

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Селезнев Е.К. — Номадический субъект как герой кинематографа Алена Рене // Философия и культура. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.5.40667 EDN: BYCIUL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40667

Номадический субъект как герой кинематографа Алена Рене

Селезнев Евгений Кириллович

аспирант кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР)

123007, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Хорошёвское Ш., 32а, 32а

✉ selezneuve@gmail.com



[Статья из рубрики "Философия постмодернизма"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.5.40667

EDN:

BYCIUL

Дата направления статьи в редакцию:

05-05-2023

Аннотация: Автором работы поднимается о вопрос о феномене номадизма в контексте творчества французского режиссера Алена Рене. Объектом исследования являются ранние произведения режиссера, такие фильмы как «В прошлом году в Мариенбаде», «Хиросима, моя любовь», «Люблю тебя, люблю». Цель работы заключена в ответе на вопрос, как номадические стратегии позволяет автору создавать нелинейные структуры повествования, колеблющиеся знаки и мерцающих персонажей в своих фильмах, и как понимание этих стратегий может помочь зрителям и исследователям в акте дешифровки произведений. Также автором подвергается анализу целый ряд смежных с номадизмом феноменов, таких как ризома, Тело без органов, детерриторизация, ускользание, мерцание. Новизна исследования заключается в применении номадических стратегий к кинематографу Алену Рене. Такой подход позволяет использовать актуальную философскую и искусствоведческую призму для изучения нарративных конструкций, внутрикадрового пространства и персонажей. Автором утверждается, что кинематограф Рене может быть рассмотрен через позицию сопротивления формам власти — подавлению и контролю — которая проявляет себя в нарушении традиционных форм повествования и создании расщепленных персонажей. Для изучения упомянутых

аспектов творчества Рене автор прибегает к философии Жюль Делеза и Феликса Гваттари. Также автором объясняется позиция современного зрителя и описываются стратегии смотрения, которые могут привести к состоянию наслаждения от взаимодействия с номадическими произведениями.

Ключевые слова:

номадизм, Тело без органов, Жюль Делёз, Феликс Гваттари, Аллен Рене, Власть, Ризома, Постмодернизм, Контрнарративные структуры, Телесность

Кинематограф Аллена Рене — особенно его ранние работы — уже более полувека представляют интерес для исследователей. Нелинейные структуры повествования, колеблющиеся знаки и мерцающие персонажи становились предметом внимания философов, культурологов и искусствоведов. В нашем исследовании мы вновь ступаем на территорию кинематографа Рене, чтобы обратиться к феномену номадизма и представить его как актуальный философский и искусствоведческий концепт. Работы Аллена Рене не рассматривались в ключе номадизма, хотя по своему предвещали появление такого мировосприятия, а также появление постструктуралистских и постмодернистских стратегий, как в философии, так и в искусстве.

Нам важно представить номадизм не только как социальное или культурное явление, но и как способ мышления и восприятия мира, а также — стратегию в области творчества. Следуя логике Жюль Делеза, одного из авторов концепции номадизма, мы обратимся к кинематографу, через который приблизимся к пониманию как номадизма в общем, так и к смежным с ним феноменам, вроде ризомы, Тела без органов, детерриторизации, ускользания, мерцания и так далее. Жюль Делез в своем труде «Кино» утверждал, что при помощи атрибутов кинематографического дискурса можно мыслить. В нашем исследовании — используя призму номадизма — мы обратимся к форме кинематографа Аллена Рене, персонажам его фильмов, нарративным структурам и позиции зрителя в коммуникативном акте.

I

Проект номадизма был предложен двумя философами — Жюлем Делезом и Феликсом Гваттари. Номадизм в их прочтении предстает как идея кочевничества — то есть принцип постоянного движения без фиксированной точки отсчета и заранее определенного пути. Номады не привязаны к какой-либо конкретной территории и не ограничивают себя однозначной самоидентификацией. Вместо этого номады свободно перемещаются по различным пространствам и постоянно сталкиваются с новыми формами существования [\[1\]](#). Номадизм Делеза и Гваттари в меньшей степени связан с географическими перемещениями, представляя номадов как кочевников в сфере мышления, где ключевая установка — девальвация «всех форм фашизма, начиная с тех чудовищных форм, которые окружают и уничтожают нас, и заканчивая мельчайшими формами, которые образуют скорбную тиранию наших повседневных жизней» [\[2, с. 10\]](#). Под «всеми формами фашизма» Делез и Гваттари представляют не конкретные политические и социальные составляющие, как например 14 пунктов Умберто Эко из «Вечного фашизма» [\[3\]](#), а подавление *вообще*. Таким образом, фашизм выступает метафорой, которая собирает в себе формы как внешней социальной несвободы, так и несвободы внутренней — интериоризованной власти, деструктивные установки которой воспринимаются индивидом как его собственные и предстают перед ним как объективная норма.

Причина возникновения номадизма во много связана с ощущением утраты «стержня в мире». Через 18 лет после выхода «В прошлом году в Мариенбаде» Ф. Лиотар напишет, что «мы являемся свидетелями раздробления, расщепления "великих историй" и появления множества более простых, мелких, локальных "историй-рассказов"». [4, стр. 213?]. Все эти истории больше не складываются в единый проект, они множатся, противоречат и взаимоисключают друг-друга, а значит, индивиду остается признать, что необходима новая форма существования, для которой «абсолютно необходимы неточные выражения, дабы обозначить что-либо точно» [5, стр. 36]. Традиционная форма, тяготеющая к конкретным высказываниям, завершенным проектам, бинарным оппозициями и причинно-следственным связям больше не может обеспечить коммуникацию между адресантом, текстом и адресатом. Новый субъект постмодернистского мышления «не может больше создавать дихотомию, но он достигает более высокого единства – единства амбивалентности и сверхдетерминации» [5, стр. 6].

Герои Алена Рене предвосхищают эту логику — это субъекты, которые чувствуют необратимые изменения как окружающего пространства, так и самих себя. Ответом, и новым способом их существования, становится процесс детерриториализации или ускользания — разрушения фиксированных границ и структур, ограничивающих возможности становления [6]. Вовлекаясь в этот процесс, герои Рене оказываются в состоянии бесконечного движения по различным пространствам и формам существования: во снах, разрозненных временных отрезках, памяти друг-друга. Такая трансформация и становление субъекта принципиально незавершимы, так как это не переход от точки к точке, а постоянная динамика без оппозиции старта и финиша. Делез и Гваттари пишут, что цель номадического субъекта — видеть любую вещь в «отношениях становления, а не проводит бинарные распределения между "состояниями"» [5]. Поэтому образ жизни номада подразумевает отказ от понятия стабильного «Я» или сущностной идентичности. Номадический субъект постоянно находится в процессе становления, всегда меняется и развивается. Эта идея бросает вызов традиционному взгляду на идентичность как на нечто фиксированное и неизменное, вместо этого предлагая более динамичное понимание себя, выведенное за пределы сфер влияния социума и институтов власти. Роза Брайдотти в работе «Письмо как кочевой субъект» пишет, что понятие субъективности вообще следует сепарировать от терминов индивидуум и индивидуализм, так как субъективность — это социально опосредованный процесс договора с формами власти. Следуя этой логике, субъективность предстает как коллективное предприятие, внешнее по отношению к индивидуальному «Я» [7]. Номадический субъект отвергает фиксированную идентичность и социально структурированную субъективность, воспринимая их как навязанные формами власти категории, и принимает текучесть самости.

В следующей части нашего исследования мы представим номадизм как *стратегию* для работы с аудиовизуальными произведениями искусства — создания нелинейных повествовательных структур, мерцающих персонажей, операторских приемов, монтажных особенностей, а также возможностей активного зрительского смотрения и анализа фильма как открытой структуры.

II. Нелинейные структуры

Одной из определяющих черт номадической субъективности является ее отказ быть привязанной к какой-либо фиксированной структуре или идентичности. То же самое

можно сказать и о фильмах Алена Рене, которые избегают линейных сюжетов повествования в пользу мерцающих нарративов, то есть фрагментарных и нелинейных структур повествования. В фильмах «Хиросима, моя любовь», «В прошлом году в Мариенбаде» и «Люблю тебя, люблю» Рене обращается к человеческому самосознанию и использует ложные воспоминания, логику сновидений и путешествия во времени, чтобы на формальном уровне легитимизировать использование нелинейных структур и мерцающих персонажей.

«В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене предстает перед зрителем как «невозможный фильм», где каждая деталь сопротивляется однозначной трактовке и укладке в линейный нарратив. Сюжет картины выстраивается вокруг некоего «забытого события»: на светском мероприятии безымянный Мужчина подходит к безымянной Женщине и утверждает, что они встречались год назад в Мариенбаде, в то время как Женщина настаивает на том, что они никогда не видели друг друга. Отсутствующие границы между сном и реальностью, воспоминанием и вымыслом предлагают зрителю детерриторизированное пространство, где невозможно не только установить, где и когда происходят определенные события, но и кому принадлежат воспоминания. Й. Регев пишет: «расположенность в памяти — это, по сути, расположенность в ускользании, невспоминании и забвении: разнонаправленные реальности размельчаются и ломаются, их засасывает водоворот неопределенного и ускользающего» [\[8, стр. 184\]](#).

Такая стратегия деконструкции традиционного нарратива в фильмах Рене может быть осмыслена через феномен ризомы, так как «ризома не имеет непересекаемых границ, и в пространстве ризоматической дискурсивной среды происходит умножение граней реальности, возникают нестандартные ассоциативные связи, формируются мультипликативные эффекты, порождающие новые смыслы [\[9, стр. 805\]](#). Персонажи фильма «В прошлом году в Мариенбаде» оказываются в лабиринте отеля, каждый поворот которого ведёт не к выходу, а к новому повороту, заставляя героев сомневаться как в своей идентичности, так и реальности вокруг них. Практически каждое действие экранных героев не формирует сюжет, а напротив — еще сильнее разрушает его. Такие сюжетные повороты как навязанные героине флешбеки, через которые происходит формирование воспоминаний, разрывают повествование и создают новые точки входа и выхода для интерпретации новой информации, разветвляя сюжетную структуру.

В фильме **«Люблю тебя, люблю»** воспоминания отражают постоянно меняющуюся природу идентичности номадического субъекта. Главный герой фильма — Клод — соглашается участвовать в эксперименте по исследованию времени, где ему необходимо возвращаться в определенные моменты своего прошлого. Из раздробленных и перемешанных воспоминаний перед зрителем произвольно складывается мозаика сюжета про историю знакомства Клода со своей возлюбленной. Нелинейная структура, провоцирующая скачки между фрагментами времени-памяти, и повторяющиеся фрагменты повествования не выстраиваются в иерархически-последовательную историю, но формируют импровизированные горизонтальные связи. В своем труде «Кино» Делез писал, что «в кинематографе существуют три фильма, показывающих наше бытие во времени и движение по его потоку, уносящему нас с собой, способствуя в то же время концентрации нашей личности и раздвижению ее рамок: это “Звенигора” Довженко, “Головокружение” Хичкока и “Люблю тебя, люблю...” Рене» [\[10\]](#). Пенелопа Хьюстон также отмечала, что одна из ключевых задач Рене как автора «Люблю тебя, люблю» — не рассказать историю, но изучить феномен времени через монтажное сопоставление кадров и их внутрикадровую длительность [\[11\]](#).

Главный герой фильма «Люблю тебя, люблю», по задумке ученых, должен осуществить перемещение во времени следуя логике традиционного нарратива, то есть в одном направлении: вперед или назад. Однако Рене ломает эту установку и превращает путь Клода в ризоматическое путешествие, где герой оказывается размножен и помещен в несколько параллельных дискурсов: дискурс настоящего времени, жизни после неудачной попытки самоубийства, и множественные дискурсы прошлого, произвольно связывающие разрозненные события. Такое расщепление персонажа и открытие в нем мерцающего потенциала для изменения собственного «Я» заставляют ученых признать эксперимент неудачным. В то же время самому Клоду удается применить свой потенциал не только для преодоления времени и памяти, но и пространства. Таким образом, путь героя в рамках произведения становится олицетворением новой модели создания ризоматических структур повествования и способом их интерпретации со стороны зрителя или исследователя.

«Хиросима, моя любовь» существует в сразу трех измерениях: 1) Линейном актуальном времени, где безымянные герои — Он (японец) и Она (француженка) — проводят время друг с другом; 2) Измерении воспоминаний, где содержится травма каждого из персонажей; 2) Хроникальном измерении, которое представляет зрителю достоверный документ событий прошлого. Вспышки воспоминаний второго измерения создают надлом в первом, превращая повествовательную структуру всего фильма в подвижный нарратив. Увидеть это можно на примере трех сцен, где рассказ героини о травматических событиях прошлого сливается с настоящим временем: в одной из сцен героя видит японского архитектора в постели и позиция его тела напоминает ей о смерти своего возлюбленного немца, в другой сцене японцы спрашивают у героини: «я уже умер?», в третьей сцене профиль немца из подвала выглядит как профиль японца, словно главный герой переместился из настоящего времени в прошлое через воспоминания героини.

Использование сложных нарративов позволяет Алену Рене расширить потенциал произведения и продемонстрировать зрителю безграничность интерпретационных практик. Такой подход к созданию нарративной структуры фильма становится фундаментом для появления в нем и других форм номадизма — пространства и тела.

III. Пространство

Вторая половина двадцатого века радикально меняет подход к созданию историй. В 1960-е гг. сложные приемы сочетания «реального» и «условного» экранного времени и пространства начинают все более активно использоваться в кинематографе. На венецианском кинофестивале «В прошлом году в Мариенбаде» получает Золотого льва с формулировкой: «За вклад в язык кинематографа и стилистический блеск в показе мира, где реальное и воображаемое сосуществуют в новом пространственном и временном измерении» [\[12, стр. 318\]](#).

Помимо использования нелинейных повествовательных структур на уровне сценария, Рене также прибегает к использованию подвижных камер для создания ощущения движения и текучести в кинематографическом пространстве. В «Хиросима, моя любовь» Рене использует панорамные кадры, чтобы следовать за персонажами, когда они движутся по городу. Операторская работа служит способом иллюстрации размышлений героев об утрате, растворяя их в пространстве и пряча за рамками кадра. В сцене с прогулкой по Хиросиме мужчина отстаёт от девушки, которая погружена в свои мысли о неминуемом расставании героев. И это отставание трансформируется в исчезновение, оставляя героиню одну. Само пространство города в этот момент деконструируется для

дальнейшего слияния с другим. Японская Хиросима сливается в единый мегаполис с французским Невером, где улицы рассматриваются зрителем как соседние, несмотря на расстояние в несколько тысяч километров. Ален Рене совершает тот же монтажный прием, который в начале 20-го века использовали советские авангардисты: Кулешов в «искусственной топографии» и Дзига Вертов в его объединении городов ради создания всеобщей демонстрации пролетариата. Использование таких монтажных переходов и асинхронии звука и изображения подчеркивают ощущение временного и пространственного синтеза. Голос героев пересекает времена, города и страны. Персонажи постоянно перемещаются, но главное перемещение осуществляется по чертогам памяти — не случайно в одном из финальных флэшбэков героини зритель видит японца в подвале оккупированного Невера, там, где его никогда не было.

Пространство в фильмах Рене соответствует героям, присутствующим в нем: оно фрагментировано и разрозненно и предстает как зеркало, в котором отражается дезориентация номада. Пространство может отвергать само себя и находиться в постоянном движении, как отель из фильма «В прошлом году в Мариенбаде», описательные характеристики которого находятся в состоянии мерцания и противоречия — Мужчина описывает Девушке их прошлую встречу в отеле возле античной статуи у парка, но статуи находятся у озера; герои вспоминают прошлогодний отель в лучах летнего солнца, но посетители то и дело говорят о том, что прошлым летом озеро было покрыто льдом. Отель встает в позицию власти в акте репрессии над героиней, по ходу сюжета трансформируясь в идеологизированную тюрьму — внешне открытое комфортабельное пространство, которому свойственна изменчивость, но которое отказывается героине в выходе. Говоря об отношениях с институтами власти Делез и Гваттари пишут: «шизофреник удерживается на пределе капитализма: он является его развитой тенденцией, прибавочным продуктом, пролетарием и ангелом-истребителем» [\[2, с. 61\]](#). То есть шизофреник призван разрушить капиталистическую систему, являясь ее же порождением. Девушка, имеющая определенный социальный статус и отношения с другими представителями власти, внезапно отказывает гостям в их власти над ней. В такой же роли выступает и Клод — герой фильма «Люблю тебя, люблю», чье тело оказывается в руках науки, которая хочет взять под контроль тело, пространство и время, и в чем Клод ей отказывает. Так пространство подводит нас к феномену телесности в кинематографе Алена Рене.

IV. Тело

Проблема телесности — одна из ключевых проблем 20-го века. Идентичность человека и его телесное поведение в постмодернистской парадигме представляются не как результат свободного индивидуального выбора, а как совокупность социальных и культурных предписаний [\[13\]](#). Большой вклад в проблематику телесности, неразрывно связанной с функционированием власти, внес М. Фуко, представивший тело как вечное становление, подчиненное институтам власти [\[14, с. 11\]](#). Тело в парадигме Фуко — это дисциплинированный механизм, которому отведено определенное иерархическое позиционирование и предопределена связь с другими машинами.

Интеллектуальной реакцией на бесконечное тело в руках власти становится «Тело без органов» Жюль Делеза и Феликса Гваттари — семантическая структура, лишенная центра, и поэтому обладающая неограниченными внутренними возможностями для порождения смысла [\[15, стр. 102\]](#). Тело без органов — далее ТБО — не является концептуально ограниченным понятием или завершенным концептом, а представляет собой совокупность практик освобождения, итогом которых становится отказ от любых

форм подчинения. Тело-организм представляется авторами как иерархически организованная структура, в то время как ТБО является полым телом, где органы распределяются ризоматично, то есть без всякой иерархии и системы. Таким образом, ТБО — это предельно свободная анти-структура, которая постоянно находится в процессе самоконфигурации и самостоятельного смыслопорождения. Это тело-поток, вечно изменчивый и вечно новый. ТБО — через свои характеристики свободы, хаоса, неиерархичности и децентрирования противопоставляется организму, как устойчивой, но репрессивной структуре. ТБО — «это пространство полной свободы самореализации без предопределенностей и предписаний» [\[15, стр. 103\]](#).

Стремление Тела-организма к ТБО можно увидеть в фильме «В прошлом году в Мариенбаде», главная героиня которого бессознательно стремится к полному разрыву связей с окружающей ее реальностью. Ее Тело выпадает из общей парадигмы и вступает в конфликт с властью — Мужчиной, который пытается вернуть ее в структуру и поставить в иерархически угнетенное положение. Мужчина постоянно повторяет: «Вы были здесь», «Мы встречались раньше», так Мужчина отказывает Женщине в ее интенции к ТБО, пытаясь создать ложные воспоминания для формирования новой идентичности. Для чего ему это нужно? Согласно Ж. Бодрийяру, «Тело становится истинным фетишем и капиталом, поддерживаемым в идеальном состоянии для символического обмена и потребления. Оно подвергается амбивалентной заботе, которая, создавая иллюзию личного участия и обращения к конкретному человеку, превращается в репрессивную заботливость, подавляя личные стремления к трансформации, навязывая лишь «правильные» практики телесности» [\[16\]](#). О важности власти и убеждения в контексте фильма писал и автор сценария Ален Роб-Грийе: «Фильм в целом, на самом деле, это история убеждения: он говорит о реальности, которую герой творит из собственного видения, из собственных слов» [\[17, стр. 12\]](#).

На протяжении всего действия фильма тело девушки пытаются вернуть в бинарную систему и состыковать с Мужчиной. Тело Женщины оказывается телом-куклой, которое не воспринимается в своей онтологической уникальности и целостности. Согласно Ж. Делезу, человек оказывается зависимым от собственного тела, которое, в свою очередь, подчиняется внешним силам. В его концепции субъект — это «машина желаний», где желание является производительной силой, импульсом, побуждением к действию. Такие машины представляют собой соединение двух объектов — непрерывного потока и его среза, т. е. «это бинарные машины с бинарным правилом или ассоциативным режимом; одна машина всегда состыкована с другой» [\[2, с. 18\]](#). Тело Женщины, возвращенное во временную структуру, начинает подчиняться правилам власти — в ее памяти появляются фрагменты прошлого, которых там никогда не было. Однако она сопротивляется этому. Женщина отказывается от узнаваемости, она отрицает Мужчине в собственном лице — в том лице, которое он якобы помнит. Делёз и Гваттари пишут: «Если у человека и есть какая-то судьба, то она... в том, чтобы бежать от лица, разрушать лицо и олицевления, становиться невоспринимаемым, становиться подпольщиком... не позволять итожить себя лицом» [\[5, с. 282\]](#).

Такой побег от своего лица, невспоминание прошлого и травматическое осмысление собственной памяти со стороны Женщины может быть воспринято зрителем через призму шизофренического расстройства. Не случайно Делез связывает ТБО с шизофреническим опытом. Мужчина же в коммуникативном акте с Женщиной предстает как носитель рациональной идеи, который действительно помнит то, что когда-то было. При этом важно отметить, что шизофрения в тексте Делеза и Гваттари преимущественно отсылает

не к психическому заболеванию, а к методикам борьбы с различными способами подавления желания и утверждению непосредственного свободного — шизофренического желания как такового, которое и должно привести к образованию ТБО [6]. Согласно Ж. Делезу и Ф. Гваттари, метафорические ТБО и голова, лишенная лица, «выступают в качестве основы для рождения номадического субъекта, его освобождения, что обуславливает пристальное внимание к телу в культуре постсовременности, стремление к его трансформации, преображению, постоянный поиск оптимальной телесной формы» [13, с. 17].

Номадическое Тело, а также пространство и нелинейные структуры призваны представить перед зрителем произведения новую реальность, в которой не работают устоявшиеся механизмы предыдущих эпох. О том, как под влиянием номадических форм трансформируется взгляд зрителя в коммуникативном акте с текстом, мы говорим в следующем параграфе нашего исследования.

V. Взгляд зрителя

Взгляд зрителя не может не претерпеть изменений в акте коммуникации с произведением, герои которых не имеют единой идентичности, нарративы множатся, следуя ризоматической логике, а сама форма служит инструментом рефлексии автора над феноменами времени и памяти, а не иллюстрацией сюжета. Все это заставляет зрителя изменить свою позицию в акте смотрения и перейти от статуса пассивного восприятия к активной дешифровке — пересборке произведения в самых различных вариациях, соотнесению одних сюжетных линий с другими и их интерпретации в отсутствии между ними очевидной логической связи. В статье «Путь для будущего романа» (1956) Ален Роб-Грийе — писатель и сценарист фильма «В прошлом году в Мариенбаде» — критикует бальзаковскую традицию традиционного романа и призывает к обновлению коммуникации между зрителем и текстом. Следуя логике Шкловского, Роб-Грийе говорит, что вещи в традиционном романе превратились в знаки, которые зритель считывает автоматически: незанятое кресло говорит об отсутствии кого-то, рука на плече о симпатии, а оконные переплеты о невозможности бегства. Новый же роман, новый текст и новые формы искусства должны разрушить конвенции знаков и освободить вещи от прибавочных значений «ведь именно в присутствии и есть местопребывание действительности» [18].

Желание представить фильм как череду конвенциональных знаков и хронологически сменяющих друг-друга событий — априорное желание зрителя, который, согласно Д. Бордуэллу, всегда стремится сконструировать в своем воображении целенаправленную историю [19, с. 31]. В классическом кинематографе такой подход, согласно В. Шкловскому, помогает зрителю воспринимать произведение в автоматическом режиме [20]. Для вывода произведения из автоматизма восприятия необходимо нарушить жанровые, сюжетные, стилистические и прочие конвенции. Таким разрушением для Рене становится деконструкция нарратива и превращение героев фильма в номадических субъектов. Фредрик Джеймисон описывает такой опыт как «шизофренический», так как зрителю приходится переживать не единый поток времени, а опыт изолированных, разъединенных, дискретных материальных означающих, которые не удастся связать в последовательный ряд [21]. Такой опыт отличается от позиции зрителя в модерне, где он вынужден «рассматривать искусство в благоговейном молчании, поместив его на фоне нейтральной белой галерейной стены и полностью отрешившись от социального окружения и даже от своего тела и половой принадлежности» [22, с. 10]

В постмодернистской же парадигме зритель приобщается к произведению как через идентификацию, так и через соучастие в его интерпретации. В идентификации зритель также оказывается более свободным и способным стремиться к слиянию с персонажами картины без оглядки на их социальный статус, возраст и даже гендер. В конечном счете, как пишет И. Градинари, это может привести к формированию «квир-видения» — коммуникации с произведением, которая подразумевает «трансцендирование рамок своей идентичности» и получение удовольствия от странного текста, удовольствия, которое рождается из «незащищенной, нестабильной рецепции, от производимого в кино взгляда, у которого отнята всякая уверенность в понимании фильма» [\[23, стр. 74\]](#).

Таким образом, зритель перенимает стратегии как экранных героев, так и самой формы произведения, примеряя на себя номадическую субъективность.

VI

В заключении мы говорим, что фильмы Алена Рене предлагают выражение номадической субъективности через использование нелинейных повествовательных структур, мерцающих персонажей и ускользающих пространств. Рене создает кино, которое выдвигает на передний план не сюжет, но движение, текучесть и разнообразие, а также предлагает критику фиксированных структур и идентичностей, традиционно доминирующих в эпохе модерна. Использование Рене кинематографических приемов, таких как панорамирование, аудиовизуальный контрапункт и монтаж, также способствует изображению номадической субъективности в его фильмах. Эти техники нарушают линейный поток времени и подчеркивают нелинейность и множественность индивида.

Номадизм в фильмах Рене предвосхищает позитивный хаос постмодерна, сопротивляющийся репрессивному порядку. Номадическая субъектность бросает вызов господствующим властным структурам и критикует представления об идентичности и принадлежности. Принимая номадические аспекты своего «Я» и освобождаясь от традиционных социальных структур, персонажи Рене оказываются способны создавать новые формы принадлежности и идентичности — и, хотя бы на момент просмотра фильма, вовлекать в этот процесс зрителя.

Библиография

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Трактат о номадологии / НК. — 2005. — № 2 (92). — С. 183 — 187.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Д.Ю. Кралечкин. Екатеринбург: У-Фактория; 2007. 672 с.
3. Эко У. Вечный фашизм // Пять эссе на темы этики / Пер. с итал. Е. Костюкович. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. — 157 с
4. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 213.
5. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Я.И. Свирский. Екатеринбург: У-Фактория; 2010. 895 с.
6. Плахов А.С. Препарируя «Туло без органов». Философская мысль: рецепция и интерпретация. ФН – 10/2014. С. 84-98.
7. Брайдотти Р. Письмо как номадический субъект. Сравнительные критические исследования. Издательство Эдинбургского университета, 11.2–3, 2014. С. 163–184.
8. Регев Й. Образ-исправление. Философско-литературный журнал «Логос», 32 (5 (150)), 2022. С. 173-192.

9. Синельникова Л.Н. Ризома и дискурс интермедиальности. *Russian Journal of Linguistics*, 21 (4), 2017. С. 805-821.
10. Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Ad Marginem, 2004. С. 383.
11. Хьюстон Р. Журналы Пенелопы Хьюстон [Электронный ресурс] // BFI — URL: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/penelope-houston-s-journals> (дата обращения, 01. 05.2023)
12. Познин В. Ф. Природа выразительных средств экрана. Экранное пространство и время. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, (59), 2008. С. 311-319
13. Усовская Э.А., Сосновик А.Б. Телесность номадического субъекта в дискурсах второй половины XX – начала XXI в. *Человек в социокультурном измерении*. 2022; 1: С. 16–23.
14. Быстров В.Ю. Предисловие. В: Фуко М. Ненормальные. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году. пер. с фр. А.В. Шестаков. Санкт-Петербург: Наука; 2005. с. 5–12.
15. Смоляк А.В. Феномен свободы в работе «Анти-Эдип» Ж. Делеза и Ф. Гваттари. *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*, (3 (61)), 2022. С. 101-107.
16. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Самарская ЕА, переводчик. Москва: АСТ; 2020. 320 с.
17. Роб-Грийе А. Вступление к киномуану «В прошлом году в Мариенбаде». Лондон; Джон Калдер. 1962. 168 с.
18. Верховлядов И. «В прошлом году в Мариенбаде» как проект высшего реализма [Электронный ресурс] // Искусство кино — URL: <https://kinoart.ru/texts/I-annee-derniere-a-marienbad> (дата обращения, 02. 05.2023)
19. Бордуэлл Д. *Narration in the Fiction Film*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985. 392 p.
20. Шкловский В. Б. О теории прозы. — М.: Круг, 1925. С. 7—20.
21. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // *Логос*. — 2000. — № 4. — С. 63—77
22. Усовская Э.А. Постмодернизм: учеб. пособие. Минск: Тетра Системс, 2006. 256 с.
23. Градинари, И. Интерсекциональность и неопределенная позиция зрителя // *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований*. 2022. Т. 7. № 1. С. 67–84.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Номадический субъект как герой кинематографа Алена Рене», в которой проведено исследование феномена номадизма в работах известного французского кинорежиссера.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что фильмы Алена Рене предлагают выражение номадической субъективности через использование нелинейных повествовательных структур, мерцающих персонажей и ускользающих пространств. Рене

создает кино, которое выдвигает на передний план не сюжет, но движение, текучесть и разнообразие, а также предлагает критику фиксированных структур и идентичностей, традиционно доминирующих в эпохе модерна. Как утверждает автор, Рене предвосхищает позитивный хаос постмодерна, сопротивляющийся репрессивному порядку. Номадическая субъектность бросает вызов господствующим властным структурам и критикует представления об идентичности и принадлежности.

Актуальность исследования обусловлена тем фактом, что, несмотря на широкую научную изученность творчества Алена Рене искусствоведами, философами и культурологами, его работы не рассматривались в ключе номадизма, хотя, как утверждает автор, они по-своему предвещали появление такого мировосприятия, а также появление постструктуралистских и постмодернистских стратегий, как в философии, так и в искусстве. Изучение феномена номадизма с позиции актуального философского и искусствоведческого концепта и составляет научную новизну исследования. Методологической базой послужили общенаучные методы анализа и синтеза, а также философский и искусствоведческий анализ. Теоретическим обоснованием явились труды таких всемирно известных философов как Ж. Делез, У. Эко, Ф. Гваттари, Ф. Лиотар и др. Эмпирической базой выступили картины А. Рене «Хиросима, моя любовь», «В прошлом году в Мариенбаде», «Люблю тебя, люблю».

Целью исследования является изучение номадизма не только как социального или культурного явления, но и как способа мышления и восприятия мира, а также стратегии в области творчества на примере творчества Алена Рене.

Опираясь на положения Ж. Делеза и Ф. Гваттари, автор исследует сущность феномена номадизма и определяет его как принцип постоянного движения без фиксированной точки отсчета и заранее определенного пути. Причину возникновения номадизма автор связывает с ощущением утраты «стержня в мире», когда традиционная форма, тяготеющая к конкретным высказываниям, завершенным проектам, бинарным оппозициями и причинно-следственным связям больше не может обеспечить коммуникацию между адресантом, текстом и адресатом. Согласно автору, с этой точки зрения идеи номадизма тесно перекликаются с концепцией постмодернизма.

Автор подчеркивает, что герои А. Рене полностью соответствуют данным характеристикам, так как чувствуют необратимые изменения как окружающего пространства, так и самих себя, новым способом их существования становится процесс детерриториализации — разрушения фиксированных границ и структур, ограничивающих возможности становления.

Автор представляет номадизм как стратегию для работы с аудиовизуальными произведениями искусства — создания нелинейных повествовательных структур, мерцающих персонажей, операторских приемов, монтажных особенностей, а также возможностей активного зрительского смотрения и анализа фильма как открытой структуры.

Как утверждает автор, в своих фильмах Алан Рене избегает линейных сюжетов повествования в пользу фрагментарных и нелинейных структур повествования. В фильмах Рене обращается к человеческому самосознанию и использует ложные воспоминания, логику сновидений и путешествия во времени, чтобы на формальном уровне легитимизировать использование нелинейных структур и мерцающих персонажей, что позволяет режиссеру расширить потенциал произведения и продемонстрировать зрителю безграничность интерпретационных практик.

Помимо использования нелинейных повествовательных структур на уровне сценария, автор также отмечает использование Рене операторских эффектов и приемов для создания ощущения движения и текучести в кинематографическом пространстве. Операторская работа служит способом иллюстрации размышлений героев об утрате,

растворяя их в пространстве и пряча за рамками кадра.

Исследуя решение постмодернистской проблемы телесности («тело без органов», голова без лица) в работах А. Рено, автор отмечает, что тело в номадической концепции метафорически выступает в качестве основы для рождения номадического субъекта, его освобождения.

Зрителю, как установлено автором, в номадической парадигме уделяется ключевая роль, поскольку он переходит от статуса пассивного восприятия к активной интерпретации произведения в самых различных вариациях, соотнесению одних сюжетных линий с другими в отсутствии между ними очевидной логической связи. В номадической субъективности зритель приобщается к произведению как через идентификацию, так и через соучастие в его интерпретации. В идентификации зритель также оказывается более свободным и способным стремиться к слиянию с персонажами картины без оглядки на их социальный статус, возраст и даже гендер.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение уникального стиля творца и характеризующих его выразительных средств представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 23 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.