

Трибуна молодого ученого

УДК 101.3

П.В. НАЗАРЕТЯН

**РЕТРОСПЕКТИВНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ТЕОРИЙ КИНО
В СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОМ КОНТЕКСТЕ**

Назаретян Петр Вараздатович, аспирант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), krrmagnit@mail.ru

Аннотация. Статья раскрывает содержание ведущих теорий кино с социально-философских позиций, выявляет закономерности в движении философской мысли о кино, показывает широту воззрений на его место в обществе. Задачей работы является определение взаимоотношений продуктов кинематографа, его индустрии со зрителями в различных пространственно-временных локализациях, а также тенденций развития этих отношений.

Ключевые слова: философия кино, теория кино, киноаудитория и кинозритель, социальная история, история кино.

UDC 101.3

P.V. NAZARETYAN

**RETROSPECTIVE REPRESENTATION OF THE CINEMA THEORIES
IN THE SOCIAL AND PHILOSOPHICAL CONTEXT**

Nazaretyan Petr Varazdatovich, graduate of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), krrmagnit@mail.ru

Abstract. The article reveals the content of leading theories of cinema from social and philosophical positions, reveals regularities in the movement of philosophical thought about cinema, shows the breadth of views on its place in society. The task of the work is to determine the relationship between the products of the cinema, its industry with the audience in various spatial-temporal localizations, as well as the trends in the development of these relations.

Keywords: philosophy of cinema, cinema theory, movie audience and moviegoer, social history, history of cinema.

Киноискусство за относительно короткий период развития претерпело столь существенные изменения, что, по выражению О. Аронсона, «кино сегодняшнее и кино тридцатилетней давности отличаются друг от друга больше, чем, например, театр и живопись» [1]. Результаты экспериментов Люмьер конца 1890-х гг. и современные ленты разнятся не только аспектами производства, технологии и эстетики, но и особенностями эмоционально-психологического влияния, взаимоотношений зрителей и создателей фильмов, что и представляет предметную область нашего анализа.

Развитие теорий кино происходило по мере освоения практического опыта, при этом каждый из концептов или стремился заключить присущие всем фильмам свойства в одну схему, или указывал на отсталость прежних форм кино и кинотеории и предлагал иные. Приводимые в доказательство примеры лент были неслучайно удобны для соответствующих интерпретаций, попытки же использовать те же методики при анализе других лент, особенно последующих периодов, обнаруживали свою непродуктивность. Это приводит к мысли об ограниченной пригодности кинотеорий и их востребованности и равной жизнеспособности для объяснения истории кинематографа.

Объектом исследования в работе выступают главные теоретические концептуализации сути и механизмов действия кино. Предмет заключен во взаимосвязях тех или иных научно-философских представлений об экранном искусстве со временем и местом их появления и распространения. Методика исследования раскрывается в последовательном аналитическом описании главных теоретических концептуализаций механизмов действия кинематографа, сравнении взглядов на кино и выведении в них общих черт, упоминании важных в контексте статьи исторических фактов.

Итак, выделим следующие концепции кино:

1. *Феноменологическая* концепция за авторством Г. Мюнстерберга, сформировавшаяся в 1910-х гг. в переживающей расцвет Германской империи, объясняла эффект движения кинокадров не инерцией сетчатки глаз (что было принято считать ранее), а возможностями человеческого мозга. Этот вывод определил кино как искусство разума (внимания, памяти, воображения, эмоций) [2, с. 180]. Набирающие в то время популярность экспериментальная и гештальт-психология, очевидно, сказались на представлении в данной концепции того, что фильм помещен в сознание зрителя, которое и наделяет его реальностью, обрабатывая абстрактность показываемого. Мюнстерберг отмечал, что сам по себе мир не может каким-либо образом организовать – ему для этого необходимо человеческое восприятие. Поэтому феноменология настаивает каждый акт просмотра кино рассматривать в качестве активной, уникальной для индивидуума деятельности [3, с. 256].

2. *Импрессионистская* концепция Л. Деллюка начала 1920-х гг. выдвигала новую идею: кинематограф призван удивлять, впечатлять, побуждать на рассуждения, иначе – состоять из «символов мыслей и эмоций» [4, с. 61]. В социально-историческом контексте данные взгляды диктовались стремлением найти особый путь в экранном искусстве после потери Францией роли лидера в кинопроизводстве в ходе событий Первой мировой войны. Здесь отношения со зрителем представляются как субъект-объектные, основное внимание уделяется аппарату кино, искусное владение которым в ходе съемочного процесса вызывает эмоциональную реакцию зрителей.

3. *Диалектическая* теория кино режиссеров-теоретиков С. Эйзенштейна, Д. Вертова, Л. Кулешова на заре коммунистических чаяний в СССР позиционировала киноискусство в качестве радикально нового аппарата коммуникации с публикой, способного целенаправленно управлять коллективным сознанием сообразно идеологически одобряемым установкам [5, с. 68]. Представление единомыслия народа, однозначность трактовки образов и событий в сочетании с рационалистичностью визуального ряда и механистической конфликтностью определили советское кино 1920-х гг. как «монтажное».

4. *Неомарксистская* теория, оформившаяся во франкфуртском Институте социальных исследований в середине 1920-х гг., когда Веймарская республика всю развивала демократический курс политики и экономики, сосредоточилась на буржуазной идеологии. Представители этой школы трактовали кино как инструмент порабощения масс путем насаждения обывательских развлечений. В частности, З. Кракауэр отмечал призвание кинематографа просвещать и критиковал формализм как средство отвлечения публики от реальных проблем [6, с. 64]. Установление национал-социалистической власти исследователь объяснял как раз всеобщим стиранием ценностей и подавлением масс через кино.

5. *Техницистско-прогрессивная* концепция В. Беньямина, по сути, отделилась от воззрений Франкфуртской школы, связывая утрату искусством «ауры возвышенности» с прежним, направленным на секуляризацию, укладом общества. Беньямин утверждал, что доступные и понятные всем фильмы объединяют общество, освобождают его от социального неравенства. Большое внимание им уделялось кинотехнике как возможности представить зрителю «другую природу», «оптически неосознанное» прежде [4, с. 19].

6. *Психофизиологическая* трактовка кино сформировалась под влиянием разоблачения пропагандистских технологий по окончании Второй мировой войны и учреждении

в Сорбонне Института фильмологии. Этот неологизм обозначал отрасль знаний, аккумулирующую применительно к кино методологию довольно широкого круга наук (в особенности физиологии и психологии восприятия). Деятели Института провозгласили, что «картинка» на экране – продукт психических процессов, основанных на поддержании различного рода балансов восприятия (во временной продолжительности, масштабах объектов, уровнях громкости звуков). Фильмология дала импульс изучению различий в реакциях на экранное действие у зрителей в зависимости от пола, возраста, национальности, статуса. Она же первой обратила внимание на влияние фильма до просмотра (под действием ожиданий) и после него (в силу воспоминаний и усвоения социального опыта) [9, с. 197].

7. *Социально-антропологическая* концепция возникла в середине 1950-х гг. благодаря изысканиям французского социолога Э. Морена. У него любая воспринимаемая человеком реальность воплощена в форме изображения, поэтому фильм – есть «изображение изображения». В силу такой усложненности, имманентно присущей кино, зритель погружается в грезы и мечтания, идентифицируя себя не только с героями, но и, например, с местом экранного действия, ощущая при этом реальное как воображаемое – и наоборот. Человек с легкостью «верит в двойника, в метаморфозы, в вездесущность, во всеобщую переменчивость, в антропокосмоморфизм» [2, с. 189]. Морен углубил представления о возможностях кинематографа воспроизводить по сути новый материальный мир, воздействуя на аудиторию механизмами «психологического зрения».

8. *Реалистическая* теория кино, зародившаяся во вдохновленной коммунизмом, бедствующей послевоенной Италии (вторая половина 1940-х гг.) и Франции, переживающей кризис Четвертой республики конца 1950-х гг., ознаменовала зарождение авторского (некоммерческого) направления в истории мирового кино. Режиссеры этого течения (В. де Сика, Р. Росселини, Л. Висконти, Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, А. Рене) объявили популярное кино устаревшим, оторванным от зрителя и предложили новаторский подход. Человек в кинозале представлялся ими заинтересованным в новизне и достоверности сюжета, потому они изображали на экране жизнь рядовых граждан с узнаваемыми проблемами, компенсируя внешнюю невыразительность актерской игры, неочевидность мотивировок персонажей и казуальных связей натурностью съемки, оригинальностью сюжетов, творческими решениями [4, с. 157].

9. *Медиатеchnологическая* теория канадского философа М. Маклюэна инициирована происшедшими в 1960-е гг. в западных странах прогрессивными достижениями во многих областях науки. Это обусловило фундаментальные сдвиги в социальной и экономической сферах, и прежде всего в форме и содержании результатов интеллектуального труда. В результате исследований коммуникаций кино впервые в своей истории получило роль полновесного медиа-средства. Согласно Маклюэну, индивид в большей степени зависим от влияния коммуникативного средства, чем от наполнения сообщения. Ввиду этого трансформация зрительского восприятия (от слухового к визуальному) обуславливается развитием ведущих методов передачи информации (от вербальных через печатные к визуализации) [5, с. 113].

10. *Семиотика* как киноконцепция представлена философами разных стран и поколений, но в целом утверждает, что любой фильм, будучи системой знаков и символов, сочетает в себе элементы, воспринимаемые публикой не как таковые (аналогичные существующим в реальном мире), а как средоточение смысла. Для восприятия фильма зритель должен идентифицировать экранные знаки и интерпретировать заложенный в них смысл. Некоторые приверженцы данной школы предполагали, что можно создать универсальную систему кинокодов, правила управления кадрами в фильме, что получаемые значения выстраивались в виде высказывания, как в языках. Впоследствии семиотики пришли к выводу, что знаковые системы в кино привязаны к особенностям восприятия референтной аудитории, контекста произведения, условий производства и других факторов [5, с. 157].

11. *Психоаналитическая* трактовка кино появилась на свет в 1970-х гг., когда Ж. Лакан переосмысливал наследие фрейдизма. Здесь смотрящий фильм понимается как личность, а его удовольствие ставится в прямую зависимость от того, в какой мере картина как передатчик разного рода порядка позволяет затихнуть «чувству нехватки и отчуждения». Для эффективности этого процесса с максимальным охватом аудитории кинопроизводство создало множество методик психологического воздействия [7, с. 243]. Причем приемы угождения этим нуждам в западном кинематографе и, например, восточно-азиатском в силу иных условий (менталитет, культура, экономика) весьма отличаются.

12. *Интертекстуальная* теория, базирующаяся на литературном полифонизме М.М. Бахтина и адаптированная в виде киноконцепции М.Б. Ямпольским в конце XX века, выступает за оригинальность структуры любого произведения искусства, выстроенную вокруг всего культурного опыта в творческой интерпретации и представлении его генезиса – интертекст. Киноязык находится в данном случае между унифицированными элементами кинематографа, между цитат, реминисценций и «скрытых» составляющих из памяти зрителя [8, с. 311]. Последний предстает здесь не иначе как субъект диалога, деятельный участник трансферта смыслов, рождающихся в ходе сопоставления представленного на экране с вышеуказанными элементами. Можно сказать, изыскания Бахтина и Ямпольского сами тоже являются фрагментом интертекста, но уже философского, соответствующего времени высокой доступности продуктов искусства, массовости образования, масштабного распространения и улучшения коммуникативных средств.

Таким образом, в развитии теорий кино в течение XX века представляется возможным выделить ряд тенденций, обозначивших направления его эволюции:

- отказ от узкопрофильного представления кино в пользу концепций, рассматривающих его неотрывно от культуры, иных видов искусств и массовых коммуникаций;
- углубление предмета изучения теорий, выстроенных сперва вокруг формалистских изысканий, а затем, с середины столетия, вычлняющих контекст производства и демонстрации фильмов, а впоследствии – анализ аудитории;
- переосмысление места зрителя в кинопроцессе, переход от его представления как детерминированного объекта через признание целесообразности сегментации аудитории к значимости изучения отдельного человека и конкретного акта просмотра;
- детализация процесса воздействия кино во времени, начиная с ожидания просмотра до остаточных переживаний и усвоения социального опыта;
- упрочнение обособленного положения кино в исследовании мира искусств, заключающегося в учащении его анализа не только в искусствоведческих, но и философских, социологических, политологических и экономических категориях;
- признание кинематографа прогрессивным феноменом, меняющим суть искусства, подходы к его пониманию и изучению.

Несмотря на высокий разброс взглядов в теоретическом освоении кино, существуют здесь и связующие вещи. По словам Л. Альтюссера, любая теория есть результат действия актуальных ей идеологии, экономики и общества, связанных путем интерпелляции (взаимной детерминированности идентичности индивидуума и социума) [9, с. 66]. Именно поэтому первые кинотеории лишены устойчивой опоры и основаны на индивидуальных ощущениях и впечатлениях авангардных деятелей, а поздние – предстают глубоко аргументированными плодами замысловатых, многосоставных трудов, вбирающих в себя идеи маститых философов, социологов, культурологов, психоаналитиков.

Все кинотеории, рассматривая отдельные фильмы, путем индукции претендуют на универсальность своих положений. Конечно, это позволяет понять и объяснить (пусть и в упрощенном виде) всю многоликость киноискусства, какой она видится в XXI веке. С иной точки зрения, такая безусловность концепций стимулирует научно-философский интерес к кинематографу, создавая условия для активной работы других теоретиков,

продуцирования идей, более точно отражающих предмет, что в конечном счете воспитывает зрителей в актуальных мировоззренческих и социокультурных форматах. Новизна же данного исследования состоит в многообразном охвате подходов к изучению кино и утверждению точек их соприкосновения и закономерностей развития. Представляется, что свободная от крайних форм детерминизма позиция способствует адекватному восприятию искусства, вдохновит на создание оригинальных теорий, учитывающих передовой философский и социокультурный опыт.

Литература

1. *Аронсон О.* Кинематограф сейчас – это своего рода икона секуляризованного мира. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/6766-aronson>
2. *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма. М., 2012. 248 с.
3. *Мюнстерберг Г.* Фотопьеса: Психологическое исследование // Киноведческие записки. 2001. № 48. С. 234-277.
4. *Parkinson D.* The history of film. New York, 1995. 304 p.
5. *Грей Г.* Кино: Визуальная антропология. М., 2014. 208 с.
6. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М., 1977. 352 с.
7. *Малви Л.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. 2000. С. 241-249.
8. *Ямпольский М.В.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. 464 с.
9. *Andrew J.D.* The major film theories: an introduction. New York, 1976. 288 p.
10. *Храмов В.Б.* Советское кино как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. 2009. № 2. С. 183-200.

References

1. *Aronson O.* Kinematograf seychas – eto svoego roda ikona sekulyarizovannogo mira [Cinema now is a kind of icon of the secularized world]. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/6766-aronson>
2. *Omon J., Bergala A., Mary M., Verne M.* Estetika filma [Aesthetics of film]. 2012. 248 p.
3. *Munsterberg H.* The photoplay: a psychological research // Kinovedcheskie zapiski. 2001. № 48. P. 234-277.
4. *Parkinson D.* The history of film. New York, 1995. 304 p.
5. *Gray G.* Kino: vizualnaya antropologiya [Cinema: Visual Anthropology]. Moscow, 2014. 208 p.
6. *Kracauer Z.* Psihologicheskaya istoriya nemetskogo kino: ot Kaligari do Gitlera [A psychological history of the German cinema: from Caligary to Hitler]. Moscow, 1977. 352 p.
7. *Malvey L.* Visual pleasure and narrative cinema // Anthology of gender theory. 2000. P. 241-249.
8. *Yampolskiy M.V.* Pamyat Tiresiya. Intertekstualnost i kinematograf [Tiresia's memory. Intertextuality and cinema]. Moscow, 1993. 464 p.
9. *Andrew J.D.* The major film theories: an introduction. New York, 1976. 288 p.
10. *Khramov V.B.* Soviet cinema as a phenomenon of Soviet culture // Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya. 2009. № 2. P. 183-200.