

ДИССЕРТАЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 130.2

Н. В. Крыжановская

КИНО В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛИЗАЦИИ

Кинематограф — феномен материальной культуры, возникший на основе многолетних технических разработок и научных открытий. Однако кинематограф — это не только техника, но искусство. Здесь уместно вспомнить высказывание одного из первых отечественных теоретиков кино Ю. Н. Тынянова, точно характеризующее данное культурное явление: «Изобретение кинематографа было встречено так же радостно, как изобретение граммофона. В этой радости было чувство первобытного человека, впервые изобразившего на клинке оружия голову леопарда и одновременно научившегося протыкать себе нос палочкой. Шум журналов был подобен хору дикарей, встречающему гимном эти первые изобретения. Первобытный человек, вероятно, убедился скоро, что палочка в носу — изобретение не бог весть какое, во всяком случае, ему понадобилось на это больше времени, чем европейцу для того, чтобы прийти в отчаяние от граммофона. Дело, по-видимому, не столько в том, что кинематограф — техника, сколько в том, что кино — искусство» [1, с. 39]. Это произошло потому, что к функциональным составляющим кинематографа, связывающим его с внешним миром, кроме технической, психологической, экономической, социальной, относится и эстетическая. Кино, будучи изначально игрушкой материальной культуры (вспомним балаганное детство кинематографа), стало феноменом духовного порядка. При этом духовное и материальное не просто соединяются, а органически сливаются, взаимно отождествляются, проникают в друга, образуя нечто третье, делая кинематограф феноменом художественной культуры.

Искусство сегодня одна из важнейших составляющих социокультурного пространства. Выполняя, по мнению отечественного культуролога М. С. Кагана, функцию самосознания культуры, «искусство отражает объективный мир таким, каким он преломляется культурой, становясь тем самым образной рефлексией культуры» [2, с. 132]. Оно воспроизводит бытие природы, общества и человека такими, какими они предстают в данной культуре. Кроме того, искусство не только отражает знания, ценности, принципы, по которым существует та или иная культура, но и выступает в качестве их проводника. Как известно, ядро культуры составляют ценности, которые вырабатываются в ходе взаимодействия людей, закрепляются и сохраняются обществом. Человек, являясь потребителем культуры, осознанно или неосознанно опирается на господствующую в данном обществе парадигму культурных ценностей, аккумулирует в себе

основное содержание духовной жизни общества. Однако процессы принятия, усвоения, закрепления и трансляции существующей системы ценностей индивидом, т. е. механизм перевода внешнего (принятых в обществе ценностей) во внутреннее (мотивы поведения отдельного человека), имеют свою особенность. Ценности не усваиваются в готовом виде, не извлекаются из книг или чужого опыта, как, например, знания и навыки, они вырабатываются каждым человеком самостоятельно. По мнению М. С. Кагана, долгие годы занимавшегося проблемами культуры и аксиологии искусства, «ценности, даже если они имеют всеобщее признание, только в том случае могут быть восприняты индивидом, усвоены им, а не выучены или изучены, если они пережиты личностью, приняты ею эмоционально, а не рационально» [2, с. 293–294]. Передать другому свои ценности можно лишь в процессе духовного общения. Являясь источником художественно-образного воздействия на чувства и интеллект человека, искусство обладает огромным потенциалом в формировании ценностного сознания личности. Оно способствует возникновению эмпатических эмоций, пробуждает чувства сопереживания, тем самым приобщает к воплощенным в произведении смыслам и ценностям. Встреча с произведением искусства — это одновременно и созерцание, и переживание, и понимание, и процесс сотворчества.

По своим выразительным возможностям кино не только превосходит многие другие виды искусств (театр, литературу, живопись, музыку, фольклор, танец, пантомиму), что отмечают практически все исследователи кино и культуры, но и обладает монументальным синтетическим воздействием. Например, А. В. Гулыга пишет, что «художественный образ в литературе вторичен, он возникает на понятийном фундаменте, на смысловой основе слова, он существует лишь для того, у кого есть хотя бы минимальная читательская культура, способность воссоздавать конкретность из абстракций, воспринимать многозначность речи. У кинематографа более емкая структура. Художественный образ здесь, прежде всего, визуален, непосредственно связан с чувственностью» [3, с. 227]. Французский семиолог, теоретик кино Кристиан Метц, анализируя особенности восприятия фильма, пишет, что кино является более перцептивным, чем множество других способов выражения; оно мобилизует большее количество осей восприятия, поэтому кино представляет собой «синтез всех искусств» [4, с. 72]. Но главное, в чем превосходит кино другие искусства, и что было сразу подмечено еще первыми теоретиками кино, это то, что изображение на экране подвижно, т.е. имеет пространственный и временной характер. Изобретение киноаппарата сделало возможным видеть движение в деталях. «На этой почве оно вступило в соперничество с театром — и одержало победу. Значительную роль в этой победе сыграло то обстоятельство, что кинозритель, получил возможность видеть детали (выражений лица, вещей и т.д.) и с легкостью, равносильной воображению, переноситься из одного места в другое, видеть перед собой людей и предметы в разных планах, ракурсах, освещении и пр.» [5, с. 23]. Кино создает зрительные подвижные образы, которые способны охватить современную жизнь во всем ее многообразии, сложности и эстетическом богатстве. Просмотр фильма «представляется единой, исключительно сложной формой, внутри которой многочисленные действия и реакции осуществляются ежемоментно. Внешнее наблюдение неотделимо от внутреннего (психологического) наблюдения субъекта, непрерывно действующая обратная связь все время трансформирует субъективное сознание человека» [6, с. 20], — пишет Н. А. Изволов. Поэтому кинематограф — феномен не только материального мира, но и человеческого сознания. Воздействуя на психоэмоциональную

сферу зрителя, кино воздействует на его сознание и, в частности, на его восприятие. С открытием и развитием новых технических и художественных средств постоянно меняется специфика кино, непрерывно развивается его эстетика, что в свою очередь влияет на восприятие художественной формы произведения. Созерцание киноизображений приводит к эволюции восприятия. Проблема эволюции восприятия вызывает сегодня большой интерес у психологов, философов, культурологов, физиологов и социологов. Но она требует специального изучения и не является целью исследования данной работы. В рамках статьи хотелось бы остановиться больше на проблеме включенности кинематографа в систему культурных связей и его социализирующем воздействии посредством влияния на сознание человека.

В исследованиях влияния кино на сознание человека интересную позицию занимает Б. Гройс. По его мнению, в отличие от других видов искусств кинематограф не предполагает, что зритель будет активно с ним взаимодействовать. Во время просмотра кинозритель онтологически бессилен перед последовательностью разворачивающихся в фильме событий. У него нет никакой возможности выбрать какой-то иной аспект (ракурс, точку зрения, темп), для того чтобы иначе взглянуть на героя, изображаемые предметы и ход событий. Конечно же, он может прервать просмотр фильма, но он не может вторгнуться в событийную последовательность, он не в силах сломать фильм как таковой. При посещении кинотеатра зритель попадает в ситуацию абсолютного бездействия, паралича, обездвиженности. Просмотр фильма требует от зрителя вхождения в особый режим, особое пространство восприятия, физически его ограничивая. Между тем «возможность телесно свободно передвигаться в пространстве является необходимым условием для возникновения и для поддержания мышления. При обычной демонстрации фильма движущийся кинообраз разворачивается во времени, зритель же при этом остается пассивным. Из-за этого движение кинообраза замещает движение мысли и языка. Зритель застывает не только физически, но и духовно, он, как говорится, “захвачен” фильмом» [7], — пишет Б. Гройс. В этот момент состояние зрителя близко к одиночному интимному восприятию. Поэтому, по мнению исследователя, кинопросмотр напоминает архаические аскетические практики чистого созерцания, когда застывшему в неподвижности аскету являются видения трансцендентального порядка. Сегодняшнего кинозрителя можно с определенной долей условности назвать аскетом XX века. Сам же кинофильм воплощает (замещает) ту пассивную созерцательную установку, которая прежде считалась высшей формой жизни. Однако, продолжает исследователь, современный человек ищет истину не в философском или религиозном созерцании, а в активной жизни — политике, спорте, борьбе. В нынешней культуре практика однозначно предпочитается чистому созерцанию. И, как считает Б. Гройс, девальвация чистого созерцания, начавшаяся в эпоху модерна, послужила одной из решающих предпосылок возникновения системы кино. С этим можно согласиться. Действительно, в традиционной европейской культуре созерцательный образ жизни считался выше деятельного образа жизни. Эпоха Просвещения, дискредитировав сакральность трансцендентного, привела к появлению некоего «духовного вакуума». В результате на смену религии в новоевропейской культуре пришло искусство. Но, как отмечает Б. М. Эйхенбаум, будучи свидетелем становления кино и одним из первых его исследователей, городскому населению, которому не были доступны художественные средства старших искусств и не имевшему своего фольклора, потребовалось новое искусство, язык и выразительные средства которого были доступны большинству [5, с. 16]. Возникла необходимость

в таком искусстве, которое давало бы возможность утолить чувство трансцендентного. «Посредством кинематографа возникла созерцательная установка, заново определившая трансцендентального субъекта классической западноевропейской философии: однако определенным и спасенным он оказался в качестве развенчанного и лишившегося привилегированного статуса массового феномена, а созерцание низводилось к дешевому развлечению для низших классов, обреченных на общественную пассивность. Система кино изменила все хорошо нам известные технические способы достижения созерцательного экстаза, который освобождает душу от тела, для того, чтобы открыть ее взгляду доступ к миру духов» [7]. Поэтому, заключает свою мысль автор, систему кино можно рассматривать как грандиозную пародию на обесцененный созерцательный образ жизни. Дух кино — мелкий. Это созерцание симулякров, обрекающих на общественную пассивность.

Соглашаясь с Б. Гройсом в его оценке места кино в духовной жизни современного человека, следует обратить внимание на два момента.

Во-первых, сложно однозначно утверждать, что зрители в зале сидят совершенно неподвижно. В большинстве своем они какие-то движения совершают — эмоциональные, психологические, ритмопластические. Поэтому не стоит утверждать, что с отсутствием перемещения в пространстве прекращается движение мысли и языка. Б. М. Эйхенбаум писал, что «восприятие и понимание фильма неразрывно связано с образованием внутренней речи, связывающей отдельные кадры между собой. ... Кинозрителю приходится проделывать сложную мозговую работу по сцеплению кадров (построение кинофраз и кинопериодов), почти отсутствующую в обиходе, где слово покрывает собой и вытесняет иные способы выражения» [5, с. 20]. Эти размышления Эйхенбаума касались немого кино, когда было «выключено слышимое слово» и зрителю приходилось проделывать сложную мыслительную работу для понимания отдельных эпизодов картины, ее сюжета и замысла режиссера. Но разве современный зритель, имеющий возможность смотреть не только звуковое, но и цветное кино, не должен проделывать аналогичные действия? Кроме того, во время показа фильма зритель постоянно проделывает работу по самоидентификации, без которой не может обойтись никакая социальная жизнь [4, с. 76]. Даже если фильм предлагает зрителю для восприятия достаточно продолжительные эпизоды, в которых появляются только неодушевленные предметы и пейзажи, процесс идентификации не прекращается. Это происходит потому, что «в кино выключено слово, но не выключена мысль» [5, с. 20].

Во-вторых, в любом художественном творении присутствует два уровня: осязательный (фактурный, феноменологический, формальный) и принципиально несводимый к феноменальной поверхности (отсутствующий, ирреальный, идеальный). Существенным является не «поверхность», не феноменологическое впечатление, получаемое от материального воздействия, но то, что «стоит за» наличностью артефакта, что «как бы» присутствует, оставаясь отсутствующим (реально) и отличным от непосредственной осязательности [8, с. 62]. Когда верующий смотрит на икону в храме, то он мысленно выходит за пределы феноменологической реальности в пространство, означающее священное, «прорывается к смыслу, очищенному от искажений дискурсивности» [9, с. 32]. В отличие от религиозного созерцания восприятие кинофильма не позволяет выйти за пределы реальности. Выходя из нее, вовлекаясь в художественно-образный мир кино, зритель на любом этапе своего подъема по этажам ирреальности по-прежнему оказывается в реальности. Пусть «отсутствующей», но реальности. В результате вместо

встречи с подлинным бытием зритель неизбежно попадает в пределы дисциплинарного пространства, где господствуют свои образцы, проводники, надзиратели, инструменты регулирования процессов создания и восприятия художественного произведения. Поэтому в главном своем посыле Б. Гройс прав — созерцание предстает в качестве иллюзии. Неудивительно, что изначально именно слово «иллюзия» применялось для обозначения феномена кино. И если учесть, что для созерцания предоставляется нечто, что согласно традиционной точке зрения недостойно созерцания: преступники, их преследователи, скучные жизненные истории, глуповатый юмор и т. п., — то внутренняя речь зрителя превращается во внутреннюю болтовню.

Одновременно, привязывая человека к реальности, кинематограф конструирует новые смыслы и действенные порядки. Время от времени кино осваивает новый «строительный» материал, который в силу угрозы установленному общественному порядку ранее исключался из внимания. Киноискусство же выводит его из «непроясненной тени прошлого, чуждого, неведомого стандарта в ясные и отчетливые горизонты привычных эпистемологических схем и оперативных стратегий. Изъятый из аутентичного контекста предмет перерабатывается, избавляется от «неясностей», наделяется новыми смыслами, внедряется в нашу культуру и начинает в ней активно циркулировать» [8, с. 65].

Таким образом, кинематограф целенаправленно формирует ценностное сознание человека, влияет на его мировоззрение, а в итоге — на его жизнь. Усвоение индивидом норм и ценностей культуры посредством киноискусства позволяет ему интегрироваться в систему общественных отношений. «Социализация средствами кино в широком ее понимании означает формирование у человека личностных качеств, позволяющих ему лучше интегрироваться в общество и, следуя его нормам и ценностям, решать свои жизненные проблемы» [10, с. 59]. Однако, как показывает практика, современный отечественный кинематограф не играет ведущей роли в социокультурном бытии. Социальные функции национального кино в значительной степени заимствованы зарубежным кинематографом. Предлагаемая зрителю кинематографическая картина мира в основном импортируется. Погружаясь в образный мир иных реалий, зритель усваивает нехарактерные для нашего общества ценности, образцы социального поведения, чужие политические и идеологические доктрины. В итоге, формирование средствами кино социокультурной идентичности индивида и народа в целом утрачивает национальные корни [10, с. 53].

Литература

1. Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. Сборник статей. СПб., 2001.
2. Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996.
3. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке / научное издание. Отв. ред.-сост., авт. предисл.: И. И. Андреева. СПб., 2000.
4. Метиц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. СПб., 2010.
5. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. Сборник статей. СПб., 2001.
6. Изволов Н. А. Феномен кино: История и теория. М., 2005.
7. Гройс Б. Медиаискусство в музее / пер. С. Веселовой. URL: [http:// anthropology.ru/ru/texts/groys/mediart.html](http://anthropology.ru/ru/texts/groys/mediart.html).

8. *Соколов Е. Г.* Искусство в системе культуры // Введение в культурологию. Курс лекций / Под ред. Ю. Н. Солониной, Е. Г. Соколова. СПб., 2003.

9. *Михайлова М. В.* Эстетика молчания: Молчание как апофатическая форма духовного опыта. СПб., 2009.

10. *Жабский М. И.* Глобализм и функции кино в обществе // Кино: реалии и вызовы глобализации/ Ред. Жабский М. И. М., 2002.

Статья поступила в редакцию 15 марта 2012 г.