научный электронный журнал
Studia Humanitatis Borealis / Северные гуманитарные исследования
https://stnb.petrsu.ru **http://petrsu.ru**

УДК 141.319.8

ТЕХНОЛОГИЯ И КИНОИСКУССТВО: ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ОБОСНОВАНИЯ

ВОЛКОВ АЛЕКСЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

доктор философских наук,
заведующий кафедрой философии и культурологии,
Петрозаводский государственный университет,
институт истории, политических и социальных наук,
Петрозаводск, Российская Федерация,
philos@petrsu.ru

Ключевые слова:
человек
субъект
длительность
картина
живопись
кино
философия
искусство
техника

Аннотация:
В статье предпринята попытка экспликации философского-антропологических оснований синтеза искусства и визуальной технологии на примере кинематографа. Обращаясь к истории искусства, автор показывает, что ряд элементов кинематографической эстетики (рама, линейная перспектива, пространственная глубина кадра) сформировались уже в лоне новоевропейской живописи. Однако прежде чем данные элементы появились и были заимствованы, произошла некая «антропологическая революция»: человек утвердился в роли субъекта, а все существующее приняло на себя роль объекта, картины. Основываясь на истории философской мысли, автор приходит к выводу, что картезианская модель человека-субъекта, а также образ бергсонистской «длительности» послужили основой синтеза живописи и кино как искусства и технологии движущегося изображения.

© 2023 Петрозаводский государственный университет

Получена: 29 августа 2023 года Опубликована: 29 сентября 2023 года

Появление и широкое распространение в XX столетии кино и телевидения, видео и интернета, всего того, что с такой легкостью позволяет нам охарактеризовать современную культуру как визуальную, напрямую связано с мировоззренческим горизонтом данной эпохи.

Если внимательнее присмотреться ко всем вышеперечисленным «визуальным устройствам», то можно без особых усилий обнаружить тот факт, что перед нами не просто совокупность технических средств, но сложившиеся эстетические системы. Известно с какой легкостью сегодня фотография и кино рассматриваются не просто как способы репродукции изображения, но именно как искусства визуальных эффектов.

Между тем возникает серьезный вопрос: как, собственно, случилось так, что чисто механическое воспроизведение реальности миновало все возможные эстетические преграды? Почему так естественно рождение кино или фотографии? Не как технического новшества, но как того самого элемента, когда искусство тесно соприкасается с современной техникой. Для того, чтобы ответить на эти вопросы, необходимо руководствоваться такой логикой, которая затрагивала бы некоторые сущностные моменты, относящиеся как к технике, так и к искусству.

Убедительной в этом отношении представляется позиция М. Хайдеггера. Как отмечает философ,

еще со времен греков techne было связано не только с ремесленным мастерством, но и с высоким искусством. При этом и ремесло, и искусство, понятые в смысле techne, были не столько практическим делом, сколько отношением человека к сущему, тем способом, посредством которого человек выводил это сущее из потаенности в несокрытость его вида [16: 90–91; 15: 225].

Разумеется, современная техника и искусство не в меньшей степени, чем греческие, являются экспликацией того способа, каким человек реагирует на реальность. Поэтому, чтобы определить причины, лежащие в основе столь характерного для современной культуры синтеза искусства и технологии, необходимо понять, чем является в своей сущности сегодняшний человек и как именно складывается его отношение к реальности.

Можно выделить, по крайней мере, два обстоятельства, значимо повлиявших на возникновение современной визуальной культуры. Оба принадлежат эпохе Нового времени и связаны, во-первых, с превращением мира в картину, а во-вторых – с обращением человека в «представляющего субъекта». По словам Хайдеггера, мир становится картиной тогда, когда существующее превращается в принципиально просматриваемые, открытые для наблюдения вещи – объекты. При этом, составляя себе картину, человек и самого себя выводит на сцену, на которой становится репрезентантом сущего в смысле предметного. Так впервые и по существу человек становится субъектом [15: 49–51].

Говоря о репрезентации, представлении, Хайдеггер вовсе не имеет в виду те умственные схемы, которые возникают в голове у любого человека, когда он намеревается предпринять какое-либо действие. Речь скорее идет о том, что, начиная с Нового времени, именно человеку отводится роль инстанции унифицирующей и упорядочивающей эмпирический хаос в объекты, доступные для свободного наблюдения. Представление, таким образом, мыслится именно как синтезирующий и объективирующий действительность акт.

Несмотря на то, что слова Хайдеггера относятся в первую очередь к философии, к победе картезианского способа мышления, они в полной мере иллюстрируют и самые общие тенденции отношения к видимому, например те, которые господствуют в новоевропейском искусстве. Поскольку предметом нашего интереса выступает именно визуальное искусство, то представляется вполне уместным рассмотреть факт картинизации сущего, а также и превращение человека в субъекта на примере новоевропейской живописи.

По мысли М. Фуко, живопись Нового времени может вполне считаться символом той субъектной позиции, которую человек занимает в эту эпоху. В этой связи представляет особый интерес тот комментарий, который предлагает Фуко к одному из самых именитых шедевров новоевропейской эпохи – веласкесовским «Менинам». Как известно, в «Менинах» Веласкес изобразил не только себя самого – придворного художника, и инфанту, дам, но также и двух важнейших особ – Филиппа IV и Марианну Австрийскую. Правда, лики последних лишь отражаются в зеркале, висящем среди картин на задней стене комнаты. Получается так, что главных участников сцены, изображенной Веласкесом, на самой картине нет (или почти нет). Они словно «вышли из рамы», встав как раз туда, где в этот миг находимся мы, зрители. По этому поводу Фуко отмечает, что «в той мере, в какой они (король и королева – А. В.) видимы, они представляют собой самую хрупкую и самую удаленную от всякой реальности форму. И, напротив, в той мере, в какой, пребывая вне картины, они удалены в невидимое существование, они организуют вокруг себя все изображение» [14: 51].

Именно это «невидимое существование» как раз и выступает, по мнению философа, символом субъектной позиции новоевропейского человека. В самом деле, как показывает Фуко, субъект, являясь условием собранности всего сущего в некий объект, сам по себе остается принципиально не объективированным, неопредмеченным. Вывод, который делает французский философ, очевиден: место субъекта подобно «королевскому месту», распределяющему все, что есть на картине, и, тем не менее, остающемуся всегда внешним по отношению к самой картине.

Между тем, для более четкого понимания тех визуальных навыков, которые сложились в Новое время, целесообразно сравнить их с навыками предшествующей эпохи – Средневековья. Отсутствие в это время субъектной позиции человека не могло не сказаться на способах видения и изображения вещей. Чтобы убедится в этом достаточно обратить внимание на принципы иконописного произведения. По мнению таких исследователей, как Успенский и Жегин, пространство иконы замкнуто на себя, ибо предполагает с самого начала нахождение художника не столько вне, сколько внутри изображаемого мира [12: 297–303; 6: 61]. Столь странная и необычная позиция творца не в последнюю очередь связана с двуплановостью иконописного произведения. По мнению Жегина, первый план иконы связан с правилом обратной перспективы, т. е. намерением художника передать то впечатление от предмета, которое мы реально получаем, осматривая его с разных сторон. Второй представляет собой процедуру

суммирования различных точек наблюдения, в результате чего внутреннее пространство иконы становится статичным для внешнего наблюдателя. Говоря о сферичности иконописного пространства, Жегин настаивает на том, что первый план изображения всегда выгнут наружу, тогда как второй – всегда вогнут. В итоге то, что для внутреннего наблюдателя, т. е. творца, всегда будет дальним и внешним, для зрителя будет самым близким [6: 61].

Для Нового времени характерны совершенно иные визуальные навыки. Едва ли не главной особенностью, отличающей новоевропейскую живопись от средневековой, оказывается появление такого способа изображения, при котором изображаются не столько вещи, сколько условия восприятия их художником, т. е. взгляд со стороны. И в самом деле, глядя на полотно Веласкеса не сложно понять, что возможность увидеть и изобразить вещь напрямую связана с умением художника отстранится и посмотреть на эту вещь со стороны. Результатом подобного отстранения оказывается, как правило, обрамление изображаемого – прием столь типичный для новоевропейской картины и совершенно бесполезный для средневековой иконы. Действительно, икона, будучи изображением «всего», т. е. целого мира, делает излишними какие бы то ни было рамки, она сама себя обрамляет, ограничиваясь, если так можно выразится, собственной целостностью. Картина, напротив, изображает не «все», не целый мир, но ту его часть, которая видна стороннему наблюдателю. В этом смысле рама как раз и является средством, отграничивающим один фрагмент мира от другого.

Несводимость тех изобразительных навыков, которые присущи Средним векам и Новому времени, конституирует также и разность зрительских позиций. Мир, явленный на иконе, непосредственно подступает к зрителю, как бы касаясь его, а внешний фон, выстроенный вертикально, образует иерархию, ценностно упорядочивающую окружающую человека предметную данность и, в конце концов, уводящую зрителя в бесконечность небес, к Богу [5: 39–40]. Целостность и самодостаточность иконы создает впечатление, что ей вообще нет нужды в зрителе. По мнению одного из современных исследователей, когда мы смотрим на икону, то как бы встречаемся с взглядом нашего визави; не мы, а он созерцает и создает изображение [11: 293].

Совершенно иначе складывается позиция новоевропейского зрителя. Картина, в отличие от иконы, открывает мир как перспективу, как уходящее вдаль пространство. Вертикальная плоскость иконы как бы опрокидывается и появляется линия горизонта, которая образуется дальним краем опрокинутой плоскости. Изображение теперь начинает строиться не в небеса, а в глубину, в пустое пространство, простирающееся между первым и вторым срезом опрокинутой плоскости [5: 30–47]. Для зрителя, рассматривающего картину, уже не обязательно «входить» в изображаемое, дабы стать его частью. Однако это отнюдь не значит, что позиция рассматривающего остается спокойной и умиротворенной. По мнению Флоренского, смысл прямой перспективы, которая, собственно, и лежит в основе новоевропейской картины, состоит в том, чтобы не давать глазу покоится созерцанием ни на одной вещи, пренебрегать всем, что есть налицо, ради чего-то другого. Позиция новоевропейского зрителя определяется Флоренским как «вечное томление духа, падающего в пустоте» [13: 125–126]. По сути, новоевропейская картина способствует складыванию такой ситуации, в которой вопрос о том, что же именно изображено на картине адресован уже не столько художнику, сколько зрителю.

Если подытожить сказанное, то окажется, что в основе изобразительных навыков Средневековья и Нового времени лежат различные понятия человека. Прием обратной перспективы, столь характерный для иконописи, открывает нам взгляд не человека, но Бога. В самом деле, увидеть зараз одновременно невидимые стороны вещей может исключительно тот, кто творит эти вещи, творит ex nihilo, из ничего. Традиционное для средних веков сопоставление творца с Богом выполняло задачу наглядного пояснения того, каким образом возникло сущее.

Закон прямой перспективы, являющий суть новоевропейской картины, демонстрирует взгляд не Бога-творца, а человека-субъекта. Что бы ни изображала картина, она всегда остается неполной, частичной. Таков принцип: выписать только одну фигуру или деталь, оставляя предметы фона выписанными нечетко, словно видимыми периферийным зрением. Но в том и состоит специфика новоевропейской картины, что она не знает, *что* хочет показать зрителю, она оставляет за ним право выбора на что смотреть. А это и есть право задания времени жизни объекта, всегда зависимого от устойчивой позиции субъекта [10: 186–200].

Новоевропейская живопись с таким главными ее элементами, как прямая перспектива и рама, может вполне считаться одним из самых ранних предшественников кинематографа. В самом деле, как считают исследователи, кино во многом приобретает свой смысл именно за счет ассимиляции элементов живописного образа [18: 420; 7: 68]. Так, например, семантизация видимого на экране в значительной мере осуществляется за счет рамки кадра, по существу имитирующей раму живописного полотна.

Заимствованные элементы просматриваются так же и в композиционных принципах кадра. Как свидетельствуют монтажные теории, сложившиеся за столетие существования кинематографа, смысловые операции с изображением предусматривают выделенность, акцентированность отдельных пространственных элементов внутри кадра, визуальных доминант, сочетание которых рождает монтажную фразу. Аналогии с живописным образом напрашиваются в данном случае сами собой. Дело в том, что видение живописца также по-своему избирательно. Глаз ухватывает главное: контрастное, яркое, выпуклое, все остальное служит фоном, контекстом, окружением.

К числу заимствованных принципов можно отнести и идею метрического соотношения внутрикадровых элементов. Из теории кино известно, что кадру свойственна определенная динамика, ритм. При этом сам ритм является функцией тех отношений, в которых находятся между собой элементы кадра (свет, музыка, речь, объекты съемки). Кинематографистами утверждается, что для того, чтобы один кадр не перешел в другой, эти отношения не должны выходить за определенный предел. В силу этого представляется необходимым определить допустимые соотношения неизменного и меняющегося в пределах одного кадра.

Объективно-количественный подход, практикуемый кинематографом, наглядно воспроизводит технику картинной живописи. Уже для художников Возрождения определяющей была идея установить определенные пространственные отношения между изображающимися предметами [3: 73]. Для новоевропейской живописи также характерна количественная интерпретация тех пространственных отношений, в которых находятся между собой изображенные предметы. Несмотря на то, что живописное изображение не является подобно кинематографическому изображением-в-движении, тем не менее, принцип чисто механической трактовки функциональных зависимостей остается общим для обоих типов изображения.

Итак, подводя промежуточный итог, отметим, что некоторые из присущих кино визуально-изобразительных навыков сформировались в лоне новоевропейской живописи. Однако появление и заимствование данных навыков стало возможным только после того, как человек утвердился в роли субъекта, а существующее приняло на себя роль объекта, картины. Отметим еще раз, что субъектом человек становится только тогда, когда сам задает меру сущности всему тому, что он в бытии окружающего считает для себя существенным. Поэтому и мир, понятый в смысле картины, объекта, не есть мир *само*раскрывающийся, но тот, который *сам человек* преобразовал *для себя* в качестве мира и тем самым поставил перед собой, т. е. пред-ставил.

До сих пор нами рассматривались те изобразительные свойства и принципы, которые кино заимствовало у своего предшественника – новоевропейской живописи. Однако при всех указанных заимствованиях кинематограф был и остается явлением конца 19 – начала 20 века. И это понятно, ведь возникновение кино связано с целым рядом технических изобретений и открытий, сделанных именно на рубеже веков. И все же стоит отметить, что любая из репродуктивных практик, будь то фотография или кино, далеко не в последнюю очередь обязана своем появлением парадигме XVII столетия – процессам «картинизации сущего» и превращению человека в субъекта. Данный аспект является принципиальным, остановимся поэтому на нем подробнее.

Превращение мира в картину означает тот факт, что из мира оказалось вытянутым все мыслящее, чувствующее и волящее, после чего сам мир превратился лишь в механизм – набор пространственно связанных и инерциально в пространстве перемещающихся мертвых объектов, свойства которых необходимо знать только для того, чтобы этими объектами пользоваться. Разумеется, подобное превращение, с одной стороны, освободило миропонимание от теологического налета, но, с другой стороны, поставило под сомнение способность инерциально функционирующего космоса самостоятельно удерживать свою упорядоченную целостность. Словом, мир, представший как механизм, оказался беспомощным и зависимым, ему неизбежно потребовались подпорки, чтобы сохранить себя, т. е. ему стал необходим тот, кто его себе пред-ставляет, – зритель, механик, кто угодно.

Так наряду с миром, развертывающимся в картину, оформляется позиция наблюдателя, представляющего субъекта, первостепенной важностью для которого оказывается задача реконструировать такую целостность или систему, в которой любая вещь мира будет *всегда* вести себя так, как она ведет себя в данном *конкретном* случае. А это и значит свести неповторимое к повторяемости, т. е. представить вещь или мир в целом механизмом. Превращение мира в картину, объект, механизм, есть тот же процесс, что и формирование позиции того, кто наблюдает и исследует механизм (представляющего субъекта), одно единое событие представления, утверждает Хайдеггер, ложится в основу новоевропейской философии и заодно становится индульгенцией современной

технике и науке.

Не составляет большого труда понять, что такой феномен как кино во многом обязан именно механицистской системе мысли. В самом деле, ведь широко понятое кино – это, прежде всего, механизм, возможность повтора уже раз состоявшегося события. Вместе с тем необходимо отметить, что законы механицистского мышления проявляются не только в репродуктивных свойствах кино, они распространяются также и на принципы киноязыка. В этой связи было бы интересно сопоставить отдельные положения киносемиотики и основы новоевропейского, т. е. по сути механицистского, мировоззрения.

Сколь бы ни были различными взгляды современных киносемиотиков на природу кинозначения, по крайней мере в одном они остаются едиными. А именно: нельзя сказать, что киноизображение есть знак, который обретает свой знаковый статус, исходя из самого себя. Изображение, по словам одного из самых авторитетных киносемиотиков Ж. Митри, именно «принимает на себя качества знака, которым оно само по себе не является» [9: 38]. В качестве иллюстрации данного положения Митри использует следующий пример: «Изображения женщины, сидящей в баре, и что-то разглядывающего мужчины говорят нам не более того, что они показывают. Но если, соединяя их, я показываю: сидящая женщина; мужчина смотрит; рука, на которую надето усыпанное бриллиантами кольцо, – я не только описал взгляд, но вместе с тем дал и характер» [9: 37]. Кинозначение, таким образом, оказывается фактом отношения, или как пишет сам Митри: «изображение-знак есть следствие объективации понятия, возникающего из отношения, членом которого является данное изображение» [9: 40–41].

Этот и ряд других примеров, которые исследователь приводит в своей работе, позволяют сделать вывод о том, что «смысл киноизображения не может быть установлен априорно, ибо он связан с бесконечно изменчивыми комбинациями, разнообразными как по форме, так и по содержанию» [9: 42]. Это действительно так. Но не менее верно и то, что подобное понимание кинозначения смогло появится не ранее, чем человек вообще оказался свободен в возможности сопоставлять, сравнивать и измерять какие угодно вещи и устанавливать между ними какие угодно взаимосвязи. С уверенностью можно сказать, что опыт подобной свободы стал доступен человеку лишь с эпохи Нового времени. В самом деле, редуцировав мир к уровню res extensa, человек, с одной стороны, понял, что в природе нет имманентно присущих ей смыслов и ценностей, а с другой – впервые осознал тот факт, что источником любых ценностей и смыслов природы может быть только он – субъект.

Осознание данного факта стало непременным спутником всего новоевропейского искусства, и кинематограф в данном случае не исключение. В этой связи будет весьма интересно послушать следующее соображение Ж. Митри: «Когда молодые критики, чей разум помрачен представлениями о грамматических и синтаксический правилах, возмущаются либо восхищаются тем, что Антониони, Годар или иные художники “попирают правила кинематографа”, я считаю себя вправе спросить у них: какие правила? Они попирают условности, которые не хуже и не лучше других, чтобы заменить их иными условностями, которые “в себе” тоже не хуже и не лучше других. Поскольку всякое искусство “условно”, художник имеет право – я бы сказал даже обязан – выработать новые условности, необходимые ему для выражения его идей или чувств» [9: 42–43]. На примере данного высказывания можно еще раз убедится в том сколь значимым оказывается для кино стремление к свободному проявлению воображаемого, контролируемому лишь определенным каноном меры предоставленного самому себе человека, намерение, которое, подчеркнем еще раз, кристаллизуется в лоне новоевропейского, механицистского мировоззрения.

Вне всяких сомнений, не будь периода механицистского мировоззрения, не будь той эпохи, которую Хайдеггер назвал «временем картины мира», – кинематограф бы не родился. И, тем не менее, со времен первых механицистов, таких как Декарт и Лейбниц, прошло без малого триста лет, прежде чем подобного рода механизм стал в действительности возможен. Чтобы понять всю суть изменений, произошедших за это время с новоевропейским субъектом, рассмотрим то новое, что принес с собой кинематограф.

Кино в нашем современном понимании определяется, по крайней мере, двумя техническими свойствами: во-первых, оно с механической точностью воспроизводит предметы реального мира, запечатлевая их на двухмерной поверхности, а во-вторых, оно с такой же точностью воспроизводит движения и события.

Известно, что исторически первым способом механического воспроизводства реальности стал не кинематограф, а фотография. Фотография гораздо раньше предоставила возможность перенести реальность с предмета на его репродукцию. Что же касается кино, то его можно рассматривать именно как попытку справится с миром *движущихся* образов. «Фильм, по словам А. Базена – одного из видных

теоретиков кинематографа, не ограничивается тем, что сохраняет предмет, погружая его в настоящее время… он освобождает барочное искусство от судорожной неподвижности. Впервые изображение вещей становится изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен» [2: 45].

Среди предтеч современного кинематографа французский изобретатель и физиолог Э. Марей был, пожалуй, одним из первых, кто предложил наиболее адекватный способ передачи движения. Оказалось, что для того, чтобы передать движение, необходимо периодически прерывать киносъемку, разбивая тем самым непрерывное движение на отдельные четкие снимки. При этом сами интервалы между снимками должны быть, по мнению Марея, предельно короткими, в противном случае далеко не все фазы движения будут зафиксированы. Сконструированное французским изобретателем «фотографическое ружье» производило до 12 кадров в секунду, современные методы съемки позволяют сократить экспозицию до менее чем одной десятитысячной секунды.

Фактически принцип прерывистого экспонирования окончательно решил задачу воспроизведения движения путем сочетания ряда неподвижных изображений. В современной технике, например, кинокамере, применяется именно такого рода принцип. Движение негативной пленки превращается из непрерывного в прерывистое так называемым грейфером, входящим в перфорацию пленки и передвигающим ее кадр за кадром. При каждом перемещении негативной пленки на один кадр доступ света преграждается надежным устройством. Кино, которое в свое время отвергло статичную фотографию, вновь вернулось к технике моментальных снимков, хотя и на более высоком уровне [1: 132–148].

По началу может показаться, что прерывистый ход кинопленки, бесконечно малое время экспонирования – это всего лишь технические детали, сами по себе никак не связанные с человеком, его мышлением, сознанием. Однако это не так. Уже из онтологического осмысления техники, предпринятого Хайдеггером, ясно видно, что техническое устройство способно многое рассказать о том способе мышления, в рамках которого оно было изобретено. По мнению Ж. Бодрийара, одного из самых известных теоретиков современной культуры, за высокотехническими, автоматизированными изделиями (к числу которых, без сомнения, относится и кинокамера) скрывается совершенно определенное понятие человека, представление о его индивидуальности и сознании [4: 83].

Если не оставить данные соображения без внимания и попытаться спроецировать сознание новоевропейского субъекта внутрь тех движений, которые совершаются кинокамерой, то с очевидностью обнаружится, каким именно изменениям подвергается данный субъект. Едва ли не самой существенной переменой оказывается потеря новоевропейским субъектом своей субстанциальности. Известно, что новоевропейские философы, и, в частности, Декарт, настаивали на непрерывности, субстанциальности сознания, между тем как скачкообразные движения кинопленки требуют иного типа сознательной активности, предполагающего моменты мгновенного расщепления и столь же быстрой собранности сознания.

Модель внесубъектного или, точнее, несубстанциального сознания оказывается моделью, наиболее адекватно отражающей принцип действия кинематографического устройства. На данный аспект обращает свое внимание М. Ямпольский – исследователь, посвятивший проблемам кино ряд работ. По мнению этого автора, кинематограф в качестве совершенно особой машины зрения складывается на основе кризиса картезианской модели субъекта. Главной причиной этого кризиса Ямпольский называет кантианскую революцию. Имя Канта далеко не случайно стоит у истоков новой концепции субъективности. Ведь именно он сделал шаг, на который так и не смог решиться Декарт – попытался окончательно разделаться с идеей субстанциальности сознания. То, что сознание не духовная вещь, бесповоротно утверждено кантовской критикой «рациональной психологии». Как отмечает Ямпольский, уже после Канта начинается чрезвычайно важный для становления киноискусства процесс «превращения субъекта в наблюдателя». Суть данного процесса сводится к тому, что если от Ренессанса до Канта видение было неотторжимо от теоретической рефлексии, то в 19–20 веках теоретическая рефлексия постепенно заменяется «синтезом», связанным с узнаванием, памятью, расшифровкой и т. д., то есть с операциями, весьма далекими от картезианской геометрии или кантианской аналитики [17: 8]. То есть, хотя субъект и наделяется по-прежнему способностью к свободно-произвольному конструированию сущего, само конструирование уже не осуществляется им по логике понятия или категории.

Обращение к кинотеории показывает, что кино и в самом деле имеет отношение к процессу «превращения субъекта в наблюдателя» в том смысле, что представляет собой искусство такой комбинаторной свободы, которая не основывается на строгой фиксированности и однозначности (т. е.,

по сути, не основывается на понятии), а потому и не сводима к какой-либо грамматике или лексикологии. Не зря такой крупный киносемиотик как К. Метц полагает, что «действие лингвистических знаков кончается там, где утрачивается строгая необходимость, где связи становятся свободными. Здесь-то и начинается фильм, который, по мнению Метца, принадлежит скорее области риторики и поэтики, чем грамматики» [8: 110].

Между тем, одним из первых, кто связал кинематограф и несубстанциальную модель сознания, был, очевидно, Делез. В основе концепции французского автора лежит одно весьма важное обстоятельство. Кино, замечает Делез, никогда не дает нам изображение, к которому затем добавляется движение, оно сразу же снабжает нас образом-движением [19: 2–5.]. Опираясь в своем исследовании на монтажные теории таких мастеров как Д. Гриффит, С. Эйзенштейн, Ф. Мурнау и др., Делез подчеркивает, что кадр всегда организуется так, чтобы извлечь то или иное количество движения. Более того, те отношения, в которых находятся элементы кадра (свет, музыка, речь, длительность плана), являются, согласно Делезу, метрическими, и поэтому в каждом определенном случае они извлекают либо минимум, либо максимум движения. Оригинальность кино тем самым заключается вовсе не в том, что к уже имеющемуся образу добавляется еще один, но в том, что образ изначально оказывается образом-в-движении, т. е. образом, не отделимым от своего собственного становления.

Разумеется, книга Делеза посвящена не столько теории, сколько философии кино, поэтому и образ-движение оказывается категорией не только выразительной, эстетической, но и антропологической, т. е. укорененной в совершенно особой модели субъекта. Для того, чтобы дать чисто философское обоснование единства образа и движения, автор «Кино» обращается к интуитивизму А. Бергсона.

Концепция «образа-движения» встречается, по мнению Делеза, в одном из главных произведений Бергсона – «Материя и память». Опуская детали данной концепции, отметим, что сутью ее является анализ укорененности сознания в мире за счет телесных способов деятельности. Среди многочисленных образов мира человеческое тело оказывается единственным, напоминающим в своем существе экран или рамку: только те возбуждения, из которых можно извлечь движения, задерживаются человеческим телом и превращаются в восприятия. Ввиду того, что истинный смысл восприятия раскрывается как тенденции тела к движению, вполне естественно, что и само восприятие, т. е. образ, оказывается в конечном итоге неотделимым от движения. Смысл бергсонистской концепции заключается в том, что восприятие определяется мерой нашего возможного действия на тела, способностью отбрасывать то, что не затрагивает наших функций и потребностей.

Если присмотреться внимательнее, то с легкостью обнаружится, что монтажная операция имплицирует в себе бергсонистскую модель сознания, так называемый образ-движение. И в самом деле, подобно телу рамка кадра фиксирует элементы так, чтобы извлечь из них внутрикадровый конфликт, т. е. действие.

Не менее важной особенностью кино Делез считает и тот тип движения, который присущ кинематографическому образу. Несмотря на то, что фильм непосредственно воспринимается зрителем как ряд отдельных, мгновенно следующих друг за другом фотограмм, Делез полагает, что движение, лежащее в основе кино, всегда представляет собой целостность. Разумеется, целостность движения и здесь не рассматривается Делезом как чисто выразительное свойство кино. Французский исследователь вновь выдвигает те субъектные основания, на которых данное свойство держится, из которых оно проистекает. На этот раз Делез обращается к теории длительности Бергсона.

Напомним, что, по Бергсону, движение считается делимым тогда, когда оно помещается в пространство или еще точнее, когда «о нем думают, как о прошедшем пространстве». Делимость движения означает не что иное, как «занятие телом последовательных положений в пространстве». Однако, как утверждает Бергсон, посредством пространства мы улавливаем лишь положения тела, их, так сказать, «одновременности», тогда как действие перехода этого тела из одного положения в другое происходит в чистой длительности, представляющей сознание наблюдателя. Отсюда Бергсон делает вывод о том, что движение как переход от одной точки к другой есть, прежде всего, длительность, т. е. духовный акт, который в силу своей непространственности всегда остается целостным.

Следуя этим и другим идеям Бергсона, Делез рассматривает монтаж как попытку чисто кинематографическими средствами воссоздать образ целого, т. е. длительность. В зависимости от кинематографической школы способы этого воссоздания могут меняться. Так, например, для французской школы, признанным лидером которой является А. Ганс, характерно использование многократного экспонирования. Совершая очень большое число наложений, вводя между ними

небольшие временные разрывы, Ганс прекрасно знает о том, что зритель наложившееся не увидит. Но режиссер рассчитывает на действие всех этих многократных экспонирований в душе, на их воссоздание ритма, который и даст душе идею целого как чувство беспредельности и безмерности.

Американская школа во главе с Гриффитом открывает иной способ воссоздания целого. Этим способом, по мнению Делеза, является крупный план. Применение крупного плана связано не столько с увеличением детали, сколько со сведением множества образов к одному, выражающему целое.

Итак, подытоживая сказанное, отметим, что кино не является только технической реальностью (равно как и средством для развлечения), оно имплицитно предполагает совершенно определенное понимание человека. Как мы видели, появлению кино предшествовало превращение человека в «представляющего субъекта» (Р. Декарт – М. Хайдеггер) и затем последующая трансформация самого субъекта в лишенное всякой субстанциальности существо – «длительность» (А. Бергсон – Ж. Делез). Без учета данных превращений и изменений едва ли можно понять, почему вопросы о том, является ли кино искусством, периодически звучавшие на первых порах, очень быстро отпали. Образы представляющего субъекта и бергсонистской длительности выполнили в этом отношении немаловажную функцию – они позволили сойтись двум различным языкам – языку техники и языку искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Изд. Иностр. Лит., 1960. 206 с.

2. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 383 с.

3. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. – М.: Искусство, 1965. 213 с.

4. Бодрийар Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. 174 с.

5. Данилова И. От средних веков к Возрождению: сложение художественной системы картин кватроченто. М.: Искусство, 1975. 127 с.

6. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970. 125 с.

7. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин.: Ээсти Раамат, 1973. 138 с.

8. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма. М.: Радуга, 1984. С. 102–133.

9. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма. М., 1987.

10. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 586 с.

11. Подорога В. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. 426 с.

12. Успенский Б. А. Семиотика и искусство. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 357 с.

13. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.

14. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М: Прогресс, 1977. 488 с.

15. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М: Республика, 1993. 447 с.

16. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М: Гнозис, 1993. 464 с.

17. Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. 287 с.

18. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М: Культура, 1993. 464 с.

19. Deleuze G. Cinema 1: The Movement-Image. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. 264 p.

REFERENCES

1. Arnheim R. Film as Art. Moscow. 1960, 260 p. (in Russ).

2. Bazin A. What Is Cinema? Moscow. 1972, 383 p. (in Russ).

3. Berenson B. The Italian Painters of the Renaissance. Moscow. 1965, 213 p. (in Russ).

4. Baudrillard J. System of Objects. Moscow. 1995, 173 p. (in Russ).

5. Danilova I. From the Middle Ages to the Renaissance: the formation of the artistic system of Quattrocento paintings. Moscow. 1995, 127 p. (in Russ).

6. Zhegin L.F. The Language of. Painting (Convention of Ancient Art). Moscow. 1970, 125 p. (in Russ).

7. Lotman Yu. Semiotics of cinema and problems of film aesthetics. Tallinn. 1973. 138c. (in Russ).

8. Metz Ch. Problems of Denotation in the Fiction // Film structure / eds. by Oskolkova N., Fedotova Z.

Moscow. 1984, P. 102-133. (in Russ).

9. Mitry J. Visual Structures and Semiology of the Cinema // Film structure / eds. by Oskolkova N., Fedotova Z. Moscow. 1984, P. 33-44. (in Russ).

10. Ortega y Gasset H. Aesthetics, philosophy of culture. Moscow. 1991, 586 p. (in Russ).

11. Podoroga V. Expression and meaning. Moscow. 1995, 426 p. (in Russ).

12. Uspensky B. A. Semiotics and Culture. Moscow. 1995, 357 p. (in Russ).

13. Florensky P. A. Analysis of Spatiality and Time in Artistic and Visual Works. 1993. Moscow. 324 p. (In Russ.).

14. Foucault M. Words and things. Archaeology of the Humanities. Moscow. 1977, 488 p. (in Russ).

15. Heidegger M. Time and Being. Moscow.1993, 447 p. (in Russ).

16. Heidegger M. Works and reflections of different years. Moscow.1993, 464 p. (in Russ).

17. Yampolsky M. B. Observer. Essays on the history of vision. Moscow.2000, 287 p. (in Russ).

18. Yampolsky M. B.The memory of Tiresias. Intertextuality and cinematography. Moscow. 1993, 464 p. (in Russ).

19. Deleuze G. Cinema 1: The Movement-Image. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. 264 p.

TECHNOLOGY AND CINEMATOGRAPHY: THE PROBLEM OF PHILOSOPHICAL AND ANTHROPOLOGICAL JUSTIFICATION

VOLKOV Aleksey

PhD in Philosophy,
Head of the Department of Philosophy and Cultural Studies,
Petrozavodsk State University, Institute of History, Political and Social Sciences,
Petrozavodsk, Russian Federation, philos@petrsu.ru

Keywords:
human
subject
duration
picture
painting
cinema
philosophy
art
technology

Summary:
The article makes an attempt to explicate the philosophical and anthropological foundations of the synthesis of art and visual technology, using cinema as an example. Turning to the history of art, the author shows that a number of elements of cinematic aesthetics (frame, linear perspective, spatial depth of the frame) were already formed in the bosom of modern European painting. However, before these elements appeared and were borrowed, a certain “anthropological revolution” took place: the human established themselves in the role of a subject, and everything that existed took on the role of an object, a picture. Based on the history of philosophical thought, the author comes to the conclusion that the Cartesian model of the human subject, as well as the image of Bergsonian “duration” served as the basis for the synthesis of painting and cinema as the art and technology of the moving image.