие с его героем события иногда смешны, но эмоциональная загнанность мужчины вызывает только сочувствие. Можно назвать «Шоу» фильмом-метафорой: ведь, по сути, каждый человек в разных жизненных ситуациях становится центром внимания окружающих. И окружающие начинают интересоваться его эмоциями, реакциями, поведением – это определенная социальная норма, выраженная в естественном, хотя и не совсем нравственном, любопытстве людей к тому, что может испытывать отдельный человек. «Вас не мучает чувство вины?» - все же спрашивают у создателя шоу, на что он благосклонно отвечает: «Если бы он хотел докопаться до истины, его никто не остановил бы». При этом получить истину главному герою мешают все – ведь шоу «должно продолжаться», поскольку «народ требует зрелищ». Драматичен (и вместе с этим отражает идею попытки человека освободиться от излишнего внимания со стороны родственников и знакомых) эпизод «побега» Трумена – ситуация такова, будто главный герой бежит из плена, а поиски его напоминают розыск опасного преступника, который, как получается, отнимает у целого мира возможность проведения досуга, пусть и весьма своеобразного. Очень креативен и эмоционален финал фильма, когда яхта натывается на стену, изображающую морскую гладь и облака. Как будто не уйти, не убежать, все сыграно, все бутафория и фальшь: от дождя до родственников и друзей. Лучше

вернуться в шоу и жить дальше под бесконечным прицелом камер, потому что «сопротивление бесполезно». По крайней мере, именно это пытается объяснить главному герою создатель шоу, говорящий с ним с высоты декорационных небес и заносчиво полагающийся, будто знает Трумена лучше, чем он сам. Именно в этом сюжетном моменте заключена главная идея произведения: мир полон разнообразной лжи и декораций, совмещения реального и выдуманного, театрального и жизненного.

«Меняющие реальность» представляет собой заметную параллель с «Шоу Трумена» - насколько человек свободен и независим, разве за ним никто не наблюдает и никто не контролирует его шаги и поступки? В этом произведении рекламируется ценность человеческой свободы воли, а не ее «иллюзии», как говорит герою один из зрителей. Основное желание каждого человека самостоятельно конструировать свою судьбу и жизнь, делать исключительно свой выбор представлено в фильме наиболее драматично и событийно. Эти два фильма – «Шоу Трумена» и «Меняющие реальность» - по своему идейному содержанию подобны проблематике, выраженной в романе Дж. Оруэлла «1984», также сопряженной с постоянным наблюдением за всеми людьми откуда-то сверху - «Большой Брат видит тебя!». Несомненно, что развиваясь в течение жизни, личность претерпевает определенную трансформацию – как в мировоззренческом, так и в эмоционально-психологическом отношении. Однако мы снова возвращаемся к убеждению о стремлении человека к истинности своего существования и абсолютной реальности и естественности своих изменений. «Неважно, что вы чувствуете, важно то, что написано в плане» - говорят зрители главному герою, но он возражает и разбивает искусственно возведенные грани ложной реальности. Эта идея – нежелания плыть по течению и принять навязанные условия собственной жизни – также ценна для современного общества. Быть фаталистом в обычном мире воспринимается многими как простое свойство слабой личности, а смириться с «судьбой по плану» для сильного человека равноценно медленному самоубийству. Именно поэтому главный герой, игнорируя все, что ему говорят зрители, пытается самостоятельно конструировать собственную жизнь по собственному же сценарию. Быстрота событий, резкая смена эпизодов, недолгая концентрация камеры на одном объекте – все это усиливает напряженность и социальную остроту поднятого вопроса.

Таким образом, постмодерн и второй половины прошлого века и первой трети XXI столетия предлагает яркие оттенки кризиса осмысления ментальной среды, которые воплощаются в выразительных средствах кино СССР и современной Америки на онтологическом, культурном и личностном материале. Вперед выходит эмоционально-мировоззренческая сущность человека в измененном пространстве. Крупный план отдельного человека, помещенного в сложности социального мироустройства, демонстрирует автономность личности, ее приобщенность к смыслообразованию, способствующего постижению фундаментальной искаженности бытия. Обманная и сыгранная реальность резко обнажает свою суррогатную природу и рождает духовно-интеллектуальный голод, который может быть удовлетворен лишь за счет больших жертв со

стороны личности: разочарований и сложных попыток преодоления кризиса, ухода от сковывающего своей ограниченностью мира.

**Литература:**

1. Дианова В.М. *Постмодернизм как феномен культуры // Введение в культурологию. Курс лекций.* СПб.: СПбГУ, 2003. С. 125-130.

2. *Новый философский словарь. Постмодернизм.* Мн.: Современный литератор, 2007. С. 425-426.

3. Али Изади. *Кино как предмет художественной герменевтики: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.13.* Душанбе, 2015. 28 с.

4. Гройс Б. *Gesamtkunstwerk Сталин.* М.: Ад Маргинем, 2013. 168 с.

**Literature:**

1. Dianova V.M. *Postmodernism as a Phenomenon of Culture // Introduction to Culturology. Course of lectures.* St. Petersburg: St. Petersburg university publishing house, 2003. P. 125-130.

2. *New philosophical dictionary. Postmodernism.* Mn: Modern writer, 2007. P. 425-426.

3. Ali Izadi. *Cinema as a subject of artistic hermeneutics: Abstract of the thesis. ... candidate of philosophical sciences: 09.00.13.* Dushanbe, 2015. 28 p.

4. Groys B. *Gesamtkunstwerk Stalin.* Moscow: Ad Marginem, 2013. 168 p.