

Секция «Философия. Культурология. Религиоведение»

Современный кинематограф в бинарной модели культуры

Данилова Виктория Дмитриевна

Студент

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Философский факультет, Великий Новгород, Россия

E-mail: danilkavika@yandex.ru

Проблема моделирования культуры приобретает особое значение в XX веке. Это связано с глобализацией социокультурного пространства. Модели культуры можно классифицировать на прогрессистские, регрессивные и модели одноплоскостного развития. К последнему типу относится бинарная модель культуры Павла Флоренского.

Флоренский отрицал культуру, как единый во времени и пространстве процесс, с вытекающим отсюда отрицанием эволюции и прогресса культуры как единого целого. Вся человеческая культура - часть космической истории, на нее распространяются универсальные законы и принципы, например, принципы дуализма (бинарности). Что же касается жизни отдельных культур, то Флоренский развивает мысль о подчиненности их ритмически сменяющимся типам культуры средневековой (ночной) и культуры возрожденческой (дневной).

Ренессансная культура Европы, по убеждению Флоренского, закончила свое существование к началу XX в., и с первых лет нового столетия можно наблюдать первые ростки культуры нового типа. Таким образом, современность можно рассматривать как некий переходный этап, каким был период Эллинизма как переход от Античности к Средневековью. Современные процессы характеризуются центростремительными и центробежными тенденциями: с одной стороны наблюдается унификация и универсализация, привносимая дневной культурой, с другой – проявляется боязнь стандартизации, желание проявить индивидуальность, что приводит к «консервации» отдельных культурных традиций[4]. Похожие явления наблюдались и в период Эллинизма. Такие переходные периоды - это своеобразные точки отсчета, зарождения новой культуры.

Кинематограф как искусство и явление культуры зародился в эпоху конца 19 – начала 20 века, то есть в переходный период. Непосредственными предшественниками кинематографа являются фотография и театр (рисунок и слово). Таким образом, следует выделять два главных аспекта киноязыка—повествовательный и изобразительный.

Для теоретиков кино различие визуального и повествовательного важно при анализе фильма. Например, для Фуко «видеть» и «говорить» — несовместимые операции, для него образ не только «сматрится», но и «читается», и при этом «зрение» пытается подавить «чтение», и наоборот. Даже наиболее захваченные кинематографом теоретики (Беньямин, Кракауэр, Базен), связывают воедино фотографию и кино, видят в кино искусство, имеющее в своем основании фотографическую природу[1].

С другой стороны, сейчас набирает силу тенденция семиологического анализа фильма. Здесь ситуация «чтения» выходит на первый план. Освоение кинематографом звучащей речи заставляет обращать внимание на повествование, так как нарративная функция в звуковом кино усиливается[1].

Оппозиция слова и рисунка является следствием генетических различий жанров кинематографа, а также характеризует способ мышления автора. Флоренский писал, что

средства, какими художник пользуется для создания произведения и насыщения его смыслами и символами связаны с основными типами мирозерцания, то есть соответствуют двум типам культуры. Флоренский видит задачу художника в создании такого произведения, которое символизировало бы многослойную действительность, преодолевая чувственную видимость, и открывала бы духовную реальность[3]. Этому соответствует мировоззренческая установка средневекового типа культуры. Ренессансная же культура создает произведения, призванные ярко и красочно изобразить видимую реальность. Следуя этой логике, мы отнесем кино, тяготеющее к повествовательности (к театру, к слову) к средневековому типу культуры, а кино, стремящееся к яркости и красочности рисунка (фотографическому изображению реальности), к ренессансному.

В зависимости от ориентации на фото или слово, кино по-разному воздействует на зрителя. Чтобы понять различие воздействия кинематографа дневной и ночной культур, мы обратимся к разделению кино на массовое и авторское (арт-хаусное). Массовое кино оперирует понятными большинству смыслами, не требующими расшифровки. Это потребительское кино, тяготеющее к пышности внешних форм выражения. Арт-хаус, напротив, выражает смыслы отдельного автора, адресованные небольшой аудитории[5]. Следовательно, массовый кинематограф относится к ренессансному (дневному) типу культуры и тяготеет к визуальному восприятию. Авторское кино – плод культуры средневековой (ночной), требует прочтения и расшифровки образов.

Массовое кино – односторонняя коммуникация, основанная на передаче зрителю устоявшихся, клишированных смыслов и образов. Авторское кино характеризуется воздействием, которое работает по принципу диалогической коммуникации; зритель – активный субъект восприятия. Авторский смысл не обязательно должен быть понятен, он не нуждается во внешнем объяснении. Автор стимулирует интеллектуальную и духовную активность аудитории[5].

Стоит отметить, что для современного этапа развития кино характерно сочетание тенденций дневной и ночной культур. Существует кинофильмы, которые сложно однозначно оценить как арт-хаус, или как массовые. Например, персонажи и художественные миры, созданные режиссером Тимом Бартоном, представляют собой диалог арт-хаусных и популярных типов. Его творения – есть выражение авторской личности в кинематографических образах, однако они дополняются популярными мотивами массовой культуры, дабы быть понятными широкой публике.

Обращаясь к истории возникновения кино, стоит отметить, что ранний кинематограф стремился к большей реалистичности, документальности изображения. Это проявление тенденций ренессансной культуры. Однако искусство имеет целью не только и не столько отображение реальной видимой действительности, сколько насыщение изображаемого смыслами и значениями. Цель искусства кино – не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значения. На современном этапе художник имеет очень большое количество возможностей выбора того, как отобразить объект, проявить свое авторское видение[2]. То есть происходит переход к новому типу авторского мирозерцания, который в дальнейшем может привести к усилению традиций авторского кинотворчества.

Литература

1. Делёз Ж. Кино. М.; 2004.

2. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин.; 1973.
3. Флоренский, П.А. Иконостас. Собр. соч. В 4 т. М.; 1996. Т. 2.
4. Хлыщева Е.В. Динамика культурных моделей в глобализирующемся мире. Автореф. дисс. ... док. философских наук. Астрахань, 2011.
5. Постникова Т.В. Антропология кино: репрезентация реальности и наблюдатель.: <http://organon.cih.ru/opyt/postnikovam.htm>