

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ

УДК 316.74:791.43

ББК 60.523

Г 37

DOI: 10.53598/2410-3691-2024-2-339-94-100

КИНЕМАТОГРАФ КАК ИНСТРУМЕНТ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ

(Рецензирована)

Елена Анатольевна ГЕРБУТ

Краснодарский филиал РЭУ им. Г. В. Плеханова, г. Краснодар, Россия
Inden@mail.ru

Алена Александровна ЕРЕМЕЕВА

Краснодарский филиал РЭУ им. Г. В. Плеханова, г. Краснодар, Россия
allo_14@mail.ru

Мария Анатольевна ПАРИЙ

Краснодарский филиал РЭУ им. Г. В. Плеханова, г. Краснодар, Россия
mariaparij50@gmail.ru

Аннотация. В статье рассматривается кинематограф в аспекте социокультурного проектирования. В исследовании прослеживается процесс становления кинематографа в качестве идеологического инструментария. В рамках данной темы дается краткий обзор первых мыслителей, которые писали о роли кинематографа в формировании социокультурного контекста.

В первой части работы обосновывается ценность кино как мультимедийного феномена, способного создавать смысловые образы. Проводится анализ идей ученых и деятелей искусства, таких как Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, повлиявших на современный образ кино. Вторая часть посвящена концепции образа в кинематографе, предложенной Дзигой Вертовым и доработанной Жилем Делезом. Согласно идеям Вертова, с помощью камеры и монтажа можно изменить передаваемый образ, заставить зрителя по-другому посмотреть на объект. Именно это свойство кино дает ему возможность создавать культурные концепты. В третьей части кратко рассматриваются концепции образа движения и образа времени, которые Ж. Делез считал ядром кинематографа и основой смысловотворчества. Согласно французскому мыслителю, кино движет нашими мыслями с помощью этих двух основных концепций. Поскольку тема образов в анализе кино Делеза очень детализирована, в данной статье дается только общий обзор образов.

Ключевые слова: социокультурное пространство, мировоззрение, кино, концепция, идеология, движение, пространство, время, Жиль Делез, Дзига Вертов.

Для цитирования: Гербут Е. А., Еремеева А. А., Парий М. А. Кинематограф как инструмент социокультурного конструирования // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2024. Вып. 2 (339). С. 94–100. DOI: 10.53598/2410-3691-2024-2-339-94-100.

ORIGINAL RESEARCH PAPER

CINEMATOGRAPHY AS A TOOL OF SOCIO-CULTURAL CONSTRUCTION

Elena A. GERBUT

Krasnodar Branch of the Russian Economic University named after G. V. Plekhanov,
Krasnodar, Russia
Inden@mail.ru

Alyona A. EREMEEVA

Krasnodar Branch of the Russian Economic University named after G. V. Plekhanov,
Krasnodar, Russia
allo_14@mail.ru

Mariya A. PARIY

Krasnodar Branch of the Russian Economic University named after G. V. Plekhanov,
Krasnodar, Russia
mariaparij50@gmail.ru

Abstract. The article examines cinematography from the perspective of socio-cultural design. The study traces the process of cinema becoming an ideological tool. Within the framework of this topic, a brief overview of the first thinkers who wrote about the role of cinema in shaping the sociocultural context is given.

The first part of the work substantiates the value of cinema as a multimedia phenomenon capable of creating meaningful images. An analysis is carried out of the ideas of scientists and artists such as Lev Kuleshov, Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin who influenced the modern understanding of cinema. The second part is devoted to the concept of the image in cinema, as proposed by Dziga Vertov and further developed by Gilles Deleuze. According to Vertov's ideas, with the help of a camera and editing, one can change the transmitted image and prompt the viewer to look at the object differently. This characteristic of cinema enables it to create cultural concepts. The third part briefly examines the concepts of the image of movement and the image of time, which J. Deleuze considered the core of cinema and the basis of meaning-making. According to the French thinker, cinema moves our thoughts through these two main concepts. Given that Deleuze's analysis of images in cinema is highly detailed, this article provides only a general overview of these images.

Keywords: socio-cultural space, worldview, cinema, concept, ideology, movement, space, time, Gilles Deleuze, Dziga Vertov.

For citation: Gerbut E. A., Eremeeva A. A., Pariy M. A. Cinematography as a tool of socio-cultural construction // Bulletin of the Adyghe State University. Series: Regional Studies: Philosophy, History, Sociology, Jurisprudence, Political Science, Culturology. 2024. Iss. 2 (339). Pp. 94–100. DOI: 10.53598/2410-3691-2024-2-339-94-100.

Введение. Кино явилось одним из самых ярких событий культуры двадцатого века. Научные открытия, способствующие развитию кинотехнологий, появление новых теорий кино, усложнение движения камеры и многие другие факторы привели к уникальности кино как нового культурного феномена. Очень скоро после своего возникновения кино становится инструментом создания новых культурных смыслов, а кинематограф выступает одним из центральных механизмов реализации культурного контекста и социальной идеологии.

Цель статьи — проследить процесс становления кинематографа в качестве идеологического инструментария в культуре двадцатого века.

Методы. В исследовании использовались методы:

- компаративистский и системного анализа — для определения статуса такого явления, как кинематограф, в культуре XX в.;
- герменевтический, который позволил определить смысл идей ученых и деятелей культуры, рассуждавших о значении и возможностях применения кино в качестве инструментария для построения социокультурного контекста;
- описательный — для иллюстрации приведенных в работе идей, посвященных роли кинематографа в культуре.

Результаты. Анализ кино как социокультурного феномена начинается буквально в первые же десятилетия после его появления. Огромное значение кинематографу придавали деятели культуры и искусства молодого Союза Советских Социалистических Республик. Еще в годы гражданской войны главный идеолог социалистического реализма А. В. Луначарский увидел в кино мощное орудие «просвещения масс». Этому феномену были посвящены его многочисленные работы.

До Делеза кино всегда анализировалось в контексте эстетики или семиотики, а психоанализ был связан с Фердинандом де Соссюром и Жаком Лаканом соответственно. Можно упомянуть много имен и мыслителей, особенно советских кинематографистов, таких как Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин и другие, которые первыми задумались о кино в теоретическом аспекте. Можно сказать, что эти кинематографисты первыми обнаружили взаимосвязь между кино и мышлением. Конечно, эта взаимосвязь была обусловлена особенностями киномонтажа. Среди этих советских кинематографистов был очень серьезный спор по поводу формы монтажа, и этот спор также определил взаимосвязь между мыслью и монтажом [1].

Кулешов и Пудовкин рассматривали кинопроизводство как процесс кладки кирпичей. Кадры должны накладываться последовательно друг на друга, а это означает, что для них монтаж — это прикрепление разных частей друг к другу. С другой стороны, Эйзенштейн предложил противоположную точку зрения против концепции цепного монтажа. По его словам, монтаж был связан со столкновением разных фрагментов. Это было связано с тем фактом, что Эйзенштейн рассматривал марксистскую диалектику как основу монтажа. Он утверждал, что в основе каждой формы искусства лежит противоречие. Следовательно, кино с помощью монтажа удастся преодолевать эти конфликты и предлагать новые концепции. Диалектика Вертова посвящена взаимоотношениям между нечеловеческим, то есть машиной, и глазом, который он характеризует как сверхчеловеческий. Акцент диалектика Вертова делает на сущности камеры как инструмента снятия противоречия между взглядом на кадр и тем, что в этом кадре возможно увидеть.

Важной особенностью кино является то, что, как и другие формы искусства, оно черпает свою силу из природы. Как и любое искусство, кино — прежде всего «мимесис», оно также имитирует природу. Кино являет собой механический продукт реальности. Несомненно, на заре своего существования кино испытывало влияние всех сфер. Однако это не помешало ему быть оригинальным. Специфика кино заключается в его мультимедийной форме: оно объединяет огромное количество направлений и жанров: музыку (причем и песню, и музыкальную композицию фона), художественное творчество (костюмы и декорации), различные литературные жанры, в связи с чем междисциплинарное влияние кино, в любом случае, неизбежно [1].

В мире кино также было много споров. Наиболее интригующим из них является спор о реальности. Описание физического мира, или реальности, является спорным предметом в кино. Какого рода реальность мы имеем в виду, когда говорим «кино и реальность»? Реальность кино — «это не вещи и постоянные личности, а скорее движение; это не отдаленные и сомнительные события, а скорее физиологические выражения, а также имитации, возникающие в результате непрерывного изменения». То есть реальность, показанная в фильме, — это «реальность жестов и событий».

Делез считал кино деятельностью, создающей новые концепции; он сравнивает кино и философию, обосновывая концептуальный смысл и того и другого. После Делеза кино уже не воспринимается иначе, как акт мировоззренческого творчества, поскольку он охарактеризовал кино как действие, которое движет нашими мыслями [1].

Если говорить о кино, то это творческая деятельность, создающая концепции, которая представляет нам образы. Это акт, который «движет нашими мыслями» с помощью созданной им атмосферы и образов. Чтобы прояснить это, можно сказать, что «кино представляет собой гуманный акт, который концептуализирует

наши мысли посредством движения и времени». Если мы посмотрим на историю кино с точки зрения Делеза, партнерство между образом и концепцией можно увидеть в экспериментах Льва Владимировича Кулешова, одного из первых теоретиков кино. Его эксперименты с Иваном Ильичем Мозжухиным, советским актером, состоят из трех отдельных и вольных съемок. Эти кадры объединены монтажом. Противоречивые образы, которые соединяются монтажом, просты, то есть однокомпонентны, но при соединении они выражают новое значение, поскольку последовательные кадры сталкиваются друг с другом и обладают свойством неаддитивности. И этот уровень смысла такой же сложный, как делезианское определение понятия.

Данное переживание, также известное как эффект Кулешова, возникает из-за отличительных кадров, добавленных к фиксированному выражению лица. Кино не является просто образом; оно оказывает внезапное влияние на наши мысли. Это также было началом перехода от образа к концепции кино.

С точки зрения Вертова и Делеза, камера — это единственное, что воспринимает непрерывность. А монтаж — это то, что создает изображения в одном измерении. Монтаж, как говорит Делез, находится в начале, во время и после съемок. Три обозначенных выше уровня являются основными факторами кинематографии Вертова. По словам Вертова, хотя камера кажется субъективной, это не так. Причина данной несубъективности заключается в том, что камере удастся видеть то, что не под силу человеческому разуму. Поскольку камера может перехитрить нашу способность к восприятию, она может быть объективной.

Согласно Делезу, кино движет нашими мыслями с помощью двух основных концепций. Одна из них — движение-образ, а другая — образ времени. Он делит образы на две части с точки зрения их роли в создании основы классического и современного кино. Основой классического кино вплоть до итальянского неомодернизма является движение-образ, в то время как основой современного кино является изображение времени. Радикальное разделение истории кино, основанное на двух образах, является одной из самых противоречивых тем в концепции кино Делеза, оно многими подвергалось критике. Кино, которое зависит от движения-образа, формируется из монтажа, то есть изображений, расположенных рядом [2]. Следовательно, первое понятие, которое Делез внес в анализ кино, это движение-образ.

Движение-изображение раскрывается движением, быстрыми кадрами, монтажом, а также аристотелевской концепцией (концепция времени в древнегреческой философии), в которой время зависит от движения, в первые годы существования кино. Согласно Аристотелю, не получится говорить о времени в отсутствие движения. Кинотеатры, в которых доминируют движущиеся изображения, являются одними из продуктов этой старой концепции. Монтаж, по словам Делеза, создает поток, долговечность, причинность в классическом кино. В те годы кино означало монтаж. Монтаж создает движение и поток в кино. С помощью монтажа кадры комбинируются или сталкиваются друг с другом, что в результате создает движения ложные и бессмысленные. Итак, монтаж создает движение и поток, и это движение и поток дают нам представление о кино [2]. Следовательно, до Делеза семиотика рассматривала само кино как язык, а монтаж в кино — как «форму языка».

Во-первых, можно отметить, что, согласно французскому мыслителю, мозг рассматривается в качестве экрана. Это означает, что все в кино связано с тем, что происходит в нашей повседневной жизни. Камера выбирает изображения, систематически выводит их на экран, поток изображений в мозгу субъекта влияет на другие изображения, а также на само изображение. Описанные выше взаимодействия влияют на восприятие изображения субъектом. Делез описывает три типа движения-изображения. Если мы говорим о трех образах, а именно о восприятии, действии

и привязанности, это означает, что образы движения находятся под влиянием субъекта. Однако это восприятие лишь несовершенно воспринимает образы. В результате под восприятием субъекта понимаются образы движения. Поскольку субъект сам по себе является образом, он также создается образами движения [2]. Таким образом, Делез говорит, что мы представляем собой механизм, созданный комбинацией этих трех образов, то есть образов-восприятий, образов-действий и образов-привязанностей.

Первое, что субъект воспринимает во вселенной образов, — это восприятие-образ. Делез называет это первым материальным аспектом субъективности. Субъект осознает это посредством восприятия и выбирает вещи, образы в соответствии со своими потребностями. Как резюмирует Делез, «вещи и восприятие вещей — это претензии, но вещи — это тотальные объективные претензии, а восприятие вещей — неполные и предвзятые, частичные, субъективные претензии».

Фактически, естественное восприятие заставляет нас столкнуться с новой проблемой, поскольку субъект неспособен воспринимать вселенную непрерывных образов такой, какая она есть. На данный момент кино помогает нам устранить эту проблему. Ибо восприятие кино не является ни естественным, ни субъективным.

Говоря о восприятии-образе, Делез действительно показывает, что произошел переход к движению-образу, ибо когда субъект выбирает что-то, он не учитывает другие. После восприятия субъект взаимодействует с другими вещами, а затем возникает отложенная реакция, то есть действие-образ: «...рассматриваемая операция — это уже не устранение, отбор или обрамление, а вторжение вселенной, которое одновременно вызывает виртуальное воздействие вещей на нас и наше возможное действие на вещи. Это второй материальный аспект субъективности». И третий материальный аспект субъективности — «совпадение субъекта и объекта, или способ, которым субъект воспринимает себя, или, скорее, переживает себя или ощущает себя «изнутри». Говорят, что три типа движений-образов являются основой классического кино, что показывает, что философия кино Делеза систематически отражает следы всей философии [2].

Рассматривая взаимодействия между движением-образом и кино, возможно обоснованно сказать, что эти образы не зависят от движения, хотя и существуют в результате него. Это означает, что изображения без движения не существуют, поскольку, как было ранее отмечено, изображение равно движению. Изображение — это качество ума, в то время как движение — это количество материального мира [2]. Кино удастся продемонстрировать эти два аспекта — идеальное (мысленно-виртуальное) и материальное, кажущиеся противоречивыми вещами вместе. Эта возможность, создаваемая кино, также является важным фактором, который потенциально может перевернуть «метафизический дуализм» в современном мире. То есть новое решение дуализма духа и тела. Если мы обобщим отношения трех образов к движению, мы можем сказать, что образы восприятия, образы действия и образы привязанности отражают объекты, действия и выражения (лица) соответственно. По словам Делеза, образы также являются основой монтажа, который он объясняет тем, что «фильм никогда не состоит из одного вида изображения: поэтому мы называем комбинацию трех разновидностей монтажом. Монтаж (в одном из его аспектов) — это совокупность образов движения, следовательно, взаимная совокупность образов восприятия, образов привязанности и образов действия. Эти три вида пространственно детерминированных снимков могут быть сделаны в соответствии с этими тремя разновидностями: длинный снимок будет в первую очередь изображением восприятия; средний снимок — изображением действия; крупный план — изображением привязанности».

Второй образ, который создает основу современного кино, — это образ времени. Согласно Делезу, образ времени вошел в кинематограф, а, следовательно, и в пост-классическое, современное кино, после «Рима, открытого города» (1945), первого фильма «Военной трилогии» Роберто Росселини. В современных неолиберальных киномастерских концепция времени кардинально изменилась. Делез утверждает, что отличительной чертой концепции времени в кино является изменение этой концепции от Аристотеля к Канту. Согласно Аристотелю, время зависело от движения, и оно было известно как количество движения. Однако Кант превратил концепцию времени в противоположную. Он утверждал, что движение зависит от времени. Для Канта время должно быть априори. Если бы, наоборот, время основывалось на опыте, было бы невозможно, чтобы оно было одновременным или понималось как последовательное в восприятии времени. Поэтому Кант указал, что время не является эмпирическим понятием. А. Бергсон описал кантовское понятие времени как «форму внутреннего». Это означает, что, согласно Бергсону, кантовское понимание времени субъективно. Бергсон предпочитал использовать термин «продолжительность» вместо «времени». В его терминах существовало две концепции длительности. Первое понятие продолжительности — это кантовское априорное время, и, согласно Бергсону, внешняя ориентация субъекта и внутренняя причинно-следственная цепочка знакомят нас с этим кантовским понятием времени, которое является первым понятием времени в изложении Бергсона. Тем не менее, существует также не субъективная, не связанная с кино концепция времени, и подход Делеза к кино — это вторая концепция времени Бергсона. Согласно Делезу, только кино может предложить фрагменты из не субъективного времени, потому что именно камера может реализовать целостное восприятие [3].

Используя временной образ, кино может изобразить какое-то событие прошлого в настоящем времени. Реальное/виртуальное разделение Делеза заимствовано из идеи Бергсона, в которой виртуальное представляет прошлое, в то время как фактическое (современная реальность) — это настоящее время, а память хранит их вместе. Это означает, что память или воспоминания это что-то виртуальное (психическое), поскольку в настоящем времени их нет. Однако, по словам Делеза, виртуальность — это мера реальности. Делез утверждает, что душу, разум и тело может объединить только кино. Он считает изображение продуктом мышления, а движение — субстанцией. В результате он считает, что только кино может объединить образ (разум) и движение (тело). Здесь постепенно проявляется суть кино. Кино объединяет ментальные и материальные вещи в одном занавесе, используя движение-образ и изображение времени [2, 3].

В образе времени концепция времени также сохраняет прошлое. Следовательно, образ времени имеет два возможных проявления: одно — прошлое, а другое — настоящее. Также можно сказать, что «изображение времени — это представление времени, которое заставляет нас столкнуться с существованием и динамизмом жизни». Кино, связанное с движением-образом, напрямую показывает нам изображение времени; после открытия изображения времени в кино в кинематограф вошло прямое понятие изображения времени. Из-за концепции образа времени восприятие кино уже связано с движением, а не с мыслью [3].

Делез, как и Бергсон, считает, что изменение и движение проявляются в отношении к длительности, а не к пространству. Для Делеза кино — это дисциплина, которая может непосредственно показать эту длительность. Аналогичным образом Делез сказал, что режиссеры создают блоки движения, длительности, когда снимают фильм.

Обсуждение. Социальные и научные изменения начала XX в. Требовали смены мировоззрения. Обществу необходим был механизм, с помощью которого можно было бы создавать новую картину мира, удачно интегрировать новые смыслы в уже существующие мировоззрения.

Для Ж. Делеза кино — это деятельность, которая сочетает мысль со временем и изображением. Следовательно, принцип кино заключается во взаимосвязи между образом и мыслью. Другими словами, деятельность в кино — это создание мировоззренческих концепций. Однако кино, в отличие от других идеологических инструментов, производит концепции с помощью образов. Это означает, что, согласно Делезу, кино представляет нам концепции, движет нашими мыслями и активизирует наш разум; в некотором смысле кино формирует наше мышление и, следовательно, осуществляет идеологическую деятельность [1].

Заключение. Кино вносит значительный вклад в изучение возможностей искусства, формирование особого художественного языка. Являясь формой проявления в человеческой деятельности закономерностей развития культуры, этот феномен определенным образом структурирует пространство и время, создает символические формы, легко интегрирующиеся в существующие мировоззрения.

Анализ концепции кино Жюль Делеза дает основание утверждать, что кино выступает инструментом формирования мировоззрения для современной культуры. Изобразительная, словесная, когнитивная составляющие этой концепции обеспечивают ей возможность разворачивать свой образ в пространственно-временном континууме, ассимилируясь культурными тезаурусами, и она имеет полное право выступать инструментарием по формированию картины мира. Сегодня кино представляет интерес для специалистов в области социальных наук, философии, культурологи, антропологии, являясь предметом междисциплинарных исследований, и рассматривается в аспекте различных теорий, концептуальную основу которых составили идеи и воззрения Жюль Делеза.

Примечания:

1. Аязбекова Дж. С. Философия и кино постмодернизма в контексте творчества Ж. Делеза и Ж. Деррида // Вестник МГУКИ. 2018. № 4 (84). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-i-kino-postmodernizma-v-kontekste-tvorchestva-zh-deleza-i-zh-derrida> (дата обращения: 20.09.2023).
2. *Deleuze G. Cinema 1: The Movement-Image* / transl. by H. Tomlinson, Habberjam. London: Athlone Press/Minneapolis: University of Minnesota press, 1986.
3. *Deleuze G. Cinema 2: The Time-Image* / transl. by H. Tomlinson, R. Galeta. London: Athlone Press/Minneapolis: University of Minnesota press, 1989.

References:

1. Ayazbekova Dzh. S. Philosophy and cinema of postmodernism in the context of the works of J. Deleuze and J. Derrida // Bulletin of MGUKI. 2018. No. 4 (84). [Electronic resource]. — Access mode: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-i-kino-postmodernizma-v-kontekste-tvorchestva-zh-deleza-i-zh-derrida> — (Access date: 20.09.2023).
2. *Deleuze G. Cinema 1: The Movement-Image*, transl. by H. Tomlinson and B. Habberjam. London: Athlone Press/Minneapolis: University of Minnesota press, 1986.
3. *Deleuze G. Cinema 2: The Time-Image*, transl. by H. Tomlinson and R. Galeta. London, Athlone Press/Minneapolis: University of Minnesota press, 1989.

Статья поступила в редакцию 10.04.2024; одобрена после рецензирования 19.04.2024; принята к публикации 25.04.2024.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The paper was submitted 10.04.2024; approved after reviewing 19.04.2024; accepted for publication 25.04.2024.
The authors declare no conflicts of interests.

© Е. А. Гербут, А. А. Еремеева, М. А. Парий, 2024