Федеральное агентство по образованию Нижегородский государственный педагогический университет

Кинематограф, и проблема репрезентации образов реальности в современной культуре

Куконков Иван Павлови
Проверил: научный руководител Мануйлов Юрий Степанович
Проверил преподаватель кафедры философи Касьян Андрей Афанасьевич
Оценка

Выполнил: аспирант кафедры общей педагогики

Содержание

1.	Введение	3
2.	Основная часть	5
2.1.	Кино, как способ отражения реальности	5
2.1.1.	Кинематографическая функция интеллекта в теории творческой эволюции А. Бергсона	6
2.1.2.	Феноменология киноискусства А. Базена	9
2.1.3.	Концепция гиперреальности и симулякра Ж. Бодрийяра	12
2.2.	Кино как средство коммуникации	16
2.2.1.	Философия имманентности Ж. Делеза в анализе природы кинематографа	16
2.2.2.	Киноиндустрия как коммуникативная практика в философии искусства В. Беньямина	21
3.	Заключение	24
4.	Список литературы	26

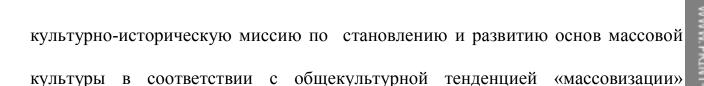
1. Введение

ХХ век стал эпохой научно-технического рывка, выведшего человечество на новый уровень жизни. Овладение сверхскоростями, мощнейшим оружием, проникновение внутрь атомного ядра повлияли не только на науку, но и на человеческое мировоззрение, общественное развитие, политику и многое другое.

Уже на начальном этапе этого пути – на рубеже XIX и XX веков в стремлении разрешить «кризис в физике» с помощью нового истолкования исходных понятий классической (ньютонианской) физики получили широкую известность философские взгляды Э. Маха. Он оказал значительное влияние на становление и развитие философии неопозитивизма. Философия Маха, как развитие идей классического позитивизма, выдвинутых Огюстом Контом, Гербертом Спенсером, стали второй стадией развития позитивизма, названной эмпириокритицизм. Мах утверждал, что мир есть «комплекс ощущений».

Следующий этап позитивизма – неопозитивизм или логический позитивизм, развивая взгляды Маха, основной проблемой науки считал язык – создающий заблуждений. Последователи этой точки зрения ставили перед массу философией новую задачу – создание идеального языка, не допускающего неопределенностей.

Интенсификация и интернационализация межкультурных взаимодействий привели к необходимости создания синтетических коммуникативных средств, позволяющих формировать социально значимые стандарты и модели поведения, осуществлять тотальный контроль общественного мнения. Появившийся в конце XIX столетия кинематограф призван был осуществить свою главную



сознания и мышления.

В 1895 году 35 человек в парижском «Гран-кафе» стали свидетелями рождения нового искусства, заплатив по одному франку за сеанс никому не известного синематографа. Новый вид искусства — дитя века техники и поначалу ничто не предвещало новому изобретению статуса великого. Его создатели относились к нему легкомысленно. Огюст Люмьер думал, что они с братом сконструировали всего лишь забавную игрушку, которая будет в моде не более полугода.

Однако они не могли предположить реальной значимости этого «развлечения». XX век показал, каким образом массовый экран способен воздействовать на сознание и психику, формируя личность.

Кинематограф появился тогда, когда на рубеже XIX и XX веков мир стремительно перестраивался. Массы людей покидали постоянные места жительства и перебирались в крупные города. Новоявленные горожане представляли собой аудиторию - гиганта, которая нуждалась в доступных ей развлечениях. Театры и музеи, концертные залы и библиотеки требовали от «потребителя» определенной подготовки, интеллектуального и душевного напряжения. Это было под силу далеко не всем – ведь многие не владели даже элементарным уровнем грамотности. Поэтому кинематограф, как

Целью работы является обоснование значения и роли кинематографических средств в репрезентации мира социальных явлений и в определении механизмов влияния киноискусства на социальные процессы

Указанная цель может быть реализована через последовательное решение следующих задач:

- ✓ рассмотрение кинематографа, как способа отражения реальности;
- ✓ рассмотрение кинематографа в качестве одного из факторов человеческой коммуникации



2.1. Кино, как способ отражения реальности.

Идея воспроизведения кинофильмом реальности начала разрабатываться многими теоретиками кино и режиссерами вскоре после изобретения самого кинематографа, то есть уже в начале XX века, и продолжается до сих пор. В вопросе о сущности киноискусства мнения разделились: одни утверждали, что кино — это искусство, считая это естественным развитием его форм, другие считали, что кино искусством не является. З. Кракауэр: «...фильм — это, в сущности, развитие фотографии и поэтому он разделяет свойственную ей отчетливую привязанность к видимому окружающему нас миру. Фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда в них запечатлена и раскрыта физическая реальность ¹».

Большое внимание кинематографу, как способу отражения реальности уделяли А. Базен и Ж. Бодрийяр. Оба они во многом опирались на идеи французского философа А. Бергсона.

2.1.1. Кинематографическая функция интеллекта в теории творческой эволюции А. Бергсона.

Для рассмотрения интересующего нас вопроса важное значение имеет теория длительности французского философа Анри Бергсона, согласно которой длительность – это жизнь и это понятие, эквивалентно «реальности».

¹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974. С. 19

По теории Бергсона познание длительности возможно только с помощью двух средств - инстинкт и интеллект 2 .

Однако, с точки его зрения, существует серьезная проблема, заключающаяся в том, что инстинкт уже знает жизнь, и, поэтому, познание длительности с помощью инстинкта невозможно. Интеллект, наоборот, обладает средствами познания действительности, но не делает этого, он «создан для того, чтобы действовать на материю извне, и, достигая этого, лишь мгновенно вырезает в потоке реального части», останавливая длительность.

«Интеллект мыслит живое мертвым и изменчивое законченным»³. Длительность, объемлющую все во Вселенной, невозможно познать интеллектом. Функция интеллекта - продуцировать вещи.

Вещь понимается как реальность, которая созидается в реальности разрушающейся. Вещь – мгновенный разрез, производимый разумом в данный момент. По Бергсону, вещи и состояния, которые представляет интеллект – это только «снимки» длительности, но не изменения и действия. Интеллект не может мыслить непрерывность, длительность. По отдельности (инстинктивно или интеллектуально) невозможно увидеть жизнь, ведь инстинкт сам «находится» внутри непрерывного становления и изменения, а интеллект способен понимать только срезы действительности, искусственно остановленные мгновения.

 $^{^{2}}$ Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: ТЕРРА- Книжный клуб, 2001. С.167.

³ Там же С. 174

Интеллект и инстинкт, сходятся в точке, которой является интуиция. Интуицией становится разум, возвращаясь к инстинкту. «Интуиция — это ставший бескорыстным инстинкт, способный рефлектировать по поводу собственного объекта и неопределенно наполнять его»⁴.

Бергсон не занимался непосредственно кинематографом. Рассуждая о возможности зафиксировать динамику жизни, он использовал кинематограф как метафору, которая восприятия. позволяет, уловить природу воспринимает какой-то конкретный момент визуального восприятия привилегированный и возвращает равноправную индивидуальность каждому моменту движения.

В механизме восприятия Бергсон усматривает кинематографическую природу, поскольку сознание откладывает в памяти отдельные реальности, и соотносит их с внутренним опытом человека. Бергсон описывает это следующим образом: «С непрерывности известного становления я сделал ряд снимков, которые и соединил между собой становлением вообще. Но, понятно, я не могу на этом остановиться. То, что не может быть определено, не может быть представлено: о "становлении вообще" я имею только словесное знание⁵».

Констатация дискурсивной природы представления порождает интерес к которое движется как бы само по себе, не требуя активности воспринимающего. В кино передача образа не требует посредничества письма,

⁴ Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: ТЕРРА- Книжный клуб, 2001. С.185

⁵ Там же. С. 234.

хотя при осмыслении сюжета неизбежно понадобится обращение к помощи слов. Сюжет оказывается важнейшим звеном, связывающим взгляд со словом. Попытка пересказать «содержание» произведения иными словами или средствами другого искусства неизбежно порождает новое произведение.

В сознании, Бергсон видит, возможность познать жизнь, поскольку сознание, как и жизнь — это творчество: «жизненный порыв... состоит... в потребности творчества 6 ».

Бергсон пишет, что творчество возникает в сознании: «... в истоках жизни лежит сознание или, скорее, сверхсознание.... Но это сознание, представляющее собой потребность в творчестве, проявляется только там, где творчество возможно⁷».

Искусство есть индивидуальное творчество, в котором сознание соединяется со сверхсознанием, поэтому кинематограф может воспроизводить длительность без привязки к реальности. Длительность по Бергсону — это изменение, постоянное творение. Это происходит в сознании человека, наделенного не только интеллектом, но и интуицией — воображением.

Таким образом, согласно Бергсону, творчество может претендовать на осмысление и представление реальности как таковой.

 $^{^{\}rm 6}$ Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: ТЕРРА- Книжный клуб, 2001. С.246.

⁷ Там же. С. 254



Андре Базен – французский кинокритик, крупный историк и теоретик кино. Его концепция кинореальности очень влиятельна в европейской теории кино. Он критиковал «монтажность» в кино и отстаивал «чистоту» киноискусства. На протяжении многих лет Базен пытался доказать, что кино является обоснованной и самостоятельной сферой интеллектуальной деятельности. Труды Базена, способствовали превращению кинематографа в серьезную дисциплину, заслуживающую большого внимания. Природа кино интересовала его всегда в гораздо большей степени, нежели отдельные режиссеры и фильмы.

Кино для Базена является материальным воплощением опыта бытия-вмире, прямого контакта с реальностью, лишенного каких бы то ни было культурных опосредований.

Базен считал, что искусство всегда стремилось к созданию иллюзии реальности, ее точной копии. По Базену главная цель искусства — воспроизведение и трансляция реальности так «как-она-есть».

Базен был убежден, что искусство всегда развивалось в направлении отображения реальности. Базен продемонстрировал, что в течение многих веков, человечество стремилось достоверно «запечатлеть в искусстве поверхность мира⁸». Базен называл это «комплексом мумии» - врожденным стремлением человека приостановить непрерывное течение времени путем его фиксирования (бальзамирования) в изображении. Базен называл мумией любой момент

⁸ Базен А. Что такое кино? / Сб. ст. под ред. И. Вайсфельда — М.: Искусство, 1972. С.45.



реальности, который, скорее всего, не был бы замечен зрителем в обычной обстановке, но который отражен в искусстве и, таким образом, зафиксирован.

Базен считал, что в ряду других искусств кинематограф способен объективно Он максимально передать реальность. выделяет два образа» принципиальных понятия: «кинематограф И «кинематограф реальности».

Образом Базен называл «все то, что приобретает изображаемый предмет благодаря своему изображению на экране». «Как бы ни был искусен художник, его творчество всегда несет на себе печать неизбежной субъективности». Само присутствие человека ставит под сомнение любое изображение. Базен оценивал кинематограф образа отрицательно, поскольку образный кинематограф построен не на взаимодействии с реальностью, а на интерпретации этой реальности, что необъективно.

Слабостью образного кинематографа Базен считал монтаж, который, как он считал, травмирует зрителя во время предопределенного направления внимания. По мнению Базена, фильмы монтажного направления стремятся создать искусственную реальность для поддержания некоей пропагандистской идеи.

рассуждения А. Бергсона, Базен называл становлением, изменением жизни. И к кинематографу он относился средству, наиболее точно передающему жизнь. В ряде своих работ, и в первую очередь в «Эволюции киноязыка» (1950–1955), Базен демонстрировал различие

между «теми режиссерами, кто верит в образ, и теми, кто верит в реальность» 9 Некоторые кинематографисты разрушают полноту действительности, навязывая ей свой стиль и смысл. Он расценивал манипуляции со светом и декорациями как «покушение на реальность».

Базен признавал, что киноискусство, при воспроизведении реальности, сжимает и формирует ее. Для того, что бы достичь высшего реализма, считал он, необходимо опираться на длинный, без монтажа, план, на его способность воспроизводить самое элементарное свойство природы - ее непрерывность (длительность).

Базен считает, что киноаппарат может показать нам суть длительности, следовательно, сам кинематограф обладает функцией непрерывности или длительности. А это, признает Базен, является главным смыслом современного кинореализма¹⁰.

Кинокамера - результат научных разработок, поэтому она способна, фиксировать реальность очень точно. На этом и основывается понятие «кинематографический реализм». «Смысл заключен не в кадре, а возникает в сознании зрителя как результат монтажной проекции»¹¹. Камера-посредник, обладает способностью воссоздавать и копировать, она максимально четко отображает реальность, концентрируя внимание на том, что важнее всего.

⁹ Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино // Киноведческие записки. — 2001. — № 54, 55.

¹⁰ Аронсон О. Метакино. — М.: Ад Маргинем, 2003. С.14.

¹¹ Базен А. Что такое кино? / Сб. ст. под ред. И. Вайсфельда — М.: Искусство, 1972. С.83.

Базена Ключевыми понятиями ДЛЯ являлись понятия «глубинная мизансцена», и "план-эпизод", которые позиционируют кинематограф как инструмент анализа восприятия, что позволяет несколько иначе взглянуть на соотношения реальности и представления, истины и подражания, связанных с изменением характера размышлений о реальности, которые продиктованы иным способом восприятия - кинематографическим.

В «глубинной мизансцене» важнее всего - неопределенность. Так как всё, что есть в кадре отчетливо видно, зритель должен решить сам, что в нем важнее или интереснее всего. Следовательно, наводка на резкость по всей глубине кадра требует осознания от зрителя личностной свободы и ответственности в процессе восприятия кинопроизведения. В кино, как и в жизни, мы должны быть вправе принимать собственные решения.

Базен пользуется собственной феноменологией, которая представляет собой очищение собственной установки по отношению к тому, что такое "реальность", "истина", "событие", но только "в кино". Постепенно Базен приходит к тому, что переносит свойственную феноменологии редукцию на изображение, провозглашая единство предмета и метода.

Следовательно, для Базена кино является способом максимально точной передачи реальности, реальности «как она есть», имеющим огромный потенциал развития не в качестве средства развлечения, но как особого метода познания.



Французский философ — постмодернист Жан Бодрийяр ввёл понятие гиперреальность как развитие марксистского понятия надстройка. Основой гиперреальности он считал симуляцию. Единицы гиперреальности Бодрийяр назвал симулякрами. Ранее (начиная с Платона) оно означало просто изображение, картинку, репрезентацию. В наше время под симулякром понимают обычно то, в каком смысле это слово использовал Бодрийяр: симулякр — это изображение без оригинала, репрезентация чего-то, что на самом деле не существует.

Для современной эпохи, по мнению Бодрийяра характерно чувство утраты реальности. «Само определение реальности гласит: это то, что можно эквивалентно воспроизвести» 12. В логике современности реальность замещается гиперреальным. Гиперреальность это наблюдение за наблюдением, тогда как реальность ненаблюдаема. Реальность, путем самоудвоения превращается в гиперреальность? В книге «Феноменология восприятия» французский философ Морис Мерло-Понти описывает квазиреальность галлюцинирующего, которая замещает реальность. Галлюцинация, пишет Мерло-Понти, начинает иметь значение реальности для галлюцинирующего 13.

⁴

 $^{^{12}}$ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. С.Н. Зенкина. — М.: Добросвет, 2000. С.149.

 $^{^{13}}$ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. — Спб.: Наука, 1999. С.427-441.



Гиперреальность это реальность, существующая не для себя, а для того, чтобы на нее обратили внимание. Гиперреальность связана с массовой культурой, искусство же наделено связью с чем-то другим.

имитирует Искусство интерпретирует реальность, отражает В бесконечных отражениях. Симулякр Бодрийяра – это подобие, оставшееся без образа, смысл этого термина – в самоудвоении. Самоудвоение ведет к имитации. это подобие, не выходящее за рамки первичной системы. А имитация Симулякр Бодрийяра не симулирует, а повторяет первообраз, уподобляется ему. Симулякр Бодрийяра – есть имитация, которая по какой-то причине начала существовать сама по себе.

Отношение Бодрийяра к кинематографу, как к наиболее интересующему нас предмету, лучше всего можно выразить длинной цитатой из самого Бодрийяра: «В своих сегодняшних попытках кинематограф все больше и все с большим совершенством приближается к абсолютному реальному, с его банальностью, с его правдоподобием, с его обнаженной очевидностью, с его занудством и вместе с тем с его заносчивостью, с его претензией на то, чтобы быть реальным, непосредственным, будничным, - а это самая безумная из всех затей (так, претензия функционализма на то, чтобы обозначать —конструировать высшую степень объекта в его сходности со своей функцией, со своей потребительской стоимостью, является делом, вообще лишенным смысла). Ни одна культура не рассматривала знаки столь наивно, параноидально, пуритански и террористично, как кино с его нынешними устремлениями. ...

... Одновременно с этим стремлением к абсолютному совпадению с реальным, кино приближается также к абсолютному совпадению с самим собой этом нет противоречия: это и есть определение гиперреального. Гипотипизация и зрелищность. Кино плагиаторствует у самого себя, вновь и вновь самокопируется, переделывает свою классику, реактивирует свои мифы, переделывает немое образом, становится более кино таким что оно совершенным, нежели изначальное немое кино, и т.д.: все это закономерно, кино заворожено самим собой как утраченным объектом, в точности так, как оно (и мы тоже) заворожено реальным как исчезнувшим референтом. Кинематограф и воображаемое (романическое, мифическое, ирреальное, включая безумное использование собственной техники) были когда-то в живой, диалектической, полной, драматической связи. Связь, которая устанавливается сегодня между кинематографом и реальным, является связью обратной, отрицательной: это следствие потери специфики и тем, и другим. Любовная связь без страсти, шокирующая близость без тепла, бесполая помолвка двух фригидных медиасредств, которые двигаются по направлению друг к другу по асимптотической линии: кинематограф, который пытается самоустраниться в абсолюте реального, кинематографическим реальное, уже долгое время поглощено (или телевизионным) гиперреальным» ¹⁴.

По Бодрийяру, кино (как фотография и телевидение) обладают наибольшим статусом реальности.

¹⁴ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция./ http://exsistencia.livejournal.com/2327.html



Итак, кино является видом творчества, который на сегодня способен воспроизводить реальность гораздо более точно, чем остальные, что делает его не только наиболее интересным видом искусства для большого количества людей, но и наиболее заслуживающим доверия. Последний аргумент позволяет рассматривать кинематограф как средство познания окружающего мира, и, следовательно, формирования мировоззрения человека.



2.2.1. Философия имманентности Ж. Делеза в анализе природы кинематографа.

Жиль Делез в своей книге «Кино» развивает философию Бергсона и предлагает новую метафизику - метафизику современности, которая связана с исследованиями времени и овладением движением. И время, и движение, по его мнению компоненты неотделимые от развития кинематографа.

Делез предлагает вариант философского осмысления мира, который уже немыслим без кинематографа, самолета, сверхскоростей и т.д.

Кинематограф у Делеза связан, с открытием технологий в области иллюзии движения. Движение, при этом, восстанавливают через мгновение или положение. Классический способ предъявления движения, это изображение порядка поз или привилегированных моментов. В отличие от него, современность предлагает соотнесение движения уже не с привилегированными моментами, а с «каким-угодно-мгновением».

Это значит, что трансцендентальный (привилегированный) образ теряет свое значение. На его место ставится имманентный (любой) образ реальности. Кино представляет собой систему, воспроизводящую движение в зависимости от произвольно взятых моментов, то есть равноудаленных мгновений, подобранных так, чтобы производить впечатление непрерывности 15.

¹⁵ Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Науч. ред. О. Аронсон; пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Ад Маргинем, 2004. С.44.

Противопоставляя имманентное трансцендентному, Делез объясняет свою концепцию таким образом: «Привилегированные мгновения у Эйзенштейна или любого другого режиссера – это, опять же, какие угодно моменты; любой момент попросту может быть обычным или уникальным, заурядным или примечательным. То, что Эйзенштейн подбирает примечательные моменты, не мешает ему извлекать их при помощи имманентного анализа движения, а вовсе не трансцендентного синтеза. Примечательный или уникальный момент так и остается произвольно взятым из среды остальных моментов.... Вот в чем различие между современной диалектикой, приверженцем которой объявляет себя Эйзенштейн, и диалектикой древней. Последняя представляет порядок трансцендентных форм, актуализующихся в движении, тогда как первая заключается производстве и сопоставлении между собой В сингулярных точек, имманентных движению» 16.

Поскольку фильм – есть длительность, Целое, состоящее из множества сингулярных точек, постольку все, ЧТО совершается – совершается действительности.

Действительность исключает «немодную» сейчас трансцендентность, а, следовательно, ограничивается имманентной реальностью. Это значит, что актуальное отсылает к виртуальному, а виртуальное актуальное.

¹⁶ Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Науч. ред. О. Аронсон; пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Ад Маргинем, 2004. C.45.

Делез рассматривает кино как собрание имманентных моментов реальности. Через кино Делез создает новую философию: «Когда мы соотносим движение с произвольно взятыми моментами, мы обязаны обрести способность мыслить о создании нового, то есть примечательного и незаурядного, в любой момент» 17 Технологически, как было показано Делезом, это возможно. Но «мышление о новом в любой момент» вместо классической привилегированности уравнивает любую мысль с мыслью новой: мысль любая может выдавать себя за новую, отнюдь таковой не являясь. «Какое угодно мгновение» означает для реальности то, что может быть просчитана любая ее точка, найдена любая ее координата, чтобы исследователи и наблюдатели удостоверились в ней. Эта мысль противоположна мысли об искусстве как уникальном.

Делёз демонстрирует богатейшие возможности развития философии из нефилософского материала и, прежде всего, из литературы, искусства, кино. С помощью анализа изменений в кинематографе, а точнее, в кинематографической образности, Делёз пытается уловить перемены в восприятии и в мышлении современного человека, перемены в самом характере субъективности. Его книга «Кино» о том, как возможно сегодня мыслить восприятие и субъекта. Или: кто является субъектом восприятия в современном мире, в мире заполненном кинообразами?

Для Делёза кино является не просто системой выразительности, а целой технологией образов, субъект-объектные производства которая меняет

¹⁷ Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Науч. ред. О. Аронсон; пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Ад Маргинем, 2004. C.47.



отношения. Образ ней постепенно («B ходе обучения зрителя кинематографическому восприятию») теряет свою «объективность», становится не только образом некой реальности, но и самой реальностью.

Кино создает такие образы, которые нельзя зафиксировать. динамические образы, образы-движения. В называемые, или них концентрируется не наше видение (изображения) и не наш язык (риторические фигуры), но сама изменчивость материи, постоянное (в акте восприятия) становление субъекта другим.

Кино обращается именно к невспоминаемому, к тому в образе, что уже не имеет для себя языка и изображения, но продолжает воздействовать, то есть к тем непривилегированным моментам, которые не даны нам в восприятии (психологическом), но которые его производят. Кино есть комплекс таких образов-движений, которые уже не являются образами нашего восприятия, не принадлежат нам как субъектам восприятия. Наоборот, из них складывается сама наша субъективность.

Образы для Делеза - элементы становления кинематографа как особого организма, которому человек постепенно «перепоручает» свое субъективное восприятие. Для него не существует разницы между рекламными, виртуальными, телевизионными образами, и образами кино, ибо последние являются генетическими элементами, породившими тот тип восприятия, в котором и современные информационные системы стали возможны. Для этого типа восприятия не существует актуального настоящего, момента. Для него

настоящее — виртуально, но прошлое оказывается актуальным в той своей части, где оно хранит «невспоминаемое». «Невспоминаемое» это «образы, которые перестают быть индивидуальной собственностью каждого, но формируют некую общность-в-восприятии, некоторое «мы» - невидимые связи и отношения с другим, размещенные повседневности нашего существования заполненной «непривилегированными моментами» восприятия.

Кинематограф, согласно Делезу, постепенно становится инструментом философской логики. Кинематографические планы, движение камеры, монтаж, световые и звуковые эффекты оказываются элементами философского языка.

Когда мы смотрим кино, то мы выносим вовне (на экран) восприятие и мысль, казавшиеся нам нашими, собственными. Именно на экране они обретают свое «несобственное» существование, становясь восприятием и мыслью еще кого-то. При исследовании специфически кинематографической образности, субъектом никакое индивидуальное **⟨⟨R⟩⟩** не тэжом стать восприятия кинематографа. В кино субъективность претерпевает радикальные изменения. И это влечет за собой определенные последствия. При анализе фильмов анализу фильмов, иногда невозможно опираться на базовые категории (например, пространство-время), которые влиянием кинематографа сами ПОД трансформируются. О времени и субъективности, согласно Делёзу, невозможно говорить, не учитывая опыт кинематографа. Ссылаясь на него можно даже сказать, что философия сегодня возможна только в качестве кино.

Таким образом, кино становится таким способом виртуализации мира, который раньше был доступен только философии, и для которого языковые



средства уже исчерпаны. И Делёз придает кинематографу статус способа восприятия, который уже нам дан, но к которому мы еще не вполне готовы 18.

2.2.2. Киноиндустрия, как коммуникативная практика в философии искусства В. Беньямина.

Вальтер Беньямин - немецкий философ и историк культуры. Его работы характеризуются интересом к исследованию конкретных ее форм. В работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1935), Беньямин использует идеи Маркса для пересмотра традиционных трактовок искусства. Беньямин указывает, что возможность воспроизводства произведения которая возникла с развитием фотографии и кино, создает искусства, принципиально новую ситуацию в культуре, при которой искусство потеряло свое былое значение. Ритуальные черты, которые изначально связывали искусство с религией, культом, утрачивают свое значение. Соответственно, искусство основывается уже не на ритуале, а на политике. Если традиционно произведение искусства служило инструментом магии и культа, современную эпоху его центральной характеристикой становится выставочная ценность, способность стать массовым продуктом потребления. «Уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был...

¹⁸ Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилю Делезу/ Киноведческие записки № 46. 2000.

Далекое по своей сути – это недоступное. И в самом деле, недоступность представляет собой главное качество культового изображения» ¹⁹.

Произведение искусства утрачивает свою «ауру» и уникальность, оно Фотография вырывается истории традиции. кино становятся свидетельствами исторических событий, приобретая стандартными политическое значение. Зритель, смотрящий фильм, обретает права критика потому, что данное на экране совпадает с точкой зрения камеры, которая оценивает происходящее с различных позиций.

Изменяется Художник, позиция творца. указывает Беньямин, представляет собой противоположность оператору. Если первый соблюдает естественную дистанцию по отношению к реальности и создает ее целостное изображение, то последний глубоко проникает в реальность, разрезает ее на кусочки и создает изображение по-новому из множества фрагментов²⁰.

Расширение аудитории делает кино важным политическим фактором воздействия на массы. Кино расширяет границы восприятия и уничтожает расстояния, позволяя предпринимать подробный анализ реальности, подобный работе психоаналитика.

Французский писатель Андре Бретон утверждает: «Произведение искусства обладает ценностью лишь постольку, поскольку в нем проблескивают

¹⁹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Мелиум, 1996, С.24.

²⁰ Там же С.15.



отсветы будущего»²¹. Новое произведение искусства непонятно большинству современников, поэтому уникальность, аура нематериальна, она относится к будущему, а не к настоящему.

Следовательно, мы рассматриваем репродуцирование, одно из главных свойств кинематографа, осуществление коммуникации как культурных единиц большому количеству людей. Кино становится при этом важнейшим средством современной коммуникации.

Таким образом, кинематограф в трудах Делеза и Беньямина предстает в виде качественно нового способа восприятия, нового философского языка и средства коммуникации способного передавать сложные образы в развитии.

²¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. С.55.

3. Заключение

Кино, способное донести идею своего создателя с помощью системы образов до зрителя с любым уровнем образования и интеллекта может стать универсальным средством трансляции идей. Оно обладает огромным запасом средств, приемов и методов идеологического воздействия, и огромным потенциалом в данной области.

На заре существования СССР это понял Ленин, бросивший лозунг «Важнейшим из искусств для нас является кино». Это поняли и голливудские кинематографисты, сделавшие, кино средством конструирования и репрезентации американского образа жизни и в качестве важнейшего фактора культурной трансмиссии в условиях глобализирующегося мира. Они вывели целый ряд универсальных приемов, обеспечивающих им понимание любой публики, в любой точке Земного шара. Таким образом, кино из средства коммуникации, за счет своей способности максимально точно передавать образы большому количеству людей, превращается в инструмент влияния на социальные процессы разных уровней, как средство реализации власти, путем влияния на массовое сознание.

Кроме того, находясь под контролем государства кинематограф способен нести основную смысловую нагрузку по формированию государственной идеологии. В отличие от средств массовой информации кинематограф гораздо легче поддается контролю через государственные заказы и цензуру. А его сочетание со СМИ (реклама, критика и т.д.), усиливает эффект.

В силу этого представляется целесообразной активизация применения произведений киноиндустрии в системе образования и воспитания молодежи. Богатое отечественное и зарубежное кинематографическое наследие позволяет разработать полноценные специальные и факультативные курсы, сопровождающие и иллюстрирующие основные гуманитарные дисциплины, такие как литература и история. Это позволит активизировать восприятие данных дисциплин, особое значение которых заключается в первую очередь в том, что они отвечают за формирование личности, гражданина и патриота.

4. Список литературы

Монографии

- 1. Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003.
- 2. Базен А. Что такое кино? / Сб. ст. под ред. И. Вайсфельда М.: Искусство, 1972.
- 3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.
- 4. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: ТЕРРА- Книжный клуб, 2001.
- 5. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000.
- 6. Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Науч. ред. О. Аронсон; пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004.
- 7. Кракауэр 3. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.
- 8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. Спб.: Наука, 1999.

Периодические издания

- 9. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилю Делезу/ Киноведческие записки № 46. 2000.
- Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино // Киноведческие записки. 2001. № 54, 55.

Электронные источники

11. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция./ http://exsistencia.livejournal.com/2327.html