

ФЕНОМЕН СКАНДИНАВСКОГО КИНЕМАТОГРАФА КАК ФИЛОСОФСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Паулюс П.В. ©

Аспирант, кафедра теории и истории культуры.
ФГБОУ ВПО «Институт кино и телевидения»

Аннотация

В статье исследуются основные аспекты рассмотрения скандинавского кинематографа как особого механизма мифотворчества, видоизменяющего общую картину современного интеллектуального пространства ввиду внесения элементов фатализма, как факторов становления «нового скандинавского мифа» в современную массовую культуру

Ключевые слова: миф, коммуникация, предопределенность, культурный архетип.

Keywords: myth, communication, determinism, cultural archetype.

Киноискусство Скандинавии в том виде, в котором оно наиболее хорошо известно среднестатистическим обывателям – это в большинстве случаев описание жизненных ситуаций или эмоций, которые проникнуты специфическими национальными особенностями. Как уже рассматривалось ранее своеобразным лейтмотивом действия в рамках данного культурного архетипа выступает идея обреченности, как скандинава-язычника, так и скандинава-христианина, что нашло отражение в кинематографическом искусстве современной Скандинавии, что проявляется как при рассмотрении частных случаев, так и при характеристике общих тенденции складывания локальной традиции в рамках уже ставшей стереотипной массовой культуры. Стоит заметить, что в совокупности с голливудской зрелищностью, которая в настоящее время позволяет практически любому кинофильму обрести форму масскульт-продукта, идея обреченности приобретает новые оттенки.

Характеризуя их мы можем обнаружить, что они превращаются в высшей степени популярный концепт, имеющий на данный момент устойчивый оттенок мультикультурализма, что по нашему мнению и делает его популярным в планетарном масштабе, превращая его тем самым в одну из современных «общеευропейских ценностей».

Косвенным доказательством этого становится появление объектов и примеров иных видов (интерактивного) искусства, где идея обреченности получают самые разнообразные воплощения. Впрочем, для нас важно скорее не это, а все-таки именно то, что скандинавский кинематограф был едва ли не первым видом искусства, который сумел придать идее обреченности необходимую степень зрелищности, которая убеждала субъекта в своей правдоподобности.

Ни миф, ни христианство не сделали этого, потому что они были внутренней или ментальной формой демонстрации идее предопределенности, кинематограф же в свою очередь добился успеха на этом поприще, открыв тем самым новую страницу духовного развития скандинавских народов.

Подобного рода факты демонстрируют актуальность рассматриваемой проблематики, ввиду возможности рассмотреть процесс трансформации культурных архетипов при сохранении общего ядра, становящегося базовым фактором развития целого этноса, что позволяет рассматривать процесс инструментализации предыдущего опыта в контексте трансформации феномена провиденциальности в рамках массового сознания и массовой культуры, элемент которой кинематограф становится базовым механизмом распространения базовых образов в рамках процесс «эстетикоформирующей коммуникации».

Говоря о связи кино и философии, хотелось бы упомянуть о размышлениях французского философа Ж. Делеза. Согласно его мнению, кино располагает необычайно высоким теоретическим статусом. Поскольку философия разлита по всему пространству культуры, то почему бы не найти ее в кино? – в некий момент вопрошает мир мыслитель. Такая постановка вопроса стала возможной благодаря тому, что Делёз усматривает в самом кино не просто нечто техническое, а, напротив, нечто глубокое, что может выразить подлинные архетипические идеи[3,17].

Кино, по Делезу, открывает особый тип образов - образы-движения, не сводимые ни к какому изображению, а располагающиеся в пространстве между изображениями, фиксируемыми естественным человеческим восприятием и находящимися за рамками данного типа восприятия[3,41]. Соответственно даже в самых обыкновенных поступках киногероев подчас может быть скрыт совершенно уникальный и иной смысл, чем, в том числе, так славится скандинавский кинематограф. Более того, по Делезу, кино – это весьма своеобразная интерпретация реальности. Реальность, говорит он, находит в кино свой дубликат, свою копию, восприятие которой устроено по законам естественного восприятия[3,49].

Для Делёза реальность, «возвращенная» кинематографом, диктует иной тип восприятия, иной опыт, который становится достоянием каждого, - опыт виртуализации. Именно благодаря кинематографу «виртуальное» оказывается не противопоставленным «реальному», но становится его составной частью[3,61].

Подобного рода трактовка демонстрирует исключительную роль гротеска, которую кроме всего прочего можно трактовать и в качестве базового элемента мифотворчества, которое прочно укореняется в массовом сознании. Таким образом, в реалиях постиндустриального общества мы видим своеобразное возвращение от сциентизма к мифологеме как основе сознания, и провиденция становится частью социального мифа, «нового скандинавского мифа».

Зритель может не до конца понимать суть ее воплощенности в действие того или иного героя или иного объекта, важного для кинокартины. Именно преувеличение позволяет расставить необходимые акценты и упорядочить общее восприятие создавая новые механизмы адаптации и усвоения социального опыта.

На это обратили внимание еще на заре кинематографа Вальтер Беньямин и Зигфрид Кракауэр. В частности, они увидели, что кинематограф формирует собственного субъекта восприятия, и этим субъектом является уже не «я» (психологизированный субъект), а масса[3,15]. Последняя как субъект восприятия несводима к пониманию субъективности, сформированному новым временем по принципу картезианского *cogito*, когда произошло отождествление понятий «я» и «субъекта», когда неотъемлемыми характеристиками субъекта стали активность и способность к представлению (к производству и воспроизведению образов-представлений)[5,83-91]. Характеризуя восприятие кинозрителя, Беньямин пишет о том, что это восприятие не ограничивается только оптикой, что «развлекательное расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия»[1;4,25-32;9,105-131]. И далее: «Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино». Именно «несобранный» (неиндивидуализированный) субъект становится предметом внимания Жюль Делёза, а его «Кино» оказывается своеобразной теорией восприятия такого субъекта[3,27]. Беньямин и Кракауэр рассматривали его как отдавшего свою субъективность массе. Делез же подчеркивает, что этот субъект ориентирован не на индивидуальное восприятие, а на ту его область, которая отдана «всеобщей сообщаемости знания и удовольствия». Такой субъект лишен индивидуально-психологических характеристик, а потому и теория восприятия должна быть депсихологизирована. Вопрос, однако, заключается в том, каков тот путь депсихологизации, который бы позволил приблизиться к

силам, отношения между которыми составляют план имманентности кинематографа, что требует рассмотреть феномен художественной коммуникации.

Согласно концепции Ю.Б. Борева - это реализация интеллектуально-творческой взаимосвязи автора и реципиента[2,44]. Автор передает получателю некую художественную информацию, в которой содержится определенное понимание мира – от его художественной концепции, до ценностных ориентаций и вопросов мировоззрения. Ядром этой передачи является художественное произведение, а в тех видах искусства, где подразумевается исполнитель – например, театр, балет, кино или музыка – еще и сам исполнитель[2,49]. В рамках любой художественной коммуникации, таким образом, возникают следующая связка отношений: автор – реальность; автор – получатель информации; автор – художественный процесс как таковой.

Говоря о структуре эстетической коммуникации, можно выделить две наиболее важных ступеней, сущность которых значима применительно к киноискусству:

1. Начало художественной коммуникации. Момент создания художественного текста, смысла или образа для последующего воздействия на аудиторию. Духовные или моральные этические аспекты этих созданных образований – это вопрос этики, психологии или психологии искусства[2].

2. Восприятие созданного художественного объекта получателем. Как правило, мысль, заложенная в данный объект, кодируется посредством определенной системы символов. Задача получателя – правильно считать эту информацию, в чем обычно помогает такая дисциплина, как семиотика искусства[6].

В пределах этой ступени крайне важно, чтобы заложенный смысл созданного автором объекта был адекватно воспринят получателем или иным пользователем. Речь идет о том, что художественная коммуникация включает восприятие не только художественного произведения, но и его ценности. Сама ценность раскрывает себя как значение объекта для человечества, а также может быть воспринята как авторская свобода владения техническими средствами и нормами искусства, если речь идет о моделировании действительно качественного объекта.

Если некий созданный смысл рассчитан на массовую аудиторию и доносится до нее с помощью мощных и современных коммуникативных средств, рассчитанных на максимальный охват зрителя в географическом, гендерном и иных смыслах, то этот процесс становится объектом изучения теории массовой коммуникации[2].

Мы исходим из того, что, диалог между видами искусства – литературы, музыки и живописи, включенных в кинематограф, переплетаясь в единый концепт образуют устойчивое единство – мыслей, чувств, представлений, что демонстрирует многообразие рассматриваемой нами проблемы, требующей многостороннего изучения на основе принципа междисциплинарности, что напрямую связано с особенностями исследуемой объективной реальности, которая выражается в комплексности изучаемых процессов и явлений или точнее комплексности «минимального удовлетворительного изображения» исследуемого явления в предмете исследования, что в свою очередь позволяет зафиксировать пространственные и временные компоненты, задающие синтетические векторы рассмотрения интеллектуального поля объективной действительности, в которой объект изучения фиксируется в разных предметных проекциях и описывается в разных моделях научного познания с целью получения целостного знания о феномене социокультурной реальности[7,8].

Литература

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости.// [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm.
2. Боров Ю.Б. Эстетика. М., 2002.-511с
3. Делез Ж. Кино. М.,2004.-624с.
4. Зеленцова Е.В., Гладких Н.В.- Творческие индустрии теории и практики, М., 2010.- 240с.
5. Куртов М.А Между скукой и грёзой. Аналитика киноопыта. СПб., 2012.-158с.

6. Махлина С.Т. Семиотика искусства в XXI в.// Вестник СПбГУКИ -№ 3 (16), СПб.-2013-С.6-14.
7. Степин, В. С. Научное познание и ценности техногенной цивилизации. // Вопросы философии-1989-№ 10-С. 3–18;
8. Степин В. С. Саморазвивающиеся системы и постнеклассическая рациональность.// Вопросы философии-2003-№ 8-С. 5–17.
9. McFarland J., Benjamin W. Critical Theory to Structuralism: Philosophy, Politics, and the Human Sciences//The History of continental philosophy. Vol.5, N.Y., L.: Routledge, 2014.P.105—131.