

УДК 316.7

DOI: 10.17223/1998863X/37/23

**Д.И. Салтыков**

## **МАРКСИСТСКАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ В ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИИ ИССЛЕДОВАНИЙ КИНО В ВЕЛИКОБРИТАНИИ**

*С 1971 года сотрудники журнала Screen хотели повлиять на британское образование, обозначив кино как сектор, в котором возможна борьба против буржуазной идеологии. Марксистский концепт идеологии здесь основывался на теории Луи Альтюссера. Но тезис о том, что идеология не имеет истории, был отброшен, кино анализировалось как идеологический аппарат, специфичный для капитализма.*

*Ключевые слова: Screen, идеология, исследования кино, Луи Альтюссер, марксизм.*

Дисциплина film studies в настоящий момент утвердилась в англоязычных университетах. Отдельные департаменты предоставляют магистерские и докторские степени, а все противоречия внутри этого дисциплинарного поля можно считать нормальным состоянием для современной академической науки. Многообразие конкурирующих подходов и отсутствие полного консенсуса в данном случае роднят film studies с другими социальными и гуманитарными дисциплинами. Ярким примером истории институционализации исследований кино в англоязычном академическом контексте является Великобритания второй половины прошлого века. В 1970-х подход, разработанный журналом Screen, стал влиятельным на мировом уровне, именно он определил набор из марксизма, семиотики и психоанализа, влияние которого распространилось далеко за пределы узкого национального контекста.

Еще в 1950-х в консервативной университетской системе Великобритании внедрение образования в области кино рассматривалось как изменение цели университета. Прежде всего, кино считалось объектом профессионального образования, которому не место в учебном заведении университетского уровня. Соответственно, в середине XX века в британских университетах не было даже курсов по исследованию кино, не то что самостоятельных департаментов, научных степеней и программ. При этом интерес к фильмам с социологической и эстетической точек зрения постепенно возрастал [1. С. 21–22]. Институцией, отвечавшей за научное признание кино в Великобритании, был Британский институт кино, основанный в Лондоне в 1933 г. частично с целью противостояния Голливуду и воспитания «умного» зрителя [2. С. 405].

В 1970-х британская институционализация кино проходила, прежде всего, посредством обновленного журнала Screen. Это издание ставило целью разработать собственную теорию, которая позволяла бы исследовать кино с позиций радикальных левых. В итоге оно преуспело настолько, что стало доминировать и в остальных англоязычных академических контекстах.

В 1971 году журнал сменил обложку и стал ориентироваться на разработку глубокой теории, позволившей бы заниматься исследованиями кино<sup>1</sup>. Результатом усилий авторов, писавших в *Screen*, стало то, что вскоре стало называться отдельным термином *screen theory* в качестве узнаваемого обозначения. Если предыдущие издания и институции были направлены на завоевание возможности заниматься академическими исследованиями кино в отдельных университетских департаментах, то *Screen* уже имел дело со становящимся полем исследований. К началу 70-х в Великобритании речь шла уже не столько о признании дисциплины, сколько о ее наполнении.

*Screen* активно публиковал переводы иностранных текстов. В отборе текстов была четкая редакторская политика – речь шла о внедрении в англоязычный контекст марксистских революционных идей. Больше всего текстов переводилось с французского языка, но важными материалами также были работы русских формалистов и футуристов, Брехта и итальянских марксистов 1960-х. Переводы служили отправной точкой и выраженной установкой на то, какая именно теория была необходима журналу – речь шла строго о марксистской теории кино.

Фактически с 1971 г. многие исследователи в редакции *Screen* были связаны с департаментом образования Британского института кино. По своим взглядам на задачи нового журнала сотрудники делились на две группы: одна настаивала на разработке теории для того, чтобы перестроить британское образование в области кино, другая – на том, что кино должно исследоваться как важный сектор в борьбе против буржуазной идеологии (такую точку зрения представлял главный редактор журнала Сэм Роди). В любом случае переосмысление кино шло в полемике с левых позиций с отдельными оппонентами: журналами *Sight and Sound*, *Movie* и кружком критиков массовой культуры с элитистских позиций, ассоциировавшимся с именем Ф.Р. Ливиса.

Журнал *Screen* выработал три направления, по которым должна была проводиться редакторская политика. Во-первых, нужно было освободиться от упрощенной критики массовой культуры, которая была распространена в начале институционализации исследований кино в образовательном пространстве. Во-вторых, анализ фильма должен был стать систематичным, а не интуитивным, каким он был, с точки зрения исследователей из *Screen*, в британских подходах, симпатизировавших политикам авторства. В-третьих, необходимо было разработать и развить альтернативы всем видам кинематографа, доминировавшим в то время. Последний пункт объединял теорию и практику и был главным, с точки зрения Роди. Именно это направление получило наибольшее развитие в последующие годы.

Атаки на политику авторства совершались с позиций структурной антропологии Леви-Стросса. Эффект индивидуального режиссерского стиля воспринимался такими исследователями, как Эдвард Баскомб, не как результат личного самовыражения, но как производный от социального и исторического контекста [6]. Одну из альтернатив теории авторства представлял Мишель Фуко, перевод эссе которого «Что такое автор?» [7] был опубликован в 1979-м,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в описании разработки теории в журнале *Screen* мы опираемся на работы Розена и Янковича [3–5].

но это уже была и имплицитная альтернатива психоанализу, применение которого стало доминирующим в Screen в 70-х.

К середине десятилетия можно было четко говорить о том, какой вид приняла теория кино в журнале Screen. Его исследователи преимущественно интересовались отношением субъективности к текстуальности фильма. За субъективность отвечал психоанализ Фрейда и Лакана, а за текстуальность – семиотика Соссюра и Барта. Связь между этими двумя феноменами осмысливалась через концепт идеологии, который изначально был важен для обновленного Screen как марксистского журнала.

Марксизм в подходе Screen означал конкретизацию отношений реализма в кино и идеологии. Исследователи, ассоциированные с журналом, решили по-своему подойти к известной оппозиции реализма и конструктивизма, активно восстав против первого. К проблеме соотношения кино и реальности в Screen подошли через концептуализацию идеологии Луи Альтюссера [8]. Сам реализм становился в глазах авторов журнала идеологическим конструктом, скрывающим ценности доминирующих классов и выдающим определенные взгляды за реальность как таковую.

Критические нападки на реализм были центральным пунктом в специальном номере 1974 г., посвященном Брехту. Этот подход суммирован в статье Колина МакКейба «Реализм и кино: заметки о некоторых брехтовских тезисах» [9]. Марксистская оптика журнала предполагала, что кино следует рассматривать в терминах соотношения идеологической надстройки (superstructure, суперструктуры) и экономического базиса. Здесь МакКейб и подключает структурную версию марксизма, прямо обращаясь к Альтюссеру.

Каждая социальная практика, согласно Альтюссеру, обладает относительной автономностью. При этом общество по-прежнему рассматривается в духе Маркса – как целое, состоящее из двух уровней и коэффициента их воздействия друг на друга. Но само мышление в категориях базиса и надстройки Альтюссером объявляется как «дескриптивный» шаг в теории, который должен быть сделан в начале анализа, но преодолен на более развитых этапах. Рассматривать отношения базиса и надстройки как прямую каузальность не следует, потому что существует и обратное воздействие: идеологический аппарат обладает относительной автономностью и дополнительно влияет на экономические отношения. Он не влияет на классовую борьбу, так как она целиком проходит в базисе, но обеспечивает воспроизводство производственных отношений – так происходит «обратное воздействие» надстройки на базис. Общество, таким образом, выполняет функцию децентрированного структурирования социальных противоречий.

Идеология понимается Альтюссером как практика социальной надстройки, вовлеченная в производство знания, истинность которого не столь важна, как функция – поддерживать социальный порядок. Художественные практики выступают частным случаем идеологических практик. Идеология как целое маскирует социальные противоречия, тогда как экономика по-прежнему выступает основой, просто действующей через другие практики. Идеология не может быть противопоставлена истине, так как реальность всегда познается только через призму идеологии – у знания всегда есть социальная функция. Для Альтюссера идеология – это и есть мир, в котором живет человек. Это

«воображаемые отношения индивидуумов с реальными условиями их существования». Важно подчеркнуть: не воображение об условиях, но воображение о своем отношении к этим условиям. Оно всегда дано как воображаемое, но, как мог бы выразиться Уильям Томас, реально по своим последствиям. Практическая деятельность зависит от идеологии, а идеология возможна только в субъекте – здесь и заложен механизм ее влияния на человека. Идеология – это не индоктринация определенных идей и мнений, но интерпелляция субъекта.

Термин «интерпелляция» подразумевает субъекта как социальную функцию. Структура общества уже подразумевает субъектов как свои функциональные единицы, поэтому субъект конструируется в момент его называния – подобно оклику полицейского «Эй, вы, там!», на который оборачивается каждый услышавший оклик прохожий. Индивиды – всегда уже субъекты, еще до начала своего существования. Альтюссер критикует индивидуализм как заблуждение, натурализирующее работу идеологии.

МакКейб, применяя структурный марксизм Альтюссера к кино, попутно защищает тезис специфичности этого медиума. Сообщение в фильме, согласно этой логике, отличается от аналогичного в газете или в романе. МакКейб отбрасывает повторяемый Альтюссером тезис, что идеология не имеет истории. От Альтюссеровского анализа идеологии вообще МакКейб переносит аргументацию на критику капитализма как частного случая идеологии. Удобство в том, что идеология – это и есть система репрезентаций, так что адаптация концепта к кино происходит легко. Критический анализ в случае кино позволяет сформулировать вопрос: как данный фильм обращается к индивиду как к субъекту? Вопрос задается из перспективы структурного марксизма, но ответ требует привлечения семиотики и психоанализа. Следом возможна и формулировка продуктивного вопроса: когда возможен слом работы идеологии в фильме?

В важной для Screen лингвистике Соссюра мир на объекты членит язык. Импликации здесь подразумевают и полагание себя как субъекта в языке (мысль, важная для Лакана), и языковую детерминацию позиции субъекта по отношению к миру. Для кино это важно по той причине, что оно реализовалось преимущественно как нарратив. Это никак не следует из «природы медиума», так что возможно задать вопрос – почему? Ответ МакКейба: для того, чтобы производитель имел возможность всегда давать единственно верную точку зрения, разрешая все противоречия к финалу фильма и тем самым стирая противоречия как таковые. Кино, согласно МакКейбу, наследует классическому реалистическому тексту с его оптикой вездесущего взгляда, обеспечивающего доступ к истине. Гарант доступа к истине – камера. Такой «реализм» маскирует буржуазную идеологию, а кино выступает идеологическим аппаратом, формирующим субъекта капиталистической системы отношений. Субъекту даруется представление о социальном порядке, который может быть управляем субъективной волей, но в то же время сам социальный порядок в коренных изменениях не нуждается. Конфликт подается как источник удовольствия внутри нарратива, а не как неизбежное следствие противоречий социальной системы. Кино, по

МакКейбу, своей формой обращается к субъекту. Оно дарует ему иллюзию истины, делая точку зрения одной группы доминирующей.

Для борьбы с этой иллюзией, помимо Альтюссера, Screen мобилизовал русских формалистов и Бертольда Брехта. Если «реализм» в кино призван маскировать взгляды буржуазии, подавая их зрителю в качестве пресловутой «реальности», то кино нуждается в демистификации, а задачей оппозиционного кино становится демонстрация самой структуры фильма, отвечающей за реалистическое «узнавание». Нужно вскрыть технологию кинематографии для того, чтобы определить средства мистификации. Это должно стать первым шагом на пути к созданию новой техники, которая станет основанием нового кино, не прибегающего к мистификации. Концептом, описывающим этот путь в журнале Screen, стала текстуальность. Важным вопросом здесь служила возможность атрибуции политических импликаций разным формам текстуальности. Эта тема уточнялась через взаимоотношения субъекта и кино, понимаемого как текст. При этом под субъектом уже понимался не автор, как это было модно в теориях 60-х, а, скорее, зритель. Все это периодически суммировалось в поддержке нового британского авангардного кинематографа, но все же он имел для Screen меньшее значение, нежели идеология и теория.

Комплексное понятие текстуальности в отношении фильма и рассмотрение его самого как текста давали возможность применить структуралистскую и постструктуралистскую семиотику. В этой области применительно к кино референтным автором был ранний Метц. В своей докторской диссертации 1971 г. он описал кино как набор кодов различных порядков. Первый – коды, специфические для кино. Они должны быть исключительными, т.е. не повторяться ни в каком ином искусстве. Фактически разбор этого уровня мог бы удовлетворить запрос более ранних исследователей, для которых важной была специфичность медиума и автономность объекта исследования. К кодам первого порядка относилась, например, система освещения, разработанная для движущихся картинок. Вторым порядком служили субкоды кино – такие, которые тоже встречаются только в фильмах, но при этом наличествуют не в каждом из них. Таковы, например, конвенции определенных жанров. Третий порядок образовывали внешние по отношению к кино коды – существующие вне кино, но воспроизводящиеся в нем через аналогии. Взаимосвязь таких наборов кодов, рассмотренная в качестве «материального» субстрата, образовывала пресловутую текстуальность фильма.

Важным источником для Метца была постструктуралистская семиотика Юлии Кристевой [10]. Основываясь на ней, исследователь описал кино не как статическую структуру, воспроизводящую предварительно существующие коды, но как процесс, который в каждом случае использования кода слегка трансформирует сам код. Процесс означивания, таким образом, подчеркивал динамику, не являясь при этом ни чистым изобретением, ни реорганизацией готового материала.

В Screen писали и авторы, не разделявшие взглядов редакции на идеологию и текстуальность. Прежде всего, таковыми являлись американские исследователи из Висконсинского университета Дэвид Бордуэлл [11], Эд-

вард Браниган [12] и Кристин Томпсон [13]. Эта группа ориентировалась на формализм, а впоследствии стала знаменитой именно как альтернатива теории Screen [14].

Тем не менее структуралистский семиотический подход редакции журнала и большей части ассоциированных с ним исследователей в соединении с марксистской социальной теорией дал возможность говорить о каждом фильме как о динамическом поле маскируемых противоречий. Реалистическое единство с такой точки зрения оказалось ширмой, которая сама по себе могла быть рассмотрена как психоаналитический синдром буржуазной идеологии.

Подобные взгляды обеспечили теоретическую платформу институционализировавшимся исследованиям кино. Теория Screen, как было отмечено, распространилась в англоязычных университетах, перестав быть исключительно британским интеллектуальным достоянием. Подход к закрепившемуся исследовательскому объекту мыслился как объединение нескольких дисциплин. Он включал в себя марксистскую социологию в качестве основы, к которой добавлялась структуралистская и постструктуралистская семиотика Сосюра, Барга и Кристевой, структурная антропология Леви-Стросса и политизированный психоанализ Лакана.

При этом, если альтюссеррианский марксизм, обращаясь к идеологии как универсальной структуре без собственной истории, принципиально показал возможность противоборствующих идеологий, в отличие от классического марксистского понимания идеологии как доминирующей, то анализ МакКейба в Screen перенес эту аргументацию на старое поле критики доминирующей идеологии. В результате получившаяся теория обнаружила невозможность различения противоборствующих идеологий. Кино обвинялось как идеологический аппарат, работающий на уровне сигнификации, так что уровень репрезентации оказался неспецифичен — отсюда и слабость в анализе отдельных фильмов, они просто подводились к единой схеме [5. С. 131]. Пресловутый реализм в конечном счете натурализировался как целостный, тогда как историческая динамика реализмов игнорировалась. Эти проблемы впоследствии сделали теорию Screen преходящим явлением, хотя именно авторитетность самой теории позволила обратить на них пристальное внимание.

### *Литература*

1. *Reed S.* Film study in British universities // *The Speech Teacher*. 1956. № 1 (5). С. 21–25.
2. *Groening S.* Timeline for a History of Anglophone Film Culture and Film Studies // *Inventing Film Studies* (под ред. L. Grieveson, H. Wasson). Durham: Duke University Press, 2008. С. 399–418.
3. *Rosen P.* “Screen” and the Marxist project in film criticism // *Quarterly Review of Film Studies*. 1977. № 3 (2). С. 273–287.
4. *Rosen P.* Screen and 1970s Film Theory // *Inventing Film Studies* (под ред. L. Grieveson, H. Wasson), Durham: Duke University Press, 2008. С. 264–297.
5. *Jancovich M.* Screen Theory // *Approaches to Popular Film* (под ред. J. Hollows, M. Jancovich), Manchester; New York: Manchester University Press, 1995. С. 123–150.
6. *Buscombe E.* Ideas of Authorship // *Screen*. 1973. № 3 (14). С. 75–85.
7. *Фуко М.* Что такое автор? // *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. М.: Касталь, 1996. С. 7–46.

8. Альтюссер Ж. Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования) // Неприкосновенный запас. 2011. № 3 (77). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/a13.html> (дата обращения: 16.01.2017).

9. MacCabe C. Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses // Screen. 1974. № 2 (15). С. 7–27.

10. Крестева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу. М.: Академический Проект, 2013. 285 с.

11. Bordwell D. Eisenstein's Epistemological shift // Screen. 1974. № 4 (15). С. 29–46.

12. Branigan E. Formal Permutations of the Point-of-View Shot // Screen. 1975. № 3 (16). С. 54–64.

13. Thompson K., Bordwell D. Space and Narrative in the Films of Ozu // Screen. 1976. № 2 (17). С. 41–73.

14. Bordwell D. Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory // Post-Theory: Reconstructing Film Studies (под ред. D. Bordwell, N. Carroll), Madison: University of Wisconsin Press, 1996. С. 3–36.

**Saltykov Denis I.** National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation).

E-mail: [azrakhmanov@mail.ru](mailto:azrakhmanov@mail.ru)

DOI: 10.17223/1998863X/37/23

#### **MARXIST SOCIAL THEORY AND THE INSTITUTIONALIZATION OF FILM STUDIES IN GREAT BRITAIN**

**Key words:** *film studies, ideology, Louis Althusser, marxism, Screen.*

Film Studies as a separate academic discipline with its own degree was established in English-speaking universities only in the second half of the 20<sup>th</sup> century. The case of Great Britain is specifically interesting because establishment of the discipline here resulted not only in appearance of separate degrees, but in a detailed elaborated theory as well. The theory became a model in other countries. Search for an adequate radical left critical approach led to attempts of applying French cinema theory to American mass culture. From 1971 the initiative was taken by renewed Screen journal. The journal's crew wanted not only to influence on the British educational system, but also to consider cinema as a field where the struggle against bourgeois ideology is possible. The Marxist concept of ideology in Screen theory was responsible for interconnection between viewer's subjectivity and film's textuality. These concepts were brought together in theoretical synthesis by Colin MacCabe, who took Louis Althusser's structural Marxism as the basis. But MacCabe put aside an important Althusserian thesis that ideology hasn't its history and treated cinema as an ideological apparatus specific for capitalism. Thus each film according to Screen theory inherits classical realist text and masks social system's contradictions. The cinematic form celebrates ruler class' point of view as the only one. This approach was classical for some period of time. It allowed to analyze the level of signification but was unable to recognize films' difference on the level of representation.

#### **References**

1. Reed, S. (1956) Film study in British universities. *The Speech Teacher*. 1(5). pp. 21–25.
2. Groening, S. (2008) Timeline for a History of Anglophone Film Culture and Film Studies. In: Grieveson, L. & Wasson, H. (eds) *Inventing Film Studies*. Durham: Duke University Press. pp. 399–418.
3. Rosen, P. (1977) "Screen" and the Marxist project in film criticism. *Quarterly Review of Film Studies*. 3(2). pp. 273–287. DOI: 10.1080/10509207709391355
4. Rosen, P. (2008) Screen and 1970s Film Theory. In: Grieveson, L. & Wasson, H. (eds) *Inventing Film Studies*. Durham: Duke University Press. pp. 264–297.
5. Jancovich, M. (1995) Screen Theory. In: Hollows, J. & Jancovich, M. (eds) *Approaches to Popular Film*. Manchester; New York: Manchester University Press. pp. 123–150.
6. Buscombe, E. (1973) Ideas of Authorship. *Screen*. 3(14). pp. 75–85. DOI: 10.1093/screen/14.3.75
7. Foucault, M. (1996) *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [Will to truth: beyond knowledge, power and sexuality]. Translated from French. Moscow: Kastal'. pp. 7–46.

8. Althusser, L. (2011) Ideologiya i ideologicheskie apparaty gosudarstva (zametki dlya issledovaniya) [Ideology and ideological apparatus of the state (notes for research)]. *Neprikosnovenny zapas*. 3(77). [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html>. (Accessed: 16th January 2017).
9. MacCabe, C. (1974) Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses. *Screen*. 2(15). pp. 7–27. DOI: 10.1093/screen/15.2.7
10. Kristeva, Yu. (2013) *Semiotika: Issledovaniya po semanalizu* [Semiotics: Studies on seanalysis]. Moscow: Akademicheskii Proekt.
11. Bordwell, D. (1974) Eisenstein's Epistemological shift. *Screen*. 4(15). pp. 29–46.
12. Branigan, E. (1975) Formal Permutations of the Point-of-View Shot. *Screen*. 3(16). pp. 54–64. DOI: 10.1093/screen/16.3.54
13. Thompson, K. & Bordwell, D. (1976) Space and Narrative in the Films of Ozu. *Screen*. 2(17). pp. 41–73. DOI: 10.1093/screen/17.2.41
14. Bordwell, D. (1996) Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. In: Bordwell, D. & Carroll, N. (eds) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press. pp. 3–36.