

25



На правах рукописи

ЗИМИН Антон Юрьевич

Феномен смыслообразования в киноискусстве

Специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Тюмень, 2007

Работа выполнена на кафедре философии ГОУ ВПО «Тюменский государственный институт искусств и культуры»

- Научный руководитель:** доктор философских наук, профессор
Шербинин Михаил Николаевич
- Официальные оппоненты:** доктор философских наук,
доктор исторических наук, профессор
Марцева Лидия Михайловна;
кандидат философских наук, доцент
Борко Татьяна Иосифовна
- Ведущая организация:** Челябинская государственная академия
культуры и искусств

Защита состоится 30 марта 2007 года в 15⁰⁰ часов на заседании диссертационного совета Д 212.274.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук в Тюменском государственном университете (625003, г. Тюмень, ул. Перекопская, 15а, ауд. 318).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан «27» февраля 2007 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор философских наук,
профессор


С.М. Халин

Актуальность исследования. Смыслообразование происходит во всех структурных уровнях культуры, в том числе — в искусстве. Кино занимает особое место среди видов искусства и в системе социума. Это — исторически «заклочительный» вид искусства, который вобрал в себя особенности развития и функционирования других видов и в то же время стал принципиально иным — построенным на фиксации времени-пространства, движения, максимальном приближении к реальности. Исследование кино позволяет понять направление развития видов искусства, а также высказать предположение о дальнейшем функционировании системы искусства, появлении ее новых элементов.

В системе социума кино занимает особое место, обусловленное массовостью аудитории, доступностью, способностью повлиять как на отдельного человека, так и на большие социальные группы. Благодаря своим техническим и эстетическим возможностям кино оказывается видом искусства, который может выразить мировоззренческие смыслы стремительных изменений социальных и культурных процессов, характерных для XX–XXI вв.

Актуальность теоретического анализа процессов смыслообразования в кино обусловлена тем, что тема эта затрагивает насущные формы бытия человека и культуры. Практика повседневной жизни показывает, что многие люди ищут ответ на смысл своего существования в искусстве, в частности в кино, наиболее доступном и массовом виде искусства. Поэтому актуальна проблема ответственности художника — режиссера, сценариста, актера — в кино. Несет ли кинопроизведение гармонию, благо, созидание или же, напротив, разрушение и зло — в этом одно из противоречий современной культуры. Используя значительные эстетические и технические возможности кино, некоторые художники не соблюдают меры прекрасного и доброго при изображении реальности. Стремление вызвать у зрителя эмоциональный шок, привлечь публику любой ценой, рассматривая кино только со стороны коммерции, ставит под вопрос назначение искусства как носителя смысла эпохи. Проблема свободы и ответственности художника, передающего смыслы культуры широкой публике, массам, очень насущна. Какие смыслы несет художник своим произведением, какие порождает последствия в деятельности людей — все это очень важно на современном

этапе. Если в основе искусства не лежит глубокая нравственная идея, то все технические достижения не могут быть оценены как прогрессивные.

Актуален также вопрос преемственности в развитии видов искусства — кино вбирает в себя эстетический опыт предшествующих видов, но что же последует за ним, какой новый вид искусства зарождается в настоящее время в глубине существующих видов? Предвидению появления новых видов искусства способствует анализ киноискусства. Философский анализ процесса смыслообразования в кино помогает решить ряд теоретических и практических проблем, связанных с задачами искусства, и самого массового из них — кино.

Степень разработанности проблемы. Философско-теоретический анализ кино и смыслов, им выражаемых, не имеет давних традиций, как у других видов искусства, т. к. кино исторически замыкает их возникновение и развитие. Теоретическое осмысление кино началось вместе с его возникновением — в конце XIX — начале XX в. В России это происходило в 20-е годы в рамках концепции «монтажного кино» Л. Кулешова, В. Пудовкина и особенно С. Эйзенштейна, у которого разработка теории кино шла параллельно с киноэкспериментами. С. Эйзенштейн с помощью «интеллектуального» и других видов монтажа рассматривает кино как синтетический вид искусства, в котором художественные образы заставляют зрителя мыслить, переживая. Теория синтеза искусств, попыткой воплощения которой стал фильм «Иван Грозный», основывается на идеях, изложенных в незаконченной работе «Метод». Несмотря на то, что «первооткрывателем» монтажа считается американский режиссер Д. У. Гриффит, большой вклад в разработку теории «монтажного кино» внесла российская школа теоретиков и практиков нового вида искусства.

В Германии в первой половине двадцатого века в контексте школы экспрессионизма исследовались возможности не только монтажа, но в основном — света и цвета. Оставили свой след в философской теории кино работы З. Кракауэра, в частности книга «Природа фильма. Реабилитация физической реальности». Автор трактует реальность в кино противоречиво: с одной стороны, это материальные явления внешнего мира, с другой — благодаря кинотехнологии они становятся элементами внутреннего чувства. Автор говорит об особом восприятии кино, которое не принадлежит отдельному человеку, но является «общим».

Во Франции до середины двадцатого века существовало «фотогеническое» направление в теории и практике кино, представителями которого были Л. Деллюк, Ж. Эпштейн и другие теоретики и практики киноискусства, которые также повлияли на становление теории кино своим поиском специфических выразительных средств кино и их теоретическим обоснованием.

Во второй половине XX века выделяются теоретики итальянского неореализма, а также представители французской «новой волны», сторонником которой можно считать Андре Базена. Он в своих статьях, изданных в четырех томах под названием «Что такое кино», развил концепцию «онтологического реализма», опираясь на философию Анри Бергсона. А. Базен выделил фотографию и кино как принципиально иные средства выразительности. Он отметил, что в новых видах искусства воплотилось извечное стремление человечества запечатлеть то, что должно исчезнуть (он назвал это «комплексом мумии»). А. Базен создает теорию кино, где проводит мысль о том, что этот вид искусства построен на самой реальности, на присутствии художника при совершении события.

В шестидесятые годы прошлого века активно развивалась семиотика кино. На Западе это течение представлено именами Ж. Митри, К. Метца, Р. Барта, У. Эко, в России — Ю. Лотмана, хотя работы последнего выходят за рамки одного направления, они связаны с феноменологией и другими философскими и культурологическими направлениями. Это прежде всего относится к работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики». Ю. Лотман, рассматривая искусство как текст, показывает закономерности развития искусства, в результате которого появляются новые виды, в частности кино, отличия этого вида от других, влияние киноэстетики на современную культуру, особенности языка кино. В работе дан подробный философский анализ киноискусства — особенностей времени и пространства, синтетической природы кино, особенностей предметной реальности в данном виде искусства. Важным для настоящего исследования явился анализ Ю. Лотманом процесса смыслообразования в культуре, который рассматривается в книге «Семисфера». Автор считает, что смыслопорождение происходит на всех структурных уровнях культуры, особенно его внимание привлекает искусство.

Во второй половине XX в. в философии кино выделяется Ж. Делез с фундаментальным трудом «Кино» («Образ-движение» и «Образ-время»). Автор предпринял попытку переосмыслить историю кино как особой перцептивной системы. Главным у автора становятся образы, виртуализирующие реальность, дающие о ней такое представление, которого не было до появления кинематографа. Образы в кино у Ж. Делеза не предусматривают субъекта. Образ-движение и образ-время — это такие восприятия события, такие микропространства, которые становятся главными персонажами кино. «Кино» также написано под большим влиянием философии Анри Бергсона.

Определенный вклад в теорию кино, в частности в исследование его языка, сделали теоретики ВНИИ киноискусства Госкино СССР — Е.С. Громов,

В.С. Соколов, Л.К. Козлов, К. Э. Разлогов и другие авторы, выпустившие книгу «Что такое язык кино» (1989). В книге рассмотрены теоретико-методологические вопросы киноискусства, а также выразительные средства современного кинопроцесса. Журнал «Искусство кино» в 80–90-е гг. прошлого века в рубрике «История и теория» публиковал статьи К.Э. Разлогова, М.Б. Ямпольского и других авторов, которые производили философскую оценку ситуации в кинематографе. Здесь же были опубликованы «Лекции по режиссуре» Андрея Тарковского, в которых автор высказывал свой взгляд на роль нравственного аспекта в процессе создания кино, а также анализировал феномен «запечатленного времени» в кинематографическом образе, систематизировал взгляды по режиссуре кино. В семидесятых годах прошлого века были написаны «Очерки философии кино» Е. Вейцмана, в которых автор анализирует кино как синтетическое искусство, его связь с другими видами искусства. В это же время выходят и «Очерки теории кино» С.С. Гинзбурга, в которых также прослеживаются связь кино с театром, специфика актерской игры и другие теоретические проблемы.

В начале текущего века российское издательство «Новое литературное обозрение» стало выпускать серию книг «Кинотексты», среди которых выделяется книга М.Б. Ямпольского «Язык—тело—случай: кинематограф и поиски смысла». Автор с феноменологических позиций размышляет над проблемами современного кинематографа. Он анализирует кино как искусство, которое построено на использовании художником движения и времени для создания художественных образов. «Кинематографическая темпоральность» — предмет размышления автора. Он понимает смысловое событие как момент встречи нескольких темпоральностей, смысл — как кайротическое состояние, как историческое событие.

Значимы монографии современного итальянского философа, представителя нового направления — онтопсихологии — Антонио Менегетти: «Кино, театр, бессознательное». Автор анализирует психологические корни художественных образов в театральных и кинематографических произведениях. Междисциплинарную направленность имеет также книга российского культуролога В.И. Михалковича «Избранные российские киносны». Автор совмещает положения культурологии, психологии искусства и философской антропологии при анализе российского киноискусства.

По материалам научно-теоретической конференции «Мировое кино в контексте культуры: XXI век», прошедшей в Научно-исследовательском институте киноискусства в октябре 2001 г., выпущен сборник «Кино в мире и мир в кино». Авторы, среди которых М. Зак, М. Жабский и другие, анализируют проблемы и тенденции мирового кинопроцесса, его социокультурный контекст. Рассмотр-

рению места кино в социокультурной реальности посвящены и работы Н.А. Хренова «Социальная психология искусства», «Человек играющий в русской культуре» и другие. Автор высказывает ряд плодотворных положений о различных циклах — художественных, социальных, культурных — и о связи между ними; а также о социальных аспектах киноискусства.

С позиций неонклассики анализируют проблемы кино Н. Маньковская, а также авторы журнала «КорневИЩЕ». Здесь вызывают интерес прогнозы относительно дальнейшего развития кино, анализ виртуальной реальности, с которой связываются новые виды искусства.

В последние годы вышли работы, анализирующие экранную культуру и кино как ее составляющую. К ним можно отнести книгу В.М. Розина «Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир», один из разделов которой посвящен киноискусству. В монографии на междисциплинарной основе рассматриваются факты и дилеммы визуального восприятия, а также эволюция художественного видения в разных культурах. Значительная часть книги посвящена анализу фото, кино, телевидения. Одновременно в 2004 г. в Тюмени вышла и монография «Экранная культура в генезисе смыслообразования» (под ред. М.Н. Щербинина), где кино анализируется в контексте нового направления — эстетической антропологии. В монографии представлены работы, посвященные философскому изучению экранной культуры в генезисе смыслообразования через рефлексию различных ее форм.

Что касается процесса смыслообразования в кино, то здесь необходимо отметить указанную монографию современного культуролога Михаила Ямпольского «Язык—тело—случай: кинематограф и поиски смысла». Автор отмечает эволюцию своих взглядов на слововыражение в кино — от семиотики к феноменологии. Он считает, что смысл в кино реализуется в самих показываемых вещах, а не в некой кинематографической речи, в некоем воображаемом иконическом «логосе». Автор пишет, что мир кино прежде всего состоит из видимых вещей и тел, которые раскрывают свой смысл в непосредственном созерцании.

Смыслообразованию в искусстве посвящены монографии М.Н. Щербинина «Искусство и философия в генезисе смыслообразования» (Ч. 1, 2). Поиск проявлений прогресса в истории смыслообразования автор связывает с противоречивым характером взаимоотношений между попеременно лидирующими в культурной жизни Европы видами искусства и философским самосознанием эпохи.

Методологической основой данной работы стали теории классиков философской и культурологической мысли, а также современных мыслителей

лей. Это взгляды Г.В.Ф. Гегеля, касающиеся закономерностей развития видов искусств, изложенные в «Лекциях по эстетике», идеи философа относительно взаимоотношения художника и реальности, о том, что искусство призвано и единственно способно к выражению «пафоса» эпохи. Мысли И. Канта о тесном взаимодействии эстетического и этического аспектов в искусстве, а также об ответственности художника и его возможности влияния на массы, высказанные в работе «Критика способности суждения» и других. Работы Анри Бергсона, в частности «Творческая эволюция» и «Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память», стали основой в разработке аспекта, касающегося особенностей времени и движения в кино.

Большое влияние на становление концепции оказали диалектические взгляды Ф.А. Селиванова, в частности идея о многокачественности вещи и взгляды на соотношение свободы и ответственности.

Автор также опирался в исследовании на теорию Ю. Лотмана, в частности на мысли автора о процессе смыслопорождения в искусстве, в особенности в кино; а также взгляды Э. Гуссерля относительно зарождения и сущности смысла, высказанные автором в «Исследованиях по феноменологии и теории познания». Вызвала много мыслей работа Жюль Делеза «Логика смысла».

Исследования современного итальянского философа А. Менегетти в области онтопсихологии позволили более полно рассмотреть аспекты, связанные с психологическими моментами смыслообразования в киноискусстве.

Культурологической основой послужили работы П. Сорокина, его подход при анализе социальной и культурной динамики, в основе которого единство личности, социума и культуры, а также идеи цикличности в развитии культуры. Работы Ю.В. Ларина — в области онтологии культуры — позволили рассматривать культуру как самостоятельную реальность, кроме того — выявить истоки культурогенеза. Рассмотрению культурогенеза способствовали также работы А.Я. Флиера, взгляды автора на структуру и сущность культурогенеза. Анализ связи онто- и филогенеза заставил обратиться к работам Ф. Энгельса, а также А.Н. Леонтьева, Б.Г. Ананьева.

Работы М.С. Кагана позволили применить системный и синергетический подход при анализе культурных феноменов, каковым является кино, а также рассмотреть культуру как самостоятельную сферу бытия человека наравне с природой и обществом.

На диссертационное исследование оказала влияние концепция эстетической антропологии М.Н. Щербинина, идея о возможности различных видов искусства передавать мировоззренческие смыслы культуры.

В исследовании используется:

— принцип единства логического и исторического при анализе места кино в системе других видов искусства;

— метод диалектики, с помощью которого рассматривается процесс развития видов искусства, последовательность смены одного вида другим, а также взаимосвязь онтогенеза, филогенеза и смыслогенеза;

— семиотический и феноменологический подход при анализе феномена кино, а также процесса смыслопорождения в культуре;

— феноменологический метод лежит в основе классификации и выделения смыслов в культуре;

— системный метод, позволяющий рассматривать в единстве виды искусства;

— исторический метод, который предполагает анализ этапов смыслогенеза в культуре.

Объект исследования: процесс смыслообразования в культуре.

Предмет исследования: смыслообразование в киноискусстве.

Цель исследования:

Проанализировать процесс смыслообразования в культуре, в частности в одном из ее феноменов — в киноискусстве. Достижение цели реализуется посредством выполнения следующих задач:

— проанализировать связь смыслогенеза и культурогенеза;

— выявить особенности смыслообразования в культуре;

— рассмотреть идеальную предметность киноискусства как источник смыслов культуры;

— проанализировать возможности и особенности языка кино в производстве и передаче смыслов;

— проследить смыслообразование в кино, сравнив с другими видами искусства;

— рассмотреть движение и время в кино в качестве способа смысловыражения динамики современной культуры;

— проанализировать ответственность художника в киноискусстве как этико-онтологический принцип.

Элементы научной новизны исследования заключаются в следующем:

— произведена классификация культурных смыслов;

— показан процесс смыслообразования в культуре на примере киноискусства;

— смыслогенез рассматривается как способ существования культурогенеза;

— показано, что в процессе культурогенеза воспроизводятся те формы культуры, которые могут на данном этапе выразить ее смыслы;

— проанализирована роль языка кино в процессе смыслообразования;
— кино рассмотрено как искусство, которое благодаря своим техническим и эстетическим возможностям способно наиболее адекватно отразить изменчивость и динамику культуры XX–XXI вв. ;

— проанализированы возможности смыслообразования в кино в сравнении с другими видами искусства;

— показано значение влияния кино на сознание человека и масс; а также необходимость осознания художником ответственности в киноискусстве как этико-онтологического принципа.

Положения на защиту:

— В истории развития человека биогенез, психогенез, социогенез и культурогенез связаны между собой. Смыслогенез — это способ существования культурогенеза. Культура может выражать себя лишь через различные смыслы, характерные для ее видов, форм и норм.

— Культурогенез на каждом этапе воспроизводит те формы культуры, которые на данном этапе могут выразить ее смыслы.

— Искусство как явление или как «форма» культуры является источником смыслов, среди которых можно выделить: смыслы мировоззренческие, смыслы коммуникативные, смыслы-знаки, смыслы-значения, а также смыслы-эмоции.

— Современный этап культуры большинства стран — изменчивость, ускорение социокультурных процессов, участие в этом больших масс людей. Смысл динамичной культуры может выразить искусство также динамичное, построенное на движении, запечатленном времени, на массовости аудитории, каким и является кино.

— Как постмодернизм вбирает в себя и в свойственной ему манере трактует все предшествующие ему эпохи, так и его творение — кино — вбирает и трансформирует все предшествующие ему виды искусства, становясь системой, не сводимой к простой сумме элементов.

— Кино возникло и существует как искусство, которое воспроизводит время, движение, изменчивость, динамику эпохи.

— Воспроизводство времени и движения в кино — это не самоцель, а способ передачи смыслов эпохи; киновремя, кинопространство являются способом выражения смыслов культуры.

— Мнение о том, что кино исчерпало свои возможности в выражении смыслов реальности, опровергает востребованность и популярность этого вида искусства. Современное использование компьютерных и кибернетических технологий в процессе создания кинематографического произведения указывает скорее на усиление изобразительного момента в кино, чем

на возникновение нового «посткино», основанного целиком на виртуальной реальности. Более того — современное кино имеет тенденцию усиления документальности и влияния этой документальности на человека.

— Обостряется проблема ответственности художника, т.к. кино оказывает наибольшее, по сравнению с другими видами искусства, влияние на человека в настоящее время, благодаря документальности изображения на экране, массовости восприятия, широте аудитории.

— Кинематографист приближается к абсолюту свободы в плане независимости от реальности. Однако полного абсолюта не может быть, потому что как социокультурное явление кинематограф должен подчиняться нормам морали, нравственности. Приблизиться к абсолюту свободы в своем творчестве кинематографисту поможет только следование этико-онтологическому принципу в процессе создания произведения.

Научно-практическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что теоретические выводы диссертации могут быть использованы:

— в практике преподавания философии, теории и истории культуры, культурологии, истории и теории кино, в средних специальных и высших учебных заведениях;

— в практике создания фильма и кинопроката;

— для дальнейшего исследования феномена смыслообразования в культуре, в ее различных видах;

— для развития теории взаимосвязи онтогенеза, филогенеза и культурогенеза, выражением которого является смыслогенез;

— для развития отдельных положений эстетической антропологии как сравнительно нового направления философской мысли.

Апробация работы. Материалы работы обсуждались на заседании кафедр гуманитарных дисциплин и культурологии Тюменского государственного института искусств и культуры, на кафедре философии Тюменского государственного университета. Результаты проведенного исследования апробировались в выступлениях на всероссийских конференциях: Культура Тюменской области: история, современное состояние, проблемы и перспективы, 15–16 апреля 2004 г.; Культурное пространство региона (14–15 апреля 2005 г.); Художественная культура Тюменской области: матер. науч.-практ. конф. , 13–14 апреля 2006 г.; на I Всероссийском съезде культурологов в августе 2006 г.

Структура и объем диссертации. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии. Диссертация изложена на 150 страницах, список использованной литературы содержит 160 наименований.

Основное содержание работы. Во введении обосновывается выбор и актуальность темы, анализируется степень ее разработанности, ставятся цели и задачи, указываются предмет и объект; перечисляются основные методы работы, формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В главе I «**Киноискусство как источник культурных смыслов**» кинематограф рассматривается как специфический вид искусства, способный к передаче смыслов современной культуры, по аналогии с другими видами искусства, занимающими лидирующие позиции в смыслообразовании в иные культурные эпохи.

В параграфе 1 главы I «**Смыслообразование в культуре**» анализируется категория «смысл» в различных науках для определения необходимого исследованию аспекта. Прослеживается понимание данной категории в психологии, философии, традиционной логике и других науках. Среди прочих классификаций, выделяется необходимый культурологический аспект в понимании «смысла».

Проводится мысль о том, что искусство способно генерировать коды, значения, характерные для определенной культурной эпохи, в которой существует идея или смысл, являющийся мировоззренческой сутью этой эпохи. Он выражается, как правило, в одном виде искусства, формирующем своими выразительными средствами ее материализованное выражение в художественных образах. Другие же искусства тяготеют к способам художественного высказывания этого вида и интегрируются возле него. Следовательно, его средства выражения подчиняют себе другие искусства, тем самым предоставляя место художественному синтезу. Язык форм господствующего вида проникает и оказывает влияние на смежные искусства.

В параграфе 2 главы I «**Кино как синтетическое искусство**» выделяются общие качества, характеризующие все виды искусств. Среди них — способность к смыслообразованию, что важно для настоящего исследования.

Описываются различные школы кино в становлении этого вида искусства, рассматриваются точки зрения на природу его синтетичности. Кино создает новый язык на основе существующих, но это — не простая сумма уже освоенных языков. Язык предшествующих видов искусства входит в язык нового искусства в «снятом виде» (Гегель), измененном облики, он подчинен задачам кино. Приводятся положения в пользу того, что особенность синтетичности кино кроется в характере современной эпохи постмодернизма. Так же как постмодернизм вбирает в себя и в свойственной ему манере трактует все предшествующие ему эпохи, так и его творение кино

вбирает и трансформирует все предшествующие ему виды искусства, становясь системой, не сводимой к простой сумме элементов.

В результате «свершенности» истории ее этапы, как правило, становятся элементами новой структуры. Применительно к кино можно отметить, что этапы становления видов искусства стали элементами структуры кино.

В настоящее время ряд авторов указывает на то, что система видов искусства развивается по своим собственным законам. Это система саморазвивающаяся. Об этом говорит цикличность, повторяемость ее состояний. Исследователи называют некоторые из этих инвариантов.

Это такие инварианты, как интеграция и дезинтеграция видов искусства, динамика или статика в отражении реальности, приближение или удаление от реальности, преобладание массового или элитарного искусства. Повторяемость заметна не сразу, нужно время, нужна смена социокультурных и художественных эпох для ее «улавливания».

XX в. стал такой эпохой, когда движение и динамика начинают преобладать в искусстве. Наиболее адекватным видом искусства и выражением движения становится кино. Происходит омассовление искусства в XX в. Кино же изначально рассчитано на массы. Можно предположить, что XX–XXI вв. — это эпоха синтетичных видов искусства, таких как кино.

Искусство в истории имело несколько функций. С самого своего зарождения помимо драматической оно выполняло функцию замещения реальности или его воспроизведения, а также функцию смыслопорождения. В процессе становления истории и чередования эпох с соответствующими видами искусства происходило следующее: каждый вид, являясь преемником и в большей степени достоверности воспроизводящий тот или иной аспект реальности, освобождал своего предшественника от функции замещения реальности, оставляя ему духовную, драматическую функцию. Это случилось с живописью, когда ее преемником стала фотография. Она, в свою очередь, через очень короткий промежуток времени уступила исполнение функции воспроизведения реальности и ее смыслов кино.

Кино вплотную приблизилось к исполнению предназначения искусства, так как предлагает зрителю то же самое, что его собственное сознание или подсознание. Изначально реальность отражается в нашей психике с помощью различных видов ощущений. Как сны, так и кино оперируют двумя видами: зрение и слух. При понимании нереальности, «несовершенности» произошедшего остается ощущение правдоподобности.

Рассматривается понятие о виртуальности в его раннем и современном понимании. Современные культурологи, постмодернисты говорят в этой связи

о возникновении нового «посткино» и завершении эры традиционного кинематографа. Однако современное использование компьютерных и кибернетических технологий в процессе создания кинематографического произведения указывает скорее на усиление изобразительного момента в кино, чем на возникновение нового «посткино», основанного целиком на виртуальной реальности.

В параграфе 3 главы I «Язык кино» подробно рассматривается история развития взглядов на понятие «язык кино».

Существует несколько подходов к рассмотрению вопроса.

Язык кино понимается как совокупность изобразительных и выразительных средств, присущих кинематографу. Со времен С. Эйзенштейна под языком кино стали понимать прежде всего специфические средства выразительности и изобразительности — те художественно-технические приемы, с помощью которых непосредственно делается кино. В данном случае уместнее употреблять понятие «киноязык». В этом контексте говорится о монтаже, о глубине кадра, о звукозрительном ряде и т.п.

Употребляется в киноведческой литературе также понятие «язык экрана». С его помощью раскрываются особенности аудиовизуальной культуры — сферы, которая постоянно расширяется и включает в себя телевидение, видеотехнику, компьютерные игры и пр. В данном случае различия между данными видами этой культуры не берутся во внимание, а выделяется то общее, что им свойственно, — экран.

Во второй половине прошлого века преобладал семиотический подход к рассмотрению языка кино. В поле зрения теоретиков и практиков кино попало то обстоятельство, что кинематограф оперирует в основном иконическими знаками. Как правило, иконический знак — это нечто такое, что соответствует не слову, а высказыванию в вербальном языке. Особенностью семиотического подхода к искусству является то, что любое произведение искусства, в частности кинофильм, рассматривается как текст, созданный из определенных знаков, по законам языка, присущего данному искусству.

В контексте семиотики обсуждалась и проблема единицы киноязыка. Много усилий киноведов было потрачено на выяснение того, что нужно принять за единицу изучаемого материала — образный ряд, кадр, сцену. Ю. Лотман при определении единицы киноязыка выделяет кадр. Одна из функций кадра — иметь значение. В вербальном языке есть знаки, несущие значения, так и в искусстве кино кадр — носитель значений и в итоге — смыслов.

Существует критический подход к семиотической трактовке киноискусства. Сторонники его говорят о том, что художественные символы принципи-

ально несемiotичны, ибо, в отличие от знака, несущего информацию о другом, отличном от него самого объекте, т.е. репрезентирующего иное, символы искусства, наоборот, «презентативны», в том смысле, что презентуют сами себя, свое глубинное содержание, оказываясь самодостаточными «значимыми формами». Например, А. Менегетти считает, что кино не обладает системой, подобной языковой, и является не столько языком, сколько речью, то есть завершенным, спонтанным и универсальным дискурсом.

Еще одно направление в рассмотрении понятия «язык кино» является, по сути, синтезом первых, что характерно для взглядов А. Базена, который не разделял знак и кинообраз. Этот подход позволяет рассматривать художественный кинообраз в знаковом аспекте и в неразрывной связи с аспектом изобразительным.

Синтезируя все подходы, под языком кино можно понимать систему выразительных и изобразительных структурных элементов, выполняющих художественные функции образно-смыслового выражения и передачи его публике посредством кадра.

В контексте данного исследования можно сказать, что язык кино — это временно-пространственное изображение реальности, запечатленной в кадре, при котором создается художественный образ, выражающий смысл определенного этапа развития культуры.

С помощью специфического языка художник создает особую кинореальность, отражающую смыслы эпохи.

В параграфе 4 главы I «Идеальная предметность киноискусства» рассматривается мотив зеркальности в искусстве, и в частности в кино.

Анализируется вопрос: что и как отражается в искусстве. Гегель, подробно рассматривая этот вопрос относительно иных видов искусства в «Лекциях по эстетике», отмечал, что в произведении должно быть высшее начало, «пафос», или смысл данной национальной культуры.

Существует отражающий (reflection approach) и формирующий подходы (shaping approach) при анализе этой проблемы. В основе первого лежит положение о том, что искусство является зеркальным отражением общества, характерных для него экономических отношений.

Сторонники концепции отражающего подхода считают, что искусство — это искаженное зеркало, околдовывающее одни стороны действительности, принижающее другие, изменяющее третьи, а четвертые оставляющее в стороне. Слабость этого подхода в том, что при нем недостаточно учитывается тот момент, что произведение искусства проходит через систему субъектов — производителей и потребителей.

Еще один подход — формирующий. Его сторонники исходят из того, что искусство оказывает значительное влияние на общество и способно активно влиять на массы и на человека.

В рамках «отражающей» и «формирующей» концепций искусство рассматривается как зеркало, отражающее общество. В противовес такому подходу разработана модель взаимодействия искусства и социума, которая получила название «культурного алмаза» (В. Грисвольд). «Культурный алмаз» имеет четыре вершины: произведение искусства, его создатели, аудитория (потребители) и общество. Каждая из вершин связана с тремя остальными.

М.Н. Щербинин в рамках эстетической антропологии рассматривает виды искусства с точки зрения их возможности передавать смыслы эпохи. Применительно к его теории можно говорить о «философско-эстетическом» алмазе, вершинами которого выступают человек — вид искусства — социум — философская рефлексия.

Возвращаясь к Гегелю, который говорит о необходимости передачи в искусстве некоего «пафоса», ставится вопрос о том, что является «пафосом» современной культуры и каким образом кино удастся его передать? Историк Антуан-Огюстен Курно говорил, что история представляет собой цепочку случайностей, которые автор определял как иррациональные встречи двух детерминистических серий, подчиненных законам необходимости. Момент, в котором пересекаются цепочки, прерывая свои самостоятельные темпоральности, называется кайросом, который придает смысл происходящему. Именно «кайрось», смысл, заложенный в них, ищет зритель в кино в отличие от восприятия реальности. Зритель уверен: то, что «он видит 1) ему показывают; 2) ему показывают с определенной целью; 3) имеет смысл. Следовательно, если он хочет понять показываемое, он должен понять эти цель и смысл» (Лотман).

Зеркальное отражение в киноискусстве реальности далеко не тождественно этой реальности. Более того, кино и не может зеркально отражать эту реальность, несмотря на кажущееся ее удвоение. В кино, так же как в прошлые эпохи в других видах искусства, отражаются смыслы, «пафос» культуры данной эпохи и самосознания определенного этнокультурного образования. Реальность является для художника источником культурных смыслов.

В главе II «Движение и время в киноискусстве как смысловыражение культурной динамики» рассматриваются вопросы, касающиеся понятий «движение» и «время» в естественных науках и в философии. Прослеживается становление этих понятий, а также особенность существования времени и движения в киноискусстве, возможность с их помощью передачи смыслов культурной эпохи.

В параграфе 1 главы II «Изменение представлений о времени и движении в XX веке» предпринята попытка проследить единовременность возникновения нового искусства и ряда наук. Закономерным оказывается то, что такие науки, как психология и социология, исследующие изменения в человеке и обществе, родились одновременно с кинематографом. Появилась теория А. Эйнштейна, показавшая, что пространство и время не являются чем-то отдельным от вещей.

Начало двадцатого века отмечено ускоренным движением, изменением в социальной сфере. Кино называют искусством, «запечатлешим время». В. Пудовкин отмечал, что подобно тому, как было собрано последовательностью кусков экранное пространство, создано и экранное время, слитое из элементов реальности. Движение родилось как случайность при регистрации времени, как вызванный им ряд.

Одним из первых европейских философов XX в., кто обратил пристальное внимание на проблему времени — пространства, а значит, и движения, был Анри Бергсон, чьи взгляды оказали влияние в целом на философию, а также на теорию искусства, в частности кино, не только французской школы, но и в целом европейской. Объясняется это тем, что понятие о времени и движении он рассматривает в связи с человеком, его субъективным взглядом на мир, предполагая, что тело — это центр действия, и из этого вытекают последствия для восприятия, для памяти и для взаимодействия. Влияние А. Бергсона ощутимо в творчестве как теоретиков, так и практиков кино, в частности Андрея Тарковского.

В параграфе 2 главы II «Движение и время в киноискусстве» рассматривается отношение к движению и времени в разных видах искусства.

Изменяющиеся социальные и научно-технические условия требовали новых видов искусства, которые могли бы выразить смыслы эпохи всеобщего движения, ускорения.

Можно утверждать, что развитие системы видов искусства шло вместе с усилением внимания художников к проблеме движения, к возможностям искусства передать движение и время художественными способами.

Фотография, а затем и возникшее на ее основе кино во многом изменили характер культуры в целом. Начало этих изменений подметил еще Гегель, о постклассическом художнике он писал, что для него «лишь настоящее свежо, все остальное блекло и бедно». Кино появилось с неизбежностью после фотографии, чтобы развить наметившиеся тенденции в эволюции видов искусства.

Жиль Делез отметил, что движение в кино — особый феномен. Движение создается здесь «последовательностью равноудаленных друг от друга кадров,

то есть случайных моментов, каждый из которых невоспринимаем в своей особенности, но чья последовательность формирует образ, который уже можно потребить, соотнести с видимым, уподобить реальности». С появлением новых видов искусства встал вопрос: можно ли относительно кино говорить не только об отражении реальности, но о создании иной реальности?

Кино с самого начала было связано с движением. Само слово «кино» происходит от греческого «κίνημα» — движение.

Появление фотографии и кино приблизило противостоящие веками искусство и науку. Запечатление фотографом и оператором действия, скоростная и замедленная съемка показали многое недоступное невооруженному взгляду. Художник и исследователь природы нашли нечто общее. Наука фиксирует и документирует процессы. Только развитие науки и технологий позволило кинематографу оперировать ощущением времени на экране. Замедленные или убыстренные движения или движения, происходящие в обратном порядке, — все это подарили искусству технологии. Все эти приемы использует наука в собственных целях. Проникновение и фиксация процесса движения, всякого изменения вещи — отличительная особенность современной науки — это изучение физических процессов, каковыми являются движение и время. Искусство же пытается при помощи тех же технологий пойти дальше.

Фотография и кино непосредственно обращаются к реальности, тогда как классическое произведение искусства требует преобразования реальности по законам красоты. Приоритетный интерес к живому в кино и фотографии связан с общекультурными процессами современности, в которых временная координата играет главную роль в любых пространственных построениях.

Можно выделить особенности кино-времени и кино-пространства.

— В настоящем времени происходит воскрешение прошлого времени вместе с событиями и действующими лицами, при этом такое воскрешение, при котором забывается прошлое. То же самое происходит и с моделированием времени будущего.

— Киновремя способно к неравномерности, произвольному сжатию и растяжению, что является условием возникновения художественного времени.

— Время в кино не однонаправленно, оно может протекать в разных направлениях.

— В кино, в отличие от других изобразительных искусств, образы, заполняющие внутреннюю границу художественного пространства, не стремятся столь активно ее порвать, вырваться за ее пределы. Этот постоянный

конфликт образует одну из основных составляющих иллюзии реальности кинопространства (Лотман). Поэтому все попытки введения экрана переменной величины — результат игнорирования сущности кино и, видимо, бесперспективны. Если когда-нибудь на их основе и возникнет искусство, оно будет в самом существенном отличаться от кинематографа.

— Изображение времени-пространства и движения — не самоцель, но средство создания художественных символов и образов. Реальность кроме пространственно-временных измерений имеет еще и смысловое измерение.

В параграфе прослеживается также отношение двух мастеров Андрея Тарковского и Александра Сокурова к проблеме движения и времени в киноискусстве.

На примере этих выдающихся кинорежиссеров можно увидеть, что для них изображение времени, пространства (а следовательно, движения в целом) есть средство передать смыслы эпохи, смыслы современной им культуры.

В параграфе 3 главы II **«Ответственность художника в киноискусстве как этическое-онтологический принцип»** предпринимается попытка проследить моральные и нравственные аспекты в процессе создания кинематографического произведения в соответствии с обозначенной выше большой силой воздействия и достоверности кино.

Задача кино — найти гармонию, точки соответствия между массами и смыслами культуры, передаваемыми кино. Кино вплотную подступило к сфере деятельности точных наук, проникая в процессы, происходящие на микро- и макроуровне. Пользуясь теми же средствами и методами, с помощью которых наука познает реальность, кинематограф не ставит себе такой цели, однако вытекающая из этих средств достоверность заставляет зрителя доверять экрану. Раз снято — значит, задокументировано. Используя научные достижения при производстве фильма, художник повышает доверие к себе.

Как наиболее поздний вид искусства кино использует те художественные средства и особенности, которые были свойственны предыдущим видам искусства. У театра «позаимствована» драматургия, композиция — у фотографии, сюжет — у литературы, колорит — у живописи, полифония — у симфонической музыки. Кино, используя эти средства, имеет возможности комплексно влиять на человека. У кино появились возможности передачи тонкой психической материи — психической жизни человека, его сознательных и подсознательных процессов.

Зритель совершает трансфер — переносит реальность на экран. Он отождествляет себя с персонажем, проецируя на сюжет фильма собственное видение мира и самого себя. Зеркало и первичная оценка — фундамен-

тальные моменты психической жизни индивида — представляют собой и механизм кино. Заметим, что у кино перед сновидением есть одно преимущество, которое заключается как раз в логике повествования. Но все же сновидение обладает одним очень ценным качеством, которое всегда стремилось сохранить искусство. В состоянии бодрствования, в объективной реальности мы вынуждены считаться с законами, определяющими внешнюю действительность. Когда мы спим, то мы свободны от необходимости наблюдать за действительностью и считаться с ней. Искусство пытается сохранить и зафиксировать эту свободу, но только кино удалось «схватить» три основных феномена: пространства, времени и движения.

Если кино обладает такой силой воздействия, то возникает неизбежный вопрос об ответственности художника кино перед зрителем. Кино в силу своего воздействия на человека обладает большой нравственной силой.

Кино создает свободу выбора не только для зрителя, которая заключается в нравственной оценке происходящего на экране, идентификации и сравнении себя с героями.

Но свободен ли при этом художник кино от моральной ответственности за то, что и как он изображает? Тот же Андрей Тарковский писал: «Замысел должен быть равен поступку в моральной, нравственной области. Так же как книга — это поступок прежде всего факт нравственный, не только художественный».

Особенность современного киноискусства — в тенденции отрывать изображаемое от нравственного, доброго. Отрыв позволяет создавать искаженные нормы поведения, делать привлекательным аморальное.

Неоднократно показываемые на экране вещи становятся нормой. Когда говорится о гармонизации искусством социальной жизни, то подразумевается необходимость ее улучшения. Однако в ситуации современного состояния кинематографа возникает вопрос: какие особенности состояния современной культуры диктуют кинематографу необходимость показа такого количества насилия на экране?

Человек, видевший насилие и ощущающий общую атмосферу современной жизни, в большинстве своем не способен противостоять этой агрессивности. Кино часто избавляет наблюдателя от необходимости реакции и даже оценки происходящего на экране, оставляя ему необременяющее восприятие.

Философское понятие о свободе подразумевает две ее стороны: субъективную и объективную. Б. Спиноза выделял субъективную сторону свободы, обозначая ее как «осознание необходимости». Гегель также большое значе-

ние уделял пониманию, знанию ситуации. Объективная сторона включает условия, законы, особенности ситуации, в которой возможен данный поступок. То есть свободным можно быть только в чем-то. Свободным абсолютно быть нельзя. Свобода — всегда свобода от чего-то и для чего-то. Свобода подразумевает зависимость от определенных обстоятельств, законов, условий ситуации. Кинематографист приближается к абсолюту свободы в плане независимости от наличествующей реальности. Однако полного абсолюта не может быть, потому что как социальное явление кинематограф должен подчиняться нормам морали, нравственности. Приблизиться еще больше к абсолюту свободы в своем творчестве кинематографисту поможет только следование законам нравственности в процессе создания произведения.

В XX в. искусство отклонилось от курса созидания того, что нравится непосредственно, в созерцании, а не в понятии в отличие от нравственности, как определял «прекрасное» И. Кант в XVIII в. Отклонилось в пользу реальности, в которой наряду с прекрасным много безобразного. Последнее особенно ясно проявляло себя в XX веке — эпоху кинематографа. Войны, геноцид, отрицание религии и ее нравственных основ давали лидирующему искусству гораздо больше разнообразных, ярких впечатлений и мотивов, нежели обыденное, веками воспеваемое другими видами искусства прекрасное. Но жестокие условия реальности должны заставить кинематограф доступными ему средствами гармонизировать социальную жизнь, как это делали предшествующие виды искусства.

В заключении диссертации формулируются основные выводы и намечаются перспективы дальнейшего исследования поставленных проблем.

Основные идеи диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Зимин, А. Ю. Сохранит ли искусство смысл? / А. Ю. Зимин // Вестн. Тюменского гос. ун-та. — 2006. — № 6. — С. 91–93.
2. Зимин, А. Ю. Движение и движение в кино / А. Ю. Зимин // Культурное пространство региона : материалы Всероссийской науч.-практ. конференции, 14–15 апреля 2005 г. / отв. редактор М. А. Капеко. — Тюмень : Мандр и К^а, 2005. — С. 33–36.
3. Зимин, А. Ю. Кино как зеркало культуры / А. Ю. Зимин // Художественная культура Тюменской области : материалы Всероссийской науч.-практ. конференции, 13–14 апр. 2006 г. / под ред. М. А. Капеко. — Тюмень: РИЦ ТГИИК, 2006. — С. 47–49.
4. Зимин, А. Ю. Индивидуальные и культурные предпосылки творчества / Т. М. Копопова, L. N. Zakharova, A. Y. Zimin // Региональные проблемы непрерывного образования специалистов в сфере культурной деятельности : материалы Всероссийской науч.-практ. конференции «Культура Тюменской области : история, современное состояние, проблемы и перспективы», 15–16 апреля 2004 г. — Тюмень : Вектор Бук, 2004. — С. 55–57. — (На англ. яз.)
5. Зимин, А. Ю. Что такое язык кино? / А. Ю. Зимин // Экранная культура в генезисе смыслообразования. — Тюмень : Вектор Бук, 2004. — С. 97–112.
6. Зимин, А. Ю. Кино как зеркало / А. Ю. Зимин // Уч. зап. аспирантов / под ред. Л. Н. Захаровой. — Тюмень : РИЦ ТГИИК, 2006. — Вып. 1. — С. 25–38.

Подписано в печать 23.02.2007 г.
Формат 60x84/16. Гарнитура «Times New Roman Cyt».
Печать Riso. Бумага офсетная.
Уч.-изд. л. 1,0. Усл.-печ. л. 1,4. Тираж 100. Заказ № 3.

Адрес для переписки: 625002, г. Тюмень, ул. Пароходская, 27.
Тел. (345-2)46-68-16.

Отпечатано в редакционно-издательском центре
Тюменского государственного института искусств и культуры
625002, г. Тюмень, ул. Пароходская, 27.