

Тищенко Наталья Викторовна

доктор культурологии, доцент,
профессор кафедры истории отечества и культуры
Саратовского государственного технического
университета им. Ю.А. Гагарина

РАЗВИТИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ КИНЕМАТОГРАФА: ОТ «ЯЗЫКА КИНО» К «ЯЗЫКУ СОЦИУМА»

Резюме:

Кинофильмы представляют собой специфический тип материала, в котором социальные и культурные ценности воплощены в наиболее простом и доходчивом для восприятия виде. Массовая доступность, грамотная маркетинговая компания делают кинофильм одним из самых эффективных механизмов распространения той или иной идеи в обществе. Поэтому кинематограф за редким исключением отказывается от художественных принципов и становится идеологическим проводником. Основная цель статьи заключается в выявлении тех исследовательских установок, которые способствовали отказу кинематографа от художественных приоритетов в пользу социальных стратегий.

Можно выделить три группы исследований, отличающихся друг от друга использованием методов анализа, трактовкой субъекта / объекта кинотекста и пониманием функций кино. Первое направление – семиотические теории, рассматривающие киноискусство как автономный, самодостаточный способ высказывания. Второе направление – разнообразные социологические направления в анализе кинотекстов, для которых киносценарии и кинотехники являются неотъемлемой частью социальной реальности и изменения кинотекстов прежде всего связаны с трансформациями в структурах социальных отношений. Третья группа исследований расположилась в рамках философского дискурса, и кинотексты здесь представлены в качестве специфических метафизических и гносеологических проектов, которые предлагают новые способы как существования (кинореальность), так и означивания (кинообразы). Кино, используя свои средства художественной выразительности, либо повторяет социальные практики, либо замещает познавательные процессы.

Ключевые слова:

кинотекст, киноанализ, киноязык, социальные практики, семиотические исследования, социологический анализ, философский дискурс.

Tishchenko Natalia Viktorovna

D.Phil. in Cultural Science,
Assistant Professor, Subdepartment for History of
Russia and Culture,
Saratov State Technical University

DEVELOPMENT OF CINEMATOGRAPH STUDIES: FROM “MOVIE LANGUAGE” TO “SOCIETY LANGUAGE”

Summary:

Movies are a specific type of material in which social and cultural values are embodied in the form that is the most simple and easy to understand. Mass availability and competent marketing company make a movie one of the most effective mechanisms for the dissemination of an idea in the society. Therefore, the cinematograph with a few exceptions waives artistic principles and becomes an ideological guide. The main goal of this paper is to identify those research values that have contributed to the cinema's rejection of the art priorities in favor of social strategies.

There are three groups of studies different from each other by the methods of analysis, interpretation of subject / object of the movie text and ideas of the movie's functions. The first area includes the semiotic theories considering the movie-making as an independent, self-reliant way of expression. The second area includes a variety of sociological trends in the analysis of the movie text, for which screenplays and movie-making technologies are an integral part of the social reality, and changes in the movie texts are primarily related to the transformations in the structures of social relations. The third group of studies is carried out in the context of philosophical discourse, and the movie texts here are considered as specific metaphysical and epistemological projects that offer new ways of both existence (movie reality) and denotation (movie images). The movies, using their means of artistic expression, either reproduce social practices or replace cognitive processes.

Keywords:

movie text, movie analysis, movie language, social practices, semiotic studies, sociological analysis, philosophical discourse.

В современных работах, посвященных кинематографу, можно выявить следующую тенденцию: авторы от исследования языка кино, то есть той образной структуры, которая создается в кинематографе, перешли к изучению способов восприятия кино, то есть тех социальных, культурных, психологических последствий, которые возможны после выхода на экраны того или иного фильма. Современные исследователи сегодня рассуждают не о том, каким образом кинотекст интерпретирует реальность или создает собственную образную и мировоззренческую систему; они спорят о том, с какой долей точности киномир дублируется в повседневной жизни, отмечая, что индивидуальные жизненные стратегии все более повторяют клише кинотекстов [1, с. 579–595]. Наибольший исследовательский интерес вызывают телевизионные сериалы-реалити, главная цель которых заключается в имитации повседневности и проигрывании возможных ситуаций

реальной жизни. Многие издания посвящают целые выпуски журналов анализу того или иного телевизионного шоу с самыми высокими рейтингами в различных странах [2]. Искусство кинематографа уступило место кинематографической социальной практике. От современных авторов не требуется поиска уникальных художественных приемов, но крайне важно их умение предлагать социальному миру новые клише, стереотипы, модели поведения.

Кинофильмы представляют собой специфический тип материала, в котором социальные и культурные ценности воплощены в наиболее простом и доходчивом для восприятия виде. Массовая доступность, грамотная маркетинговая компания делают кинофильм одним из самых эффективных механизмов распространения той или иной идеи в обществе. Поэтому кинематограф за редким исключением отказывается от художественных принципов и становится частью политических стратегий, являясь идеологическим проводником. В том, что кинематограф из художественной практики трансформировался в инструмент социального конструирования, есть вина не только политических элит, которые изначально оценили важность массового воздействия кинематографа, но и сама исследовательская традиция кинематографа допускает возможность подобного перехода. Основная цель статьи заключается в выявлении тех исследовательских установок, которые способствовали отказу кинематографа от художественных приоритетов в пользу социальных стратегий.

Традиционно в аналитической литературе принято утверждать, что кинорефлексия появилась одновременно с самим кинематографом [3, с. 286]. Но многочисленные отзывы и реакции о кино скорее относятся к кинокритике, а не к исследовательским текстам. Кинофильм как исследовательская проблема начинает восприниматься в 60–70-х гг. XX в., когда границы кинофильмов как произведений искусства разрушаются и кинотекст начинают интерпретировать как составную часть разнообразных культурных практик – гендерных, возрастных, этнических, профессиональных и т. д. Проблематизируется не вопрос – как был сделан тот или иной фильм, а какие последствия – социальные, культурные, политические, экономические – возникают после показа того или иного фильма. Кинотекст начинают воспринимать не только как объект зрительского взгляда, но и как субъект, который экстраполирует в социальный мир разнообразные идеи, тенденции, жизненные проекты и стратегии.

Вместе с корпусом научных теорий, посвященных кинотексту и опирающихся на самые различные исследовательские направления (семиотику, нарратологию, антропологию, психологию), возникает крайне болезненный вопрос, касающийся критериев верификации разнообразных интерпретаций в кинотеориях. Многочисленные интерпретации киносюжетов, особенностей монтажа, приемов киноязыка и т. п. оказались вне критериев истинности. В ответ на методологический хаос, который начал охватывать киноисследования, ряд теоретиков потребовал более серьезного отношения к кинотексту, который, будучи *sui generis*, не допускает бесконечного множества интерпретаций и толкований [4, с. 361]. Другие авторы утверждали недопустимость использования кинотекстов в качестве иллюстраций к спекулятивным моделям. Чтобы преодолеть эту крайне распространенную тенденцию, М.Б. Ямпольский разработал собственную педагогическую модель, требуя от студентов в своих отчетах писать только о просмотренных кинотекстах, не ссылаясь ни на какие «социальные», «культурные» и прочие абстрактные влияния, которые якобы отражены в канве кинотекста [5]. Подобное стремление мыслить только внутри кинотекста, освободить взгляд исследователя от заданных мыслительных схем определяется прежде всего желанием авторов, занимающихся киноанализом, обозначить исследовательские границы и критерии оценки внутри разнообразных *film studies*.

Условно можно выделить три большие группы исследований, принципиально отличающиеся друг от друга использованием методов анализа, трактовкой субъекта / объекта кинотекста и пониманием функций кино. Однако в итоге развитие всех трех направлений свелось к идентификации в кинотекстах узнаваемых / неузнаваемых социальных объектов. Первое направление – семиотические теории – рассматривали киноискусство как автономный, самодостаточный способ высказывания. К этому направлению можно отнести тексты К. Метца [6], П.П. Пазолини [7, с. 45–67], для которых наличие в кинотекстах «специальных кодов» было очевидным, но и они уже допускали наличие «культурных кодов», не нуждающихся в расшифровке и объяснении для зрителя, а потому и оказывающих наибольшее воздействие. Именно эта двойственность языка кино, подмеченная первыми семиотиками, позволила затем Р. Барту [8, с. 358–365] и П. Бурдьё [9] рассуждать о социокультурной стратификации изображений.

Второе направление исследований – это, конечно, разнообразные социологические традиции анализа кинотекстов, для которых киносценарии и кинотехники являются неотъемлемой частью социальной реальности и изменения кинотекстов прежде всего связаны с трансформациями в структурах социальных отношений (изменения гендерных ролей, разнообразие социальных конфликтов, столкновение социальных интересов и социальных статусов). В рамках этого направления написаны работы Т. де Лаурентис [10, с. 27–43], Е.Р. Ярской-Смирновой [11].

Авторы этого направления даже такие специфические художественные средства, как монтаж, построения кадра, трактуют как метафоры социальных действий, например, дискриминации, стратификации, мобильности и т. п.

Третья группа исследований расположилась в рамках философского дискурса, и кинотексты здесь представлены в качестве специфических метафизических и гносеологических проектов, которые предлагают новые способы как существования (кинореальность), так и означивания (кинообразы). Самыми известными текстами этой группы являются работы Ж. Делеза [12], Ж.-Л. Нанси [13, с. 78–99]. Ж. Делез, говоря о киноискусстве, разрушает окончательно классическое понимание искусства как «подражания» или «отражения». Кино – это само мышление, и наоборот: мыслить сегодня можно только лишь кинематографически – через систему нефиксируемых кинообразов. Это означает, что кинотекст перестает быть объектом взгляда исследователя или зрителя, а является способом означивания, стратегией наделения смыслами.

Анализируя кинематографические планы, движение камеры, монтаж, световые и звуковые эффекты, Делез, по сути, говорит о новом типе субъективности и о новом типе мышления. Литература, независимо от жанра, предполагает некую активность субъекта, определенные действия. Читателю необходимо совершить целый набор мыслительных процедур: соотнести прочитанное с ранее накопленным опытом, дать оценку прочитанному на предмет практической эффективности, символической ценности и т. д. Кино, напротив, лишает субъекта всякой деятельностной компоненты. Делез пишет об этом так: «Ситуация уже не продлевается в действие через посредство эмоций. Она отрезана от всех своих продолжений, теперь она имеет смысл лишь сама по себе, ибо она абсорбировала все свои аффективные интенсивности и активные экстенсивности. Это уже не сенсомоторная, а чисто оптическая и звуковая ситуация, где ясновидящий заменил действителя; этокое “описание”» [12, с. 606]. Индивид, всматриваясь в экран, видит не «внешние» мысли, которые посредством некоторой интеллигибельной деятельности трансформирует во «внутренние» идеи, в «свой мир». Наоборот, зритель видит на экране мир своих образов, которые благодаря массовому характеру киноиндустрии принимают черты всеобщих и распространенных в культуре идей. Как кинотекстам удастся такая головокружительная подмена? С точки зрения Делеза, с помощью кинотехник (монтажа, раскадровки и т. д.) кинотекст повторяет внутреннюю структуру мысли. В результате при чтении индивид совершает две независимых, но взаимосвязанных процедуры – читает и мыслит. При восприятии кинотекста зритель ограничивается одной процедурой: он смотрит / мыслит.

Итак, с точки зрения современных исследователей, кино, используя свои средства художественной выразительности, либо повторяет социальные практики, либо замещает познавательные процессы. Но меньше всего современный кинематограф интерпретируется как произведение искусства. Чем опасна подобная исследовательская тенденция? В первую очередь тем, что стертая граница между реальностью и кино, усиленная всевозможными техническими эффектами, способствует тому, что зритель лишается способности осуществлять по отношению к увиденному материалу такие действия, как анализ, критическое восприятие, рефлексия. «Индивид думающий» вытесняется «индивидом потребляющим», и в какой-то степени этой подмене способствовали и теории кинотекста. Возвращение современного зрителя к размышлению над собственными впечатлениями будет означать противодействие обществу потребления и противостояние стратегиям массовой культуры. И чтобы подобное возвращение произошло, необходимы серьезные изменения как в киноиндустрии, так и в исследовательской практике.

Ссылки:

1. Harrington C. Lee. The ars moriendi of US serial television : Towards a good textual death // International Journal of Cultural Studies. 2013. № 16 (6). P. 579–595.
2. Mikos L., Perrotta M. Traveling style : Aesthetic differences and similarities in national adaptations of Yo soy Betty, la fea // International Journal of Cultural Studies. 2012. № 15 (1). P. 81–97.
3. Янущ О.А. Анализ кинотекста как инструмент экспертизы кинопродукции // Культурологическая экспертиза: теоретические модели и практический опыт / авт., сост., ред. Н.А. Кривич. СПб., 2011. С. 286–304.
4. Эко У. Роль читателя в исследованиях по семиотике текста. СПб., 2005.
5. Ямпольский М.Б. Кино и педагогика [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. 1998. № 41. URL: <http://www.kinopzapiski.ru/ru/article/sendvalues/745/> (дата обращения: 08.08.2014).
6. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2010.
7. Пазолини П.П. Поэтическое кино // Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1984. С. 45–67.
8. Барт Р. Проблема значения в кино // Барт Р. Система Моды : ст. по семиотике культуры. М., 2004. С. 358–365.
9. Bourdieu P. Photography : A Middle-brow Art. Oxford, 1998.
10. Лаурентис де Т. Американский Фрейд // Введение в гендерные исследования. Ч. II : хрестоматия. Харьков ; СПб., 2001. С. 27–43.
11. Ярская-Смирнова Е.Р. Одежда для Адама и Евы: очерки гендерных исследований. М. ; Саратов, 2001.
12. Делез Ж. Кино. М., 2004.
13. Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма : Аббас Киаростами // Синий диван. 2004. № 4. С. 78–99.

References:

1. Harrington, C Lee 2013, 'The ars moriendi of US serial television: Towards a good textual death', *International Journal of Cultural Studies*, no. 16 (6), p. 579-595.
2. Mikos, L & Perrotta, M 2012, 'Traveling style: Aesthetic differences and similarities in national adaptations of Yo soy Betty, la fea', *International Journal of Cultural Studies*, no. 15 (1), p. 81-97.
3. Yanutsh, OA 2011, 'Analysis as a tool for cinematic filmmaking expertise', *Culturological expertise: theoretical models and practical experience*, St. Petersburg, p. 286-304.
4. Eco, U 2005, *The role of the reader in the research on the semiotics of the text*, St. Petersburg.
5. Yampolsky, MB 1998, 'Movie and pedagogy', *Cinema note*, no. 41, retrieved 08 August 2014, <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/745/>>.
6. Metz, K 2010, *The imaginary signifier. Psychoanalysis and cinema*, St. Petersburg.
7. Pasolini, PP 1984, 'Poetic cinema', *Structure of the film: some problems of analysis of the works of the screen*, Moscow, p. 45-67.
8. Bart, R 2004, 'Value problem in the movie', *System Mods: Articles semiotics of culture*, Moscow, p. 358-365.
9. Bourdieu, P 1998, *Photography: A Middle-brow Art.*, Oxford.
10. De Laurentiis, T 2001, 'American Freud', *Introduction to Gender Studies, Part II: A Reader*, Kharkov; St. Petersburg, p. 27-43.
11. Yarskaya-Smirnova, ER 2001, *Clothing for Adam and Eve: Essays on Gender Studies*, Moscow; Saratov.
12. Deleuze, J 2004, *Cinema*, Moscow.
13. Nancy, J-L 2004, 'Evidence of the film: Abbas Kiarostami', *Blue sofa*, no. 4, p. 78-99.