

RU

Мировоззренческий аспект новой поэтики кино: интерпретация действия как выражения духа модерна в философии Ж. Делеза

Хренов Н. А.

Аннотация. В исследовании характеризуется центральный тезис книги о кино Ж. Делеза - тезис о кризисе образа-действия и возникновении образа-времени, который доказывается с помощью философии. Определено, что согласно точке зрения Ж. Делеза, герой западного кино - это прежде всего действующая личность. В русской же культуре герой - это и действующая личность, и личность созерцающая, рефлексирующая. Делается вывод о том, что идеи модерна в России стали своими. Модерн в России предстал в образе марксизма и тоже будил архетипические представления о справедливом социальном устройстве. При этом модерн в России следует понимать шире, чем просто художественный авангард, который здесь был не менее активным, чем на Западе. Также в статье отводится важное значение рассмотрению вопроса о понимании действия в культуре разных народов.

EN

The Ideological Aspect of the New Poetics of Cinema: The Interpretation of Action as an Expression of the Spirit of Modernity in the Philosophy of G. Deleuze

Khrenov N. A.

Abstract. The study characterises the central thesis of G. Deleuze's book about cinema, i.e. a thesis about the crisis of the image-action and the emergence of the image-time, which is proved with the help of philosophy. It is determined that according to G. Deleuze's point of view, the protagonist of Western cinema is primarily an acting person. In Russian culture, the protagonist is both an acting person and a contemplative, reflecting person. It is concluded that the ideas of modernity have become accepted in Russia. Modernity in Russia appeared in the image of Marxism and also awakened the archetypal ideas about a just social order. At the same time, modernity in Russia should be understood more broadly than just the artistic avant-garde, which was no less active here than in the West. The paper also attaches great importance to considering the question of the understanding of action in the culture of different peoples.

Введение

Отказ от, по выражению М. Элиаде, «великого модернистского мифа» подрывает утвердившую себя в искусстве традицию, которая была связана с действием. Это обстоятельство не является лишь выражением контекста как внешнего фактора. Оно имеет последствия для эстетики и поэтики кино. И вот это-то нас как раз и будет интересовать. Вопросы эстетики и поэтики кино будут слагаемыми того, что философы подразумевают под кинематографическим опытом. Эта традиция возникла еще в эпоху Аристотеля, который, основываясь на преимущественной значимости действия, выводил универсальный признак искусства, назвав его мимесисом. Что ж, от поэтики Аристотеля перейдем к поэтике Ж. Делеза. Хотя справедливости ради следует сказать, что самый большой вклад в разработку поэтики в XX веке был сделан исследователями структуралистской ориентации.

Конечно, в разные эпохи эта традиция то активизировалась, то затухала, но нас будет интересовать лишь искусство XX века и, в частности, вторая его половина, когда стремления художников сосредоточивать интерес к произведению, опираясь лишь на действие, меняются. Статус действия начинает понижаться, что, конечно, не может не проявиться, в том числе, в кинематографе. Нечто похожее происходило в начале XX века в театре, когда пользовалась популярностью драматургия М. Метерлинка, для которой было характерно исчезновение действия, заменявшего настроение (Хренов, 2020). Хотя именно в кино этот процесс в силу его многомиллионной

аудитории оказывается весьма болезненным. В самом деле, уже раннее кино устремилось вспять, повернувшись от психологического романа к авантюрному повествованию. Начался ренессанс авантюрных сюжетов, восстанавливающих статус действия. Да, собственно, и тогда уже можно было фиксировать процессы, напоминающие постмодернизм. Постепенно эта закономерность становится повсеместной и, следовательно, универсальной. Именно это обстоятельство и позволило Ж. Делезу обосновать центральный тезис своей книги о кино – тезис о кризисе образа-действия и возникновении образа-времени, который доказывается с помощью философии.

Основная часть

В обществе происходил процесс, затрагивающий мировоззренческий уровень, а также уровень социальной психологии. По сути, в данном случае речь должна идти о кризисе того мировосприятия, которое мы выше и назвали модерном, о кризисе модерна как проекта, а об этом Ж. Делез не говорит. Для него поэтика кино только поэтика. Мировоззренческий контекст в данном случае во внимание не принимается. Конечно, этот проект был прежде всего проектом мировоззренческим, а значит, философским. Но его распространение и его действительность не явились искусственным изобретением, просто выдумкой философов эпохи Просвещения. Модерн как философский проект оказался возможным именно в западном мире. Он соответствовал психологии «фаустовского» человека и его мировосприятию, а оно означает специфическое отношение к миру. С точки зрения «фаустовского» человека мир – это хаос, который следует преодолеть, а это предполагает исключительную активность личности.

Герой западного кино – это прежде всего действующая личность. Этот признак вытекает из преимущественной ориентации западного человека на действие. Но эта ориентация выражает и один из самых ярких периодов в западной истории – период модерна. Такая активность «фаустовского» человека и порождает и предполагает действие. Мир как хаос может быть и часто предстает сильнее личности, и это порождает в искусстве жанр трагедии, которую, собственно, и анализировал Аристотель, формулируя один из универсальных эстетических признаков, а именно мимесис. Хотя в античности остается многое от восточных культур, в которых личность действующая уступает личности созерцающей, тем не менее, Запад все же у древних греков берет именно действующего человека. Это-то и определяет исключительный динамизм такой культуры. Что касается установок личности в русской культуре, то здесь следует с самого начала иметь в виду расщепление базового типа личности на действующую личность, что будет ее роднить с западным, т.е. «фаустовским» человеком, и на личность созерцающую, рефлексивную, что свидетельствует о том наследии, которое было воспринято Россией от Востока, но это в теории. Если же иметь в виду великую пассионарную вспышку, предшествующую революции 1917 года и продолжающую быть реальной долго еще после революции, то в первой половине XX века, конечно же, в центре внимания оказывался тоже человек действующий. Таким его делала очередная и падающая на это время пассионарная вспышка.

Этот наш тезис можно было бы проиллюстрировать фильмом Ю. Райзмана «Коммунист» (1957), появившимся уже в оттепельную эпоху, но и возвращающему к постреволюционному времени хаоса и разрухи, потребовавшего от человека максимального напряжения, концентрации физических и духовных сил, но, в том числе, и самопожертвования. Герой Ю. Райзмана – трагическая фигура. В ситуации потепления и послабления фильм предупреждал, какой ценой доставалась существующая стабильность и как важно ее сохранить. Как фильм Ю. Райзмана, так и другие исходящие из этой идеи фильмы, видимо, имели эффект. Но понятно, что эта присущая западному человеку особенность в философии модерна получила и выражение, и оправдание. Так рождается идея, которая усваивается многими народами и утверждается с помощью революций, хотя это далеко не всегда соответствовало ментальности этих народов, что, конечно, имеет отношение и к России. И если в России революция как действие, соответствующее установке модерна, все же произошла, то произошла не потому, что Россия с присущими ей имперскими амбициями в своем развитии слишком запаздывала и до середины XIX века сохраняла крепостное право.

Но как и всякая идея, идея модерна, подразумевающая радикальное изменение общества, переживает не только высшую точку своего развития, но и фазу затухания, а затем и исчезновения, когда действующий человек отступает перед человеком созерцающим и рефлексивным. Таков психологический эффект смены парадигмы. То же происходит после революций и войн в XX веке. Точнее, во второй половине прошлого столетия. Эту фазу заката в истории реализации идеи модерна переживает несколько поколений, в том числе, и наше.

Можно констатировать, что порванные связи между человеком и миром следует восстанавливать. Разумеется, имеются в виду связи, внедренные в сознание людей в эпоху реализации проекта модерна, носители которого были убеждены в том, что социальные эксперименты можно проводить, не считаясь с культурой, а также если еще иметь в виду религиозные традиции, то не считаясь с личностью. Цитируя Годара о том, что люди продолжают оставаться теми же, а вот мир начинает развиваться по каким-то другим и особым законам, Ж. Делез пишет об утрате веры в этот мир как решающий комплекс современного человека. «Фактом современного мира является то, что в этот мир мы больше не верим. Мы не верим даже в события, которые наступают нас самих, в любовь и смерть. Так, как будто они касаются нас лишь частично. Теперь не мы снимаем кино, а сам мир предстает перед нами словно плохой фильм» (Делез, 2019).

Конечно, эту закономерность Делез прежде всего обращает к западному миру, переживающему процессы, получившие выражение в экзистенциализме. Но ведь Делез очень часто обращается и к практике советского

кино, цитируя и Эйзенштейна, и Тарковского, он упоминает имена Довженко и Параджанова. Для него российское кино не изолировано от западного.

В интересующий нас период давление железного занавеса ослабевает, и воздействие западного кино на кино отечественное ощущается сильнее. Не случайно этот период называют периодом вестернизации советского кино (Под знаком вестернизации..., 1995). Так, например, кинокритик М. Трофименков утверждает, что вместе с французской «новой волной» в мировом кино возникает новый взгляд – всматриваться, а не судить. По его мнению, «новая волна» стала «ключевым событием в развитии послевоенного кинематографа, переломом эпох, концептом, заключающим в себе формулу как модернистского, так и постмодернистского кинематографа» («Новая волна»..., 1999, с. 101). А что касается экзистенциализма, то философ Н. Мотрошилова находила оправдание популярности этой философии в Советском Союзе. «Настроения отчужденности, страха, отчаяния, одиночества, – пишет она, – характерны для немалого числа индивидов в условиях любых формаций – особенно в периоды крутых переломов, болезненных переходов от одних социальных порядков к другим» (Делез, 2019, с. 336).

Так, постоянно возвращаясь в своей книге к формуле времени Бергсона, в которой закрепляется неразличимость настоящего, прошлого и будущего, Делез сначала упоминает имя Пруста, воспользовавшегося в литературе формулой Бергсона, а затем называет имена кинорежиссеров, творчество которых движется в этом же бергсоновско-прустовском русле. Среди имен этих трех режиссеров мы обнаруживаем и имя советского режиссера, а именно, Довженко. «В кинематографе существуют три фильма, – пишет он, – показывающих наше бытие во времени и движение по его потоку, уносящему нас с собой, способствуя в то же время концентрации нашей личности и раздвижению ее рамок: это «Звенигора» Довженко, «Головокружение» Хичкока и «Люблю тебя, люблю...» Рене» (Мотрошилова, 2009, с. 326). Обратим внимание на то, что в перечислении имен режиссеров Делез не придерживается принятого им разделения фаз в динамике становления новой формы. Так, Довженко и Хичкок – режиссеры классического кино, т.е. они представляют период, когда доминирующей формой в кино является образ-движение, а согласно теории Делеза, этот образ предшествует в истории образу-времени. Хотя здесь исключением является Хичкок, который вообще-то в других местах книги предстает в режиссуре переходной фигурой. Что касается А. Рене, то, конечно, уже новое кино свидетельствует об уже свершившейся трансформации поэтики. Он представляет кинематограф, в котором доминирует образ-время. Но, собственно, это лишь свидетельствует о том, что модернистский комплекс все еще продолжает доминировать даже на той фазе, когда уже образ-время утвердился.

Модернистский комплекс постоянно возрождается. Верность ему сохраняется даже в то время, когда постмодернизм перестает быть маргинальным, когда отдельные, частные явления, напоминающие постмодернистские формы и им предшествующие, трансформируются в собственно постмодернизм. Но дело, конечно, не в том, что у Делеза отсутствует различие между западными и советскими режиссерами, как и между западным и советским кино. Различие и в самом деле не существует, ибо именно в России, а не в какой-то другой стране, произошла симуляция и активное усвоение идей модерна и, разумеется, не только и не столько в кино. Здесь для усвоения и реализации этих идей почва была подготовлена.

Идеи модерна в России стали своими. Модерн в России предстал в образе марксизма и тоже будил архетипические представления о справедливом социальном устройстве. Как известно, идея социализма возшла на фундаментальной архетипической основе и потому имела колоссальное воздействие на массы. На эту мифологическую и архетипическую сторону социализма обратил внимание М. Элиаде. «Давайте оставим в стороне все вопросы философской обоснованности марксизма и его исторической судьбы, – пишет он, – и рассмотрим лишь мифологический образчик коммунизма и эсхатологическое значение его популярности и успеха, что бы мы ни думали о научных притязаниях Маркса, ясно, что автор Коммунистического манифеста берет и продолжает один из величайших эсхатологических мифов Средиземноморья и Среднего Востока, а именно: спасительную роль, которую должен был сыграть Справедливый («избранный», «помазанный», «невинный», «миссионер», а в наше время – пролетариат), страдания которого призваны изменить онтологический статус мира. Фактически бесклассовое общество Маркса и последующее исчезновение всех исторических напряженностей находит наиболее точный прецедент в мифе о Золотом Веке, который, согласно ряду учений, лежит в начале и в конце истории» (Элиаде, 1996, с. 25).

Так что, советское кино стало исключительно модернистским. Правда, в данном случае под модерном следует понимать не то, что складывали в него критиковавшие опыт западного искусства XX века советские искусствоведы. Необходимо иметь в виду его философию, и, еще точнее, хабермасовское истолкование. Ю. Хабермас делает модерн философским понятием и его происхождение связывает с философией Просвещения. При этом, если исходить из такого понимания модерна, модерн и в России следует понимать шире, чем просто художественный авангард, который здесь был не менее активным, чем на Западе. Авангард в России имел место и в кинематографе. Достаточно назвать имена Эйзенштейна, Вертова и других. Но авангард охватывал далеко не всю кинематографическую продукцию. Это был довольно узкий круг режиссеров, которые хотя и поддерживались в первое время новой властью, но это им не помогало овладеть массовой публикой, эстетический опыт которой был еще достаточно традиционным и связанным с фольклором (Богданов, 2009). Это не могло помешать им в истории кино занять первые места, и мы сегодня прочитываем всю историю кино сквозь призму их творчества. А вот что касается модерна, то применительно к кино это понятие следует понимать шире. Ведь советское кино смыкалось с пропагандой идеи радикального переустройства общества, т.е. с идеей революции, что и является целью и смыслом проекта модерна, а, следовательно, модернистами оказывались и те формы, которые не обязательно представляли авангард по-советски.

Таким образом, мы приходим к парадоксальному выводу: советское кино первой половины XX века выражало ассимилированный дух модерна, который и является смыслом философии Просвещения. Оно мобилизовало население Советского Союза на радикальное пересоздание социума, а, следовательно, не могло исключать действие. Действие предполагает предельную включенность в реализацию проекта модерна уже как мировоззренческого концепта, и этот проект начинается свершением главного действия в этом проекте – революции. Ж. Делез не исключает советское кино из мирового контекста.

Но все же вопросу о понимании действия в культуре разных народов следовало бы уделить больше внимания. Ведь в этом смысле советский кинематограф оказывается исключительным явлением, что в иные периоды способствовало его выдвигению в мировом кино на первые роли. Так было с советским кино в 20-е годы. Поскольку же революция – это главное действие, в котором получает реализацию, с одной стороны, усвоенная философская идея, а, с другой, «величайший эсхатологический миф» и вековые чаяния о «царстве божием», то это действие сакрализуется и начинает тиражироваться всеми возможными средствами медиа, а из всех средств на первое место, как полагает Делез, выходит кинематограф. Во всяком случае, до появления телевидения. Без этой мировоззренческой и архетипической ауры невозможно понять смысл ни одного советского фильма. Во всяком случае до момента десакрализации действия, а это произойдет лишь во второй половине XX века.

Прежде, чем перечислять используемые режиссерами в ситуации кризиса действия новые приемы, оглянемся назад и зададимся вопросом, а разве то, что мы называем новым приемом не было раньше, разве не прибегали к нему режиссеры и раньше? Мы можем приводить примеры из кино 60-х, но ведь фильмы, свидетельствующие уже о кризисе действия, могли существовать и еще раньше. В конце концов, разве кризис действия нельзя обнаружить в предшествующем кино? Этого вопроса не обходит и Делез. Он пишет: «Но можно ли считать кризис образа-действия новым? Разве это не перманентное состояние кинематографа? Ведь во все эпохи фильмы наиболее беспримесного действия ценились за эпизоды, где действия нет, или же за затишье между действиями, за все множество экстрадействий и инфрадействий, которые невозможно было вырезать при монтаже, не исказив фильма (отсюда устрашающая власть продюсеров). Также во все времена возможности кинематографа и его призвание к перемене мест внушали режиссерам желание ограничить или даже устранить единство действия, разложить действие, драму, интригу или историю, и тем самым довести амбиции, уже распространившиеся в литературе, еще дальше» (Делез, 2019, с. 236).

Да, конечно, в литературе, скажем, нечто похожее на внутренний монолог, столь востребованный в XX веке, в том числе, и в кино, появился уже в XIX веке» (Хренов, 2020), но в кино он утвердился намного позднее. Тем не менее, кинематограф всегда стремился воспользоваться приемами, которые в литературе были уже и опробованы, и ассимилированы. Но тяжелы у кинематографа вериги, ведь кинематографический опыт зрителя связан с консервативным мышлением, в частности, фольклорным мышлением. Должно было пройти много времени, прежде чем у кинозрителя появится достаточный кинематографический опыт, чтобы воспринимать фильмы, поставленные в прустовском духе. Да, конечно, в кино были прорывы в образ-время и раньше. Но, во-первых, это были единичные факты, а, во-вторых, даже если такие прорывы и случались, то они не были отрефлексированы, осознаны, их форма возникала бессознательно. Да и не доходили они часто до кинотеатров, а объективную оценку получали намного позже.

Ну, а, кроме того, в какой-то степени специфика кино вообще связана с фиксацией времени. Именно на этом настаивает А. Тарковский. Имея в виду то, как с появлением кино как технологической возможностью рождается принципиально новый эстетический принцип, А. Тарковский говорит: «Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусств, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время. И одновременно – возможность сколько угодно раз воспроизвести это время на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил матрицу реального времени» (Делез, 2019, с. 292). Да, конечно, время присутствовало и в образе-действии, т.е. в кино первой половины прошлого столетия («Непосредственный образ-время – это призрак, который всегда посещал кино, однако, чтобы наделить его телом, потребовались современные фильмы» (Тарковский, 1967, с. 80)).

Но то, что имеет в виду Делез, – совсем другое, а именно, то, что в кино способно уловить лишь философия, а именно, взаимоотношения личности и мира. Не случайно А. Тарковский утверждает, что кино возникает из взгляда на вещи, причем, философского («Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он (художник – Н. Х.) выступает как художник, а кинематограф – как искусство» (Тарковский, 1967, с. 80)). Очевидно, что время в фильмах, в которых образ-действие все определял, возникло вследствие используемого монтажа, в частности, монтажа, как им пользовались представители авангарда, например, Эйзенштейн.

Кино второй половины XX века уже требовало пересмотра таких форм монтажа. Эйзенштейн открывает, что, оказывается, монтаж – это не только столкновение и противопоставление разных кадров, из которых, как в китайской письменности, возникает новый смысл. Монтаж уже присутствует в одном кадре, в одном образе. Раньше образ создавался с помощью монтажа, сейчас монтаж тождественен самому образу, и эта тождественность является следствием перехода от образа-действия к образу-времени.

А. Тарковский, которого Делез тоже упоминает, монтирует уже в ситуации востребованности в кино образа-времени, а потому у него и встречаются критические суждения об Эйзенштейне и его методе. Потому А. Тарковскому и приходится рефлексировать уже не о монтаже, а о времени (Делез, 2019, с. 294). «Репрезентации времени извлекаются из образа-движения, – пишет Делез, – лишь через ассоциации и обобщения либо через концепт (отсюда эйзенштейновское сближение монтажа и концепта). Такова двусмысленность сенсомотор-

ной схемы, фактора абстракции. И лишь тогда знак открывается непосредственно времени, когда время само становится сигнальной материей, тип, становящийся временным, совпадает со свойством единичности, взятым отдельно от своих моторных ассоциаций» (Делез, 2019, с. 294). Вот тогда-то, утверждает Делез, и становится возможной поэтика А. Тарковского, в которой главное – уже не движение, а время.

Но это на практике, а как же в теории? Были ли эти сдвиги осознаны в теории и если были осознаны, то кем? Процитируем в связи с этим следующее суждение Делеза. Правда, это суждение не самого Делеза. По этому поводу он излагает мысль Ф. Ницше. «Кино, – пишет он, – в сущности всегда делало именно это (фиксацию времени, воспринимаемого органами чувств, как у Тарковского – Н. Х.), но осознание пришло к нему лишь в ходе его эволюции и благодаря кризису образа-движения» (Делез, 2019, с. 237). Чтобы прояснить запаздывающее осознание возникновения в практике режиссуры новой эстетики, Делез обращается к суждению Ф. Ницше. Согласно Ф. Ницше, какие-то явления, а в данном случае, скажем, новая форма искусства, никогда не обнаруживает свой смысл уже у истоков. То, что возникло в начале становления формы, может раскрыться лишь на переломе собственного развития. Стереотипы авантюрного сюжета сохраняются и в эпоху утверждения психологического романа, о чем свидетельствуют даже романы Достоевского, что уж говорить о кино, тем более, о раннем кино, возрождающем поэтику авантюрного романа, не рискуя обращаться к роману психологическому. Тем не менее, процесс пошел.

Заключение

Пытаясь перечислить факторы, приблизившие кризис образа-действия, Делез, однако, называет не только соблазн новых литературных приемов, которыми, например, Эйзенштейн хотел воспользоваться при экранизации в Голливуде романа Т. Драйзера. Согласно Делезу, кризис образа-действия, начался после Второй мировой войны. Если иметь в виду американский кинематограф, то этому кризису способствовал мировоззренческий кризис, а именно, потрясение «американской мечты», что послужило основой возникновения независимого от Голливуда кино. Этому способствовало также увеличение количества образов и их инфляции, а также кризис традиционных жанров. Конечно, старая поэтика все еще сохранялась, и ставились соответствующие ей фильмы, но, как пишет Делез, душа кинематографа кино оставила. «Душа кино все больше требует мысли, даже если мысль начинает разрушать систему действий, перцепций и переживаний, которыми до сих пор кино подпитывалось. Мы теперь едва ли станем утверждать, что глобальная ситуация может дать повод к действию, способному ее видоизменить. К тому же мы не можем заставить ситуацию раскрыться, пусть даже частично. Утрачиваются даже наиболее “здоровые иллюзии”» (Делез, 2019, с. 244).

В качестве доказательства высказанных тезисов Делез приводит столь знакомые в 50-е годы для советского кинозрителя итальянские фильмы времен неореализма. Например, фильм Ф. Феллини «Маменькины сынки» (1953), в котором события незначительны, логическая цепь в их следовании на экране сомнительна. Но сомнение появляется и относительно принадлежности событий тем, кто их претерпевает. Иначе говоря, стереотип прогулки заменяет действие, что свойственно, в том числе, и фильму Ф. Феллини. Известно, что влияние Ф. Феллини на отечественное кино было громадным, а, следовательно, мы вправе искать в нем и элементы той поэтики, что присущи и фильмам Ф. Феллини. Происходящая в кино мутация не только проявляется в итальянских неореалистических фильмах, но и захватывает французскую «новую волну». «Что же касается французской “новой волны”, – пишет Делез, – то она, в свою очередь, восприняла эту мутацию скорее интеллектуальным и рефлексивным путем. Вот тогда-то форма-прогулка избавляется от пространственно-временных координат, доставшихся ей еще от старого социального реализма, и начинает иметь значение сама по себе <...> как выражение нового общества, нового и беспримесного настоящего» (Делез, 2019, с. 244). Так, приводя в качестве иллюстрации этого тезиса фильмы Шаброля, Годара, Ромера, Трюффо, Риветта, Делез пишет: «Именно теперь возникает череда очаровательных и трогательных персонажей, почти не озабоченных постигающими их событиями, даже предательством, даже смертью; они претерпевают и вызывают смутные события, которые согласуются между собой так же плохо, как участки “какого-угодно-пространства”, сквозь которое пробегают герои» (Делез, 2019, с. 244).

В свое время журнал «Искусство кино» проводил опрос среди отечественных режиссеров. Им предлагалось ответить на вопрос, какое влияние на них оказали фильмы французской «новой волны». Многие это влияние признавали. Почти каждый из опрошенных называл первый фильм Ф. Трюффо «400 ударов» (1959). В самом деле, следы влияния этого фильма очевидны. Взять хотя бы фильм С. Соловьева «Чужая белая и рябой» (1986) да, собственно, и другие посвященные подросткам фильмы С. Соловьева свидетельствуют о таких следах.

Источники | References

1. Богданов К. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. М., 2009.
2. Делез Ж. Кино. Издательство: Ад Маргинем, 2019.
3. Мотрошилова Н. О диалоге Мераба Мамардашвили с Жаном-Полем Сартром // Мераб Константинович Мамардашвили. М.: РОССПЭН, 2009.
4. «Новая волна» – сорок лет спустя // Искусство кино. 1999. № 5.

5. Под знаком вестернизации: Кино-публика – воздействие / отв. М. И. Жабский. М., 1995.
6. Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Выпуск 10. 1967.
7. Хренов Н. Трансформация традиционных отношений между театром и кино в эпоху постмодернизма: «текст» в функции «грамматики» // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1.
8. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М.: Издательство «Рефл-бук», 1996.

Информация об авторах | Author information

RU**Хренов Николай Андреевич¹**, д. филос. н., проф.¹ Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, г. Москва**EN****Khrenov Nikolai Andreevich¹**, Dr¹ The State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Moscow¹ nihrenov@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.11.2022; опубликовано (published): 26.12.2022.

Ключевые слова (keywords): новая поэтика кино; дух модерна в философии Ж. Делеза; интерпретация действия; образ-действие в кино; образ-время в кино; new poetics of cinema; spirit of modernity in the philosophy of G. Deleuze; interpretation of action; image-action in cinema; image-time in cinema.