

УДК 1:3+18+304.2

Петров В. Е.

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ИСТОРИЯ МЫСЛИ О СОЦИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИНЕМАТОГРАФА: БЕНЬЯМИН, КРАКАУЭР, ЛЕФЕВР

В данной статье на материале критического анализа материалистических концепций кинематографа В. Беньямина, З. Кракауэра и А. Лефевра разрабатывается понятие социального пространства кинематографа. Социальное пространство понимается в ключе А. Лефевра как динамическая совокупность пространственных практик, пространств репрезентации и репрезентаций пространства, являющаяся одновременно и продуктом, и материальным базисом для возникновения новых социальных практик и форм общественного сознания. На материале переосмысления замечаний К. Маркса обосновывается необходимость разработки пространственно-аналитического материалистического метода изучения социального пространства кинематографа.

Ключевые слова: кинематограф, социальное пространство, Беньямин, Кракауэр, Лефевр.

У даній статті на матеріалі критичного аналізу матеріалістичних концепцій кінематографа В. Беньяміна, З. Кракауера і А. Лефевра розробляється поняття соціального простору кінематографа. Соціальний простір розуміється у ключі А. Лефевра як динамічна сукупність просторових практик, просторів репрезентації і репрезентацій простору, що є одночасно і продуктом, і матеріальним базисом для виникнення нових соціальних практик і форм суспільної свідомості. На матеріалі переосмислення зауважень К. Маркса обґрунтовується необхідність розробки просторово-аналітичного матеріалістичного методу вивчення соціального простору кінематографа.

Ключові слова: кінематограф, соціальний простір, Беньямін, Кракауер, Лефевр.

In the following article the concept of the social space of cinema is developed on the material of a critical analysis of the materialistic conceptions of cinema by W. Benjamin, S. Krakauer and A. Lefebvre. Social space is understood in the A. Lefebvre's line of thought as a dynamic set of spatial practices, representations of spaces and representational spaces, which is both the product and the material basis for the emergence of new social practices and forms of social consciousness. The need to develop a spatio-analytical materialist method in the study of the social space of cinema is based on the rethinking of K. Marx's remarks.

Keywords: cinema, social space, Benjamin, Krakauer, Lefebvre.

Целью данной статьи является концептуализация понятия социального пространства кинематографа на основании изложения, обобщения и критического анализа концепций кинематографа в работах трех марксистских философов XX века: Вальтера Беньямина, Зигфрида Кракауэра и Анри Лефевра. На наш взгляд, в работах именно этих мыслителей кинематограф впервые концептуализируется в ключе материалистического анализа социального пространства. Соответственно, данная статья подразделяется на четыре раздела: три из них посвящены изложению и обобщению концепций вышеозначенных мыслителей, а четвертый – критическому анализу их вклада в развитие мысли о социальном пространстве кинематографа, а также методологическому обоснованию пространственно-аналитического подхода к изучению этого феномена. Мы понимаем социальное пространство в ключе Анри Лефевра: как динамическую совокупность пространственных практик, пространств репрезентации и репрезентаций пространства, являющаяся одновременно и продуктом, и материальным базисом для возникновения новых социальных практик и форм общественного сознания.

Вальтер Беньямин: кинематограф как производство особой формы взгляда

Хотя философское наследие В. Беньямина не содержит в себе сколько-нибудь целостной или завершенной концепции социального пространства, все же следует отметить, что этот термин играет видную роль в контексте изучения мыслителем социальных преобразований современности (второй половины XIX – начала XX вв.). Так, например, В. Беньямин замечает, что производство такой архитектурной формы, как готический собор,

напрямую связано с «ограниченностью» и теснотой средневекового города [5, с. 239]. То есть, формальные аспекты архитектурного сооружения рассматриваются, в первую очередь, в качестве элемента производства города, и только вследствие этого – в качестве выражения мировоззрения средневекового человека. В размышлениях об общественных преобразованиях в Советской России, В. Беньямин уделяет особое внимание тому, какие изменения внес большевизм в способ организации повседневной жизни городских жителей посредством трансформации их быта. В. Беньямин замечает, что «большевизм упразднил личную жизнь» [10, с. 30], а «среда является единственным надежным воспитателем» [10, с. 31]. Рассуждая о пролетарском образовании, В. Беньямин отмечает, что оно нуждается, в первую очередь, в «объективном пространстве», в отличие от образования буржуазного, которое «напротив, требует идеи, к которой образование ведет» [10, с. 202]. Таким образом, преобразование социального пространства жизни и образования рассматривается В. Беньямином в качестве базисных общественных преобразований, следствием, а не причиной которых является производство идеологического инструмента для формирования нового человека и новых общественных отношений.

Большое внимание В. Беньямин уделяет анализу социальных пространств современного ему города (в первую очередь – Парижа и Берлина) и связанных с ним явлений: интерьера современных мелкобуржуазных жилищ [8, с. 154; 14, с. 218], пространства офиса [8, с. 155], универмага [14, с. 40], кафе [14, с. 172], выставок [14, с. 175], музеев [14, с. 206], зеркал и городского освещения [14, с. 537-538], улиц [14, с. 828] и, в особенности, аркад [14, с. 106, 158, 542, 828, 878], а также связанной с ними практики фланеризма [14, с. 428, 878]. Здесь интуиции мыслителя относительно социального пространства достигают большей конкретизации, сохраняя при этом намеченные ранее идейные моменты: а) «архитектурные практики конструирования универмага Au Printemps», направленные на соблазнение посетителя видимостью роскоши и товарного изобилия, выражают не что иное, как «функцию товарного капитала» [14, с. 40]; б) интерьер буржуазного жилища «скрывает отношения господства», поскольку пространство отправления властных полномочий представителей буржуазии в XIX веке отделяется от пространства их жизни, обретая, таким образом, «экономическое алиби в пространстве» [14, с. 218]; в) «праздность фланера является демонстрацией против разделения труда» [14, с. 428], то есть пространственная практика фланеризма, появившаяся благодаря производству таких архитектурных форм, как аркады (крытые пешеходные улицы, наиболее популярные пространства буржуазного досуга во второй половине XIX века), скрывает существование отношений разделения труда при капитализме; г) благодаря использованию зеркал, освещения и восковых фигур в аркадах возникает двойственность, которая является «двойственностью пространства», поскольку последнее скрывает свою собственную опустошенность и подчиненность логике товарного капитала [14, с. 878]. Но подлинное свободное пространство города может произвести только социальная революция, которая сможет «освободить [его] от чар» [14, с. 422].

Таким образом, эксплицируя понятие социального пространства из разрозненных замечаний В. Беньямина, можно сказать, что социальное пространство является одновременно и продуктом общественного производства (капиталистический способ производства привел к возникновению аркад и современного города), и важным фактором производства новых общественных отношений (как в случае с пролетарским образованием). Также важно заметить, что в капиталистическом обществе производство пространства подчинено скрытию как существования товарно-денежных отношений (а, следовательно, и эксплуатации), так и своей конкретности и предметно-чувственной определенности. Таким образом, философский подход В. Беньямина к изучению феномена социального пространства можно считать материалистическим, поскольку в нем явления объективной реальности (формы организации социального бытия – жилища, школы, места досуга) являются первичными по отношению к формам сознания (образам и идеям, «грезам» коллективного сознания [14, с. 389]). При этом трансформация социального пространства рассматривается, с одной стороны, как реализация общественной необходимости, а с другой – как отправление политической воли одного класса по отношению к другому. Осмысляя социальное пространство кинематографа с подобных позиций, В. Беньямин приходит к следующим выводам:

а) возникновение кинематографа как социальной практики является следствием «сращивания» рабочего с производственным аппаратом, о котором писал К. Маркс [7, с. 175-176] и в этом аспекте воспроизводит отношения отчуждения и эксплуатации: «Изобретение фильма и фонографа произошло в век максимального отчуждения одного человека от другого, беспрецедентно перепутанных отношений, которые стали для них единственными» [7, с. 137]. В этом контексте В. Беньямин сравнивает механизм кино с конвейером как главной формой организации труда в эпоху промышленного капитализма [12, с. 94]. Оба процесса требуют и производят внимание посредством телесного шока [13, с. 328]. Таким образом, в фильме «восприятие, обусловленное шоком, установлено в качестве формального принципа» [13, с. 328]. Поэтому он является «художественной формой, отвечающей на явную угрозу жизни, которой живут сегодня люди» [12, с. 132]. В этом смысле кинематографическое восприятие «осуществляется в современных машинах» [14, с. 394], то есть его производство напрямую связано со способом организации пространств современного машинного труда. В то же время отчуждение человека от своего собственного тела, происходящее в кинематографе, заставляет его «изучать фрагменты своего собственного существования» и пытаться «поймать потерянный жест подобно тому, как Петер Шлемиль [персонаж романа Адельберта фон Шамиссо. – В. П.] поймал свою тень, которую он продал» [11, с. 814]. Таким образом, телесное отчуждение, воспроизводимое кинематографом, может стать средством преодоления этого самого отчуждения: кинематограф не только «крадет» жест у современного человека, но и дает возможность ему его впервые понять и, таким образом, повторно присвоить;

б) в одном из отрывков неоконченного «Проекта Аркад» В. Беньямин задает вопрос: «Не выйдет ли отличного фильма из карты Парижа? Из разворачивания его различных аспектов во временной последовательности? Из сжатия вековых движений улиц, бульваров, аркад и площадей в получасовой отрезок времени? И не делает ли фланер то же самое?» [14, с. 83]. Таким образом, по мнению мыслителя, *кинематограф выражает собой особое отношение к городскому пространству, представленное фигурой фланера, бесцельно переходящего от одного зрелища к другому*. Описывая свое впечатление от лабиринтообразного пространства Москвы, В. Беньямин замечает, что «увлекательная последовательность топографических отвлечений», жертвой которой становится новоприбывший, «может быть показана только в фильме», и тут же предлагает использовать фильмы в качестве туристических указаний для ориентировки в больших городах [10, с. 24]. В то же время, сравнивая городское пространство времен Эдгара Аллана По с современным ему, В. Беньямин обращает внимание на специфику вырабатываемого под давлением городской среды восприятия: «В то время как прохожие [времен] По, кажется, бесцельно бросают взгляды во всех направлениях, современные пешеходы принуждены внимательно осматриваться вокруг, чтобы замечать сигналы регулировки движения. Таким образом, технология подчинила сенсорный аппарат человека сложной тренировке. Пришел день, когда новая и настойчивая необходимость в стимулах была удовлетворена фильмом» [13, с. 328]. Следовательно, «фильм соответствует существенным изменениям в перцептивном аппарате – изменениям, которые переживаются на индивидуальном уровне людьми на улицах больших городов с оживленным движением и на историческом – каждым современным борцом за социальное равенство» [7, с. 250]. Существование перцептивной «предрасположенности» к восприятию фильма городскими массами подчеркивается также тем фактом, что восприятие кинематографа сельскими жителями значительно отличается от восприятия горожанами. Так, например, первые не в состоянии связать в единую сюжетную линию показанные последовательно кадры двух тематически различных сцен, склонны проявлять неподходящие эмоциональные реакции, и т.д. [10, с. 14]. Таким образом, «только кинематограф управляет оптическими подходами к сущности города, такими как сопровождение автомобилиста к новому [городскому] центру» [11, с. 599];

в) кинематограф осмысливается В. Беньямином в контексте таких пространственных практик репрезентации, как городская реклама и уличное освещение. Сущность первой рассматривается как сокращение до минимума дистанции между зрителем и репрезентируемым объектом, дистанции, которая «является сущностью критики» [8, с. 85-86]. Реклама «ставит объекты перед самым нашим лицом» [6, с. 131-132], тем самым шокируя зрителя и настойчиво

требуя от него эмоциональной реакции на продукт. При этом в присущем ему поэтическом стиле Беньямин замечает, что превосходство рекламы над критикой обусловлено «не тем, что говорит движущийся красный неоновый знак – но огненной лужей, отражающей его на асфальте» [8, с. 85, 86] – то есть, расположенностью знака, яркостью исходящего от него освещения и прочими факторами окружающего пространства, не относящимися напрямую к риторике самого сообщения [13, с. 124]. Сообщение в рекламе оказывает воздействие, так сказать, своим «архитектоническим», пространственным измерением [9, с. 86];

г) В. Беньямин замечает, что «в средневековых церквях и монастырях и в княжеских дворах вплоть до конца XVIII-го столетия коллективное восприятие картин происходило не одновременно, но через градуированное и иерархизированное опосредование», и даже когда «картины начали выставлять на публике в галереях и салонах, в их восприятии для масс не существовало способа организовывать и контролировать себя» [7, с. 234-235]. Такой способ восприятия предполагает особое пространство, в котором индивидуальным зрителем может быть выработана дистанция по отношению к произведению – дистанция, необходимая для производства критического суждения [8, с. 85, 86]. *Кинематограф, в силу своей массовой природы, напротив – уничтожает всякую дистанцию между зрителем и репрезентируемым объектом.* Сокращение дистанции между зрителем и произведением обобщается В. Беньямином в концепции распада ауры, то есть утраты того «уникального ощущения дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет не был», которое сопровождает любой предмет искусства и сообщает ему его уникальность. Благодаря массовому характеру кинематографа В. Беньямин ставит его в один ряд с такими культурными формами, как архитектура и эпическая поэма [7, с. 234-235]. Если живопись сохранила определенную ограниченность и недоступность для массового восприятия, то в случае киноэкрана «критическое и рецептивное отношения публики совпадают», то есть происходит «слияние визуального и эмоционального наслаждения с ориентацией специалиста» [7, с. 234-235]. Кинопроизведение поглощается массой, мгновенно становится неотъемлемой частью опыта проживания ею окружающего мира, а не поглощает индивидуального зрителя в экзальтированном уходе от действительности в иллюзорную реальность [7, с. 239]. *Публика, посещающая кинотеатры – это активный, но рассеянный эксперт, склонный к повышенной внушаемости, следствием чего является огромная социально-трансформативная значимость кино* [7, с. 240, 241] (в том числе и в уже означенных выше смыслах);

д) социально-пространственная специфика кинематографа, помимо его обусловленности теми или иными факторами общественного производства, заключается также в производимом им особом отношении к социальному пространству в целом. С одной стороны, «кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных для нас реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием» [1, с. 53]. Изолируя, репродуцируя и бесконечно воспроизводя предметы, пространства и жесты, кинематограф выступает в качестве инструмента научного анализа [7, с. 236-237] и «отличного средства материалистической репрезентации» [7, с. 247]. С другой стороны, в одном из примечаний к своей программной работе «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» В. Беньямин отмечает, что в подражании (мимезисе), которое является «первофеноменом любой творческой деятельности», соединяются два противоположных аспекта искусства: подобие и игра [12, с. 127] [* 1]. В современной исторической ситуации «увядания подобия и упадка ауры в произведениях искусства», значительно увеличивается «простор для игры» или «свободное пространство» (Spiel-Raum, далее по тексту заменяется синонимичным Spielraum, который в русском варианте статьи переводится как «свободное поле деятельности»), который наиболее широко представлен в кинематографе [12, с. 127]. Кинематографу «удается заверить нас в существовании огромного и неожиданного свободного пространства / поля для действия (Spielraum)» [7, с. 236-237]. Далее В. Беньямин продолжает: «Наши пивные и городские улицы, наши конторы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунд, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по грудам его обломков» [7, с. 236-237]. То есть, в случае с индивидуальным восприятием кинематографа, как и в случае с аркадами, пространство «представляется не тем, чем есть на

самом деле», соблазняя зрителя-фланера возможностями свободного и неограниченного движения.

Таким образом, роль кинематографа в формировании отношения к пространству в целом мыслится В. Беньямином двояко: с одной стороны, кинематограф представляет собой инструмент аналитического познания социального пространства и «первую форму искусства, способную продемонстрировать, как материя подшучивает над человеком» [7, с. 247]. С другой стороны, потенциал кинематографа видится философом в радикальном пересмотре отношений человека к окружающей его действительностью, так что «бессознательно проницаемое пространство замещает собой сознательно исследуемое человеком», а камера предоставляет нашему вниманию «бессознательную оптику, подобно тому, как психоанализ раскрывает бессознательное влечений» [7, с. 236-237]. Кинематограф открывает доселе невозможные точки зрения на действительность, исследует недоступные для восприятия при других обстоятельствах формы движения, тем самым расширяя возможности практического освоения человеком его социального пространства.

Подведем итог изложению идей В. Беньямина о социальном пространстве кинематографа. Обращаясь к исследованию этого феномена, мыслитель отмечает обусловленность его существования и развития такими современными ему социальными формами, как фабрика, индустриальный город, рекламная афиша, аркады, панорама [12, с. 34-35], а также такими практиками, как фланеризм и массовое производство. Он замечает, что помимо технической стороны кинематографа, важным аспектом, отличающим его от прочих форм художественной деятельности, является способ его экспонирования, предполагающий массовую аудиторию и сокращение дистанции между зрителем и репрезентируемым предметом. В то же время кинематограф не только является продуктом определенных общественных отношений, но также открывает совершенно новые возможности построения отношения человека к миру через производство особых форм чувственного восприятия, особого «взгляда» на действительность. Этому взгляду будут доступны доселе скрытые измерения социального пространства жизни, труда, досуга, даже собственного тела и жеста. Таким образом, социальное пространство кинематографа, в понимании Беньямина, – это одновременно и место, которое занимает его социальная практика в определенной исторической констелляции общественных отношений, и «простор» социальных возможностей, которые открываются исходя из ее формально-материальной специфики. Другими словами, *через социальное пространство кинематографа реализуется определенная социальная необходимость, суть которой заключается в производстве нового взгляда, новой формы внимания, которая отвечала бы существующим реалиям общественного производства.*

Зигфрид Кракауэр: кинематограф как социальное пространство и «греза общества»

В 1930-м году, анализируя пространство биржи труда в Веймарской Германии, З. Кракауэр предлагает следующее понимание социального пространства: *«Каждое типичное пространство появляется вследствие типичных общественных отношений, которые выражают себя в нем без искажающего вмешательства сознания.* Его конструированию способствует все, от чего отрывается сознание, что в других обстоятельствах будет сознательно игнорироваться. *Пространственные образы – это сны общества.* Базис социальной реальности представляет себя там, где расшифровывается иероглифика любого пространственного образа» [16, с. 57] (курсив мой. – В. П.). «Пространственные образы», к анализу которых на протяжении своего творчества обращается Кракауэр, различны, и включают в себя, помимо уже упомянутой биржи труда, также вестибюли гостиниц, торговые пассажи (аркады), танцевальные залы, туристические путешествия и, не в последнюю очередь, пространства экспонирования кинематографа [16, с. 50]. Здесь очевидно переключение с некоторыми мыслями В. Беньямина: социальное пространство понимается З. Кракауэром в качестве выражения определенных общественных отношений, а его изучение предполагает «расшифровку» производимых им образов. В то же время З. Кракауэр совершает попытку более четкой концептуализации понятия социального пространства в качестве медиума, в котором и через который проявляют себя стоящие за ним общественные отношения. В теории З. Кракауэра социальное пространство выполняет в обществе функцию «бессознательного»

(если верить метафоре сновидения). То есть, подобно тому, как психоанализ раскрывает истину о субъекте, анализируя его сновидения, З. Кракауэр предлагает заняться «расшифровкой» образов социальных пространств, где непосредственно осуществляются процессы общественной жизнедеятельности для того, чтобы понять базис конкретной социальной реальности.

Примечательно, что тремя годами ранее, в статье «Маленькие продавщицы идут в кино», З. Кракауэр подобным образом отзывается и о фильмах, в частности о популярных кино-фантазиях того времени: «Глупые и нереальные кино-фантазии – это грезы нашего общества, в которых на первый план выходит его действительная реальность, и приобретают форму его вытесняемые во всех других случаях желания» [17, с. 292] (курсив мой. – В. П.). Таким образом, если «образы пространства» – это сны общества, а кинофильмы – его «грезы», то логично предположить, что под фильмами Кракауэр понимает, прежде всего, образы пространства, проявляющие нечто о данной общественной реальности, а в кинематографе в целом видит практику, позволяющую осуществлять работу с этими образами и через их расшифровку выходить к пониманию действительных общественных отношений. Таким образом, З. Кракауэр, оставаясь в целом на материалистических позициях в отношении к изучению социального пространства, тем не менее, предпринимает попытку его анализа исходя из форм его отражения в общественном сознании, а не из действительной социально-онтологической определенности. Такая методологическая двойственность обуславливает, на наш взгляд, противоречивость теории социального пространства кинематографа З. Кракауэра.

Однако прежде чем продолжить рассмотрение предложенной З. Кракауэром теории социального пространства кинематографа, необходимо восстановить логику осмысления им более широкого социального контекста. По мнению мыслителя, для современного капиталистического общества характерна «рациональная фантазия» о полной рационализации действительности [17, с. 69-70]. Эта фантазия проявляет себя в механизации и формализации пространства, результатом чего являются такие практики современного движения, как туристические путешествия: в них, согласно З. Кракауэру, вместо «событий, разворачивающихся в пространстве и времени», сама «трансформация пространства и времени [предстает] как событие» [17, с. 67]. Под давлением математизации пространства бытие человека разлагается на «серии организационно продиктованных действий». В рамках производственной логики тейлоризма он становится «приспешником технологических эксцессов», и вместо того, чтобы «стать хозяином машины, сам становится машиноподобным» [17, с. 69-70].

Именно в условиях подобной дезинтеграции человеческого бытия заявляет о себе то, что З. Кракауэр называет потребностью в отвлечении (*Zerstreuung*). В своей статье «Культ отвлечения. О берлинских кино-дворцах» он так объясняет социальную природу этой потребности: «Конечно, в Берлине привыкание к отвлечению больше, чем в провинциях, но напряжение, которому [здесь] подвергаются рабочие массы также больше и ощутимей; это, в сущности, формальное напряжение, которое полностью заполняет их день, не делая его действительно полным. Такая нехватка *нуждается в компенсации*, но эта потребность может быть выражена только с точки зрения той же поверхностной сферы, которая, прежде всего, и произвела нехватку» [17, с. 325-326] (курсив мой. – В. П.). Таким образом, сам способ организации общественной жизни в городе, чувственно-телесные качества пространства индустриального производства и офисного труда порождают необходимость в рекреационной практике, которая отвечала бы напряженному способу существования современного рабочего, отчужденного и не контролирующего стремительное и хаотичное движение социальной реальности вокруг него.

Итак, по мнению З. Кракауэра, производство отвлечения, под которым мыслитель понимает «импровизацию, отражение неконтролируемой анархии нашего мира» [17, с. 327-328], в кинематографе выполняет компенсаторную функцию. Цитируя Эрвина Панофски, З. Кракауэр называет кинематограф «динамизацией пространства» [15, с. 6]. То есть, в последнем фрагментированная реальность города предстает в качестве таковой: фрагментированной, разрозненной, подвижной и склонной к спонтанности и хаотичности – и вследствие этого захватывает зрителя «без остатка» (отвлечение), не оставляет между ним и

собой дистанции. Киноэкран является привилегированным пространством репрезентации реальности современного общества, поскольку посредством фильма он «отражает видимый мир до недостижимых ранее пределов», представляя повседневную жизнь «в ее бесконечно малых движениях, множестве ее переходных действий» [25, с. 163]. В подтверждение этой мысли З. Кракауэр выделяет несколько основных, на его взгляд, особенностей кинематографа в отношении к реальности (манифестирующей себя в его «пространственных образах»): 1) запечатление реальности ради нее самой; 2) представление ее в качестве подвижной и непрерывно изменяющейся; 3) раскрытие ее скрытых сторон, «пространственно-временных конфигураций», скрытых от обычного восприятия [18, с. 158-159]. Все эти особенности, по мнению З. Кракауэра, обуславливают физиологическое включение зрителя в экранное действие и, как следствие, – непосредственность его психоэмоциональной реакции. Зритель в кинозале полностью лишается самости, растворяется «во всех вещах и существах» на экране. Но именно потому, что он «наблюдает за образами на экране в сноподобном состоянии», «можно предположить, что он постигает физическую реальность в ее конкретности; точнее, он ощущает поток случайных событий, разрозненных объектов и безымянных форм» [18, с. 303].

В дальнейшем это противоречие усугубляется З. Кракауэром. Так, по его мнению, сомнамбулическое состояние, в которое погружают зрителя темнота кинозала и мерцание образов на экране, является ничем иным, как восприятием потока «пространственных образов», сама форма которого является отражением и выражением специфики пространственной конфигурации капиталистического общества: механизированного, находящегося в постоянном кризисном напряжении, балансирующего на грани социального хаоса, из случайных и разрозненных движений которого может возникнуть спонтанная революционная самоорганизация масс. Описывая публику берлинских кинотеатров, З. Кракауэр утверждает, что: «Здесь, в чистой овнешненности, аудитория встречает саму себя; ее собственная реальность раскрывается во фрагментированной последовательности великолепных чувственных впечатлений. Если бы эта реальность оставалась скрытой от зрителей, они не могли бы ни атаковать, ни изменить ее; поэтому ее раскрытие в отвлечении имеет нравственное значение» [17, с. 326]. Именно поэтому подлинно кинематографическими, по мнению З. Кракауэра, являются те фильмы, в которых в полной мере раскрывает себя тенденция кинокамеры запечатлеть «непредвиденные инциденты из реальной жизни» [25, с. 175], «поток жизни» [25, с. 218]. Мыслитель отдает предпочтение ранним работам Сергея Михайловича Эйзенштейна (который изменил сценарий «Броненосца “Потемкин”»), когда увидел одесскую приморскую лестницу [25, с. 219-220]), документалиста Роберта Флаэрти, режиссерам неореализма и в особенности Роберто Росселини, который снимал свои фильмы на местности, привлекал к съемкам непрофессиональных актеров и работал без сложного сценария, «давая себя вдохновить непредвиденным ситуациям, которые возникают в процессе съемки» [25, с. 153]. Также достоинствами раннего кинематографа, по словам мыслителя, были головокружение, как после поездки на американских горках, которое «радостно преумножало шоковый эффект от катастроф и кажущихся столкновений» [25, с. 214], и радость от встречи в наблюдаемом потоке реальности с «найденными историями» и совпадениями, «идеальными из-за своей случайной природы и своей неопределенности» [18, с. 137-138] – все те качества, благодаря которым фильм отражает социальную реальность в ее разрозненности и фрагментированности, но, в то же время, открытости и спонтанности.

Также З. Кракауэр анализирует особенности процесса производства социального пространства кинематографа. Так, он замечает, что к 1928-му году все больше начинает проявлять себя тенденция стабилизации кинопроизводства и экспонирования, что приводит к включению кинематографа и его аудитории в оборот культурной жизни буржуазии [17, с. 291] и превращение «фрагментированного мира», представляемого ранними фильмами, в тотальное произведение искусства (Gesamtkunstwerk) [17, с. 278, 324; 25, с. 175]. С точки зрения З. Кракауэра, две эти тенденции являются отражениями двух масштабных преобразований социальных пространств производства и экспонирования кинематографа:

1) стандартизация способов кинопроизводства приводит к появлению «кино-городов» – огромных киностудий, которые З. Кракауэр называет «пустынями среди оазиса» (имеется в виду местонахождение студии UFA посреди живописного лесного массива Груневальд на западе от Берлина) [17, с. 281]. Здесь, на 350,000 кв. м. территории располагается «мир из

папье-маше», в котором все «гарантировано неестественно и все точь-в-точь как природа» [17, с. 281]. Трансформации кажущегося действительным пространства в этом изолированном мире происходят не под воздействием политических интересов. То есть производство пространства в них имеет чисто формальный, эстетический характер: одна декорация сменяет собой другую, и «большевистская гауптвахта превращается в мирный шведский вокзал, который, в свою очередь, трансформируется в школу верховой езды, а сегодня используется для складирования ламп» [17, с. 283]. В таких условиях кинематографический эффект запечатления реальности поворачивается с ног на голову, поскольку теперь действительное движение образов реальности незаметно подменяется движением их муляжей. Пространство в фильме, подобно мозаике, складывается из различных монтажных кусков так, что «вместо того, чтобы пребывать во фрагментированном состоянии, мир реконструируется из этих кусков», а «объекты, которые были освобождены от общего контекста, теперь повторно в него включаются, их изолированность стирается, а их гримаса сглаживается» [17, с. 288]. То есть вместо того, чтобы отражать движение реальности, фильмы, производимые в пространстве киностудии, претендуют на создание иллюзии целостного, замкнутого и непротиворечивого киномира, в рамках которого возможна реализация любой идеологической фантазии. Причем З. Кракауэр замечает, что производство репрезентации по видимости естественной реальности скрывает эксплуатацию труда, поскольку «даже мельчайший ее фрагмент рождается только в ужасных родовых муках» [17, с. 288]. Эта тенденция в дальнейшем усиливается. Так, для создания в фильме «Триумф воли» (1934) посредством монтирования кинохроники «своего собственного пространства и времени», национал-социалистическая партия предприняла масштабные пространственные трансформации: перед партийным съездом в Нюрнберге «были проделаны грандиозные архитектурные приготовления для направления движений масс, а под личным надзором Гитлера еще задолго до самого события были начерчены точные планы маршей и парадов» [15, с. 300]. Кракауэр сравнивает эти приготовления с сооружением «потемкинских деревень», с тем только отличием, что вместо картона нацисты использовали «для создания своих воображаемых деревень саму жизнь» [15, с. 300];

2) другое масштабное преобразование коснулось пространств экспонирования кинематографа. Уже к 1926-му году наряду с обычными городскими кинотеатрами (Kinos), Берлин начинают заполнять «кино-дворцы» – роскошные вместительные кинотеатры, сооруженные в изысканных архитектурных стилях, «стремящихся подчеркнуть достоинство, которое обитало в институциях высокой культуры» [17, с. 327-328] и представляющие собой «оптические сказочные страны» [17, с. 323]. Если до этого небольшие кинотеатры, по мнению З. Кракауэра, вполне репрезентировали дух кинематографического отвлечения (см. например, его воспоминание о нетрезвом тапере: [18, с. 137-138]), то новые архитектурные сооружения нацелены на производство эффекта «тотального произведения искусства» за счет подчинения всех компонентов пространства зала (освещение, занавес, музыка оркестра) единой стилистической и композиционной логике [17, с. 324]. Благодаря такой политике, даже если программы кино-дворцов «вызывают отвлечение, они тут же лишают его смысла, объединяя большое разнообразие эффектов – которые по своей природе должны быть изолированы друг от друга – в «художественное» единство» [17, с. 327-328]. Результатом этого объединения является то, что З. Кракауэр называет «новой идеалистической культурой», создаваемой из тех самых «элементов [кинематографической] овнешненности», которые привели к ее упадку. Отвлечение, «которое имеет смысл только в качестве импровизации, отражения неконтролируемой анархии нашего мира, украшается драпировкой и загоняется обратно в то единство, которого уже не существует» [17, с. 327-328].

В результате этих пространственных преобразований кинематографа «именно то, что должно проецироваться на экран, стирается, а его поверхность заполняется образами, которые обманым способом убирают нас из образа нашего существования» [17, с. 308] (курсив наш. – В. П.). Из привилегированного места репрезентации социальной реальности киноэкран превращается в средство ее скрытия.

Обобщая мысли Кракауэра о социальном пространстве кинематографа, можно отметить следующее:

а) город начала XX в. как пространственная форма выражения социальных отношений индустриального капитализма находит в кинематографе свое наиболее адекватное средство выражения, поскольку последний представляет собой техническое средство запечатления реальности и соответствует «рациональной фантазии» формализации, математизации, механизации пространства и превращения его в объект манипуляции и контроля; с другой стороны, технический медиум кинематографа склонен к раскрытию содержащихся в реальности необычных точек зрения, новых связей и, как следствие – новых социальных возможностей. *Кинематограф запечатлевает социальную реальность в аспекте ее подвижного становления, неоконченности и множественности, а значит, и открытости к революционным преобразованиям;*

б) *эффективность кинематографа и его социальная значимость как медиума напрямую зависят от природы его воздействия на зрителя, которое, вследствие специфики взаимодействия с запечатлеваемой реальностью, характеризуется полнотой включенности его восприятия и его непосредственностью сознанием:* «В то время как театральным зрителем смотрит спектакль, воздействующий, прежде всего, на его разум и только через него на чувства, кинозритель не способен задавать себе вопросы и искать на них ответы, если фильм не поглощает его физиологически» [2, с. 237]. При этом, однако, зритель не остается пассивен, а включается в новую форму активности, вызванной беспокойством перед раскрывающейся его взору необъятной физической реальностью. Таким образом, «Материальная реальность в своем кинематографическом проявлении побуждает зрителя к бесконечному поиску» [2, с. 135] [* 2];

в) *появление новых форм социального пространства производства (киностудия, пространство нацистских выступлений) и экспонирования (кино-дворец) фильмов ведет к изменению их социальной функции.* Оба новых пространства осуществляют скрытие произведенности движения реальности в фильме, а также труда по производству иллюзии этой реальности – в киностудии и на нюрнбергском съезде НСРП; и, в то же время, репрезентацию отвлечения как формальной репрезентации реальности современного города – в возвышенной барочной архитектуре и «тотальной» эстетизации кинотеатров. В этих условиях изменяется и структура фильма – таким образом, что запечатлеваемые кинематографом множественность и бесконечность действительной материальной реальности ставятся на службу производству ее иллюзорной идеологической целостности – а значит, и того мира, который она призвана представлять.

Анри Лефевр: кинематограф как пространство репрезентации и абстрактное пространство

Как убеждает нас рассмотрение идей В. Беньямина и З. Кракауэра, понимание социальной динамики этого медиума невозможно без анализа материального базиса его существования, которым является занимаемое им социальное пространство. Этим обуславливается необходимость обращения к теории социального пространства, получившей наиболее всестороннюю разработку в творчестве А. Лефевра, одного из вдохновителей «пространственного поворота» в гуманитарных науках [26, с. 2-3].

Кинематограф рассматривается А. Лефевром в первую очередь в контексте масштабных социальных преобразований начала XX в. (электричества, автомобилей, аэропланов) [22, с. 106], а также массового культурного производства, но уже не как потенциально освобождающая или революционизирующая практика, а как инструмент «программирования повседневной общественной жизни» [22, с. 341, 346]. В основе этого программирования находится подчинение телесно-чувственной жизни индивида в обществе сигналам: «Сигналы <...> вторгаются на улицы, в работу и досуг, повседневную жизнь» [20, с. 180-181]. Благодаря превращению всей повседневной чувственной реальности современного человека в совокупность автоматически распознаваемых и технологически воспроизводимых сигналов, «абстракция становится осязаемой, а осязаемое становится абстрактным. «Реальное» утрачивает свои старые знакомые черты; оно распадается на части как фанерная головоломка; оно становится одновременно и овеществленным, и дереализованным» [20, с. 180-181]. Фотография, кинематограф и реклама в этом контексте «<...> способствуют распространению образов, покрывая стены и пичкая сознание стереотипными сообщениями и низкосортными символами» [20, с. 180-181]. При этом

означенные выше практики не «раскрывают ошибки, касающиеся пространства», но наоборот – «утаивают и усиливают» иллюзию [23, с. 96-97].

Здесь необходимо подробнее осветить концепцию социального пространства, предлагаемую А. Лефевром. В своей работе «Производство пространства» А. Лефевр обозначает социальное пространство в качестве социального продукта [23, с. 26]. Согласно мыслителю, всякое пространство социально произведено [23, с. 76], то есть является социальным пространством. Понятие социального пространства выражает совокупность отношений между производимыми вещами (то есть, исторически конкретный способ производства) [23, с. 73, 82-83], а также одновременно и предпосылки, и результат общественных идеологических надстроек [23, с. 84-85]. В социальном пространстве любые общественные отношения приобретают свою физическую реальность, одновременно подчиняясь принципам организации этого пространства, которые, в свою очередь, выражают более глубокие социальные отношения, а именно отношения производства [23, с. 116-17]. По словам Айвана Затц-Диаса, теоретический проект А. Лефевра разворачивается диалектически на двух уровнях: его позитивная сторона заключается в «раскрытии действительного производства пространства, соединяя различные виды пространств и модальности их происхождения в рамках единой теории»; его негативное направление «исходит из марксовской критики капиталистической абстракции (то есть, абстрактного труда) и отрицает неопозитивистские и постструктуралистские попытки превратить пространство в гомогенно исчисляемую и автономную (то есть, самодостаточную и самопроизводящую) сущность» [26, с. 3-4]. Таким образом, проект Лефевра является одновременно и программой по созданию «науки о пространстве» [23, с. 89], и критикой идеологии современного капитализма. Социальное пространство не только служит опорой для возникновения тех или иных идеологических надстроек, но и само является, отчасти, продуктом, производимым вследствие их вписывания в реальность. Однако – и на этом Лефевр акцентирует особое внимание – социальное пространство никогда не сводится к дискурсу о пространстве, к способу его описания или репрезентации. В процессе производства пространства идеология входит во взаимодействие со знанием, материализуясь в практической реализации дискурсивных норм, предписаний, запретов и требований [23, с. 45]. Однако в отличие от замкнутой структуры, которой является текст, пространство принципиально незамкнуто и чревато множественностью форм и способов его практического «проживания» [23, с. 56]. Поэтому, хотя социальное пространство и несет на себе печать определенной идеологии, оно является, скорее, местом столкновения различных общественных сил, чем абстрактным медиумом или структурой, в которой реализуется гегемония того или иного социального класса [23, с. 64].

Для работы с понятием социального пространства Лефевр вводит три дополнительных понятия, отображающих три аспекта существования социального пространства: *пространственная практика, репрезентации пространства и пространства репрезентации.*

Под пространственной практикой понимается процесс, в котором социальное пространство «производится <...> по мере того, как овладевается и присваивается». Пространственная практика раскрывается через анализ социального пространства и обладает определенной связностью, однако это не значит, что она может быть полностью «интеллектуально разработана или логически понята» [23, с. 38]. Пространственная практика – это не структура, стоящая за социальным пространством, но живой и непосредственный процесс его производства, воспроизводства и присвоения, связность которого «предполагает гарантированный уровень сплоченности и конкретный уровень производительности» для каждого члена общества [23, с. 31-33].

Репрезентации пространства представляют собой «концептуализацию пространства, пространство ученых, планировщиков, урбанистов <...> всех, кто идентифицирует проживаемое и воспринимаемое с постигаемым». Репрезентации пространства соединяют в себе идеологию и знание [23, с. 45], а также играют ключевую роль в организации властных отношений и тяготеют «к системе вербальных (и, следовательно, интеллектуально разрабатываемых) знаков» [23, с. 38-39]. Иными словами, репрезентации пространства непосредственно связаны с производственными отношениями и представляют порядок, налагаемый ими на пространство [23, с. 31-33].

Наконец, пространства репрезентации выражают социальное пространство как «проживаемое через ассоциируемые с ним образы и символы». Это пространство «жителей» и «пользователей», а также художников, писателей и философов, «описывающих, и не стремящихся делать ничего, кроме как описывать». Пространства репрезентации «накладываются на физическое пространство и находят символическое применение для его объектов»; как следствие, они тяготеют к «более или менее связным системам невербальных символов и знаков» [23, с. 39]. Произведения искусства действуют как пространства репрезентации, а не репрезентации пространства [23, с. 31-33] [* 3].

Таким образом, в теории А. Лефевра мы находим развитие мысли З. Кракауэра о том, что социальное пространство является опосредующим звеном между общественными отношениями (которые благодаря пространству приобретают статус «общественной реальности» как «совокупности отношений и форм») и общественным бытием (которое приобретает в социальном пространстве свою материальную организацию). Социальное пространство находится между общественным бытием и сознанием, выступая в качестве поля динамического взаимодействия и постоянного конфликтного напряжения процессов непосредственного материального производства и воспроизводства (пространственная практика), регулирующих и опосредующих их порядков (репрезентации пространства), а также форм их символического описания и осмысления (пространства репрезентации). *Социальное пространство, поэтому, есть не что иное, как процесс производства и воспроизводства общественных отношений, выражающийся в совокупности специфических для данного общества форм материальной организации труда, досуга и жизни в целом в ее биологических и социальных аспектах.*

Социальное пространство кинематографа в этом контексте является пространством досуга, в котором на первое место выступает пространство репрезентации. Однако, в то же время, производство этого социального пространства предполагает существование определенной пространственной практики, а также различных форм репрезентации пространства (включающих в себя планы помещений для экспонирования фильмов, а также формальные языки киноэстетики), которые опосредовали бы процесс его производства.

Необходимость концептуализации понятия социального пространства как такового Лефевр усматривает в развитии производственных сил капитализма, которые привели в XX в. к возникновению абстрактного пространства [23, с. 53]. Это пространство «функционирует «объектно», как совокупность вещей / знаков и их формальных отношений: стекло и камень, бетон и сталь, углы и кривые, пустое и заполненное» [23, с. 160]. Абстрактное пространство является формальным и количественным; оно стирает различия, исходящие от природы и от тела, и заменяет их формальными отношениями [24, с. 325]. Как отмечает А. Лефевр: «Формальное и количественное, оно [абстрактное пространство] стирает различия: как те, чье происхождение является природным или историческим, так и те, которые находят свое начало в теле (возраст, пол, этническая принадлежность)» [23, с. 160]. Оно также предполагает насилие, при этом скрывая порождаемые им самим конфликты и различия, создавая иллюзию нейтральности [24, с. 325-326]. Победа абстрактного пространства над природным и историческим заключается вовсе не в отсутствии деревьев или стирании отсылок к историческим пространствам предыдущих эпох. Напротив, атрибуты тех или иных эпох, так же как контейнеризованные элементы природного пространства воспроизводятся современным капитализмом в огромном количестве. Но меняется их социальная функция, производимое ими значение. В качестве примера А. Лефевр приводит использование элементов древнегреческой архитектуры в современных городах: «Представьте себе греческие колонны на фасаде фондовой биржи или банка, или псевдо-агору в центре современного пригорода. Что означают эти случаи? Очевидно, нечто отличное от того, чем они кажутся или что стремятся обозначить: а именно, *неспособность капитализма производить какое-либо пространство кроме капиталистического, и его попытки скрыть это производство как таковое, стереть любые признаки максимизации прибыли*» [23, с. 160] (курсив мой. – В. П.). Иными словами, капитализм заинтересован в (вос)производстве и приумножении (пространств) жизни и цивилизации только постольку, поскольку они будут служить цели скрытия принципиально не-жизненной, абстрактной природы производимого им пространства. *Скрытие является*

специфическим способом реализации и функционирования социального пространства в капиталистических отношениях.

А. Лефевр демонстрирует двойственность капиталистического пространства на примере количества и качества. С одной стороны: «Абстрактное пространство измеримо. Оно не только количественно, как геометрическое пространство, но также подчиняется, как социальное пространство, количественным манипуляциям: статистике, программированию, проецированию <...> Таким образом, доминирующей тенденцией [абстрактного пространства] является исчезновение качественного, его ассимиляция» [23, с. 352]. Однако, с другой стороны, качество «повторно возникает в пространстве»: «Наступает момент, когда люди в большинстве своем покидают *пространство потребления* <...>; это пространство рынка, <...> пространство, которое контролирует государство – то есть строго исчислимое пространство. Когда люди покидают это пространство, они переходят к *потреблению пространства* (непродуктивной форме потребления). <...> Когда наступает этот момент, люди требуют качественного пространства. У качеств, которые они ищут, есть имена: солнце, снег, море. Являются ли они настоящими или искусственными, большой роли не играет. Ни зрелище, ни простые знаки не приемлемы. Высказывается потребность в материальности и естественности как таковых, повторно обнаруженных в их (кажущейся или реальной) непосредственности. <...> Таким образом, качество и использование пространства возвращают свое господство – но лишь до некоторой степени» [23, с. 352-353]. На деле это означает, что современный капитализм разделяет гегемонию над двумя видами пространственных регионов: «регионами, эксплуатируемыми с целью и посредством производства (потребительских товаров), и регионами, эксплуатируемыми для и через потребление пространства» [23, с. 353]. *Абстрактное пространство воспроизводит жизнь, историю, естественность – но лишь в ограниченных, частичных пространствах* (например, курортных зонах или роскошных архитектурных сооружениях «высокой» культуры); *потребность населения в «качественном», потребляемом пространстве удовлетворяется только в поддающихся контролю рамках.*

Таким образом, концептуализации пространства (в виде схем рационализации и управления), стремясь обрести социальное существование, вписываются в пространство, гомогенизируя его в согласии со своими формальными принципами и претендуя на уничтожение существующих различий; однако сам процесс производства пространства возможен только в случае заострения его различий [23, с. 52]. Следовательно, поскольку процесс производства пространства (а значит и историческое движение общества) продолжается, абстрактное пространство никогда вполне не достигает своей цели. Производство абстрактного пространства несет в себе зерна собственного уничтожения в виде нового пространства, которое А. Лефевр называет «пространством различия» [23, с. 52]. Пространство различия является таким пространством, в котором зарождаются новые общественные отношения, и, как следствие, – возможности производства новых социальных пространств. При этом оно «восстанавливает единство того, что разбивает абстрактное пространство», а именно «функций, элементов и моментов социальной практики» [23, с. 52].

В контексте производства абстрактного пространства капитализма, кинематограф вполне подчиняется его оптическому, или визуальному формату. Под последним А. Лефевр понимает особую «логику визуализации», предполагающую «<...> процесс, в котором визуальное берет верх над другими чувствами, [а] все впечатления, связанные со вкусом, запахом, прикосновением и даже слухом, сначала утрачивают ясность, затем полностью угасают, уступая место линии, цвету и свету» [23, с. 285-287]. В рамках этого процесса «часть объекта [его визуальная репрезентация в знаке или образе. – В. П.] и того, что он предлагает, начинает приниматься за целое», а «вся социальная жизнь становится лишь расшифровкой сообщений с помощью глаз, лишь чтением текстов» [23, с. 285-287]. С точки зрения А. Лефевра, кинематограф – это пассивная, отчуждающая, коммерциализируемая форма досуга [19, с. 32], соблазняющая зрителя роскошью и «отрывающая [его] от повседневного мира с помощью другого повседневного мира», «иллюзорного, но присутствующего» [19, с. 10]. Являясь буржуазной формой социальной сферы [19, с. 151], кино разжигает надежду зрителей на лучшую жизнь и «конституирует их досуг» с помощью образов роскошной жизни звезд, которые уводят от «реальной жизни настолько далеко, насколько [это] возможно» [19, с. 33-34, 121; 21, с. 91]. Фильм сокращает дистанцию между зрителем и звездой

на екране, однако такая видимость преодоления разрыва между личным и публичным является ничем иным, как идеологической уловкой [21, с. 91]. Правила поведения в кинотеатре, как и в других пространствах буржуазного досуга, подчиняются строгой «пространственной экономике», подразумевающей негласное подчинение императиву ненасильственного, уважительного и доброжелательного поведения по отношению к окружающим [23, с. 56].

Нетрудно заметить, что позиция А. Лефевра по отношению к кинематографу является достаточной пессимистической. Если В. Беньямин видел в кинематографе революционирующую практику, то кинотеория З. Кракауэра уже достаточно пессимистична (культ отвлечения, использование кино в качестве инструмента нацистской пропаганды и т. д.). А. Лефевр же уже открыто признает кинематограф в качестве буржуазной, реакционной социальной практики. Этот концептуальный сдвиг находит отражение и в концепции кинозрителя: для В. Беньямина зрителями кинематографа являются городские массы, которые, будучи «активными, но рассеянными экспертами», буквально поглощают экранное зрелище, растворяя его в непосредственной практике проживания городского пространства; З. Кракауэр рассматривает одинокого пассивного зрителя, который, хотя и являясь частью городской массы, погружается в кинематографическое зрелище без остатка (важно заметить, однако, что для З. Кракауэра эта пассивность зрителя перед кинозрелищем осмыслялась все же в качестве особой формы социальной активности); А. Лефевр рассматривает практику кинематографа как чисто пассивную форму буржуазного досуга, «чистый спектакль», в котором зрителю предлагается «участие через видение», то есть, мнимое участие, иллюзия активности [22, с. 337]. Такая теоретическая тенденция, на наш взгляд, является свидетельством изменения самого социального пространства кинематографа и связанных с ним пространственных практик: от балаганно-аттракционного кинематографа раннего периода (В. Беньямин), к кинематографу переходного и раннеклассического периода (З. Кракауэр) и затем – к кинематографу классического послевоенного периода (А. Лефевр).

Методологические основания материалистического понимания социального пространства кинематографа

Итак, как показало рассмотрение концепций социального пространства кинематографа В. Беньямина, З. Кракауэра и А. Лефевра, действительное понимание этого феномена требует аналитического подхода, который опирался бы на историко-материалистическое изучение процесса производства социального пространства в современном обществе.

Именно поэтому в качестве исходной теоретической позиции в исследовании феномена социального пространства кинематографа мы принимаем историко-материалистическую аналитическую методологию. В «Нищете философии» К. Маркс критикует метод философской абстракции П.-Ж. Прудона и Г.В.Ф. Гегеля, который заключается в «представлении всякой вещи в виде логической категории» путем «устранения всех ее индивидуальных особенностей». К. Маркс приводит пример дома: «<...> отвлекаясь от материалов, из которых он [дом] построен, от формы, которая составляет его отличительную черту, мы получаем, в конце концов, лишь тело вообще; <...> отвлекаясь от границ этого тела, мы имеем в результате лишь пространство; <...> отвлекаясь от измерений этого пространства, мы приходим, наконец, к тому, что имеем дело лишь с количеством в чистом виде, с логической категорией количества» [3, с. 130]. Это замечания К. Маркса позволяет наметить различие между методами идеалистического и материалистического исследования: абстракцией и анализом. Абстракция, в случае исследования дома, как и социального пространства в целом, предполагает изучение и упорядочивание определенных представлений и идей, «застывших, неизменных, вечных категорий», изображающих действительные социальные отношения, действительную социальную практику предмета (подобно тому, как П.-Ж. Прудон принимается за исследование и упорядочивание экономических категорий труда, кредита, денег и т. д., представляя это так, как будто он, таким образом, вскрывает стоящие за действительными отношениями принципы и категории «безличного разума человечества») [3, с. 129, 133]. Анализ же, напротив, должен исходить не из того, как те или иные социальные отношения, формирующие материальное «тело» предмета, отражаются в зеркале идеологии, а из самих этих отношений, как они представлены, «воплощены» в его вещественно-телесных и общественных качествах.

Для социально-философского рассмотрения социального пространства кинематографа с историко-материалистической перспективой необходимо выделить его в качестве продукта общественного производства и проанализировать его вещественно-телесные и общественные качества в качестве реализации определенных исторически сложившихся производственных отношений. На наш взгляд, кинематограф как продукт общественного производства следует рассматривать, прежде всего, как социальное пространство, понятие которого синтезируется нами на основании анализа идей В. Беньямина, З. Кракауэра и А. Лефевра. Под социальным пространством нами понимается *процесс производства и воспроизводства общественных отношений, выражающийся в совокупности специфических для данного общества форм материальной организации труда, досуга и жизни* [4, с. 235-36]. Исходя из положения А. Лефевра о том, что «производственные отношения общества обладают социальным существованием постольку, поскольку они обладают существованием пространственным» [23, с. 129], а пространство, в свою очередь, «является одновременно и продуктом капиталистического способа производства, и экономико-политическим инструментом буржуазии» [23, с. 129], можно сделать вывод, что за социальным пространством кинематографа стоят капиталистические производственные отношения, а следовательно, специфика его трансформации отражает специфику производства социального пространства при капитализме.

Также на основании анализа изложенных концепций социального пространства, мы предполагаем, что ключевыми характеристиками производства социального пространства при капитализме являются *скрытие и частичное самопреодоление*. Первое связано с тенденцией к скрытию социальным пространством общественных отношений, стоящих за его производством (и связанных с ними социальным неравенством и эксплуатацией). Второе заключается в производстве частичных «качественных» пространств природы и культуры, по видимости исключенных из порядка капиталистических отношений.

При этом следует отметить, что З. Кракауэр, прибегая к психоаналитической терминологии (рассмотрение кинематографа в качестве компенсаторного механизма), по сути, предполагает существование в рабочем некоей трансцендентной потребности в досуге, удовлетворение которой организовывалось бы в согласии с его новыми условиями жизни. С точки зрения З. Кракауэра, индустриальная форма организации труда и жизни рабочего «порождает нехватку», которая в дальнейшем нуждается в удовлетворении. Здесь, на наш взгляд, мыслитель отходит от собственной материалистической программы исследования социального пространства, поскольку представляет последнее в качестве формы его идеальной представленности в общественном сознании (нехватка), а не в качестве действительной производительной силы. То есть, со стороны объективного процесса производства социального пространства невозможно существование «нехватки»: социальное пространство всегда «полно», всегда производительно (как это показывает В. Беньямин). «Нехватка» как особым образом представленное в общественном сознании социальное пространство должна рассматриваться с точки зрения того эффекта, который процесс производства пространства производит в представителе того или иного социального класса, то есть как идеологический эффект, а не как онтологическое свойство, обусловленное самой формой физической организации общественного бытия. Иными словами, говоря об онтологической «нехватке», которую призвано компенсировать существование кинематографа, З. Кракауэр уже имплицитно предполагает возможность такой его системы оценки, в которой его «адекватность» или «неадекватность» будет определяться, исходя не из социально-классовой специфики его применения, а из того, насколько он соответствует или не соответствует приписываемой ему трансцендентальной функции.

Противоречивость позиции З. Кракауэра в полной мере проявляет себя в выделяемых мыслителем «онтологических» свойствах кинематографа. С одной стороны, он признает обусловленность кинематографических форм восприятия объективной формой организации социального пространства; с другой стороны, он видит в кинематографе инструмент постижения «чистой» физической реальности, какой, по его мнению, она является («поток случайных событий, разрозненных объектов и безымянных форм»). В первом случае его анализ дает возможность обнаружения действительных закономерностей процесса производства социального пространства в капиталистическом обществе. Во втором случае обращение к нему

оборачивается производством оценочных суждений относительно соответствия или несоответствия действительных социальных практик предполагаемой нормативной форме их отправления. То есть во втором случае кинематограф понимается, прежде всего, как идея кинематографа, к которой может прийти (или не прийти) его действительность. Таким образом, в рассуждении о природе кинематографа З. Кракауэр, по сути, подменяет социально-онтологическую проблематику гносеологической: начиная с рассмотрения кинематографа в качестве социального пространства, он приходит к рассмотрению его в качестве привилегированного инструмента познания, который может существовать в «чистой» или «нечистой» форме. Вследствие этого социально-классовая характеристика кинематографа (пролетарский или буржуазный) заменяется мыслителем на гносеолого-эстетическую («правильный», с точки зрения применения тех или иных формальных приемов, или «неправильный»).

Рассматривая социально-пространственные преобразования кинематографа, З. Кракауэр подходит к ним абстрактно, не столько анализируя их как проявления действительных общественных изменений, сколько оценивая их с точки зрения предполагаемого превосходства одной кинематографической практики (ранний кинематограф отвлечения) над другой (кинематограф как «тотальное произведение искусства»). Это наиболее характерно проявляется в процитированном выше отрывке, где З. Кракауэр говорит о «долженствовании» репрезентировать реальность, якобы онтологически присущем самому пространству киноэкрана. При этом, однако, он все же представляет ценные осмысления процессов действительного производства социального пространства кинематографа и видит именно в них причину изменения как его эстетической формы, так и производимых им общественных отношений.

Таким образом, хотя теории социального пространства кинематографа В. Беньямина и З. Кракауэра представляют существенный вклад в развитие историко-материалистического понимания данного феномена, они, тем не менее, содержат в себе определенное противоречие. С одной стороны, и В. Беньямин, и З. Кракауэр описывают и анализируют действительные социальные пространства, в меньшей степени тяготея к выявлению в них некоторых абстрактных идей или категорий, и в большей – к описанию действительно формирующих их во всей исторической конкретности социальных сил и процессов. С другой стороны, одна сходная черта бросается в глаза при сравнении концепций двух этих мыслителей: ассоциирование способа восприятия пространства массами с видением, грезой, сном, и, как следствие, представление об анализе социального пространства как о расшифровке его образов (З. Кракауэр), разгадывании головоломки (В. Беньямин) или некоем подобии психоаналитического метода интерпретации сновидений (см. исследование З. Кракауэром истории немецкого кинематографа в работе «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» [15]). В этом смысле кинематограф уже заранее воспринимается обоими мыслителями как форма сновидения или опьяняющей галлюцинации (вызываемое фланеризмом или курением гашиша «опьянение пространством»). То есть в качестве отправной точки анализа социального пространства кинематографа принимается формы отражения кинематографа в общественном (или индивидуальном) сознании, а не те социальные практики, которыми характеризуется кинематограф в действительности. Если В. Беньямин еще рассматривает кинематограф, прежде всего, с точки зрения оказываемого им за счет пространственных трансформаций социального воздействия (хотя и его подход уже предполагает некоторую заранее предопределенную «приспособленность» зрителя к киноэкранному зрелищу), то З. Кракауэр уже видит в нем своеобразный «компенсаторный механизм», действующий, прежде всего, на индивидуальную психику массового зрителя. Таким образом, с одной стороны, теории В. Беньямина и З. Кракауэра тяготеют к анализу специфических для капиталистического общества форм материальной организации труда, досуга и жизни (одним из которых является кинематограф), но с другой стороны, их подходы обнаруживают стремление представить процесс производства этих материальных форм в чисто функциональных терминах («кинематограф уничтожает дистанцию между зрителем и зрелищем», «кинематограф представляет собой раскрытие реальности»), то есть без учета их внутренне противоречивой природы, обусловленной спецификой антагонистических общественных отношений, в которых они производятся.

Однако концепция социального пространства кинематографа А. Лефевра кажется нам внутренне противоречивой. С одной стороны, А. Лефевр полагает «триединство» социального пространства как пространственной практики, репрезентации пространства и пространства репрезентации. В социальном пространстве, производимом капитализмом, репрезентации пространства выходят на передний план, образуя абстрактное пространство, в котором «качественные» пространства досуга и жизни допускаются лишь в контролируемых и выгодных, с точки зрения производства стоимости, пределах. При этом противоречивая природа абстрактного пространства приводит к тому, что в нем возникает пространство различия, подрывающее тотальность абстракции. С другой стороны, А. Лефевр видит в кинематографе инструмент «программирования общественной жизни», с помощью которого «абстракция становится осязаемой», «осязаемое – абстрактным», а реальность – «одновременно и овеществленной, и дереализованной». То есть кинематограф рассматривается А. Лефевром, в первую очередь, не в качестве социального пространства, но в качестве абстрактного механизма (или механизма абстракции), полностью определенного своей предполагаемой функцией в контексте производства абстрактного пространства. Таким образом, вместо того, чтобы «раскрывать действительное производство социального пространства» и служить «критикой капиталистической абстракции», концепция социального пространства кинематографа А. Лефевра, напротив, представляет последнее в виде замкнутой структуры, все формы практического «проживания» которой подчиняются приписываемым ей функциям. Критикуя социальное пространство кинематографа как абстрактное, А. Лефевр на деле создает абстракцию этого пространства, которая подменяет собой действительный анализ.

ПРИМЕЧАНИЯ

* 1. В русском переводе статьи данное примечание отсутствует [см.: 2].

* 2. Примечательно, что в данном аргументе З. Кракауэр напрямую расходится с В. Беньямином, утверждавшим, что кинопроизведение поглощается массой, мгновенно становится неотъемлемой частью опыта проживания ею окружающего мира, а не поглощает индивидуального зрителя в экзальтированном уходе от действительности в иллюзорную реальность [7, с. 239]. Характерно, что оба мыслителя обращаются к мифу о китайском художнике, который исчез, войдя в собственную картину, но интерпретируют его противоположным образом: В. Беньямин – как пример того, что происходит со зрителем перед живописным произведением и не происходит с массами в кинотеатре, а З. Кракауэр – как то, что происходит с кинозрителем, увлеченным «потокотом жизни» на киноэкране [2, с. 135]. В этом расхождении проявляется и различие в подходах к кинематографу: если В. Беньямин акцентирует внимание на восприятии кинематографа массами, не признавая индивидуальный способ восприятия фильма или не считая его специфическим для кинематографа, то З. Кракауэр видит действенность кинематографа именно в его способности поглощать индивидуального зрителя зрелищем, заставляя его забывать об окружающей его действительности и погружаться в поток образов. В отличии подходов двух этих мыслителей намечается, на наш взгляд, отход от аналитики социального пространства к рассмотрению производимых им абстрактных форм общественного сознания.

* 3. Ни одно из описанных измерений социального пространства не сводится ни к одному из других: так, например, представление социального пространства в логических теориях и философских системах не исчерпывает множества возможностей его художественного восприятия (пространства репрезентации), а также процесса его непосредственного проживания (пространственную практику); с другой стороны, способ осмысления (репрезентации пространства) или восприятия пространства обладает относительной автономностью от способа его проживания и может оказывать на него существенное воздействие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин ; [пер. с нем.]. – М. : Медиум, 1996. – 238 с.
2. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; [пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1974. – 235 с.

3. Маркс К. Ницета философии / К. Маркс ; [пер. с нем.] // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения : [в 50-ти т.]. – Изд. 2-е. – Т. 4. – М. : Политиздат, 1955. – С. 65-185.
4. Петров В. Е. «Хора» как негативное определение (социального) пространства / В. Е. Петров // Тринадцатые Ознобишинские чтения : [сборник материалов Международной научно-практической конференции (30 июля 2015 года)] / [под ред. В. Н. Шкунова]. – Инза-Ульяновск: УлГУ, 2015. – С. 233-236.
5. Benjamin W. Early Writings, 1910-1917 / W. Benjamin. – Belknap Press of Harvard University Press, 2011. – 303 p.
6. Benjamin W. Gesammelte Schriften IV-I / W. Benjamin ; [Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershorn Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. – 1108 p.
7. Benjamin W. Illuminations / W. Benjamin. – New York : Schocken Books, 1986. – 278 p.
8. Benjamin W. Reflections: Essays, aphorisms, autobiographical writings / W. Benjamin ; [translated by Edmund Jephcott]. – New York : Schocken Books, 1978. – 348 p.
9. Benjamin W. Selected Writings, 1913-1926 / W. Benjamin ; [edited by M. Bullock, M. Jennings]. – Cambridge, Massachusetts, and London : The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. – Vol. 1. – 520 p.
10. Benjamin W. Selected Writings, 1927-1930 / W. Benjamin ; [edited by M. Bullock, M. Jennings]. – Cambridge, Massachusetts, and London, England : The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. – Vol. 2. – Part 1. – 870 p.
11. Benjamin W. Selected Writings, 1931-1934 / W. Benjamin ; [edited by M. Bullock, M. Jennings]. – Cambridge, Massachusetts, and London : The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. – Vol. 2. – Part 2. – 870 p.
12. Benjamin W. Selected Writings, 1935-1938 / W. Benjamin ; [translated by E. Jephcott, H. Eiland, and Others; edited by H. Eiland and M. Jennings]. – Cambridge, Massachusetts, and London : The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. – Vol. 3. – 462 p.
13. Benjamin W. Selected Writings, 1938-1940 / W. Benjamin ; [translated by E. Jephcott, H. Eiland, and Others; edited by H. Eiland and M. Jennings]. – Cambridge, Massachusetts, and London : The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. – Vol. 4. – 477 p.
14. Benjamin W. The Arcades Project / W. Benjamin ; [transl. H. Eiland and K. McLaughlin]. – Cambridge, Massachusetts, and London : The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. – 961 p.
15. Kracauer S. From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film / S. Kracauer ; [L. Quaresima, editor]. – Princeton : Princeton University Press, 2004. – 348 p.
16. Kracauer S. On employment agencies: the construction of a space / S. Kracauer // Rethinking Architecture. A reader in cultural theory / [ed. by N. Leach]. – L. : Routledge, 1997. – pp. 59-64.
17. Kracauer S. The mass ornament: Weimer essays / S. Kracauer, T. Levin. – Harvard University Press, 1995. – 403 p.
18. Kracauer S. Theory of film: The redemption of physical reality / S. Kracauer. – New York : Oxford University Press, 1960. – 364 p.
19. Lefebvre H. Critique of everyday life / H. Lefebvre. – Verso, 1991. – Vol. 1. – 283 p.
20. Lefebvre H. Everyday life in the modern world / H. Lefebvre ; [translated by Sacha Rabinovitch]. – New York, Evanston, San Francisco, London : Harper & Row, 1971. – 206 p.
21. Lefebvre H. Foundations for a Sociology of the Everyday. Critique of everyday life / H. Lefebvre ; [eds. G. Elliott, J. Moore, M. Trebitsch]. – Verso, 2008. – Vol. 2. – 380 p.
22. Lefebvre H. Introduction to modernity: twelve preludes. September 1959 – May 1961 / H. Lefebvre. – Verso, 1995. – 402 p.
23. Lefebvre H. The production of space / H. Lefebvre ; [translated by Donald Nicholson-Smith]. – Oxford : Blackwell, 1991. – 434 p.
24. Recuber T. Immersion cinema: The rationalization and reenchantment of cinematic space / T. Recuber // Space and Culture. – 2007. – Vol. 10. – № 3. – pp. 315-330.
25. Siegfried Kracauer's American Writings / [ed. by J. Von Moltke, K. Rawson]. – University of California Press ; 2012. – 290 p.
26. Zatz-Diaz I. "A most remarkable room that did not exist before": The production of screen space and Fordist modernity / I. Zatz-Diaz. – City University of New York, 2004. – Vol. 1. – 727 p.