

UDC/УДК 78.05+791.3
ЛБС/ББК 85.317 + 85.38

10.30628/1994-9529-2018-14.4-10-37
recieved 28.08.2018, accepted 21.12.2018

БОРИС ВИКТОРОВИЧ РЕЙФМАН

Российский государственный
гуманитарный университет,
Москва, Россия;
ORCID: 0000-0003-1915-7609
e-mail: brejfmam@yandex.ru

ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ В ТЕОРИИ «АВТОРСКОГО КИНО» И ФИЛЬМАХ ФРАНЦУЗСКОЙ «НОВОЙ ВОЛНЫ»*

Аннотация. В статье рассматриваются концепция «авторского кино» и идейно связанная с ней киноэстетика французской «новой волны» как одни из прологов и теоретических оснований кинематографического постмодернизма. По мнению автора статьи, сущностным моментом концепции авторского кино, родившейся в середине 1950-х годов на страницах журнала «Кайе дю синема», является отрицание элитарно-модернистского контекста понимания режиссерской деятельности в кинематографе как творчества Художника с большой буквы. Почти одновременно с атакой на оппозицию между элитарной и массовой культурами, предпринятой основателями бирмингемского центра cultural studies и англо-американскими «новыми левыми», и более чем за десятилетие до того, как различные варианты постструктурализма выдвинули свои версии «смерти автора», Франсуа Трюффо, впервые использовавший термин «авторское кино», и другие молодые кино-

* Некоторые идеи, сформулированные в данной статье, были первоначально апробированы в более ранней публикации автора этих строк. См.: Рейфман Б.В. Структура против «структуры» (одна из возможных интерпретаций фильма Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании») // Киноведческие записки. № 92/93. С. 359–373.

критики, публиковавшиеся в журнале «Кайе дю синема», вступили в спор с основателем и главным редактором этого журнала философом кино Андре Базеном, который отстаивал модернистскую, персоналистско-экзистенциалистскую точку зрения на творчество кинорежиссера. Важнейшим содержательным аспектом этого спора, известного как «спор о “политике авторов”», было парадоксальное сосуществование в позиции оппонентов Базена, с одной стороны, отношения к автору в кино не как к создателю произведения, а как к субъекту целостной творческой биографии, в которой имеют равную ценность как удачи, так и неудачи; с другой стороны, видения в качестве главной ценности авторского фильма сочетания в нем того, что можно назвать вербально-смысловой вторичностью (жанровостью, цитатностью), и того, что представляется *бессмысленной* визуальностью, воздействующей не на разум, а на «тело» зрителя.

Ключевые слова: авторское кино, «смерть автора», французская «новая волна», модернизм, постмодернизм, персонализм, экзистенциализм, присутствие, отсутствие, институция, канон.

BORIS VIKTOROVICH REIFMAN

Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia;

ORCID: 0000-0003-1915-7609

e-mail: brejfman@yandex.ru

POSTMODERNISM AS PRESENTIMENT IN THE THEORY OF “AUTHORIAL CINEMA” AND THE FILMS OF THE FRENCH “NEW WAVE”*

Annotation. The article examines the conception of “authorial cinema” and the aesthetics of the French “new wave” of cinema notionally connected

* Some of the ideas formulated in this article were initially tried out in an earlier publication of the author of these lines. See: Reifman, B.V. *Struktura protiv “strukturny” (odna iz vozmozhnykh interpretatsiy fil’ma Zh._L. Godara “Na poslednem dyhanii”) // Kinovedcheskie zapiski. No. 92/93. pp. 359–373.*

with it, as some of the first prologues and theoretical foundations of cinematographic postmodernism. In the opinion of the author of the article, an essential moment of the conception of authorial cinema created in the mid-1950s on the pages of the journal "Cahier de cinema" is the negation of the elitist modernist context of understanding of producers' activities in cinema as the work of the Artist with a capital letter. Almost simultaneously with an attack on the opposition between elite and mass culture undertaken by the founders of the Birmingham center for cultural studies and the Anglo-American "new left," and over a decade before various variants of post-structuralism brought out their versions of the "death of the author," Francois Truffaut, who was the first to have made use of the term "authorial cinema," and other young cinema critics, who published their articles in the journal "Cahier du cinema," got into an argument with this journal's founder and editor-in-chief André Bazin, who defended the modernist, personalist-existentialist point of view about the cinema producer's artistic activity. One of the most significant content-based aspects of this argument, known as the "argument about the 'authors' politics," was the paradoxical coexistence within the position of Bazin's opponents: on the one hand, of the attitude toward the author in cinema not as the creator of a work of art, but as a subject of an integral artistic biography in which success and failure possess equal value; on the other hand, of the view as the most crucial value of the authorial film of the combination in it of what may be called the verbal-semantic secondary quality (genre or quotation quality), and that which is perceived as *meaningless* visual characteristics, affecting not the viewer's reason, but rather, his "body."

Keywords: authorial cinema, "death of the author," the French "new wave," modernism, postmodernism, personalism, existentialism, presence, absence, institution, canon.

В середине 1950-х на страницах французского журнала «Кайе дю синема», главным редактором которого в то время был выдающийся философ кино Андре Базен, развернулась полемика, известная как «Спор о "политике авторов"». Это был спор между А. Базеном и публиковавшимися в его журнале молодыми кинокритиками, ставшими через несколько лет теми кинорежиссерами, с именами которых связано рождение течения, получившего название «французская "новая волна"». Началась эта полемика с опубликованной в

1954 году статьи Франсуа Трюффо «Об одной тенденции во французском кино». Именно в этой статье впервые появились понятия «автор» в кино и «авторское кино». Данное явление рассматривалось Трюффо как оппозиция тем заполонившим в 1950-е годы французские экраны фильмам, которые он иронично называл то «кино традиционного качества», то «психологическим реализмом» [см.: 1]. Это «кино традиционного качества», по мнению Трюффо, в то время доминировавшее среди выпускаемых во Франции фильмов и получившее чуть позже еще одно название — «папино кино», было для молодых критиков из «Кайе дю синема» свидетельством того, что энергия «поэтического реализма» 1930–1940 годов окончательно иссякла. «Папиному кино», при создании которого режиссер был отчужден от целостного творческого процесса и занимал позицию одного из звеньев в цепочке кинопроизводства, кино «авторов» противостояло как целостное творчество, в котором «автор», во-первых, был полновластным и единоличным творцом каждого своего фильма. Во-вторых, «автор» рассматривался не только как создатель того или иного конкретного фильма, но как «личный» субъект целостной творческой биографии, в которой каждый из фильмов был как бы частью единого произведения, создававшегося режиссером на протяжении всей его жизни¹.

В то же время Андре Базен видел в однозначности такого целостно-биографического подхода к творчеству режиссеров-авторов негибкое отношение к кинематографу и к искусству в целом, связанное с предданной установкой, которая заранее определяет любое «автор-

¹ Концепция «авторства», вскоре после своего рождения получившая поддержку у кинокритиков и многих кинорежиссеров в Европе и США, где ее главным союзником в 1960-е годы стал Э. Саррис [2], уже давно пережила времена своего максимального влияния на кинопроцесс. Однако и в XXI веке социокультурные факторы рождения «политики авторов» и связанной с ней французской «новой волны» остаются актуальной темой культурологических исследований кино. В частности, в переведенной недавно на русский язык книге «Новая волна. Портрет молодости» ее автор А. де Бек рассматривает возникновение нового кинематографа во Франции в 1950-е годы как выражение «недуга молодых», т.е. спровоцировавшей общественные страхи проблемы особой идентичности французской молодежи того времени [3, с. 35–48]. По-прежнему вызывают исследовательский интерес и философские основания «авторской» теории [см., например, 4; 5].

ское» художественное высказывание как шедевр и, таким образом, лишает произведения как того или иного режиссера, так и различных режиссеров, равных критериев их оценки. В статье «О политике авторов» Базен писал, что «Франсуа Трюффо любит цитировать замечание Жироду “Нет никаких работ, есть только авторы” — полемическая выходка, которая представляется мне ограниченной в своем значении... Возможно, имя Вольтера более важно, нежели его библиография, но теперь его “философский словарь” считается базисом вольтеровского остроумия. Но... в чем мы должны найти принципы и пример? В его обильных и зверских текстах для театра?.. А как насчет Бомарше? Должны ли мы заглянуть в “Преступную мать”?» [6].

Представляется, что негативное отношение к тому смыслу авторства, который вкладывали в данное понятие молодые кинокритики из «Кайе дю синема», было следствием опасения Базена, что политика авторов может привести к созданию институции авторства, вменяющей «авторскому кино» определенные нормативные формы. А это, как он полагал, неизбежно должно привести к тому, что из процесса создания фильмов будет элиминировано то, связанное с философской концепцией подлинности и присутствия, понимание творчества, которое, с нашей, «завершающей» Базена точки зрения, являлось модернистским вариантом новоевропейского видения деятельности Художника с большой буквы. Базен как будто предвидел перспективу перехода феномена авторства из близкого ему философского персоналистско-экзистенциалистского контекста, утверждавшего истину «подлинного», «присутствующего»² бытия персоны художника, в социологический контекст, уличавший понятия «авторского присутствия» и «авторской подлинности» в ложной пафосности, за которой ничего не стоит, кроме власти высокой статусности

² Понятия «присутствия» и «подлинности» в персонализме и том экзистенциализме, который предшествовал экзистенциализму А. Камю и Ж.-П. Сартра, означают некий фундаментальный онтологический смысл, который открывается личности, находящейся в экзистенциальном состоянии «выстаивания перед смертью», как определенная бытийная форма ее творческой жизни [см., например, 7, с. 133; 8, с. 96].

некой внешней (по отношению к автору), обусловленной социально (а не экзистенциально) художественной формы.

Будущее показало правомерность этих опасений Базена. Персоналистско-экзистенциалистское понимание истинного кинематографического творчества и в целом эстетическое его понимание, доминировавшее до конца 1960-х годов и еще актуальное в 1970-е, действительно уступило свои позиции социологической точке зрения на «авторское кино». Такая точка зрения упраздняла особое положение «авторства», вписывая его в тот ряд кинорежиссерских практик, который в начале 1980-х Стив Нил, представитель англоязычных *cinema studies*, исследовательского направления, ориентированного базовыми установками бирмингемского центра *cultural studies* и «новых левых», назвал «институцией арт синема» [9] или, по выражению Н. Самутиной, «каноном великих имен и значительных произведений» [10, с. 25, 26]. «Авторство» с данной социологической точки зрения родственно еще и концепции «смерти автора», причем, той ее версии, которая была озвучена М. Фуко в докладе «Что такое автор?», где говорилось, что «в цивилизации, подобной нашей, имеется некоторое число дискурсов, наделенных функцией “автор”» [11]. И эти дискурсы стали объектами присвоения, собственностью, которая наделяет высоким статусом и идеологической властью тех, кому она принадлежит.

Таким образом, явление авторства в художественной сфере есть возникшая в процессе борьбы за власть «фикция», результат «сложной операции, которая конструирует некое разумное существо», называемое автором. Такой конструкции пытаются придать статус реальности, находя в самом индивиде некую глубинную инстанцию [там же]³.

³ Эта отрицаемая Фуко авторская глубинная инстанция как раз и совпадает с тем самым персоналистско-экзистенциалистским смыслом понятия «присутствие», о котором речь у нас шла выше и который как «исток творчества» замещался постструктуралистами и будущими постмодернистами понятиями «пустоты» и «отсутствия». В цитируемом докладе «Что такое автор?» Фуко, в частности, говорит, что «маркер писателя теперь — это не более, чем своеобразии его отсутствия» [11].

Вот и для cultural studies авторство в кино, если оно понимается статусно, т.е. ценностно-иерархически, является, скорее, *знаком авторства* — тем, что Стив Нил характеризует как «своеобразный бренд для маркировки и продажи кинематографической продукции» [9], свидетельствующий об анти-голливудской режиссерской установке.

Этот институциональный подход к «авторскому кино» (его можно назвать и коммуникативным подходом), являющийся в сегодняшних исследованиях кинематографа одним из доминирующих, отрицал базеновский *ответ на вопрос «что такое кино?»*⁴, «по умолчанию» подразумевавший некую *абсолютную эстетическую сущность фильма*. Таким образом архаизировались понятия экзистенциального присутствия и подлинности как режиссера-автора, так и его зрителя. Подобная архаизация, сопровождавшаяся пародированием различного рода пафосности и «интеллектуальной высоколобости», означала радикальный отказ от сложившегося еще во времена киноавангарда 1920-х отношения к фильмам, исходящего из оппозиции между кино элитарным и кино массовым. Место этой выстраиваемой определенной ценностную иерархию оппозиции заступал полагаемый гораздо более демократичным ценностно-горизонтальный подход, в основе которого лежит, по словам В. Куренного, «поворот к массовой и популярной культуре, акцент на демонтаже традиционной иерархии “высокой” и “низкой” культуры» [13, с. 28]. С этой точки зрения, автор в кино — это не Художник, творящий произведение искусства, не причастное ни к каким «рамочным» коммуникативным практикам, а профессионал, создающий «продукт», который принадлежит тому или иному канону, коммуницирующему с избирающими его социальными группами. В США такое изменение взгляда на авторство в кино было подго-

⁴ Самой известной из переведенных на русский язык работой А. Базена является сборник статей «Что такое кино?», в котором автор, как нам представляется, давая в духе христианского персонализма ответ на поставленный им вопрос, подразумевает именно абсолютную эстетическую сущность фильма [12].

товлено некоторыми текстами, в которых рассматривались прежде всего общетеоретические проблемы культуры второй половины XX века. В частности, в вышедшей в 1989 г. книге американского социолога Э. Росса «Никакого уважения! Интеллектуалы и популярная культура» [14] разоблачается мнение, будто «отношение интеллектуала к популярной культуре может быть исключительно резко негативное» [15, с. 7]. А американский кинокритик Д. Розенбаум в изданной в 1997 г. книге «Фильмы как политика» говорит о Майлзе Дэвисе, Жан-Люке Годаре и Сьюзен Зонтаг как о личностях, творчество которых соответственно в музыке, кино и литературе предопределило этот поворот к интересу и позитивному отношению к популярной и массовой культуре [16, с. 171–172]. Что же касается как таковых *cinema studies* и близкой к ним кинокритики, то наиболее непримиримо антиэлитарную позицию по отношению к авторству в кино, являющуюся, как было отмечено выше, в определенном смысле позицией антиэстетической, отстаивает течение, которое после публикации в 2009 году статьи Эндрю Трэйси «Вульгарное авторское кино: случай Майкла Манна» [17] получило соответствующее название «вульгарный авторский кинематограф» [см., например, 18; 19]. В сегодняшних российских междисциплинарных исследованиях кино подобное понимание «авторства» последовательно выражено, например, в книге А. Павлова «Постыдное удовольствие. Философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа» [15] и его же статье «Вульгарный авторский кинематограф» [20], в касающихся кино материалах журнала «Логос», в частности, в тех статьях, которые были опубликованы в № 6 (102) за 2014 год, посвященном «теории плохого кино»⁵ [см.: 21, с. 1–178].

Однако, по моему мнению, сама по себе возникшая в 1950-е годы концепция авторства, воспринятая как своего рода ориентир многими кинорежиссерами французской «новой волны», не отказывалась в полной мере от эстетической абсолютизации деятельно-

⁵ «Теория плохого кино» — название первого раздела указанного номера журнала «Логос».

сти Художника. Об этом как раз и свидетельствует отмеченная выше важнейшая позиция данной концепции — видение режиссера-автора как субъекта целостной творческой биографии, которое было вписано в общий для многих французских философских течений того времени контекст неотчужденного творчества, нарастающей тревоги по поводу «серийного производства лирики» [22, с. 211], наиболее радикально выраженной, пожалуй, в «Обществе спектакля» Г. Дебора. Тем не менее аутентичная концепция авторского кино стала и угрозой для такой эстетической абсолютизации. «Политика авторов» атаковала именно персоналистско-экзистенциалистский вариант понимания творчества в киноискусстве, причем, не только в силу ее поначалу имплицитной соотнесенности с социологическим институционально-коммуникативным видением режиссерских практик, родственным, как было отмечено ранее, концепции «смерти автора» М. Фуко. Родившийся в середине 1950-х аутентичный смысл авторства в кино родствен тому, отличающемуся от версии Фуко, варианту «смерти автора», который был предложен в 1967 году Р. Бартом и предопределил некоторые базовые установки постмодернистского искусства.

Для прояснения связи теории авторского кино с этой, второй в структуре нашего изложения, а по времени возникновения — первой концепцией «смерти автора» приведу цитату еще из одного текста Ф. Трюффо. В статье «Говард Хоукс. “Лицо со шрамом”», написанной в том же 1954 году, что и «Об одной тенденции во французском кино», читаем: «Это мало похоже на литературу. Это, быть может, ближе к танцу, к поэзии и, конечно же, это кино» [23, с. 62]. Процитированные слова указывают на то, что «авторство» у Трюффо имеет отношение еще и к некоему невербализируемому, чисто визуальному качеству. Это качество, казалось бы, родственно «фотогении» Луи Деллюка и французских киноимпрессионистов. Однако отмеченное Трюффо визуальное качество соотносится не с французским киноимпрессионизмом, киноавангардистским течением, существовавшим в первой половине 1920-х, и вообще не с *европейским art cinema*, а

с *американским кино* — в приведенной фразе речь идет об особой визуальной кинематографичности *голливудского* фильма Г. Хоукса «Лицо со шрамом». Как мы знаем из прочих высказываний Трюффо и его коллег — будущих «нововолновцев», такую же не переводимую на язык слов кинематографичность, более близкую к танцу и поэзии, чем к литературе, они видят в картинах и других голливудских великих «крутых профессионалов», например, Джона Форда и Альфреда Хичкока. «Фотогения», будучи, согласно интерпретации М. Ямпольского, «концентратом... смысла, который не должен формулироваться в словах, но оставаться не расшифровываемым смыслом жизни» [24, с. 48], в то же время понималась киноимпрессионистами как неотъемлемый *внутрикадровый* элемент более сложной целостностью формы фильма.

Другим элементом этой целостности, без которого невозможно было бы полноценное экранное эстетическое воздействие на зрителя, являлся кинонарратив, выстроенный посредством *межкадрового* монтажа в соответствии с инвариантом бергсоновского иррационального «потока сознания». Визуальное же воздействие американских фильмов, которое имел в виду Трюффо, с подобной модернистской точки зрения не рассматривалось и не мыслилось как результат сосуществования некоего довербального визуального качества изображения и некой вербальной, хотя и «иррациональной», повествовательной структуры. Та повествовательная форма, которой это изображение принадлежит, виделась молодым критикам из «Кайе дю синема» как вполне *рациональная жанровая конструкция*, имеющая отношение не только к авторскому неотчужденному бытию Художника, но и к авторскому неотчужденному умению профессионала.

Фактором тематизации в авторской теории этого сочетания в фильме невербализуемого визуального качества и жанровой повествовательной структуры была отмеченная выше тенденция отказа от оппозиции «элитарное-массовое», которая все более отчетливо проявлялась после Второй мировой войны и к середине 1950-х

преодолела стадию своей имплицитности. Творец произведения искусства, Художник вместе с его онтологической позицией медиума, которым «говорит язык», становился, как уже было сказано, пафосно-карикатурной фигурой. Самодостаточное визуальное качество и непретендующая на статус воплощенного бытийного Слова жанровость, во многих фильмах французской «новой волны» явленная эксплицитно как определенный культурный код «игра в жанровость», как раз и стали двумя ипостасями того «авторства», которое в 1954 году имел в виду Трюффо, и той «смерти автора», которую в 1967 году подразумевал Барт.

Такого рода визуальную самодостаточность сегодня обозначают термином «фильмическое (filmic)», который указывает на «специфическое качество, присущее исключительно фильму и ускользающее от языкового определения... на связь кинематографических образов с телом зрителя...» [25, с. 387]. «Тело зрителя» здесь нужно, вероятно, понимать согласно М. Мерло-Понти — как «феноменологическое тело», неосознанно для конкретного наблюдателя *присутствующее* в каждом зрительном процессе именно как «руководящее» этим процессом «основание видения». В таком случае вхождение в это феноменологическое тело может осуществиться только в акте трансгрессивной утраты своего Я, дарующей, как пишет Мерло-Понти, «способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия» [26, с. 248]. Переводя это «участие в артикуляции Бытия» на более прозаический язык одного из первых теоретиков оснований зрительного восприятия А. Гильдебранда, можно сказать, что вхождение в феноменологическое тело — это перемещение точки зрения в область визуально-бессознательного, пограничное место потенциально-возможной активизации «факторов, на которых основывается наше представление» [27, с. 20]. Именно такую активизацию факторов, на которых основывается наша *речевая* деятельность, имеет в виду, называя ее «смертью автора», Р. Барт, утверждающий, что литературное «письмо» — это «та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где

теряются следы нашей субъективности, где исчезает всякая самождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [28, с. 384].

Но самождественность пишущего, как и самождественность снимающего кино, исчезают как некая претензия на серьезное отношение к *присутствующему* бытию и в процессе перманентного иронического *опрокидывания* любой реальности в культурный код, в семиотичность этой реальности или, в других случаях, в процессе превращения нерефлективной масскультовой жанровости в «игру в жанровость». Как и стремление к достижению «фильмического» воздействия, такая сквозная ироничность по отношению к любой серьезности является частью общего движения от *смысла*, в частности, от так называемых больших нарративов, к *телу*, понимаемому в данном случае как единое обозначение всех предельных, пограничных проявлений чувственности. Движение это, начавшееся в кинематографе с французской «новой волны», по словам А. Артюх, стало общей для контркультурных настроений 1960-х попыткой «придумать альтернативные способы бытия, когда экстаз, сродни религиозному, достигается не посредством молитвы, а посредством секса, наркотиков, музыки, кино и других проводников мистического чувства» [29, с. 14].

Сегодняшние исследователи кино часто идентифицируют основной признак авторства как сочетание в фильме наличия фильмического качества и соответствия нарративной структуры фильма определенному коммуникативному канону. Такой подход отличается и от контркультурного, и от постмодернистского слишком серьезным отношением к канону, но в то же время является в определенном смысле их продолжением и, таким образом, наследует возникшей в середине 1950-х авторской теории.

Однако со времен признания невербализуемого визуального качества одним из главных атрибутов настоящего кино, творимого настоящим, т.е. не отчужденным от своей «телесной» пограничности, автором исследования «фильмического» в фильме эволюциониро-

вали в направлении так называемой «пост-теории», спровоцированной, в частности, философией кино Ж. Делеза. Пост-теория находит исток «фильмического» не в профессиональном умении и таланте режиссера-автора, а в «авторстве» самой визуальной природы как целлулоидно-плёночного кино, так и сегодня в первую очередь новых, прежде всего цифровых медиа. Это означает, что вместо поставленного когда-то Базеном вопроса «что такое кино?» сегодняшние аналитики чаще всего задаются вопросом о том, как эти новые медиа переоформляют «все наши условия восприятия» [30, с. 15]. Д. Родовик, имея в виду и быстрое вытеснение плёночного кино из медийной области визуальных воздействий, «переоформляющих» наши условия восприятия, и архаизацию прежнего понимания киноискусства и режиссерского авторства, убежден в том, что самое современное из всех искусств «внезапно оказалось антиквариатом» [31, с. 29]. Как пишет Н. Самутина о новом исследовательском интересе к кино как к зрелищу, связанному с принципиально разными по своей природе технологическими формами его производства, «и в кинотеатре Делеза, и в кинотеатре киноантропологов сегодня могут показывать не только фильм, но и ролики из YouTube, фотографии на скринсейвере и многое другое» [30, с. 15].

Современные теории новых медиа и пост-фильма, апологетически или апокалиптически трактуя природу визуального воздействия, обусловленного цифровыми технологиями, в любом случае не подвергают сомнению то, что «цифровые изображения... имеют принципиально иные отношения с миром» [32, с. 202], нежели аналоговые, «и, как следствие, изменяют когнитивный процесс» [там же] нашего восприятия мира. Примером перемещения истории кинотеретических концепций в такой пост-теоретический контекст является книга Т. Эльзессера и М. Хагенера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело», в которой различные исследовательские традиции предстают как семь концепций отношений между кино, восприятием и телом, репрезентируемых метафорами окна и рамки, двери, зеркала, глаза, кожи, органа слуха и мозга. В последней главе, посвященной зри-

тельскому опыту в цифровую эпоху, авторы задают остающийся без ответа вопрос: возвещает ли практика абсолютного доступа к цифровым технологиям, позволяющим «создавать медиа с почти той же легкостью, что и потреблять их... о наступлении новой эры медийной грамотности... Или мы имеем дело лишь с новой... формой потребления?» [25, с. 362] Гораздо более определенно-оптимистичную позицию по отношению к разнообразным новым средствам коммуникации представляет другое известное «пост-теоретическое» исследование — книга Л. Мановича «Язык новых медиа», в последней главе которой, называющейся «Что такое кино?», не выражено никакого беспокойства по поводу наступившей эпохи цифрового кино [33, с. 348–389].

Вернемся, однако, к созвучию «авторской» теории концепции «смерти автора» Р. Барта. И невербализируемое фильмическое визуальное качество, свойственное, по Ф. Трюффо, «авторскому кино» как некая его сущность, и исчезновение всякой самотождественности автора в письме, представляется соответствующим еще и тому, что Р. Барт назвал «пунктумом», «уколом», воздействием на зрителя, которое исключает правомерность каких-либо интерпретаций, ибо «то, что я могу назвать, не в силах меня уколоть» [34, с. 80]. Второй же ипостасью кинематографического авторства, напоминающего о «смерти автора», как уже было отмечено, стала во многих фильмах «новой волны» явленная в них «игра в жанровость», которая была одним из вариантов более общей склонности к культурно-языковой вторичности, в частности, к цитатности. Эта склонность, демократически противостоявшая элитарной интенции абсолютной оригинальности Художника, выражала стремление «нововолнцев» к обнажению культурно-языковой, коммуникативной, а не онтологической природы любой нарративной формы. Впервые в истории кино, еще не тотально, но уже и неслучайно, акт кинематографического высказывания превращается в то, что, как пишет Барт о подобном явлении в литературе, «лингвисты... именуют перформативом» такой глагольной формой, которая «не заключает в себе

иного содержания... кроме самого этого акта» [28, с. 388]. Причем, это «нововолновское» «Я говорю», объявляющее, что у высказывания нет никакого предшествующего ему авторского замысла, прямо противоположно значению «Я могу говорить», которое устами извещающегося от заикания мальчика в Прологе фильма А. Тарковско-го «Зеркало» выражает идею обретенного автором Слова. Вместе с «Я говорю» авторов французской «новой волны» во французский и мировой кинематограф приходят центоны, пастиши, стилизации и симуляции.

Такая тенденция проступает уже в тех двух фильмах, с которыми в киноведении принято связывать непосредственную предысторию французской «новой волны». Речь идет о картине «Пуэнт-Курт», снятой Аньес Варда в 1955 году, и фильме Жана-Пьера Мельвиля «Боб — прожигатель жизни», созданном в 1956-м. А в картине Жана-Люка Годара «На последнем дыхании», являющейся, как известно, одним из первых фильмов как таковой французской «новой волны», сегодняшнее дистанцированное восприятие распознает уже вполне очевидные «вевания из будущего» постструктуралистских концепций и постмодернистских стилей⁶.

Для более отчетливого обозначения нашей позиции именно об этой картине Годара поговорим подробнее. «У свободы нет психологического пространства; душа это не то, что обретаешь внутри личности, она — то, чего можно достичь, лишь освободившись от всех личностных “оболочек”» [36, с. 232], — так видит С. Зонтаг «радикальную духовную доктрину» фильма «Жить своей жизнью» Ж.-Л. Годара [там же]. Такую же манеру быть свободным, действия, рождающиеся не из предшествующего им психологического «наличия», а как бы из пустоты, из «ничто», демонстрирует и персонаж

⁶ О нескольких короткометражных фильмах Ж.-Л. Годара, непосредственно предшествовавших в его творчестве вышедшей на экраны в 1960-м году картине «На последнем дыхании», прежде всего о фильме «Шарлотта и Вероника, или Всех парней зовут Патрик», см., например, в книге В. Виноградова «Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или “Мертвецы в отпуске”» [35, с. 12–16].

«первой годаровской картины («На последнем дыхании») Мишель Пуакар. Не «ничто» предопределяет его поступки, а поступки лишь сами по себе представляют собой «ничто». Впрочем, «другая оптика», напоминая о принципе дополненности Н. Бора, заставляет увидеть в поведении Пуакара постоянную подключенность к тем или иным «жанровым» контекстам: угоняя машину, он выглядит, говорит и действует как герой Хэмфри Богарта из «Мальтийского сокола» или «Касабланки»; сидя за рулем, громко и жизнерадостно исполняет свои «ла-ла-ла!» и «па-па-па!», явно позаимствованные из репертуара часто встречающихся на сцене, в кино и в жизни «опереточных» бодряков; реагирует на обгоняющий его или слишком медленно движущийся впереди автомобиль отчетливо адекватно, то есть в духе дорожной шоферской фразеологии; сам с собой обсуждает достоинства и недостатки стоящих на обочине дороги девушек как персонаж, который «ни одной юбки не пропустит».

Перечень таких «жанровых» проявлений в действиях героя фильма не ограничивается двумя-тремя эпизодами, а составляет множество, представляющее собой «все поведение Пуакара». Тем самым обращает на себя наше внимание очевидный парадокс: с одной стороны, поступкам Мишеля не позволяется преодолевать диссоциацию, приобретать, помимо простой смежности, еще некую, *идущую от субъективности персонажа* семантическую эквивалентность, становиться следствием какой-нибудь «осознанной необходимости» или любого другого замкнутого психологического пространства; с другой же стороны, поведение Пуакара постоянно ассоциируется с теми или иными «жанрами», а значит, имеет некую предысторию, что-то ему предшествующее.

Предполагать отсутствие психологической предопределенности в действиях Пуакара или, что то же самое — его свободу от «всех личностных “оболочек”», заставляет нас *фрагментарность* этих действий. Фрагментарность как знак не субъективно-психологического существования, а экзистенции автора и героя была кодифицирована в кинематографе экзистенциалистско-персоналистского

периода, во всяком случае — после интерпретаций А. Базена этого кинематографа. Слова и действия героя были *эллиптически*, т.е. образовывали не некую понятную зрителю последовательность, а ряд действий, внятность которого постоянно разрушалась дискретными *обнулениями* логики, что и создавало эффект фрагментарности. В комплексе же и с особого рода *эллиптичностью нарратива*, идущей непосредственно от автора [см.: 12, с. 267–277], это указывало на «утверждение определенной глобальности реального» [Там же. с. 341]. Носителями ее были экзистенциальное «Я» автора и экзистенциальное «Я» героя, часто являвшегося *alterego* автора. Эта «глобальность реального» выражалась в синтезе переданного зрителю через посредство внутрикадрового монтажа и других приемов построения кадра значения *чистая фактичность* и переданного зрителю через посредство межкадрового монтажа (формы нарратива), означавшего *экзистенциальную целостность Судьбы героя*. При этом герой лишь интуитивно предоощал как некое воспоминание-апперцепцию собственную экзистенциальность, т.е. целостность своей Судьбы, и, по словам М. Бахтина, сказанным о подобном же литературном герое, охватывался «со всех сторон как кольцом ... завершающим сознанием автора» [37, с. 97].

Однако случай Пуакара иной: его отдельные поведенческие целостности не кажутся фрагментами вспоминаемой (завершаемой) целостной Судьбы, ибо они воспринимаются как *пародийные* и *абсурдные*, а это несовместимо с семантикой экзистенциального завершения. Фрагментарность здесь — следствие причастности к *различающимся* поведенческим практикам, дающей ощущение полного отсутствия общего контекста действий. Отстраненная жанровость действий Мишеля, ситуация непрерывного *столкновения* разных систем (их можно назвать и «языками», и «жанрами», и «поведенческими практиками»), актуализирует восприятие их именно в качестве различающихся систем, заставляет видеть поведение героя как череду все новых, обрывающих друг друга на *полуслове* поведенческих уподоблений: он выглядит и действует именно *как*

герой Хэмфри Богарта или *как* профессиональный Дон Жуан, или *как* участник боксерского поединка и т.д. «Онтологическая» (скорее, в том смысле, который образовался как документалистская интерпретация экзистенциалистской онтологичности Базена) форма реалистичности изображения и звука — пока она не перебивается вкраплениями «авторского присутствия», о которых речь у нас пойдет ниже, — подчиняет себе эти постоянно обрывающиеся «как», и, таким образом, говоря о киноповествовании, о том нарративе, который не выходит за пределы событий, так или иначе связанных с историей взаимоотношений персонажей фильма, мы должны констатировать: в лице Мишеля Пуакара перед нами предстает *реальный человек, являющийся одновременно и пародической личностью* в духе описанного Ю. Тыняновым графа Хвостова, и вариантом *абсурдного героя*, которому, по словам А. Камю, «свойственно неверие в глубокий смысл вещей. Он пробегает по ним, собирает урожай жарких и восхитительных образов, а потом его сжигает» [38, с. 273].

Впрочем, абсурдный человек Мишель Пуакар, кажется, лишен не только веры, но и неверия. Он не восстает против «желания единства ... требования ясности и связности» [там же] своей судьбы; такое восстание, как бы ни хотел избежать этого Камю, было бы уже ясностью и связностью, чем-то цельным, какой-то абсурдистской идеологией, на словах отвергающей ту идею человеческой экзистенции, которая восходит к гуссерлевской и бергсоновской имманентной памяти, к хайдеггеровской памяти Судьбы в «бытии временем», а на деле лишь радикализующей эту идею. Поведение же Пуакара еще более радикально: это осознаваемый Сизифов труд, разбитый на массу не подозревающих о существовании друг друга фрагментов.

Текст фильма Годара, таким образом, дает нам одновременно и пародийное, и абсурдистское (в духе Камю), означаемые для интерпретации действий героя: эти действия фрагментарны, значит, воспринимаются нами не как субъективно-психологические, а экзистенциальные, причем, именно в духе Камю, а не Хайдеггера, — как экзистенциальные действия *постороннего*; но они же и жанровы, т.е.

воспринимаются нами как *обладающие некой психологической предысторией*, как predeterminedенные бывшими в употреблении системами условностей и от этой своей вторичности — как пародийные.

Является ли это противоречие между психологичностью и непсихологичностью (в упомянутом выше смысле свободы от всех личностных оболочек) одних и тех же действий героя противоречием не только для нашего восприятия фильма, но и для его *автора*?

О реальности такой соотнесенности нашего восприятия и замысла режиссера мы, по-видимому, могли бы говорить, если бы, во-первых, в современной созданию картины информационной атмосфере нашелся дискурс, который бы снимал это противоречие; во-вторых, если бы в статьях и интервью самого Годара нашлись сходные с этим дискурсом комментарии.

Именно в 1950-е годы, т.е. во времена, непосредственно предшествовавшие возникновению «новой волны», различные научно-гуманитарные, критические и художественные практики французской культурной жизни начинают испытывать всевозрастающее влияние идей структурного психоанализа Ж. Лакана. Выстраивая свою версию «сверх-Я» («символического бессознательного»), по аналогии с соссюровской лингвистической моделью естественного языка, Лакан отдал все *рациональное* в этом символическом бессознательном системе детерминированных бинарными оппозициями «мифологических», по К. Леви-Стросу, смысловых структур, «означаемых», а все *до-рациональное* — не образующим с «означаемыми» устойчивых связей и структурных смысловых единств, следовательно, «бесмысленным» в самих себе, *фрагментарно-цитатным* «означающим». Последним и единственным в человеке пристанищем бытия (Бога или «Бога»), отличного от любых рождающихся в процессе обретения идентичности «воображаемых» объективаций субъективности, является, по Лакану, как раз *фрагментарно-цитатный до-рационально-смысловой уровень* бес-сознательного, дискурс Другого. На этом бытийном уровне функционирует одновременно единый и множественный «внутренний потусторонний»

[39, с. 225], осуществляющий, как пишет, интерпретируя Лакана У. Эко, «комбинаторику сцепления означающих» [40, с. 336]. «Тот факт, что говорят, остается забытым за тем, что говорится» [41, с. 233], — неоднократно повторял Лакан в своих лекциях и статьях, имея в виду первостепенную значимость и неуловимость этого дискурса Другого, той речи «внутреннего потустороннего», возможность непосредственного озвучания которой, по его мнению, дана, разве что, бреду безумца или творческому акту.

Эта лакановская интерпретация бессознательного предопределила уже неоднократно упоминавшийся в данной статье поворот от экзистенциалистского и религиозно-персоналистского «присутствия», «наивного убеждения, будто субъект представляет собой некую “полноту”» [42, с. 366], к пафосу онтологической «пустоты», трактовавшейся как поток «анонимных, неуловимых... цитат без кавычек» [43, с. 418]. Творчество или экзистенция — как в искусстве, так и в жизни вообще, т.е. и автора, и его героя, — становилось не некой иррациональной, но все-таки смыслообразующей деятельностью «Я», а проявлением бесконечного множественного Другого, тотальным «цитированием»: «Я всегда сохранял вкус к цитатам... я показываю людей, которые цитируют... В приготовленные материалы к фильму я вношу какую-нибудь фразу Достоевского, если она мне нравится» [44, с. 66].

В этом фрагменте интервью, данного Годаром в 1962 году, прорисовываются контуры такого *цитатного* подхода к творчеству, причем, «реальный автор» здесь — то авторское «Я», каким его осознает сам Годар, соединяет двух множественных Других «во мне»: один множественный Другой представляет состоящий из *киноязыковых цитат без кавычек текст самого реального автора*, хотевшего, по его словам, «оттолкнуться от традиционной истории и переснять, но совершенно иначе, все то кино, которое уже было снято... создать впечатление, будто выразительные средства кино только что открыты или дать их ощутить как недавно найденные» [там же]; второй множественный Другой — это поведенческие «цитаты без кавычек» героя («... я показываю людей, которые цитируют»).

Теперь, возвращаясь к анализу поведения Пуакара, мы можем четче и главное — с большей верой в то, что угадан один из авторских замыслов, обозначить важный для нас контекст: соединением жанровости и фрагментарности или, по-другому — пародийности и абсурдности, т.е. противоречием между психологической предопределенностью и спонтанностью в действиях Мишеля заявляет о себе этот самый множественный. Другой — непрерывно творящий необремененные структурным смысловым единством «цитаты без кавычек». По-видимому, адекватное восприятие этого повествования должно выявить, что в психике Пуакара как руководство к его очередному тому или другому действию не воспроизводятся «жанры» целиком, не функционируют какие-то целостные «горизонты», но актуализируются именно равные самим себе, то есть *бессмысленные фрагменты жанров*, которые, очевидно, имея в виду их дознаковость, доинформативность, в чистом виде графическую явленность сознанию героя, можно сопоставить не только с «цитатами без кавычек» Р. Барта, но и с дерридианскими «следами». Рождение этих новых фрагментов, которые «для себя» и не фрагменты, а целостности всегда опережает рождение их смыслов, их жанровых означаемых. Пуакар, словно выхватывая из каких-то пролетающих мимо книжек или фильмов цитаты, непрерывно «пишет» что-то новое: то, весело вставляя подвернувшуюся цитату из кодекса «опровержений куртуазных правил», просто предлагает героине фильма переспать с ним, то в неожиданном жанре «фрагмента из детектива» обсуждает с кем-то по телефону не очень понятные денежные дела, то вдруг гримасничает, объясняя таким вот первым попавшимся под руку способом, что означает слово «дуться». Такую образованную из трех «пустых» мимических состояний лица гримасу можно интерпретировать как «цитату» для будущих проектов Жака Деррида: любое визуальное нечто — это прежде всего *оно само*.

Подобное растворение психологического «Я» во фрагментарных «голосах других» — та коннотация, которая снимает противоречие в поведении Пуакара. Если же рассматривать картину Годара в кон-

тексте заявленной нами темы, соединение абсурдности и пародийности в действиях героя несомненно указывает на то, что данный фильм, будучи одним из главных произведений просуществовавшей в чистом виде лишь несколько лет французской «новой волны», является предвестником постмодернистской эстетики. Картина, снятая в то же время, когда утверждалась «политика авторов», отчетливо проясняет тот переходный момент и в истории кино, и в истории искусства в целом, когда создатель произведения обладает, можно сказать, парадоксальной идентичностью. С одной стороны, он видит себя еще как автора абсолютно оригинального произведения, который подлинно существует в процессе своего творчества, с другой стороны, его видение себя уже несомненно причастно к коммуникативным и визуалистским контекстам «смерти автора».

ЛИТЕРАТУРА

1. Трюффо Ф. Об одной тенденции во французском кино [Электронный ресурс] // LiveInternet: сайт. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/tyuneva/post163605432/> (Дата обращения 09.07.2018).
2. Sarris A. *The American Cinema. Directors and Directions. 1929–1968*. NY: Da Capo Press, 1968. 393 p.
3. Бек А. де Новая волна. Портрет молодости. М.: Rosebud Publishing, 2016. 128 с.
4. *The French New Wave: Critical Landmarks* / ed. by P. Graham, V. Ginette. London: BFI: Palgrave Macmillan, 2009. 273 p.
5. *Authorship and Film* / ed. by D. Gerstner, J. Staiger. Routledge, 2013. 308 p.
6. Базен А. О политике авторов [Электронный ресурс] // Cineticle: Интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/behind/755-de-la-politique-des-auteurs.html> (Дата обращения: 09.07.2018).
7. Хайдеггер М. Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) // Вопросы философии. 1995. № 11. С. 119–145.
8. Мамардашвили М.К. Введение в философию, или то же самое, но в связи с романом Пруста «В поисках утраченного времени» // Искусство кино. 1993. № 2. С. 93–98.
9. Нил С. Арт синема как институция [Электронный ресурс] // Логос. 2002. № 5–6 (35). URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/35/12.pdf> (Дата обращения 09.07.2018).

10. Самутина Н.В. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 25–42.
11. Фуко М. Что такое автор? Доклад, прочитанный на заседании Французского философского общества 22 февраля 1969 года [Электронный ресурс] // Гуманитарные технологии: аналитический портал. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/788> (Дата обращения 22.11.2018).
12. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 373 с.
13. Куренной В.А. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // Логос. 2012. № 1 (85). С. 14–79.
14. Ross A. No respect: Intellectuals and Popular Culture. L.; N.Y.: Routledge, 1989. 269 p.
15. Павлов А.В. Постыдное удовольствие. Философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Издательский дом ВШЭ, 2015. 360 с.
16. Rosenbaum J. Movies as Politics. L.; Berkley: Los Angeles University of California Press, 1997. 376 p.
17. Tracy A. Vulgar Auteurism: The Case of Michael Mann [Электронный ресурс] // Cinema Scope. 2009. N 40. URL: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/vulgar-auteurism-case-michael-mann/> (Дата обращения: 12.09.2018).
18. Brodi R. A Few Thoughts on Vulgar Auteurism [Электронный ресурс] // The New Yorker: сайт. URL: // <http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2013/06/vulgar-auteurism-history-of-new-wave-cinema.html> (Дата обращения: 15.09.2018).
19. Marsh C. Fast & Furious & Elegant: Justin Lin and the Vulgar Auteurs [Электронный ресурс] // The Village voice: сайт. URL: <https://www.villagevoice.com/2013/05/24/fast-furious-elegant-justin-lin-and-the-vulgar-auteurs/> (Дата обращения: 25.09.2018).
20. Павлов А.В. Вульгарный авторский кинематограф [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2013. №11. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2013/11/vulgarnyj-avtorskij-kinematograf> (Дата обращения: 19.11.2018).
21. Логос: философско-литературный журнал. 2014. № 6 (102). С. 1–178.
22. Соллерс Ф. Странная жизнь Ги Дебора // Дебор Г.Э. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2014. С. 209–212.
23. Трюффо Ф. Говард Хоукс. Лицо со шрамом // Трюффо о Трюффо. Статьи. Интервью. Сценарии. М.: Радуга, 1987. С. 61–62.

24. Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. 216 с.
25. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб: Сеанс, 2016. 440 с.
26. Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 215–252.
27. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей о Гансе фон Маре. М.: МПИ, 1991. 164 с.
28. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.
29. Артюх А.А. Новый Голливуд. История и концепция. СПб: Алетейя, 2015. 262 с.
30. Самутина Н.В. Слово из двух проблемных частей: киноисследования 2010-х о своем ускользающем объекте. М.: Издательский дом ВШЭ, 2010. 44 с.
31. Rodowick D.N. The Virtual Life of Film. Cambridge: Harvard University Press, 2007. 216 p.
32. МақДональд К. Теория фильмов. Харьков: Гуманитарный Центр, 2018. 236 с.
33. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.
34. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997. 272 с.
35. Виноградов В.В. Антикнематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». М.: Канон-Плюс, 2013. 280 с.
36. Зонтаг С. Фильм Жана Люка Годара «Жить своей жизнью» // Киноведческие записки. 1994. № 22. С. 224–235.
37. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 69–256.
38. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С. 222–318.
39. Лакан Ж. Бессмысленное и структура Бога // Метафизические исследования. Статус иного. СПб, 2000. Вып. XIV. С. 218–231.
40. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб: Петрополис, 1998. 432 с.
41. Лакан Ж. Якобсону // Метафизические исследования. Статус иного. СПб, 2000. Вып. XIV. С. 232–242.
42. Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 319–374.

43. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 413–423.

44. Годар о кино (антология текстов) // Годар Ж.-Л. Страсть: между черным и белым. М., 1997. С. 62–114.

REFERENCES

1. Truffaut F. Ob odnoy tendentsii vo frantsuzskom kino [Concerning one Tendency in French Cinema]. LiveInternet. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/tyuneva/post163605432/> (Access date: 09.07.2018).

2. Sarris A. The American Cinema. Directors and Directions. 1929–1968. NY: Da Capo Press, 1968. 393 p.

3. Beck A. de Novaya volna. Portret molodosti [The New Wave. A Portrait of Youth]. Moscow: Rosebud Publishing, 2016. 128 p.

4. The French New Wave: Critical Landmarks. Ed. by P. Graham, V. Ginette. London: BFI: Palgrave Macmillan, 2009. 273 p.

5. Authorship and Film. Ed. by D. Gerstner, J. Staiger. Routledge, 2013. 308 p.

6. Bazin A. O politike avtorov [About the Authors' Politics]. Cineticle: Internet-zhurnal ob avtorskom kino [Internet Journal about Authorial Cinema]. URL: <http://www.cineticle.com/behind/755-de-la-politique-des-auteurs.html> (Access date: 09.07.2018).

7. Heidegger M. Issledovatel'skaya rabota Vil'gel'ma Dil'teya i bor'ba za istoricheskoe mirovozzrenie v nashi dni. Desyat' dokladov, pročitannyh v Kassele [The research work of Wilhelm Dilthey and the struggle for the historical worldview in our days. Ten presentations read in Basel] (1925). Voprosy filosofii [Questions of Philosophy]. 1995. No. 11, pp. 119–145.

8. Mamardashvili M.K. Vvedenie v filosofiyu, ili to zhe samoe, no v svyazi s romanom Prusta "V poiskah utrachennogo vremeni" [Introduction into philosophy, or the same thing in connection with Proust's novel "In Search for Lost Time"]. Iskusstvo kino [The Art of Cinema]. 1993. No. 2, pp. 93–98.

9. Nil S. Art sinema kak institutsiya [Art Cinema as an Institution]. Logos. 2002. No. 5–6 (35). URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/35/12.pdf> (Access date: 09.07.2018).

10. Samutina N.V. Avtorskiy intellektual'nyy kinematograf kak yevropeyskaya ideya [Authorial Individual Cinematography as a European Idea]. Kinovedcheskie zapiski. 2002. № 60, pp. 25–42.

11. Foucault M. Chto takoe avtor? Doklad, pročitanny na zasedanii Frantsuzskogo filosofskogo obshchestva 22 fevralya 1969 goda. [What is the Author? Presentation read at the Session of the French Philosophical Society on February 22, 1969] Gumanitarnye tekhnologii: analiticheskiy portal

[Humanitarian Technologies: Analytical Portal]. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/788> (Access date: 22.11.2018).

12. Bazin A. Chto takoe kino? [What is Cinema?] Moscow: Iskusstvo [Art], 1972. 373 p.

13. Kurennoy V.A. Issledovatel'skaya i politicheskaya programma kul'turnykh issledovaniy [The Research and Political Program of Cultural Research]. Logos. 2012. No. 1 (85), pp. 14–79.

14. Ross A. No respect: Intellectuals and Popular Culture. L.; N.Y.: Routledge, 1989. 269 p.

15. Pavlov A.V. Postydnoe udovol'stvie. Filosofskie i sotsial'no-politicheskie interpretatsii massovogo kinematografa [Shameful Pleasure. Philosophical and Social-Political Interpretations of the Mass Cinematograph]. Moscow: Izdatel'skiy dom VSHEH, 2015. 360 p.

16. Rosenbaum J. Movies as Politics. L.; Berkley: Los Angeles University of California Press, 1997. 376 p.

17. Tracy A. Vulgar Auteurism: The Case of Michael Mann. Cinema Scope. 2009. N 40. URL: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/vulgar-auteurism-case-michael-mann/> (Access date: 12.09.2018).

18. Brodi R. A Few Thoughts on Vulgar Auteurism. The New Yorker. URL: <http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2013/06/vulgar-auteurism-history-of-new-wave-cinema.htm> | (Access date: 15.09.2018).

19. Marsh C. Fast & Furious & Elegant: Justin Lin and the Vulgar Auteurs. The Village voice. URL: <https://www.villagevoice.com/2013/05/24/fast-furious-elegant-justin-lin-and-the-vulgar-auteurs/> (Access date: 25.09.2018).

20. Pavlov A.V. Vul'garnyy avtorskiy kinematograf. Iskusstvo kino. 2013. №11. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2013/11/vulgarnyj-avtorskiy-kinematograf> (Access date: 19.11.2018).

21. Logos: filosofsko-literaturnyy zhurnal [Logos: Philosophical-Literary Journal]. 2014. No. 6 (102). pp. 1–178.

22. Sollers F. Strannaya zhizn' Gi Debora [The strange life of Guy Debord]. Debord G.EH. Obshchestvo spektaklya [The Society of the Spectacle]. Moscow: Opustoshitel' [Devastator], 2014. pp. 209–212.

23. Truffaut F. Govard Houks. Litso so shramom. [Howard Hawks. A face with scars]. Tryuffo o Tryuffo Stat'i. Interv'yu. Stsenarii. [Truffaut about Truffaut. Articles. Interviews, Scenarios]. Moscow: Raduga [Rainbow], 1987. pp. 61–62.

24. Yampol'skiy M.B. Vidimyy mir. Ocherki ranney kinofenomenologii [The Visible World. Essays of Early Cinema Phenomenology]. Moscow: Nil kinoisustva [Scientific-Research Institute of the Art of Cinema], 1993. 216 p.

25. Elsesser T., Hagener M. Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [The Theory of Cinema. The Eye, Emotions, the Body]. St. Petersburg: Seans, 2016. 440 p.

26. Merlo-Ponti M. *Oko i duh. Frantsuzskaya filosofiya i estetika XX veka* [The Eye and the Spirit. 20th Century French Philosophy and Aesthetics]. Moscow: Iskustvo [Art], 1995. pp. 215–252.
27. Hildebrand A. *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve i sobranie statey o Ganse fon Mare* [The Issue of Form in the Visual Arts and a Compilation of Articles about Hans von Mare]. Moscow: MPI, 1991. 164 p.
28. Barthes R. *Smert' avtora* [The Death of the Author]. Barthes R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1994. pp. 384–391.
29. Artyukh A.A. *Novyy Gollivud. Istoriya i kontseptsiya* [The New Hollywood. History and Conception]. St. Petersburg: Aleteya, 2015. 262 p.
30. Samutina N.V. *Slovo iz dvuh problemnykh chastey: kinoissledovaniya 2010-h o svoem uskol'zayushchem obyekte* [A Word from Two Problem Parts: Cinema Research]. Moscow: Izdatel'skiy dom VSHEH, 2010. 44 p.
31. Rodowick D.N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007. 216 p.
32. MacDonald K. *Teoriya fil'mov* [The Theory of Films]. Kharkov: Gumanitarnyy Tsentri [Humanitarian Center], 2018. 236 p.
33. Manovich L. *Yazyk novykh media* [The Language of New Media]. Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 400 p.
34. Barthes R. *Camera Lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera Lucida: Commentaries to Photography]. Moscow: Ad Marginem, 1997. 272 p.
35. Vinogradov V.V. *Antikinematograf Zh.-L. Godara, ili "Mertvetsy v otpuske"* [The Anti-Cinematograph of Jean-Luc Godard or "The Dead on Vacation"]. Moscow: Kanon-Plyus, 2013. 280 p.
36. Sontag S. *Fil'm Zhana Lyuka Godara "Zhit' svoey zhizn'yu" Jean-Luc Godard "My Life to Live"*. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Study Notes]. 1994. No. 22, pp. 224–235.
37. Bakhtin M.M. *Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti* [The Author and the Hero in Aesthetic Activity]. Bakhtin M.M. *Raboty 1920-h godov* [Works from the 1920s]. Kiev: Next, 1994. Pp. 69–256.
38. Camus A. *Mif o Sizife. Esse ob absurde. Sumerki bogov* [The Myth of Sisyphus. Essay about the Absurd. The Twilight of the Gods]. Moscow: Politizdat, 1990. pp. 222–318.
39. Lacan J. *Bessmyslennoe i struktura Boga. Metafizicheskie issledovaniya. Status inogo* [The Meaningless and the Structure of God. Metaphysical Research Works. The Status of the Other]. St. Petersburg, 2000. Vol. XIV. pp. 218–231.

40. Ecco U. Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The Absent Structure. An Introduction to Semiology]. St. Petersburg: Petropolis, 1998. 432 p.

41. Lacan J. Yakobsonu. Metafizicheskie issledovaniya. Status inogo [To Jacobson. Metaphysical Research Works. The Status of the Other]. St. Petersburg, 2000. Vol. XIV. pp. 232–242.

42. Barthes R. Kritika i istina [Criticism and the truth]. Barthes R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1994. pp. 319–374.

43. Barthes R. Ot proizvedeniya k tekstu [From the work to the text]. Barthes R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1994. pp. 413–423.

44. Godar o kino (antologiya tekstov) [Godard about Cinema (An Anthology of Texts)]. Godard J.-L. Strast': mezhdu chernym i belym [Passion: Between Black and White]. Moscow, 1997. pp. 62–114.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

БОРИС ВИКТОРОВИЧ РЕЙФМАН,
кандидат культурологии,
доцент кафедры истории и теории культуры
Российского государственного
гуманитарного университета
Москва, Миусская пл., д. 6
ORCID: 0000-0003-1915-7609
e-mail: brejfman@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR:

BORIS V. REIFMAN,
PhD in Culturology,
Associate Professor at the Department of History and Theory
of Culture of the Russian State University for the Humanities
Moscow, Muisskaya sq., 6
ORCID: 0000-0003-1915-7609
e-mail: brejfman@yandex.ru