

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМЕНИ
Д. С. ЛИХАЧЁВА» (Институт Наследия)

На правах рукописи

НАЗАРЕТЯН Петр Вараздатович

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ
В КИНЕМАТОГРАФЕ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
Сиюхова Аминет Магаметовна,
доктор культурологии, доцент

Краснодар
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	
КИНЕМАТОГРАФ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КАТЕГОРИЯ	18
1.1 Роль кинематографа в истории культуры	18
1.2 Специфика коммуникационных процессов в системе «кино – зритель»	35
1.3 Рецепция социальной реальности в контексте возможности отражения в кинематографе.....	55
ГЛАВА 2	
ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ	
СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ:	
ХАРАКТЕРИСТИКИ И МЕТОДЫ.....	80
2.1 Реалистичность и правдоподобие в кинематографе как фактор художественного моделирования социальной реальности.....	80
2.2 Повествовательная репрезентация в кино как основа художественного отражения социальной реальности.....	91
ГЛАВА 3	
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В	
ИТАЛЬЯНСКОМ И СОВЕТСКОМ КИНО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ	
1940-Х ГОДОВ.....	107
3.1 Итальянское и советское кино второй половины 1940-х годов как объект междисциплинарного исследования.....	107
3.2 Репрезентация социальной реальности в кино итальянского неореализма.....	116
3.3 Художественное осмысление социальной реальности советском кинематографе второй половины 1940-х годов.....	129
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	155
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	160

ВВЕДЕНИЕ

В XXI веке теоретические и исторические аспекты киноискусства как динамично трансформирующегося культурного явления все чаще становятся объектом научно-исследовательского интереса специалистов самых разных областей знания: культурологов, философов, искусствоведов, историков, социологов. Сегодняшняя массовость и огромнейшая популярность кинематографа во всем мире, очевидность его глубоких и сложных взаимоотношений с обществом ставят это искусство на место одного из самых актуальных и практически ценных объектов научного рассмотрения.

Актуальность темы исследования. При всей многочисленности подходов к изучению кино как совокупности взаимосвязанных культурных феноменов и участника особых коммуникаций со зрителем, в трудах современных мыслителей недостаточно раскрывается развитие социокультурного смысла кино в контексте фундаментальных основ общества и его истории, а восприятие фильма и его влияние обычно подаются исключительно в рамках опыта эстетической рецепции, без учета комплексных аспектов создания авторами особой художественной реальности, преломляющей повседневную действительность.

В наши дни кино, со всей своей художественно-технической комплексностью, жанрово-стилевой многоликостью и высочайшими доступностью и популярностью, является уникальнейшим культурным феноменом. С одной стороны, благодаря неоспоримой силе воздействия на сознание и бессознательное кинематограф в той или иной степени задает модели поведения, взаимоотношений людей, формирует мнения и взгляды на социальную действительность. Таким мощным, масштабным ресурсом в XXI веке и близко не обладает ни один другой вид искусства. Многочисленные социологические исследования подтверждают, что кинематографическое изображение архетипов действительности, закономерностей материального и духовного рода, культивирование образов,

характеров и паттернов в современном мире оказывает огромное влияние на социум, в первую очередь – на детей и молодежь¹.

С другой стороны, как бы ни был величественен аппарат экранного искусства, оно не является исключительно источником отношений с обществом и культурой. «Фильм – зритель» – все-таки не последовательная причинно-следственная конструкция, а совокупное социокультурное пространство, имманентно трансформирующееся под воздействием взглядов, ожиданий, вкусов, увлечений, в конечном счете – спроса публики на продукцию того или иного характера, на определенных героев, тематические и смысловые концепты. Сам факт того, что созданием кинопроизведений заняты люди, а значит члены общества и представители культурных пространств, которые в их системах формируются как личности и творцы, уже достаточен, чтобы утверждать: социокультурная среда тоже оказывает влияние на кинематограф, прямым путем определяя его сюжеты, типажи, идеи и идеалы.

Именно сейчас, по прошествии длительного периода существования кино, уместно делать выводы не только о его непреложных свойствах и закономерностях развития, но и о его взаимосвязи с метафизическими и диалектическими аспектами социокультурных систем. Таким образом, кинематограф совокупно репрезентирует и детерминирует социальную реальность, что при производстве фильмов отражается на его качественных характеристиках. Большие художественные достоинства и смысловая нагруженность рожают способность конкретных продуктов экранного искусства быть генераторами социокультурных трансформаций в реальной жизни сообществ.

Степень разработанности проблемы. Междисциплинарность темы массовой культуры и искусства, многообразие трактовок происходящего в них обуславливают проявление высокого интереса исследователей второй

¹ Орлова Э. А. Введение в социальную и культурную антропологию. М.: Академический проект, 1994. С. 135–147.

половины XX – первой четверти XXI века. Широкий круг культурологов, историков, искусствоведов, социологов и философов уделяют внимание вопросам функционирования кинематографа в обществе. Особенно ярко дискуссия по этому поводу развернулась в отечественном научном сообществе в последние 10-15 лет.

Тема диссертации, ее цель и задачи обусловили разделение всех соответствующих исследований на несколько групп, относящихся, по сути, к основным областям знаний, позволяющим ориентироваться в данной проблеме – культурологической, социально-философской, социологической и искусствоведческо-эмпирической.

Труды мыслителей, культурологически рассматривавших кино как некую двойственную реальность, взаимодействие вымышленного мира с социальным, реалистичность и правдоподобие фильма, воспринимаются как методологическая основа решения вопросов, обозначенных в настоящем исследовании. К подобным трудам следует отнести работы Д. Лукача, Р. Барта, Ж. Делеза, Т. Адорно, Ю. М. Лотмана, М. Б. Ямпольского². Необходимыми для осмысления развития теории и истории кино, являются работы отечественных киноведов К. Э. Разлогова, Н. А. Хренова, С. С. Гинзбурга, С. И. Фрейлиха, О. В. Аронсона, Ю. М. Ханютина, Д. Б. Дондурей³.

В другом пласте исследований, посвященных философии и истории кино, отчетливо заметна склонность апеллировать к учениям античных

² Лукач Д. Своеобразие эстетического. М.: Прогресс, 1985–1987. Т. 1–4; Барт Р. Третий смысл // Стронеие фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1985. 279 с.; Делёз Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.; Адорно Т. Эстетическая теория. (Философия искусства). М.: Республика, 2001. 527 с.; Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.; Ямпольский М. Б. Проблема интертекстуальности в кинематографе: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Всесоюз. НИИ киноискусства. М., 1991. 54 с.

³ Разлогов К. Э. Мировое кино: история искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 688 с.; Хренов Н. А. Социальная психология зрелищного общения: теория и история: монография. М.: ЮРАЙТ, 2019. 689 с.; Гинзбург С. С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974. 264 с.; Фрейлих С. И. Киноискусство. Теория и практика. Академический проект, 2016. 555 с.; Аронсон О. В. Кино и философия: от текста к образу. М.: И-т философии РАН, 2018. 109 с.; Ханютин Ю. М. Реальность фантастического мира. М.: Искусство. 1977. 304 с.; Дондурей Д. Б. Большая постановка жизни // Искусство кино. 2007. № 11. С. 126–135.

мыслителей – Платона, Клавдия Птолемея, Герона⁴, в определенном смысле предвосхитивших появление экранного искусства. Среди современников кинематографа самого внимательного изучения заслуживают работы А. Базена, В. Беньямина, З. Кракауэра, Б. Балаша⁵.

Также необходимо указать работы социальных философов, выводящих на ключевые теоретические позиции различные аспекты моделирования реальности. В лапидарном виде это представлено у основоположников западноевропейской социологии М. Вебера, Э. Дюркгейма, Г. Зиммеля, Ф. Тенниса⁶. В отечественном научном поле для данной диссертации важно выделить таких мыслителей и интерпретаторов, как Н. В. Мотрошилова, В. Г. Федотова, В. У. Бабушкин⁷.

Эффективный методологический инструментарий для понимания, анализа социальной реальности выработан феноменологами Э. Гуссерлем и А. Шюцем, социальными конструктивистами К. Манхеймом, И. Гофманом, П. Бергером и Т. Лукманом⁸. Они установили фокус на целом ряде понятий, напрямую связанных с трактовкой действительности («повседневность», «жизненный мир», «интерсубъективный мир»), и впервые утвердили важность внетеоретического знания об обществе.

Следующая группа трудов по теме диссертации сосредотачивается вокруг комплексных исследований массовой культуры и общества. Здесь

⁴ *Клюева Л. Б.* Трансцендентальный дискурс в кино: способы манифестации трансцендентного в структуре фильма: диссертация ... д-ра искусствоведения: 17.00.03, М., 2012. 292 с.

⁵ *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.; *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.; *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 234 с.; *Балаш Б.* Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 143 с.

⁶ *Вебер М.* Работы М. Вебера по социологии, религии и культуре. М.: ИНИОН, 1991. 334 с.; *Дюркгейм Э.* Социальная эволюция. Избавление от иллюзий. М.: Литрес, 2023. 234 с.; *Зиммель Г.* Философия культуры. М.: Юрист, 1996. 671 с.; *Теннис Ф.* Общность и общество. Основные понятия чистой социологии. М.: Фонд Университет; СПб.: Владимир Даль, 2002. 450 с.

⁷ *Мотрошилова Н. В.* Принципы и противоречия феноменологической философии. М.: Высшая школа, 1968. 128 с.; *Федотова В. Г.* Модернизация и культура. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 336 с.; *Бабушкин В. У.* О природе философского знания. М.: Наука, 1978. 106 с.

⁸ *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.; *Шюц А.* Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. 336 с.; *Манхейм К.* Избранное: Социология культуры. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 501 с.; *Гофман И.* Социология вещей. Сборник статей [и др.]. М.: ИД Территория будущего, 2006. 392 с.; *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. 323 с.

стоит упомянуть классиков зарубежной философии – Х. Ортегу-и-Гассета, Т. Адорно и М. Хоркхаймера⁹. В целом они негативно, крайне критически высказывались по поводу явлений массовой культуры и модернизма в искусстве. В качестве их оппонентов по данному вопросу следует выделить Ч. Муккерджи и М. Шадсона, П. Бурдые¹⁰, а также русскоязычных авторов А. В. Захарова и С. Я. Кагарлицкую¹¹, преодолевавших эстетическую детерминированность освещения этой темы.

Избранная в нашей работе эмпирическая база – фильмография итальянского неореализма и советского кино второй половины 1940-х гг. – потребовала изучения соответствующей литературы. Из современных исследователей итальянского неореализма выделим авторов историко-искусствоведческих трудов: Ю. А. Беспалову, Н. Б. Кириллову, А. П. Кураша, О. А. Перенижко¹². Они раскрывают данное направление в кино как исторически и социально обусловленное, необходимое явление, сформировавшее традиции художественной выразительности и характер развития всего европейского кино на десятилетия вперед.

Второй пласт важных для комплексного понимания итальянского неореализма источников составляют изыскания по политической истории. В ракурс нашего внимания вошли работы В. П. Любина, Е. П. Наумовой и В. М. Ощепковой¹³, рассматривающих идейные и организационные

⁹ *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды / сост. А.М. Руткевич. М.: Весь мир, 1997. 704 с.; *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. М.: Медиум, 1997. 312 с.

¹⁰ *Муккерджи Ч., Шадсон М.* Новый взгляд на поп-культуру. М.: Полигнозис, 2000. 504 с.; *Бурдые П.* Социология социального пространства. В 2-х т. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 2005.

¹¹ *Захаров А. В., Кагарлицкая С. Я.* Массовая культура. М.: Альфа-М; Инфра-М, 2004. 304 с.

¹² *Беспалова Ю. А.* Феномен итальянского кино в мировом кинематографе // Молодой ученый. 2020. № 52. С. 292–296.; *Кириллова Н. Б.* Кинематограф по Антониони: от неореализма к экранному экзистенциализму // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14. № 2. С. 100–111; *Кураш А. П.* Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно-исторической реальности конца XIX – первой половины XX века: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2013. 224 с.; *Перенижко О. А.* Вторая мировая война и итальянский кинематограф: Роберто Росселлини // Современные проблемы гуманитарных наук в мире: сборник научных трудов. Казань, 2016. С. 8–10.

¹³ *Любин В. П.* Эксперимент Итальянской коммунистической партии в XX веке (1921–1991) // Рязановские чтения (Седьмые): матер. междунар. науч. конфер. М.: Государственная публичная историческая библиотека России, 2023. С. 173–186; *Наумова Е. П.* Партия действия и правительство переходного периода в Италии (июль – ноябрь 1945 г.) // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2016. № 4. С. 114–138; *Ощепкова В. М.* Национальная политика Италии в середине XX века // В сбор. статей III международной научно-практической конференции. 2019. С. 29–32.

преобразования итальянской политики и особенности местной межпартийной борьбы в 1920–1940 гг.

Особенный интерес представляют философские труды о неореалистическом кинематографе южноевропейской страны. Исследователи И. Н. Гнездилова, И. И. Кранк, Р. В. Черкасов¹⁴ в своих работах анализировали поднимаемые данным искусством вопросы, такие как моральная ответственность перед обществом и страной, противоречия национальной идеологии Италии с тягой человека к экзистенциальной свободе, аксиологический кризис, субъектность детей в киноповествованиях. Реализованные вышеназванными авторами подходы позволяют постичь смысловые опоры репрезентации реальности в рассматриваемом направлении кино, философские стороны творческих поисков и открытий художников данного направления.

Среди авторов наиболее профильных, культурологических трудов о кинематографе неореализма следует указать И. В. Гожанскую, А. Ю. Зими́на, С. Ю. Коробову¹⁵. Они раскрывают коммуникативные, семантические и созидательные свойства фильмов, их место в медиаполе, процессах его глобализации и персонализации, утверждают большое социокультурное значение экранного искусства и его осмысления.

В данной работе также были использованы итальяно-язычные научные изыскания Е. Gheller и S. Parigi¹⁶ об иконографических, тематических, стилистических, повествовательных, дискурсивных, продуктивных и

¹⁴ *Гнездилова И. Н.* Творчество Федерико Феллини (доминанта экзистенциального подхода к миру): дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Екатеринбург, 1999. 182 с.; *Кранк И. И.* Философия итальянского неореализма (на материале пьесы Ж. П. Сартра “Затворники Альтоны” и ее экранизации Витторио де Сика) // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2009. № 4. С. 121–125.; *Черкасов Р. В.* Взгляд ребенка в итальянском неореализме: на примере фильма Витторио де Сика “Похитители велосипедов” // Вояджер: мир и человек. 2018. № 10. С. 161–167.

¹⁵ *Гожанская И. В.* Кино как объект культурологического исследования: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Саратов, 2006. 156 с.; *Зимин А. Ю.* Феномен смыслообразования в киноискусстве: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Тюмень, 2007. 150 с.; *Коробова С. Ю.* Динамика переживания субъектов при воздействии культового кино: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. Челябинск, 2022. 176 с.

¹⁶ *Gheller E.* Un cinema «fuoruscito». Esuli italiani in Francia e ricezione del Neorealismo (1945–1950) // *Storie e culture del cinema e dei media in Italia.* 2022. № 12. V. 6. P. 41–53; *Parigi S.* Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra / Stefania Parigi. Venezia : Marsilio, 2014. 365 p.

рецептивных аспектах неореализма (в особенности, о восприятии неореалистического кино современной ему прессой).

Важную роль в формировании понимания ряда сторон советского кинематографа того периода играют авторы искусствоведческих статей по обозначенной теме – В. А. Гусак, М. И. Косинова и А. В. Трофимов¹⁷. Они фокусировались на описании процессов возрождения пережившего военную разруху кино СССР, ключевых составляющих эстетических концепций конкретных фильмов и поиске в них средств художественной выразительности, перекликающихся с эталонами итальянского неореализма.

На проблемах социокультурного и хозяйственного восстановления СССР послевоенного периода сосредоточены труды таких авторов, как В. А. Гоганова, Р. М. Дзангиева, С. Г. Согомонян и К. М. Чепак¹⁸. Отдельный интерес вызывают философские работы об отечественной действительности 1940-х гг., посвященные массовому сознанию, государственной идеологии, культурным кодам страны и отдельных социальных групп, символизации понятий, антропологическим и психологическим факторам жизни на фронте и в тылу, конструированию в обществе стереотипа советской женщины. Эти темы исследованы К. С. Дроздовым, Н. Л. Пушкаревой, А. А. Трошиным¹⁹.

¹⁷ Гусак В. А. Влияние итальянского неореализма на формирование советского послевоенного кино. В сборнике: научных трудов. СПб., 2005. С. 147–155; Косинова М. И. Советская кинофикация и кинопрокат во второй половине 1940-х гг. «Трофейное кино» – спасение киноотрасли в период «малокартинья» // Сервис +. 2015. № 3. С. 59–69.; Трофимов А. В. Образы войны, власти, народа в советском кино второй половины 1940-х годов // Вестник Томского государственного университета. 2021. № 467. С. 200–208.

¹⁸ Гоганова В. А. Восстановление народного хозяйства в СССР после завершения Второй мировой войны (40-е – 50-е гг.) // Россия и мир в новое и новейшее время – из прошлого в будущее: матер. XXV юбилейн. ежегод. междунар. науч. конфер. (Санкт-Петербург, 22 марта 2019 г.). СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т промышленных технологий и дизайна, 2019. Т. 3. С. 146–148; Дзангиева Р. М. Особенности формирования гражданского общества в послевоенном СССР // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: матер. V междунар. науч. конфер. (Санкт-Петербург, 09 декабря 2022 г.). СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т промышленных технологий и дизайна, 2019. Т. 2. С. 657–661; Согомонян С. Г., Чепак К. М. Состояние СССР до, во время и после Великой Отечественной войны // Значение и роль Советского Союза в победе над нацистской Германией и ее союзниками в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Новый взгляд и осмысление сб. ст. по матер. всерос. науч.-практ. конфер. (Ставрополь, 11–12 апреля 2023 г.). Ставрополь: Ставропольский гос. аграрный ун-т, 2024. С. 157–166.

¹⁹ Дроздов К. С. Подвиг и его репрезентации в СССР во время и после войны // Вторая мировая и Великая Отечественная: к 75-летию окончания : матер. междунар. науч. конфер. (Москва, 28–30 сентября 2020 г.). М.: Ин-т российской истории РАН, 2021. С. 375–386; Пушкарева Н. Л. Социальная память о быте и повседневности женщины-ученой в дооттепельном советском кинематографе (1945–1955 гг.) // Вестник Марийского государственного университета. Серия: Исторические науки. Юридические науки. 2020. Т. 6. № 2. С. 143–149; Трошин А. А. Метафора «чужого» в контексте социокультурных процессов в СССР после окончания Второй мировой войны // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 2. Т. 1. С. 263–268.

Культурологическую направленность имеют также проанализированные при написании диссертации труды Т. А. Булыгиной, Е. В. Огарковой, З. П. Тининой и С. А. Куликовой²⁰. В них отражены использовавшиеся в СССР стратегии возвращения населения в условия мирной жизни, процессы трансформации индивидуальных и коллективных ценностей, духовные аспекты отечественных культуры, науки и образовательной системы в середине XX в., наконец – значение произведений периода малокартинья в развитии культуры и общества.

Итак, имеющаяся литература с различных сторон изучает атрибуты социальной реальности и ее взаимоотношения с процессом создания произведений кино, внутренними пространственно-временными системами фильмов. Тем не менее, до сих пор отсутствует комплексный анализ теории и практики репрезентации действительности на экране в культурологическом ракурсе, учитывающий также и множественные междисциплинарные аспекты данной темы, в чем состоит **проблема настоящего исследования**.

Объектом исследования в работе является кинематограф как культурный феномен, вид искусства и особая форма репрезентации реальности.

Предмет исследования – моделирование репрезентации социальной реальности в кинематографе.

Целью диссертационного исследования стало выявление способов моделирования репрезентации социальной реальности в кинематографе на примере кино итальянского неореализма и советского кино второй половины 1940-х гг.

²⁰ Булыгина Т. А. Из интеллектуальной жизни советского общества. Духовная атмосфера в СССР после Великой Отечественной войны и общественные науки // Гуманитарные и юридические исследования. 2014. № 2. С. 22–27; Огаркова Е. В. Фронтовое поколение: этика послевоенной повседневности (по материалам проекта “Первая улица Мира”) // Военно-исторические аспекты жизни Юга России XVII–XXI вв.: вопросы изучения и музеефикации: матер. междунар. науч.-практ. конфер. (Волгоград, 14–15 ноября 2019 г.). Волгоград: Сфера, 2019. С. 155–159; Тинина З. П., Куликова С. А. Отечественная историография о советском военном и послевоенном художественном кино // Искусство Культура Образование: современные тенденции. 2024. № 2. С. 53–57.

Реализации цели подчинены следующие **задачи исследования**:

1. Рассмотреть роль и место кинематографа в культуре и обществе, в их истории.

2. Исследовать проявления реалистичности и правдоподобия в кинематографе как факторов художественного моделирования социальной реальности, определить процессы идентификации зрителя как формы отражения этого моделирования.

3. Разработать в культурологическом контексте универсальный способ анализа социальной реальности в кино.

4. Провести анализ форм репрезентации социальной реальности в итальянской и в советской кинематографиях второй половины 1940-х годов.

5. Систематизировать характер представления различных элементов социальной реальности, свойственный классическим неореалистическим фильмам Италии и фильмам СССР периода малокартинья.

Хронологические рамки исследования заданы его объектом и потому охватывают весь период существования кинематографа (с 1890-х годов по настоящее время), а в третьей главе временной период был сужен до второй половины 1940-х годов, в течение которых создавались экранные произведения, послужившие эмпирическим материалом диссертации.

Территориальные границы исследования аналогичным образом, с одной стороны, определены совокупностью мирового опыта кинематографа, а, с другой стороны, охватывают исключительно культурное пространство Италии и СССР (в третьей главе).

Источниковая база исследования. В изучении итальянского кино второй половины 1940-х годов и применяемой в нем модели репрезентации социальной реальности мы сконцентрировались на ключевых неореалистических фильмах: «Рим – открытый город» (Роберто Росселлини, 1945), «Похитители велосипедов» (Витторио де Сика, 1948) и «Земля дрожит» (Лукино Висконти, 1948). В кинематографии СССР соответствующего периода выделены ленты невоенного характера,

показывающие повседневную жизнь общества: «Первая перчатка» (Андрей Фролов, 1946), «Весна» (Григорий Александров, 1947), «Во имя жизни» (Александр Зархи и Иосиф Хейфиц, 1947), «Кубанские казаки» (Иван Пырьев, 1949).

Методологической основой в работе служат диалектический и метафизический методы и принципы познания, раскрывающие объект исследования в целостности и полноте. Решение отдельных задач, поставленных в работе, осуществляется также с помощью системного, структурно-функционального, семиотического подходов и путем использования методов построения суждений, таких как, синтез, абстрагирование, идеализация, сравнение, моделирование, индукция и дедукция.

Особое значение в исследовании имело использование нами методологических подходов нескольких современных авторов. Так, у философа аналитической школы Джона Сёрла позаимствовано многоуровневое структурирование реальности согласно его теории речевых актов, где различные социальные институты связываются между собой через язык²¹. Важным методологическим основанием для диссертации послужила теория А. Я. Флиера, в культурологической концепции которого социальная реальность разделяется на две сферы в зависимости от степени упорядоченности общественных коммуникаций и включает в себя не только эти коммуникации, но и их материальный и духовный продукт²². Кроме того, в качестве эффективного средства для анализа кинематографических феноменов выступила классификация коммуникационных аспектов художественных произведений отечественного эстетика Ю. Б. Борева, состоящая из нескольких смысловых пластов, в пределах которых могут выражаться взаимоотношения зрителя с собой и внешним миром²³. Для

²¹ Сёрл Дж. Р. Что такое речевой акт? Косвенные речевые акты. Классификация речевых актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986. С. 151–169.

²² Флиер А. Я. Избранные работы по теории культуры. М.: Согласие, Артем, 2014. 560 с.

²³ Боров Ю. Б. Эстетика. Отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством. М., Феникс. 2005. 511 с.

анализа оценочных аспектов репрезентации социальной реальности в послевоенном итальянском и советском кино нами взята ценностно-нормативная модель смыслообразования Г. Л. Тульчинского²⁴. Фундаментальные принципы, которые мы попытались реализовать в диссертации – необходимость применения интегративных подходов к исследованию произведений искусства и колоссальный потенциал культурологии как определяющей науки в системе современного гуманитарного знания – почерпнуты из сочинений отечественного философа Н. А. Хренова²⁵.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

– впервые системы теоретических представлений о кинематографе, актуальные для определенного периода истории и культуры их происхождения, представлены как естественные составляющие специфики социальной реальности, в которой они формируются и которую всецело отражают;

– концептуализированы с точки зрения культурологии такие феномены, как формы идентификации зрителя с содержанием кинопроизведения, реалистичность и правдоподобие фильма, повествовательность;

– предложена универсальная модель анализа социальной реальности в кино;

– впервые представлен культурологический анализ репрезентации социальной реальности в конкретных фильмах отдельных стилевых направлений итальянского и советского кинематографа;

– смоделирована система оценочных уровней элементов социальной реальности в итальянском и советском послевоенном кино.

²⁴ Тульчинский Г. Л., Бразговская Е. Е., Лимеров П. Ф. Семиозис и культура: лабиринты смысла. Сыктывкар, 2012. 343 с.

²⁵ Хренов Н. А. Между эстетикой и культурологией: о методологических проблемах современной науки об искусстве // Художественная культура. 2022. № 2. С. 56–77.

На защиту выносятся следующие положения, выносимые на защиту:

1. Концепции кино разных лет следует рассматривать в совокупности с культурой, политикой, экономикой и историей социальной реальности, где они формируются, расценивать эту общность как взаимообусловленную.

2. Категории реалистичности и правдоподобия фильма, идентификации зрителя складываются в системе кино и имеют опосредованное отношение к отождествлению с социальной реальностью и ее объектами. Они раскрываются скорее в рамках пространства вымышленного мира, формируемого произведениями экрана и формирующего их.

3. Многообразие сочетаний элементов и свойств социальной реальности, получающих отражение в тех или иных фильмах, может без качественных потерь быть редуцировано до различных теоретических конфигураций путем применения универсальной модели анализа социальной реальности в кино.

4. Репрезентация социальной реальности в художественном кино итальянского неореализма имеет ряд общих характерных черт, раскрывающихся в культурологическом анализе ключевых произведений этого искусства. Аналогичные исследовательские методы демонстрируют иной набор качественных характеристик репрезентации социальной реальности в советских фильмах, снятых в аналогичный исторический период.

5. Универсальная модель репрезентации социальной реальности в кино способна отражать уровни эмоционального отношения авторов и публики к базовым элементам социальной реальности в границах от крайнего неприятия до полной эйфорически окрашенной апологетики.

Теоретическая значимость: проведенное исследование позволит расширить знания в области культурологического понимания социальных функций кинематографа и применять подобные методы для изучения разных

направлений кино, а также других видов художественно-эстетической деятельности.

Практическая значимость: результаты исследования могут найти применение в учебной практике при чтении дисциплин «Культурология», «История кино», «Мировая художественная культура» и др. Также знакомство с настоящей диссертацией работников, связанных с производством кинопродукции, позволит им более осмысленно относиться к репрезентации социальной реальности средствами искусства, сформирует понимание реакций публики на их творения, усовершенствует прогнозирование последствий продвижения тех или иных идей в нестабильном современном обществе.

Личный вклад соискателя состоит в:

– самостоятельном выборе фильмов советского производства на невоенную тематику, снятых во второй половине 1940-х гг., наиболее ясно и высокохудожественно отражающих особенности актуальной им социальной реальности и некоторые специфические черты метафизики отечественной культуры и ее развития;

– раскрытии ключевых свойств культуры послевоенного СССР через призму передового на тот момент итальянского киноискусства, на порядок более изученного и породившего в различных кинематографиях мира массу версий отражения своего влияния;

– проведении культурологического анализа советских фильмов второй половины 1940-х гг.;

– осмыслении сути, элементов и значения моделирования социальной реальности в кинематографе.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема работы соответствует паспорту специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, в том числе пунктам: п. 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры; п. 11. Архитектоника

культуры. Многоуровневое строение культуры и культурно-исторического процесса; п. 25. Искусство как феномен культуры; п. 32. Культура и общество. Социокультурная динамика; п. 35. Традиционная, массовая и элитарная культура. Их взаимодействие и взаимовлияние; п. 45. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции. Эволюция художественной культуры; п. 46. Компоненты художественной культуры: искусство, художественная критика, публика, художественные институты, искусствознание, эстетика; п. 90. Концепции культуры как знаковой и символической системы; п. 109. Методы анализа текстов культуры: дискурс-анализ; п. 113. Искусство как социальное явление. Социальные функции искусства; п. 124. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Высокая степень достоверности обусловлена опорой на пользующуюся большим авторитетом в научной среде литературу, репрезентативностью выборки эмпирического материала, сбалансированностью совокупности применявшихся в работе методов, а также апробацией на следующих научных конференциях: XI международная научно-практическая конференция «Россия и Европа: связь культуры и экономики» (Прага, Чехия, 2015), III международная студенческая научно-практическая конференция «Молодые исследователи: взгляд в прошлое, настоящее, будущее» (Смоленск, 2022), XIX международная научно-практическая конференция «Молодежь в современном мире: проблемы и перспективы» (Уфа, 2023), Всероссийская научно-практическая конференция аспирантов, докторантов и молодых ученых (Майкоп, 2024), X международный научный форум «Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия» (Краснодар, 2024), IX ежегодная научно-практическая конференция молодых ученых и аспирантов «Науки о культуре и искусстве: перспективные исследования» (Москва, 2025).

По теме исследования опубликовано 14 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 5 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, и других публикациях.

Положения и выводы диссертационного исследования были обсуждены на заседаниях кафедры философии и общественных дисциплин Краснодарского государственного института культуры и отдела комплексных проблем изучения культуры Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. Общий объем диссертации – 179 страниц. Список использованных источников и литературы включает 244 наименования.

ГЛАВА 1

КИНЕМАТОГРАФ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КАТЕГОРИЯ

1.1 Роль кинематографа в истории культуры

Термин «кино» в языковой практике употребляется для ряда различных явлений и чаще всего может означать: производство экранной продукции, саму продукцию, практику ее потребления или особый социальный институт. Разные по своей природе обозначенные явления выступают предметной областью специализированных исследований, рассматривающих отдельные стороны данного понятия²⁶. Вместе с тем, несомненно, все смыслы слова «кино» взаимообусловлены и существуют благодаря одному и тому же – развитию и распространению технологий создания и показа фильмов.

Стоит сказать, что философско-культурологическое освоение кинематографа зачастую встречает сопротивление, неприятие в тех кругах, которые не считают кино специфическим феноменом культуры. Более того – любые заимствования из научных дисциплин в теории кино признаются ими некорректными, никак не помогающими определить суть кинематографа. Вместо этого предлагается автономное, конкретное исследование экранного опыта. Идеальным примером воплощения таких взглядов является книга влиятельного французского критика Андре Базена «Что такое кино?»²⁷.

Однако по прошествии более чем полувека со времени деятельности Базена кино прочно завоевало себе статус полноценного вида искусств, вследствие чего оно может быть исследовано с применением методов искусствоведческой, исторической, философской и культурологической наук. Культурологическая направленность настоящей работы определяется, в первую очередь, тем, что нами будет рассматриваться скорее не индустрия

²⁶ Изволов Н. А. Феномен кино: История и теория. М.: Материк, 2005. 158 с.

²⁷ Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 384 с.

кино и ее продукты, а социокультурное положение кинематографа, его соотношение с реальностью, восприятие и понимание фильмов аудиторией. В таком случае представляется невозможным отказ от учета теории и практики психологии, социологии, экономики, искусствоведения и других наук и отраслей знаний.

Киноискусство за свою относительно недолгую историю существования претерпело значительные изменения. Действительно, можно найти мало общего в первых экспериментальных примитивах братьев Люмьер и современных фильмах вне зависимости от их жанра, направления и страны создания (российский философ О. Аронсон и вовсе считает, что «кино сегодняшнее и кино тридцатилетней давности отличаются друг от друга больше, чем, например, театр и живопись»)²⁸. Существенные различия касаются не только технологии и эстетики кино различных периодов, содержания лент, но и всех аспектов производства и проката этих продуктов.

Например, по опросам Movie Research и «Ромир», уже в 2012 г. 92% жителей крупных российских городов активно пользовались интернетом для просмотра фильмов²⁹, а среднемировые данные от We Are Social и Hootsuite показывают, что 67% активного населения располагают подписками платных видеосервисов³⁰. А ведь еще в конце 1990-х гг. доминировали другие каналы трансляции кино: телевидение, кинотеатры и домашние приемники носителей информации. Возможность в любой момент выбрать контент из великого множества вариантов и установить с ним связь – это далеко не только удобная современная опция, но и массовое явление, накладывающее отпечаток на многие иные культурные аспекты кинематографа.

Меняются механизмы и характер воздействия фильмов, их восприятие различными категориями публики, в том числе исследователями (не только современниками, но и представителями последующих поколений). Фокус

²⁸ Аронсон О. Коммуникативный образ. Кино, философия, литература. М.: НЛЮ, 2008. С. 315.

²⁹ Интернет не платит за кино. URL: <https://www.gazeta.ru/business/2012/03/16/4094581.shtml> (дата обращения - 02.11.2024).

³⁰ Вся статистика интернета на 2020 год — цифры и тренды в мире и в России. URL: <https://www.web-canape.ru/business/internet-2020-globalnaya-statistika-i-trendy/> (дата обращения - 02.11.2024).

научного интереса в настоящей диссертационной работе направлен на рассмотрение взаимодействий и взаимосвязей кинематографа с обществом и отдельно взятым человеком в культурологическом ракурсе.

Параллельно с развитием практического опыта в кино развивалась его теория. Каждая из концепций на момент своего оформления либо пыталась объяснить внутренне присущие свойства и принципы работы всех когда-либо созданных фильмов одной схемой, либо, что бывало значительно реже, провозглашала корневую отсталость прежних форм и постулировала принципиально новые³¹. Доказывая истинность своих теорий кино, авторы часто приводили в пример конкретные произведения. Нетрудно заметить, что выбираемые таким образом фильмы, соответствуя потребностям доказательности теоретиков, не отвечали критериям универсальности, вследствие чего использование тех же методик при разборе и толковании других фильмов (особенно снятых по прошествии десятилетий) нередко затруднялось либо было невозможно. В анализе раннего искусства применимы одни теории, советского монтажного кино 1920-х гг. – другие, образцов итальянского неореализма 1940-х гг. – третьи и т.д. Добавляя к сказанному, что многие кинорежиссеры являлись и теоретиками, иллюстрировавшими на пленке свои взгляды из книг и статей на экранное искусство (и в противоположном порядке), можно заключить, что на раннем этапе развития кинематографа его практическое освоение и теоретическое осмысление были неотделимы, составляли единый процесс.

Таким образом, киноискусство (в частности – правила создания и подачи зрителям его персонажей, сюжетов, эстетических концепций) трансформируется под воздействием чего-то внешнего и более значительного, чем теоретическое осмысление этой области. К числу факторов макросреды, конечно, относятся социокультурные, научно-технические, экономические, политические, внешнеполитические. Однако

³¹ Филиппов С. А. Киноязык и история: краткая история кинематографа и киноискусства. – М.: Клуб «Альма Анима», 2006. С. 167.

мы не ставим задачу описать наиболее известные теории кино с точки зрения искусствоведения, а сосредоточимся в диссертации на моделях репрезентации социальной реальности, характерных для географических и временных пределов популярности тех или иных методологических подходов, и на том, каким образом представлены в них отношения кинематографа и зрителя(ей).

Разберем последовательно следующие концепции кино: феноменологическую, импрессионистскую, экспрессионистскую, диалектическую, неомарксистскую, техницистско-прогрессивную, психофизиологическую, социально-антропологическую, реалистическую, медиа-технологическую, структуралистскую, семиотическую, психоаналитическую, феминистическую и интертекстуальную.

Первой достаточно разработанной для нашего предмета рассмотрения теорией кино является феноменологическая концепция немецкого психолога и философа Гуго Мюнстерберга³², появившаяся в середине 1910-х гг. на фоне экономического, научного, военного, технологического расцвета Германской империи, а также бурного продвижения идей экспериментальной и гештальтпсихологии. Основополагающим достижением этой концепции принято считать доказательство того, что феномен эффекта кажущегося движения на экране объясняется не инерцией сетчатки глаз (как утверждалось ранее), а способностью мозга, что позволяет понимать кино как искусство разума (а именно: внимания, памяти, воображения, эмоций). Фильм существует в сознании зрителей, в котором образуется «новая» (художественная) реальность, основанная на абстрагировании и идеальности повествования. Признавая потенциальную способность специальных средств выразительности точно и понятно оформлять замысел режиссера на пленке, Мюнстерберг писал, что окружающий мир не способен на какие-либо формы организации вне человеческого восприятия, и потому предлагал каждый акт

³² Мюнстерберг Г. Фотопеса: Психологическое исследование // Киноведческие записки. 2001. № 48. С. 234-277.

просмотра определять как активную, уникальную (ввиду особенности жизненного, культурного опыта, психологии каждого человека) деятельность³³.

Другой известной идеалистической совокупностью взглядов на киноискусство, является импрессионистская теория. Франция, уступившая в годы Первой мировой войны роль лидера в кинопроизводстве, в начале 1920-х гг. осознала необходимость разработки инновационного пути в экранном искусстве. Послевоенный социально-экономический кризис и усиление пацифистско-патриотических настроений в обществе привели к оформлению режиссером-теоретиком Луи Деллюком³⁴ и его сподвижниками (Р. Канудо³⁵, Л. Ландри) нового видения кино. Они считали, что визуальный ряд призван впечатлять, провоцировать на рассуждения, состоять из объектов, воспринимаемых зрителями как «символы мыслей и эмоций». Создавая атмосферу, воздействующую на чувства публики, автор должен выражать свою индивидуальность, но вместе с тем ему необходимо стремиться и к объективности, так как «кино создает характер жизни»³⁶. Таким образом, отношения со зрителем здесь воспринимаются исключительно как субъект-объектные, а пристального внимания требует к себе аппарат кино, ведь именно умелое оперирование формальным наполнением фильма при его съемке вызывает понимание и сопереживание при просмотре.

Важной в контексте настоящей диссертации экранной концепцией, является экспрессионизм. Деятели этого направления (Ф. Ланг, Ф. В. Мурнау, Р. Вине³⁷) реализовывались, главным образом, как режиссеры, а в научном дискурсе особенности их творчества систематизировались уже другими людьми. Авторы экспрессионистских лент решительно отказались от изображения реальности и утвердили право камеры быть субъективной

³³ *Мюнстерберг Г.* Фотопеса: Психологическое исследование // Киноведческие записки. 2001. № 48. С. 241.

³⁴ *Деллюк Л.* В дебрях кинематографа. М.-Л.: Государственное издательство, 1924. 158 с.

³⁵ *Канудо Р.* Манифест семи искусств // Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988, С. 20-24.

³⁶ *Садуль Ж.* Всеобщая история кино / В. А. Рязанова. М.: Искусство, 1958. Т. 1. С. 527.

³⁷ *Ажимова Л. В.* Эволюция социального статуса кино: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. М., 2017. 195 с.

инстанцией³⁸. Состояния, которые передавала такая камера с помощью особых ракурсов, планов, теней, светофильтров и экзальтации актерской игры, простирались от напряжения и тревоги, исходившей от локализованного источника, до ощущения «неизбежности социального апокалипсиса» (приход к власти нацистов позднее подтвердит эти пророческие опасения). Пессимистический диапазон настроений, воплощенных в кино тех лет, вполне объясним, если вспомнить раннюю Веймарскую республику с ее тяжелыми идеологическими и внутриполитическими распрями, обнищанием населения и гнетом позорных итогов противостояния с Антантой.

СССР этого периода также вошел в историю кино как родина радикально новых средств выразительности и коммуникации со зрителем. Разгульное, овеванное эстетикой авангарда время новой экономической политики и нарождающегося курса коммунистической пропаганды дало миру целую плеяду революционных режиссеров-теоретиков (С. Эйзенштейна, Д. Вертова, Л. Кулешова, В. Пудовкина³⁹). Их идейные взгляды различны, но могут быть рассмотрены и в единстве диалектического подхода в теории кино. Основная цель экспериментов первых советских новаторов кино – создать такой инструментарий, который мог бы направлять реакцию зрителей, формируя определенный набор общественных ценностей. Публика понимается как единый объект, психология которого устроена механически и просто, поэтому режиссеру в процессе съемок картины необходимо рационалистически точно сочетать визуальные стимулы для управления коллективным сознанием. Насыщенный идейно-ассоциативный ряд, принципиальность сюжетных конфликтов, напряженный ритм повествования, доминантность образа народной массы – качества, закрепившие за советским кино 1920-х гг. наименование «монтажное»⁴⁰.

³⁸ *Разлогов К. Э.* Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 138.

³⁹ *Борисова О. С.* Репрезентация революции в советском кинодискурсе: философско-антропологические смыслы: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. М., 2011. 160 с.

⁴⁰ *Лоусон Дж.* Кинофильмы в борьбе идей. М.: Изд-во иностр. лит., 1954. С. 30.

В середине 1920-х гг. (с началом хозяйственного подъема в Веймарской республике и развитием немецкой демократии и капитализма) в Институте социальных исследований Франкфурта-на-Майне оформляется неомарксистское течение, представители которого на протяжении нескольких десятилетий вносят видный вклад в социально-философское осмысление буржуазного общества. В кинематографе представителей Франкфуртской школы интересовало, в первую очередь, его восприятие и идеологическое воздействие. Большинство из них (З. Кракауэр⁴¹, Т. Адорно⁴², М. Хоркхаймер⁴³) полагали, что кино как часть популярной культуры является инструментом господства, порабощения масс, отлучения их от социально значимого опыта и идей, тотальным средством умиротворяющего отупления и насаждения зависимости от тривиальных развлечений, мощным аргументом в пользу социального неравенства. Демократизация искусства в XX веке виделась крайне негативным явлением, не способным оказывать никакого положительного образовательного, культурного или политически-революционного эффекта. Этим тотальным (пусть отчасти и непреднамеренным) вымыванием сознательности и гуманистических ценностей Зигфрид Кракауэр во многом объяснял приход к власти национал-социалистов. Главной для кино Кракауэр считал просветительскую функцию, критиковал формализм (в том числе экспрессионизм), так как считал, что он отвлекает публику от реальных проблем⁴⁴.

На фоне единомышленников по Франкфуртской школе выделяется Вальтер Биньямин⁴⁵, который иначе оценивал потерю искусством «ауры возвышенности», связывая его элитарность со старым, стремящимся к секуляризации, общественным укладом. По его мнению, в Новейшее время только доступное и понятное всем искусство, следуя своей единственно

⁴¹ Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 234 с.

⁴² Адорно Т. Размышления из поврежденной жизни. М.: Ad Marginem, 2023. 392 с.

⁴³ Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс / пер. с нем. Т. Зборовской. М.: Ad Marginem, 2016. 104 с.

⁴⁴ Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 234 с.

⁴⁵ Биньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.

верной практической цели, способно сплотить людей и избавить их от оков социального неравенства. Бенъямин большое значение придает кинотехнике: ее возможности раскрывают зрителю «другую природу», прежде «оптически неосознанное» зрителем. Объектив камеры проникает в действительность и изображает новое и неожиданное в ней, создавая снимки, наполненные одновременно и художественной, и научной ценностью. В этом смысле соображения Бенъямина следует рассматривать как техницистско-прогрессивную теорию кино.

Появление следующей влиятельной системы взглядов на кинематограф напрямую ассоциируется с первыми годами после окончания Второй мировой войны, разоблачающими пропагандистские технологии, и с образованием в 1947 г. французским ученым Жильбером Коэн-Сеза⁴⁶ Института фильмологии в Сорбонне. Фильмологией стали называть отрасль знания, сформировавшуюся путем приложения методик различных гуманитарных и естественных наук (в особенности психологии и физиологии восприятия) к кинопроизведениям. Эта дисциплина объединяла на протяжении почти двух десятков лет кинематографистов, критиков, философов, социологов, психологов, психиатров и педагогов из разных стран мира, а ее плоды востребованы до сих пор. Статьи А. Валлона⁴⁷, Э. Сурио и других теоретиков Института устанавливают, что видимое изображение на экране – это не что иное, как результат психического процесса зрителя. Этот процесс зиждется на поддержании различного рода балансов восприятия (в размерах объектов, протяженности времени, громкости звуков). Новый же виток развитию научной мысли фильмология придала в другом аспекте – изучении различий в реакциях на кино между категориями публики (по признаку национальности, возраста, уровня подготовленности). Этьен Сурио, в частности, признает существование универсума фильма, но ментальный акт его осмысления каждый раз специфичен и во многом зависит от того, к

⁴⁶ Cohen-Séat: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema*. 1954. С. 26.

⁴⁷ Валлон А. *От действия к мысли. Очерк сравнительной психологии*. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. 238 с.

каким категориям можно отнести зрителя. Он же первым обращает внимание на глубокое влияние ленты, которое она оказывает и после выхода человека из кинозала (благодаря воспоминаниям и усвоению моделей поведения), и даже до начала проката (под действием ожидания)⁴⁸. Здесь в исследованиях используются даже медицинские методы (например, электроэнцефалография, сделанная сразу после просмотра тех или иных материалов). Фильмологию можно определить как психофизиологическую теорию кино.

В середине 1950-х гг., когда актуальность фильмологических идей признавалась во всем капиталистическом мире, возник весьма оригинальный и поначалу недооцененный труд французского социолога Эдгара Морена «Кино, или Воображаемый человек»⁴⁹, подаривший мировой мысли социально-антропологическую трактовку кино. Морен пишет, что «вся воспринимаемая реальность проходит через форму изображения», кино же является «изображением изображения». Благодаря такой двойной усложненности зритель воспринимает реальность как воображаемое, а воображаемое – реальным. Публика во время киносеанса, подобно детям, древним людям или невротикам, с естественной легкостью «верит в двойника, в метаморфозы, в вездесущность, во всеобщую переменчивость, в антропокосмоморфизм». Магия фильма заключается еще и в том, что он, пользуясь психофизической пассивностью человека при просмотре, полностью вовлекает его в грезы и мечтания (активизируя и их потаенную, бессознательную часть), формируя в нем идентификацию не только с персонажами, но и с действием, обстановкой на экране (порой совершенно чуждыми)⁵⁰. Так, подталкивая зрителя к причастности, смешивая фантазии и сны с конкретностью реального, камера имитирует «психологическое зрение», представляя на пленке новый материальный мир.

⁴⁸ *Сурио Э.* Двести тысяч драматических ситуаций. URL: <https://www.livelib.ru/work/1000935085-dvesti-tysyach-dramaticheskikh-situatsij-etenn-suro>

⁴⁹ *Morin E.* Le cinéma, ou, L'homme imaginaire. Paris : Éditions de minuit, 1956. 250 p.

⁵⁰ *Robertson R.* Globalization: Social Theory and Global Culture. SAGE. 1992. P. 61.

Во второй половине 1940-х гг. в нищенствующей коммунистически настроенной Италии и позже (в 1959 – 1962 гг.) во Франции, переживающей военно-политический и социальный кризис Четвертой республики, начинается новая веха в истории мирового кино – зарождение авторского (некоммерческого) течения. Споры вокруг неореализма и новой волны (в частности о том, – корректно ли их объединять и считать школой в киноискусстве) не утихают по сей день, однако их влияние на мировой кинематограф, вне всякого сомнения, огромно. Режиссеры этого направления (Р. Росселини, Л. Висконти, В. де Сика, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, А. Рене) объявляли популярное кино устаревшим, слишком отдаленным от зрителя и предлагали свое видение (французские деятели начинали это с написания статей в журнале критика Андре Базена, ставшего в итоге «отцом Новой волны»)⁵¹. Они снимали ленты, изображавшие жизнь обычных людей со знакомыми каждому проблемами и ситуациями. Человек в кинозале расценивался ими как субъект, всегда заинтересованный в новизне и правдоподобности кадров, «уставший» от классических «канонов» искусства и желающий наблюдать простые истории в новаторском оформлении. Соединяющие индивидуальность творческого подхода автора, натурность съемки, оригинальность сюжетов, отказ от банальных суждений, скупость внешней выразительности актерской игры, приблизительность причинно-следственных связей, нечеткость мотивации персонажей, итальянский неореализм и французская новая волна воплощали положения реалистической теории кино.

В 1960-е гг. стремительно развивающаяся в западных странах массовая культура привлекает внимание специалистов из разных научных сфер. Новые технические возможности обусловили фундаментальные сдвиги в обществе и экономике, особенно в форме и содержании продуктов интеллектуального труда. Кинематограф по сей день отмечается как самый яркий пример

⁵¹ Филиппов С. А. Киноязык и история: краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб «Альма Анима», 2006. С. 179.

реализации принципов массовой культуры в искусстве. В рамках зародившихся вместе с этими изменениями нового направления исследований в сфере масс-медиа фильм впервые стал рассматриваться как полноценное медиа-средство. Вопреки утвердившейся в те годы трансмиссионной модели, понимавшей коммуникации как неизменно приводящий к нужной рецепции механический процесс, канадский философ Маршалл Маклюэн⁵² главную роль отводил носителям информации. Он говорил, что человек более подвержен влиянию средств коммуникации, нежели содержанию сообщения. Поэтому основной причиной движения людского восприятия (от преимущественно слухового к преимущественно зрительному) он называл эволюцию доминирующих способов распространения информации (от разговорной речи через печать к визуальным каналам), что достаточно убедительно объясняет нынешнюю высокую популярность кинематографа⁵³. Правоту своей медиа-технологической теории Маклюэн подтверждает очевидным фактом, что современный человек при усвоении новых данных всегда мгновенно берется анализировать и их адресанта, и контекст, в который они помещены. Следует признать, что подобные манипуляции в сознании были свойственны и несовременному человеку, только протекали они гораздо медленнее в силу значительно меньшего потока поступающей информации.

Зарождение и развитие структуралистского подхода к изучению кино сложно заключить в какие-либо конкретные временные или географические рамки. Более того, из работ общетеоретического направления приходится вычленять тезисы, применимые к кинематографу. По сути единственный вид источников ознакомления со структуралистским осмыслением экранного искусства – это аналитические материалы, посвященные отдельным фильмам и конкретным режиссерам. Однако осмысление персонажей и событий фильма посредством набора бинарных оппозиций («хорошо-плохо»),

⁵² Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М.: Академический Проект, Гаудеамус, 2013. 496 с.

⁵³ Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2011. С. 362.

«смелый-трусливый», «небо-земля» и т.д.) активно используется и по сей день. Общеизвестно, что интересные зрителям сценарии строятся вокруг переходов героев и ситуаций из одних положений в противоположные. Каждый человек по эту сторону экрана также состоит из определенных структур (психологических, деятельностных, мировоззренческих и пр.) и способен переходить между оппозициями. Эти изменения могут быть объектом управления извне, так как киноиндустрия во многих случаях несвободна от воздействия интересов правящих кругов, формирующих и реализующих культурную политику государств.

Комплекс теорий, именуемый семиотикой, тоже объединяет философов разных стран и поколений. Они полагают, что фильм является знаковой системой, и потому состоит из элементов, воспринимаемых не как таковые (аналогичные тем, что существуют в действительности), а как несущие смысл. Зритель (как простой, так и требовательный критик), чтобы понять фильм, должен фиксировать экранные знаки и расшифровывать заложенный в них режиссером смысл⁵⁴. Видный французский теоретик Кристиан Метц⁵⁵ поначалу даже считал, что можно на основе сложившейся практики кино создать универсальную систему кинематографических кодов, которые бы устанавливали правила соединения кадров в последовательности для образования значений, подобно тому, как это происходит в языках. Постепенно семиотики пришли к тому, что знаковые конструкции фильмов неотделимы от основ и особенностей восприятия родственной им аудитории, контекста производства и проката. Верно будет заметить, что человек как декодирующий субъект формируется в определенном знаковом поле, складывающемся под воздействием культурно-исторических, социальных, идеологических, морально-этических, эстетических факторов.

Психоаналитическая концепция напрямую связана со структуралистской и семиотической: вошедшая в кинотеорию в 1970-х гг.

⁵⁴ *Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики.* Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 73.

⁵⁵ *Маньковская Н. Б. Метц Кристиан // Культурология. XX век: Энциклопедия.* СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 2: М—Я. 446 с.

благодаря постструктуралистской интерпретации фрейдизма Жаком Лаканом⁵⁶ она во многом является преемницей научного осмысления искусства теоретиками предыдущих десятилетий. Главным отличием этого подхода является определение смотрящего фильм человека как личности. Так, классик психоаналитической теории кинематографа британка Лаура Малви⁵⁷ считает, что удовольствие зрителя напрямую зависит от того, насколько фильм как проводник разного рода порядка способен временно приглушить «чувство нехватки и отчуждения» (одна из базовых категорий лаканианства). Для того чтобы этот процесс происходил эффективно с охватом как можно большей аудитории, производство разработало целый ряд методик воздействия на индивидов. Например, у современных американских мужчин наибольший отклик вызывают возможность идентифицировать себя с успешными, сильными героями, фетишизм, а также сцены с обнаженными женскими телами. Способы угождения глубинным нуждам людей в западном киноопыте и, допустим, восточноазиатском, по различным причинам (особенности искусства, культуры, менталитета регионов), существенно различаются, поэтому имеющийся заметный перекосяк в сторону изучения европейского и американского обществ и кинематографий в психоаналитических и смежных исследованиях не может обеспечивать универсальность.

Та же Лаура Малви, а также такие женщины-мыслители, как Т. де Лаурентис⁵⁸ и Дж. Э. Тикнер⁵⁹ в последней трети XX века становятся идеологами феминистической кинокритики, обладающей высокой степенью самобытности. Они считают, что социокультурный контекст производства и потребления фильмов всегда обладает гендерной спецификой. Проводя контент-анализ, они утверждают, что кино неверно отражает количество женщин-пассионариев в мире и их вклад в социальное развитие, что

⁵⁶ Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М: Гнозис, 1995. 192 с.

⁵⁷ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 280-296.

⁵⁸ Де Лаурентис Т. В зазеркалье: женщина, кино и язык // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. Харьков. СПб.: ХЦГИ - Алетейя, 2001. С. 738-758.

⁵⁹ Тикнер Дж. Э. Мировая политика с гендерных позиций. М.: Культурная революция, 2006. 336 с.

ухудшает отношение к ним в реальности. Представители феминистской семиотики указывают на повсеместные манипуляции образами героев и смыслами повествования в кино. В итоге артикулируемая ими идеология выливается в широкую критику культуры, одобряющую неравенство полов. Человек, по их мнению, с рождения попадает под навязанный современными медиа сексистский взгляд на жизнь, и избавиться от такого стереотипного мышления он может только с помощью волевой реконструкции представлений об обществе и социальных ролях⁶⁰. Хотя подавляющее большинство феминисток обычно высказывали весьма оригинальные и неоднозначные идеи, их заслуга в побуждении исследователей самых разных направлений к изучению реальных аудиторий по-настоящему велика.

Основанная на теории полифонизма М. М. Бахтина⁶¹ (текст – это не монолог писателя, а конструируемый им диалог с другими произведениями, авторами и читателями, во многом зависящий от контекста своего создания) интертекстуальная концепция кино крупного отечественного философа М. Б. Ямпольского⁶² выражается через идею, что каждое произведение искусства выстраивает оригинальную структуру, содержащую весь предшествующий культурный опыт, данный в художественной интерпретации и особом видении его генезиса, – интертекст. Язык фильма суммируется из элементов, ставших на определенном этапе развития кинематографа унифицированными, а также оперирует цитатами и реминисценциями, и «невидимыми» элементами, находящимися в памяти зрителя⁶³. Реципиент кинопродукта рассматривается как субъект диалога, активный участник процесса передачи смыслов, образующихся путем совмещения физически данного на экране со смыслообразующими элементами, закодированными в художественном языке. Пожалуй, даже больше – интертекстуальность делает искусство полноценным только тогда,

⁶⁰ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: ПроPILE, 2000. С. 208.

⁶¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 445.

⁶² Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: 1993. 201 с.

⁶³ Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 137.

когда механизмы экранного текстопорождения работают, то есть считаются публикой.

Главная область дальнейших социально-философских изысканий, по всей видимости, находится в оформлении и изучении различных пространственно-временных аспектов мирового культурного поля. Можно сказать, сами теории Бахтина и Ямпольского представляются частями интертекста философского, а их актуализация во второй половине XX века неслучайна, ведь именно в этот период значительно возрастает доступность произведений искусства, массовость образования, существенно распространяются и совершенствуются средства коммуникации, утверждается популярная культура.

Как видим, вышеописанные концепции защищают самые разные, до противоположных по некоторым пунктам, позиции. С другой стороны, в развитии исследовательской мысли о кинематографе можно заметить некую логику, нетрудно проследить динамику мнений по отдельным специальным вопросам. Важно увидеть также и признаки, характерные для всех или большинства теорий кино.

Итак, на протяжении всего XX века происходит плавный переход от узкопрофильного осмысления кино (в феноменологии, экспрессионизме) к теориям, истолковывающим его вкупе с культурой (в интертекстуализме), иными видами искусства (в структурализме, семиотике) и массовых коммуникаций (медиа-технологической). Увеличивается и поле внимание ученых, сперва признающих кинематографический продукт как в высокой степени самостоятельную единицу, а в конце столетия – уже совершенно неотделимый от связанных с ним произведений, идеологической, социальной, экономической среды его рождения и существования элемент. Кроме того, если первые теории сосредотачивались вокруг формалистских изысканий (феноменология, импрессионизм), то уже с середины столетия исследователи включают в фокус рассмотрения контекст производства и демонстрации фильмов (неомарксизм, неореализм), а потом и скрупулезный

анализ публики (социальная антропология, феминизм). Если в начале века (в диалектике, взглядах Франкфуртской школы) зритель рассматривается как простой, зачастую механически осмысливаемый объект процесса показа ленты, то уже в 1950-х гг. в психофизиологических взглядах фильмологов подчеркивается целесообразность изучения отдельного человека, публика разделяется на категории, а воздействие кино сегментируется на поэтапные составляющие. Адепты постструктурализма, интертекстуальности и вообще ратуют за то, что просмотр есть всегда индивидуальный акт, активирующий работу сознания и бессознательного, потому любой анализ публики скорее ошибочен. Заметим, что теоретики все меньше говорят о кинематографе в категориях искусства, уходя в философские, культурологические, социологические, политологические и экономические темы, потому вновь активизируется полемика вокруг того, можно ли его считать искусством. Нередко эти дискурсы приводят к новым определениям категории «кино», отражающим его изменившуюся (во многом благодаря кинематографическим явлениям) суть.

Несмотря на принципиальный разброс во мнениях есть и связующие точки между разнородными толкованиями киноискусства. Здесь следует привести точку зрения одного из ведущих философов XX века Луи Альтюссера⁶⁴. Он мыслил, что все теории – это плод идеологии, экономики и общества, в которых они формируются, связанных через интерпелляцию (взаимообусловленность идентичности индивидуума и социума, где он живет). Поэтому-то ранние теории кино не обладают прочным фундаментом, а основаны на впечатлениях и ощущениях преимущественно авангардных мыслителей, а поздние – являются аргументированным результатом многосоставных работ, объединяющих маститых философов, культурологов, социологов, психоаналитиков.

К схожим выводам приходит современный исследователь культуры Н. А. Хренов, объясняющий плюрализм теорий в истории искусства (как и

⁶⁴ Альтюссер Л. Об искусстве. М.: V-A-C press, 2019. 112 с.

альтернативность художественных практик) стремлением разнообразия субкультур и контркультур (выразителями которых являются, несомненно, оригинальные авторы и их труды) универсализировать свойственную каждой из них картину мира⁶⁵. В особенности это проявлено в эпоху постмодерна (и кинематографа – ярчайшего аккумулятора и рупора ее специфики), когда культура как систематизирующее многоликую широту ее феноменов образование нуждается в большом количестве посредников с носителями индивидуального сознания. Наряду с историко-философскими аспектами, в изучении художественного творчества необходимо, по Хренову, учитывать также искусствоведческие, эстетические, социологические и социально-психологические в их тесной взаимосвязи, что укрепляет культурологию в качестве комплексной, междисциплинарной области гуманитарного знания.

Каждая из упомянутых в диссертации теорий стремится объять киноискусство целиком, при этом их авторы умозаключают всеобщую верность своих гипотез только на основе разборов отдельных лент путем экстраполяции выводов. С одной стороны, они, несомненно, дают весьма утилитарное понимание той дифференциации аспектов (в том числе и культурологических) многоликого кинематографа, каким он видится в XXI веке. С другой стороны, такая неуглублённость концепций становится очевидной, способствует поддержанию высокого научного интереса к кино и побуждает других теоретиков в качестве ответных реакций продуцировать новые, более полно, точно или оригинально выраженные идеи. Все это благоприятствует развитию кинематографа по всем направлениям, а также воспитывает его зрителя в актуальных мировоззренческих и социокультурных парадигмах.

⁶⁵ Хренов Н. А. Образы «великого разрыва»: кино в контексте смены культурных циклов. М.: 2008. 536 с.

1.2 Специфика коммуникационных процессов в системе «кино – зритель»

Искусство как часть духовной культуры человечества, как сфера творческой активности и особая совокупность ее готовых продуктов является необходимым, социально опосредованным и системным образованием. В частности, кинематограф – отнюдь не хаотичное скопление множества феноменов культуры, созданных в одном перцептивно-технологическом формате, а целостная коммуникативная система, получающая отражение во всех фильмах. Видный отечественный эстетик Ю. Б. Боров смоделировал этот массив как многоуровневую структуру, отражающую различные типы отношений человека (в зависимости от того, с кем или чем они устанавливаются), возникающие во время восприятия произведения искусства (в том числе – просмотра кино). Причем эти теоретические изыскания Борева основываются на том, что набор пластов коммуникаций заложен в концептуальности каждого конкретного продукта творчества, что в данном наборе заключается важная часть концептуальности произведения, отвечающая за форму репрезентации реальности⁶⁶.

Кинематограф, функционируя в обществе в массовом порядке, может быть вписан в социальную реальность и как полноправный социальный институт. Нам видится, что его существование в таком качестве следует разделять на два уровня. На первом из них кино предстает средством передачи представлений конкретного общества о самом себе, по типу архаического мифа, но помещенного в современные условия, внутри которого любую типологию можно воспринимать как репрезентативную для этого общества. Именно потому через особенности фильмов можно судить о месте и времени, относящихся к их созданию. На это указывают особенности сюжета, характеров и поведения персонажей, ведущих конфликтов,

⁶⁶ Боров Ю. Б. Эстетика. Отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством. М.: Феникс, 2005. 511 с.

монтажного стиля, локаций, цветовых и световых решений, музыкального сопровождения и пр. Чем больше в арсенале теоретика фактов из социальной истории, тем потенциально более объемны и точны его выводы. Конечно, способы и уровень отображения реальности в каждом фильме индивидуальны, различна степень художественного кодирования, понятного зрителю, считывающему отпечатки времени и места происхождения картины. Однако нет, пожалуй, ни одного фильма, который был бы способен объяснить собою социальную реальность целиком (пусть и в упрощенном виде), как нет ни одного фильма, который бы не имел с ней ничего общего. Кинематограф получает выражение в бесчисленном множестве порожденных собою творений, а значит, максимальную полноту и объективность его репрезентативных данных мы получим, если будем исследовать это множество подробно и системно. Каждый элемент этой совокупности обусловлен ею и определяет ее, будучи хоть сколько-нибудь маловлиятельной ее частью.

Второй уровень функционирования кино в качестве социального института раскрывается через идеологический инструментарий, в качестве которого оно может выступать весьма эффективно. Тотальная реклама и повсеместный прокат фильмов содержания, не противоречащего политической идеологии государства, представляются характерными для всех индустрий мира. В российской истории, например, среди двадцати лидеров проката по числу зрителей (на 2021 г.) находится шесть картин национального производства⁶⁷, а доля отечественных фильмов в прокате по итогам 2019 г. (последнего допандемийного) составила 28,5%⁶⁸. Очевидно, что эти цифры отражают не уровень мастерства российских кинематографистов, работающих над массовыми проектами, относительно

⁶⁷ Бюллетень кинопрокатчика. Статистика. URL: <https://www.kinometro.ru/kino/analitika> (дата обращения 02.11.2024).

⁶⁸ Доля российского кино в общем прокате впервые превысила допандемийный показатель. URL: <https://www.sostav.ru/publication/rossijskoe-kino-rost-prokata-49480.html> (дата обращения 02.11.2024).

зарубежных коллег, а скорее – социально-политические аспекты кинематографа.

Кино как средство пропаганды направлено одновременно на стимуляцию специфических психических реакций зрителя и на распространение угодных власти взглядов и настроений. Следует заметить, что производимый киноидеологический эффект прямо пропорционален массовости охвата ее аудитории, поэтому фильмы, фигурирующие на относительно малом количестве площадок, являются инструментом пропаганды скорее лишь номинально. Наконец, в отличие от первого уровня функционирования кинематографа как социального института, второй уровень включает лишь часть произведений, так как большинство авторских, независимых фильмов презентуют такие ценности различных социальных групп, которые отличаются от господствующих, даже в чем-то оппонируют им. И хотя здесь институциональность не подкрепляется строгим надгрупповым и общепринятым статусом, сплоченностью публики в отношении нее, главные функции социальных институтов – удовлетворение насущных потребностей населения, закрепление и воспроизводство социальных связей и практик, поддержание общественного порядка – реализуются в значительном объеме.

В силу того, что кино с самого начала своей истории проявляло большие возможности влияния на психологическое состояние зрителя, первыми исследователями соотношения в системе коммуникации «кино – зритель» стали представители гештальт-психологии. Они заинтересовались такими вопросами, как феномен репрезентативной иллюзии или психологические характеристики зрителя.

Первый из исследователей этого направления Гуго Мюнстерберг считает кинематограф искусством разума, доказывая, что просмотр фильма является целиком ментальным процессом (а не сугубо зрительным, инерционным, как считалось ранее). Применительно к данной теме, он делит способности мозга на три вида. Внимание позволяет фиксировать

восприятия, организуя их, как и в обычном наблюдении. Память и воображение ориентируют зрителя во времени и пространстве ленты, помогают ему понимать кинематографические условности. Эмоции приобщают киноповествование к особенностям внутреннего мира человека. Иными словами, кино обращается к сознанию зрителя, копируя его механизмы, приспособлявая к нему события фильма, и приобретает тем самым подлинную реальность своего существования. Кино идеальным образом функционирует в воспринимающем разуме, а вне его теряет всякий смысл и не актуализируется⁶⁹.

От крайнего ментализма Мюнстерберга несколько отошел его последователь Рудольф Арнхейм, начавший с того, что зрение тоже следует считать ментальным феноменом, позволяющим увидеть гораздо больше той информации, что получают глаза как орган чувств. Разум человека не только наделяет реальность смыслом, но и дает ей физические характеристики (цвет, освещенность, размер и т.д.). Объекты изображаемого мира фильма являются продуктами сознания зрителя на основе его восприятия, обусловленного спецификой выбранного авторами кино ракурса видения в прямом и переносном смыслах⁷⁰. Хотя в этом процессе человеческий мозг и организует окружающую действительность, он отражает те закономерности и структуры, которые уже есть в природе (подъемы и падения, господство и подчинение и пр.). Заметим, что такой подход к восприятию фильма максимально приближает нас к вопросу повествовательности, уподобляет просмотр ленты рассказыванию истории.

В сравнении с подходом психологов, считавших необходимым соответствие особенностей экранного искусства качествам разума, рассуждения философов, включившихся в научную дискуссию позже, носили более прагматичный характер. Их главное отличие заключалось в акценте внимания на прямом воздействии кино на публику. Эта общая, часто

⁶⁹ Мюнстерберг Г. Фотопеса: Психологическое исследование // Киноведческие записки. 2001. № 48. С. 240.

⁷⁰ Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 194.

встречавшаяся (особенно в среде деятелей советского монтажного кино) идея искала соответствия между событиями фильма и элементарными человеческими эмоциями, вызванными ими. Предполагалось, что раз первое обуславливает второе, то можно целенаправленно порождать те или иные реакции публики конкретными кинематографическими средствами, приемами, то есть аналитически рассчитывать это воздействие. Например, классик с мировым именем С. М. Эйзенштейн утверждал, что произведение кино должно «перепахивать» психику зрителя согласно определенной идеологической установке⁷¹. Механистический характер этой концепции располагал к предельно точному, выверенному овладению кинематографической формой, однако тотально этого осуществить не удалось, и рассматриваемые доводы оказались поставлены под большое сомнение. Появление в кино звука окончательно отодвинуло вопросы психологического воздействия на зрителя в предметные области социологии, политологии, культурологии.

Пропагандистское кино времен Второй мировой войны вернуло интерес к исследованию эмоционального воздействия кино на зрителя. Основанный в конце 1940-х Институт фильмологии в Сорбонне объединил ученых, критиков и кинематографистов, чтобы вместе они смогли ответить на вопросы о том, как и почему создается особое впечатление человека от фильма. Работа велась, главным образом, вокруг проблем психофизиологических условий восприятия экранного искусства с помощью методов экспериментальной психологии. Так, Р. Олдфилд доказал, что чисто физическое изображение совокупности точек разной интенсивности освещенности превращается в понятную человеку картинку только благодаря его психическим процессам. Воспринимающий субъект не пассивно регистрирует внешнее раздражение зрительных нервов, а деятельно

⁷¹ *Эйзенштейн С. М.* Монтаж. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2000. 592 с.

поддерживает балансы своего восприятия (понимание величин объектов, их цвета, формы и пр.)⁷².

Другое важное направление исследований в фильмологии заключалось в дифференциации эмоциональных реакций на фильмы в зависимости от категории публики (брались половозрастные критерии, уровень образованности, национальные особенности). Авторы обращались даже к данным электроэнцефалограмм, находя и интерпретируя в них изменения, вызванные кинопросмотром.

Крупный деятель Института Этьен Сурио разделял универсум фильма на уровни, в структуре которых важное место занимал зрительский. Именно на этом уровне, по его мнению, происходит специфический ментальный акт осмысления повествовательного дискурса фильма на основании экранных данных. Содержание зрительского плана универсума субъективно, так как основано на психическом своеобразии каждого человека. Кроме того, Сурио ратовал за исследование факторов, предшествующих просмотру фильма (ожидание сеанса) и наступающих по его окончании (остаточные впечатления, действие воспоминаний, усвоение моделей поведения)⁷³.

Другая ключевая фигура в фильмологии, Эдгар Морен, предложил новаторский подход в теории кино, рассматривая экранное искусство в антропологическом ракурсе и антропологию через кинематограф⁷⁴. Он утверждал, что человек воспринимает окружающий мир через изображения, фильм же репрезентирует реальность или производит изображения изображений. Такие размышления автоматически подводят к идее о воображаемом характере реального и, наоборот, о реальности воображаемого. Опираясь на тезис Ж.-П. Сартра⁷⁵ о «присутствии-отсутствии» (присутствие лишь в прошлом, отсутствие в данный момент) любого объекта в изображении, Морен сравнивает зрителя во время сеанса с

⁷² *Фрейлих С. И.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. С. 182.

⁷³ *Разлогов К. Э.* Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 137.

⁷⁴ *Morin E.* Le cinéma, ou, L'homme imaginaire. Paris : Éditions de minuit, 1956. 250 p.

⁷⁵ *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001. 320 с.

пещерным человеком, сумасшедшим или ребенком, которые не осознают фантомность некоторых объектов и не могут отличить свои мечтания от яви. Несмотря на принципиальную физическую отдаленность заснятых на пленке вещей, публика относится к ним, как к близлежащим и достаточно настоящим, ищет в них душу, замысел. В этом свете восприятие фильма роднится с магическим. Оно основано на общей системе, состоящей из «веры в двойника, метаморфозы, вездесущность, всеобщую переменчивость, взаимную аналогию микрокосмоса и макрокосмоса, в антропокосмоморфизм». На этом же построен универсум любого фильма как таковой.

Также Морен изучает идентификацию человека с киноповествованием и замечает, что в процессе нее он не проецирует себя в мир, а помещает мир в себя. Впечатление жизни, реальности, свойственное кино, создается благодаря пассивности зрителя, его практической бездеятельности во время просмотра, что в совокупности ставит его в регрессивное положение, инфантилизирует и невротизирует. Здесь выделялось два вида идентификации: с персонажем фильма и «полиморфными проекциями», способствующими вовлечению в обстановку и действие киноленты⁷⁶. Морен обращает внимание на то, что идентифицируется человек не обязательно с подобным себе, известным, но и чуждым, не связанным с его жизнью и даже объективной реальностью вообще. Такой эффект автор объясняет магией киноизображения, способной наполнять кино «причастностями» и побуждать публику к процессу идентификации.

Дальнейшие исследования Морена выводят то, что камера подражает визуальному восприятию, достигая подвижность «психологического зрения». Универсум фильма здесь именуется «комплексом сна и реальности», смешивающим кажущееся с конкретным, и являет зрителю особый внешний материальный мир, несмотря на то, что он обнаруживается лишь в виде отпечатка, оставленного на пленке.

⁷⁶ *Morin E. Le cinéma, ou, L'homme imaginaire. Paris : Éditions de minuit, 1956. 250 p.*

В 1970-е гг. в качестве главного теоретического направления в исследовании кинематографа оказалась семиология. Ее представители редко анализировали зрителей и их поведение, фокус их внимания был направлен на имманентный анализ киноречи, ее знаков, символов и кодов. Труды Ролана Барта⁷⁷ сместили научные интересы с изучения кодов на изучение текстов, параллельно характеризуя субъектов, воспринимающих данные тексты. Роль зрителя в обработке кода фильма, формировании его «текста» запустила новый этап в развитии философской мысли о восприятии экранного искусства, что ярко выразилось в ряде метапсихологических работ (например, у Жана-Луи Бодри и Кристиана Метца)⁷⁸. Основными рассматриваемыми проблемами были: природа и суть желаний человека, решившего посмотреть фильм; его формирование спецификой экранного искусства и соприкосновением с ней; соотношение киносеанса в восприятии зрителя со снами, галлюцинациями и гипнозом; наконец, – изменения психологического состояния по мере разворачивания фильма.

Именно так, благодаря особым условиям, в которых происходят любые киносеансы, и психическим процессам, которые они активируют, зритель в теории кино становится подобен субъекту в психоаналитическом смысле. Идентификация здесь складывается сообразно теории психического аппарата Зигмунда Фрейда, в которой конституируются понятия «Оно», «Я» и «Сверх-Я»⁷⁹. Фрейд во множестве психологических механизмов акцентируется на идентификации, называя ее и функцией основы (формирующей воображаемое Я) и функцией матрицы (ядром-прототипом последующей дифференциации Я).

Напомним, что Фрейд выделял несколько уровней идентификации. Первичной он именовал прямую, дообъектную идентификацию человека, когда он в раннем младенчестве (первые полгода жизни) еще не может себя

⁷⁷ Усманова А. Поэтика непроговариваемого и «фильмическое» в работах Ролана Барта // Философско-культурологический журнал *Toros*. 2019. №1-2.

⁷⁸ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. 264 с.

⁷⁹ Фрейд З. Некоторые замечания относительно понятия бессознательного в психоанализе. М.: Республика, 1994. С. 29-34.

позиционировать независимо от Другого. На «стадии зеркала» (6-18 месяцев от рождения) человек через собственное изображение в зеркале начинает определять себя как целое, отсекая подобное себе. Жан-Луи Бодри предложил двухуровневую систему идентификации и статуса зрителя в кино. Во-первых, в обоих случаях перед субъектом оказывается ограниченная поверхность, что располагает как придавать изображению целостность, так и изолировать его от окружающей реальности. Кроме того, и ребенок, и зритель кино являются двигательно пассивными в противовес постоянной вовлеченности своих зрительных механизмов⁸⁰.

Вторичная идентификация, согласно Фрейдю и Лакану, занимает центральное место в процессе структурирования личности, знаменует переход к символическому, конституированию самого себя как субъекта. Кризис, который проходит человек в возрасте 3-5 лет, выражается в эдиповом комплексе, характеризующемся сильным чувством любви к родителю противоположного пола и враждебностью к родителю того же пола, что из-за невозможности реализации сексуальных желаний приводит к идентификации ребенка со своим «противником» в рамках семьи. Такая же амбивалентная позиция свойственна и для кинематографа, где драматическое действие обычно сопряжено с одновременной идентификацией зрителя и с агрессором, и с жертвой. В наиболее утрированной форме этот феномен представлен в фильмах ужасов и триллерах. Помимо этого, во многих лентах видимое персонажами сменяется на экране раскадровкой самих персонажей, что в обозначенном ракурсе можно понимать как двойственность их позиции, делающая каждого из них попеременно то субъектом взгляда, то объектом взгляда другого субъекта. Зритель, включенный в идентификацию себя как пассивного участника художественного процесса, «присваивает» подобную раздвоенность.

Заканчивается кризис, связанный с эдиповым комплексом, трансформацией в серии вторичных идентификаций, образующих в личности

⁸⁰ *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М., 2012. С. 52.*

человека Я, Сверх-Я и Идеал-Я. Формирование такой субъектности сопряжено с идентификацией в качестве основы воображаемого построения Я, причем Я определяется через изображение Другого. Здесь Я собирается из множества несогласованных идентификаций, а потому не является центром субъекта, имеет дело с воображаемым, с обманом. Любой культурный опыт, получаемый субъектом через наблюдение за Другим, подобным, играет особую роль во вторичных идентификациях. В частности, Идеал-Я продолжит развиваться с помощью идентификации с различными амбивалентными моделями социальной реальности и мира культуры. Набор таких разнородных идентификаций образует не равновесную систему, а своего рода соотношение множества идеальных типов, неким образом сопоставимых друг с другом⁸¹.

Когда человек переходит от эмоционального восприятия объекта к идентификации с ним, происходит регрессия отношений к объекту, возврат к меньшей дифференциации. Чаще всего это является результатом нехватки Другого, вызванной потерей или отказом от него, и заканчивается возведением этого объекта в Я. А значит решение посмотреть фильм предстает добровольной регрессией, отказом не только от действия, но и от иного отношения к объектам вымысла, кроме как идентификационного. Подобное поведение можно расценить нарциссическим, так как человек обретает удовлетворенность в условиях редуцирования или прекращения отношений с Другим. Избавляясь от риска выбора объекта, нарциссизм придает значимость одиночеству и фантазмам в ущерб связям с этим объектом. По сути идентификация не только реагирует на ситуацию нехватки, но и определяет и вызывает ее. А, желая снова лицезреть кино, испытывать знакомые чувства и эмоции, индивид раз за разом стремится, в первую очередь, к получению личных выгод от отстранения и одиночества, поддерживая в себе темпы работы нарциссических механизмов. Французский

⁸¹ Зак М. Е. Азбука кино. М.: Союз кинематографистов России, 1990. С. 23.

философ Франц Фанон в этой связи утверждал: «Любой зритель или трус, или предатель»⁸².

Другая регрессия, по Фрейду, выражается в оральной стадии, когда человек настолько хочет соединиться с желанным объектом, что улавливает импульсы к его буквальному поеданию. В кино, особенно в специально оборудованном для его просмотра зале, такая идентификация возможна уже благодаря неотъемлемым условиям просмотра, как бы уничтожающим субъекта в темноте при полной его неподвижности и пассивности. «Оральная» форма единения зрителя и фильма реализуется не только в поглощении первого изображениями, но и одновременном поглощении в противоположном направлении. Человек актом попадания на киносеанс как бы завершает приготовление его и себя, превращается в едока и в еду. Поэтому настолько эффектно смотрятся на экране сюжеты, где персонаж глубоко втянут в какие-либо события, опутан некой тайной или утратил осознание границ и ориентиров. Эти темы позволяют зрителю испытать вдвойне усиленную идентификацию, поглощая и поглощаясь уже поглощаемым третьей инстанцией⁸³.

Отметим также, что с помощью множественных процессов идентификации Я не просто придает объекту целостность, а делает это исходя из сформированной стереотипности собственного понимания, подчиняемого некой идее. Кинозритель выстраивает фильм в своем сознании, оперируя комплексом его отдельных означающих таким образом, чтобы произведение представало в восприятии цельным, более гомогенным и глобальным, чем оно является по своей физической сути, а зачастую даже – чем оно задумывалось кинематографистами.

Наиболее распространенным употреблением слова «идентификация» и соответственно пониманием его значения в кино являются случаи слияния, сопоставления зрителем себя с персонажем, то есть примеры вторичной

⁸² Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М., 2012. С. 166.

⁸³ Делез Ж. Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 482.

идентификации. Однако, как отмечал Жан-Луи Бодри, человек гораздо больше идентифицирует себя не с показываемым, а с тем, кто предъявляет зрелище, кто невидим, но дает возможность зрителю увидеть происходящее глазами создателя фильма⁸⁴. Эта первичная идентификация (с субъектом видения) зачастую вообще остается вне внимания исследователей, но существование этого феномена ими обычно не оспаривается. Следует поставить вопрос о содержании и значении двойной идентификации в кино.

Строго говоря, первичная идентификация в кино отличается от того, что именуется первичной идентификацией в психологии. Зритель фильма в теории психоанализа чаще всего позиционируется как сформировавшийся субъект, ведь фаза раннего детства им давно прожита. Удобнее использовать понятие «первичная кинематографическая идентификация» и называть им идентификацию зрителя по отношению к собственному видению.

Будет правомерно постулировать, что, как и в психоаналитической идентификации, в фильме возможность вторичной идентификации обязана первичной, в данном случае – способности зрителя ставить себя на место создателей произведения и различать объекты и смыслы в последовательности теней, форм и цветов. Само устройство камеры и всего остального аппарата кино реализовано так, чтобы целенаправленно производить определенные эффекты на зрителя, формировать из него предзаданный тип субъекта.

Но первичная киноидентификация также является еще и той, где зритель встречается с собственным взглядом и даже ощущает себя привилегированной, центральной фигурой наблюдения, своего рода фокусом репрезентации. Все изображение организовано исключительно для единственного конкретного места, где и находится всегда глаз зрителя. И пусть человек не видит на экране своего отражения, как в зеркале, – он своим эмоциональным состоянием сверхприсутствует трансцендентально.

⁸⁴ Ковалев В. В. Формирование искусственных стереотипов в практиках работы средств массовой информации (на примере влияния художественных фильмов) // Гуманитарные и социально-экономические науки, 2009. № 1 (44). С. 147.

Этим мощным и направленным эффектом первичной идентификации умело пользуются при создании пропагандистского кино, ведь вне зависимости от формы повествования и содержания фильма субъект превращается усилиями кинематографистов именно в того фантазматического субъекта, место которому уже очерчено спецификой привилегированности его взгляда. Идеологический эффект здесь достигается выстраиванием иллюзорных ограничений, не оставляющих зрителю выбора в нахождении своего местоположения как воспринимающего субъекта.

Вторичная кинематографическая идентификация выражается в увлечении повествованием, желании погрузиться в него. Вообще замечено, что любой рассказ вызывает у человека некоторый интерес, превращает излагаемую историю в частично его историю. То есть субъект идентифицируется уже с самим фактом наррации, и эта имманентность отождествления обеспечивает прочную основу для всех дифференцированных, культурно опосредованных идентификаций.

Отдельного рассмотрения заслуживает аналогия между структурами повествования и структурой эдипова комплекса, их сходство в инсценировке противостояния «желания» и «закона». Актантная модель Греймаса, описывающая базовый набор драматических функций большинства сюжетов, тоже обнаруживает в себе эту гомологичность. Каждый драматургически выстроенный сюжет, как правило, демонстрирует разрыв между субъектом желания и его объектом, затрудняя, тормозя преследование одного другим, ведя через череду напряжений от начальной равновесной ситуации к конечной⁸⁵. Нехватка удовлетворения желания здесь может быть трактована как отказ субъекту со стороны Другого выполнить некий запрос. В этот момент наступает идентификация с Другим, как при регрессии. Причем этим субъектом одновременно выступает и герой фильма, и зритель, не только идентифицирующий себя с этим героем, но и узнающий в экранных конфликтах собственные противопоставления. Чаще всего эти сходства не

⁸⁵ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. С. 142.

являются буквальными: например, мотив соперничества героя с бандитами в вестерне может перекликаться с желанием зрителя найти новые личные ценности в кризисный период жизни. Корень этих взаимоотношений, судя по всему, лежит в архаичных связях рассказа и человека, ведь вторичная идентификация, сила отождествления себя с изображаемым в фильме не зависит от его сложности и качества: совершенно разные по объективным кинематографическим критериям глубины и мастерства воплощения идеи могут одинаково захватывать зрителя (даже если он осознает все недостатки произведения).

Другой важный аспект идентификации в кино исходит из того, что высказывания о произведении искусства (фильм – не исключение) всегда делаются постфактум, после его непосредственного восприятия, а не во время него. То есть разговор ведется не о фильме, а скорее о воспоминании о нем, переработанном для большей однородности и связности мыслительной реконструкции. Особенно заметен этот феномен в отношении зрителя к персонажу фильма, который появляется в памяти как статичный, понятный и оформившийся объект, несмотря на всю его противоречивость и изменчивость по ходу разворачивания сюжета.

Более существенное заблуждение, на наш взгляд, связано с распространенным мнением об идентификации как следствии симпатии к персонажу, его характеру, внешности, поведению, исполняемым в фильме функциям. Однако, как это было убедительно доказано еще Фрейдом, отождествление себя с героем может происходить и без симпатии или влечения к нему (особенно частичное отождествление), поэтому, наоборот, идентификация выступает в качестве причины симпатии. Кроме того, исследование, опубликованное в журнале «Psychological Science», показало, что зрителям свойственно вуалировать и в той или иной мере подавлять свои чувства к экранным антигероям, а подлинное восприятие их в среднем на

10% более лояльно, чем к положительным персонажам со схожим набором черт⁸⁶.

Это свидетельствует о том, что кинематограф способен выступать как средство управления податливостью зрителя, внушения ему любых моральных принципов, ведь определенным образом организованное повествование приводит к идентификации зрителя с героем, каким бы он ни был. Приятными на экране могут быть совершенно разные персонажи, однако в жизни далеко не все из подобных им людей вызывают к себе преимущественно положительное отношение. В исследовании, представленном в «Psychological Science», утверждается, что зрители гораздо реже находят сходства со злодеями из реального мира, чем с аналогичными вымышленными. Это можно расценивать как потерю бдительности человеком при кинопросмотре, оставляющим на время свои привычные социальные ориентиры. Стройность и убедительность кинематографического высказывания вызывают гораздо большую включенность в художественный контекст фильма и, как следствие, симпатию к персонажу фильма, нежели «положительность», одобряемость его характера и действий.

Если симпатия не является причиной вторичной киноидентификации (с персонажем фильма), тогда необходимо найти другие механизмы активации и протекания этой идентификации. В отличие от психологического отношения к героям, пожалуй, именно структура повествования, ситуация и ее представление на экране формируют побуждение зрителя к идентификации и определяют процесс ее развития; человеком подмечается не аналогия, а гомология с изображаемым. Это доказывается еще и тем, что отождествление происходит с персонажами не только в представляемых событиях фильма, но и в тех частях вымысла, что остаются за кадром, в том числе среди прошлого и будущего экранных историй. Причем такая идентификация совершается практически сразу, а никак не по мере

⁸⁶ Grant E. The Medieval Cosmos: Its Structure and Operation. New York: Cambridge University Press, 1997. 816 p.

узнавания психологии героев, их способностей и функциональных ролей. Достаточно одну сцену фильма снабдить некоей понятной на архаическом уровне ситуацией, чтобы зритель нашел в ней свое место (особенно показательно это на примере детей, которые могут увлекаться фильмом, совершенно не понимая мотивов персонажей, их диалогов, каких-либо контекстов). В этой универсальной повествовательной структуре человек найдет достаточное количество известных моментов, чтобы идентифицироваться с ними без необходимости проникать в какую-либо конкретику сюжета. Как мы показали ранее, история фильма есть одновременно и любая другая история, и история всеобщая, потому отождествление себя с кинематографическим пространством и его субъектами идентично осознанию человеком яви своего существования, своего места в социальной реальности.

Словом, в психоанализе идентификация чаще всего признается явлением интерсубъективным, то есть связанным с несколькими людьми и их ролями. Выражаясь иначе, идентификация возникает внутри той или иной ситуации, где каждый субъект находит свое место. Даже в повседневной речи, в языке, использующем местоимения «я», «ты», «она» и пр., регулярно употребляются всевозможные указания на позицию говорящего и другого человека (людей), без расставления которых диалог оказался бы в принципе невозможен. Аналогичным образом в кино – отождествление всегда происходит с учетом или участием нескольких экранных и реальных фигур.

В целом интерсубъектность и структура любой идентификации, с одной стороны, и драматургические каноны искусства, с другой стороны, обеспечивают амбивалентный характер процесса идентификации в кино. Каждая же новая ситуация в сюжете фильма, меняя расположение его персонажей, рождает новую идентификацию зрителя, наделяя его новой ролью, новым положением в этой системе отношений. Поэтому идентификация во время просмотра фильма куда более динамична и неясна, нежели чем это кажется в воспоминаниях зрителя об этом фильме.

Схожие эффекты, процессы идентификации свойственны вообще для любой воображаемой связи, как и для каждого из видов искусств, однако несложно заметить, что в той же литературе чаще всего читатель отождествляется более прочно и конкретно, что обусловлено уже самой спецификой текстового произведения, предоставляющего более развернутый взгляд на вещи, сконцентрированный в большинстве случаев на одном персонаже (повествование ведется от первого либо от третьего лица). В кинематографе, напротив, смена точек зрения, главных фигур сцены является естественной и лежит в основе высказывания автора (особенно в жанровых фильмах).

При этом сам язык кино, монтажные стандарты развиваются и реализуются, стремясь достигнуть у зрителя эффект идентификации с фабулой и действующими персонажами. Постоянное перемещение ракурса камеры резко противоречит обыденному человеческому опыту, однако порождает не просто возможность отождествления наблюдателя с изображаемым, а их выразительную и глубокую гомологию. Кинематографический текст, будучи многосоставной, объемной последовательностью, по всей видимости, на всем своем протяжении с помощью мельчайших монтажных единиц, приемов, смены взгляда на ситуации формирует отношения зрителя в сценах, указывая его место «среди» персонажей фильма. Наиболее значимыми в этом процессе становятся следующие факторы.

1. Множественность точек зрения. Этот эффект лежит в основе классической раскадровки сцены фильма, непрерывно чередующей различные ее планы внутри некоего единого, гомогенного пространства. Каждая точка зрения (далеко не всегда принадлежащая какому-либо персонажу) устанавливает интерсубъективные позиции, иерархию внутри сцены, один за другим подчеркивая отдельные аспекты кино. Такая конструкция способствует адаптации содержания фильма для восприятия, возникновению идентификации.

2. Варьирование шкалы крупности планов. Раскадровка размеров плана до сих пор в основном служит для управления размерами актеров на экране, их удаленностью от камеры, а значит степенью внимания к ним и выразительности их чувств, характером идентификации. В сочетании с множественностью точек зрения варьирование крупностью планов особым образом распределяет персонажи внутри ситуаций, наделяя их различными статусами – от элементов фона, декорации до фокальной фигуры идентификации.

3. Игра направленностью взгляда героев. Существует некоторое количество мелких фрагментов монтажа, которые через взгляды персонажей и их сочетание устанавливают взаимоотношения между ними (соединение на взгляде, поле – контрполе). Специфика кинематографа в наибольшей мере подходит как для такого способа художественного выражения, так и для включения внешнего наблюдателя в различные связи между субъектами повествования. В период немого кино явственность и направленность «смотрения» героев и вовсе компенсировала недостаток экспрессии в них из-за отсутствия звукового варианта речи актеров. Взгляд как сцепляющее, по Лакану, звено с желанием и с обманом предстает важной частью киноискусства. Двойственный характер кинематографа конституируется здесь одновременно его повествовательностью (искусство желаний) и визуальностью (искусство взглядов).

Впрочем, значение повествующей инстанции определяет идентификацию в не меньшей степени, нежели чем структура и содержание произведения. Автор, руководя актом высказывания, постоянно меняет направление своего рассказа, тормозя и ускоряя его, интригуя и обманывая. Тем или иным образом подготовленная и снятая сцена по-своему влияет на отношение публики к персонажам. Многочисленные смены дискурса по мере разворачивания сюжета расширяют знания зрителя о целостной сущности фильма и его событиях. С помощью сокрытия и предвосхищения некоторых элементов экранных ситуаций непрерывно контролируется информация,

которой располагает публика. Различия в осведомленности персонажей и зрителя, могущего быть свидетелем сюжетного хода, о котором сам персонаж еще не знает, в каждый момент времени влияют на идентификацию зрителя в этом фильме.

Акт высказывания чаще всего осуществляется через устоявшиеся на период производства кинематографические коды. Привычные публике и автоматичные, они мягко способствуют идентификации. Зрителю кажется, что он самостоятельно включается в отношения с художественной реальностью фильма и его персонажами, что он является центром, источником впечатлений и эмоций от просмотра. Человек не замечает, что его идентификация регулируется извне, подчиняется акту высказывания. Однако и в том кино, что открыто являет публике инстанцию автора и сам дискурс (такие примеры есть в независимом, фестивальном кинематографе), идентификация не осложняется присутствием обычно скрывааемых аспектов фильма, ведь зритель в таких случаях воспринимает основного субъекта повествования как дополнительное действующее лицо и также получает возможность отождествиться с ним (особенно если он уже хоть немного знаком с неклассическим кино). Когда конкретный создатель и его работы престижны, априори вызывают у публики симпатию и уважение, то он может провокативно противостоять ожиданиям зрителей, запуская через воплощение собственного Идеала-Я идентификацию желаемого качества.

Итак, кинематограф, будучи не только видом искусства и индустрией его производства, но и глобальной, одной из самых массовых форм социокультурных практик, занимает свое особое место в социальной реальности, выступая одновременно и социальным институтом (в том числе мифологической системой и идеологическим аппаратом), и общественным субъектом, и абстрактным местом пересечения и взаимодействия других субъектов. Положение зрителя в системе коммуникации при кинопросмотре обусловлено сложными механизмами восприятия и идентификации, действия которых, по большому счету, мало от него зависят и регулируются извне.

Участвуя в показываемых событиях как наблюдатель, человек вступает в отношения с персонажами и их создателями, в психоаналитическом смысле становясь с ними на один уровень. Это формирует, с одной стороны, особую репрезентацию реальности ввиду ее активации зрителем во время сеанса и актуализации себя и своей роли внутри вымысла, а с другой стороны, возвращает зрителя к однотипным случаям из его повседневной жизни, где его значение оказывается аналогичным, а процессы взаимодействия с окружающим миром разворачиваются по схожим схемам, которые, по сути, заложены в привычных ему моделях социального.

Вне зависимости от того, насколько мир экранного произведения пытается быть реалистичным, скрывает свою фиктивность, он априори соотносится с действительностью в части отношений к ходу событий, знакомых зрителю. Так, в абсолютном большинстве фильмов герои никогда не смотрят в камеру, тем самым как бы отрицая постановочную избирательность кадра и привилегированное положение публики относительно показываемого. В кино процесс трансляции истории стремится к природной нейтральности реального мира, каким он воспринимается в происшествиях, в которые наблюдатель напрямую не вовлечен. Рассказ следует будто сам по себе, непредсказуемо и неподконтрольно.

Опыт в качестве кинозрителя при возникновении аналогичного опыта в реальной жизни позволяет человеку прогнозировать ход развития событий и готовить себя к различным вариантам будущего, планировать свое поведение в соответствии с этим. Никогда не зная наверняка, что ему предстоит и как это произойдет, человек зачастую уверен, что сработает одна из известных ему закономерностей и свершится что-нибудь из ожидаемого им. Это свойство сознания парадоксально – оно одновременно может и не может предсказывать продолжение сюжета (на экране или в собственной жизни), хочет и не хочет знать его заранее. И реальность, и фильм производят в человеке двойное впечатление: как логичное развитие и как стохастический процесс. Многие кинематографисты признавали, что успех фильма зависит

как раз от умения сочетать в нем predeterminedность и внезапность хода повествования для публики⁸⁷. Это еще один аспект, в котором фильм пытается уподобиться реальности.

Можно заключить, что развитие и применение в кинематографе многочисленных средств и приемов съемки и монтажа на протяжении всей истории обуславливалось намерениями создателей фильмов тем или иным образом коммуницировать с социальной реальностью и миром представляемого ими произведения, сформировать определенный характер проекции одного через другое, материальное и образное сопряжение повседневности и вымысла, ограниченное размерами кадра и длительностью хронометража. При этом основной вопрос, который раз за разом решается кинематографистами, располагается в области конструирования системы художественной коммуникации, где средствами кино аудитория получает новый опыт, определяющий, осмысливающий и корректирующий ее отношения с социальной реальностью.

1.3 Рецепция социальной реальности в контексте возможности отражения в кинематографе

Художественное пространство кинематографического произведения является, безусловно, не единственным, в котором разворачиваются коммуникационные процессы между его авторами, публикой и актуальной для них социальной реальностью. Одновременно с этим, такие взаимоотношения неизбежно помещены в объективные общественные условия, за пределы художественного пространства фильма. Так образуется бесконечная рекурсия, в которой с помощью экрана репрезентируется то

⁸⁷ Огурчиков П. К. Экранная культура как новая мифология (на примере кино): дис. ... докт. культурологии: 24.00.01 / Московский государственный университет культуры и искусств. М., 2008. С. 23.

социальное, что, в том числе, этим же экраном и вызывается, причем даже здесь и сейчас (в режиме реального времени). Здесь необходимо остановиться на понятии «социальная реальность», на том, что оно означает у теоретиков и каким содержанием наделяется в междисциплинарном дискурсе.

Несмотря на обилие разнонаправленных взглядов по данной теме можно выделить некоторые общие, изучаемые многими мыслителями характеристики. При отсутствии даже приблизительного согласия в оценке формы и степени присутствия каждого атрибута предметы исследований философов схожи.

Пожалуй, краеугольным камнем споров вокруг социальной реальности является признание объективности или субъективности ее природы. Данное свойство выводится из таких параметров, как материальность, тотальность, моделируемость и вообще – единичность или множественность социальной реальности.

В размышлениях об обществе в русле классических методов познания утверждалось наличие непреложных законов его существования и через это доказывали несомненную объективность социальной реальности. Конт называет подлинной реальность, смоделированную в восприятии беспристрастного теоретика. Несмотря на это он не наделяет ее атрибутами субъективности и множественности, поскольку абсолютно доверяет наблюдателю и верит в универсальность социальных законов. В марксистской традиции объективность как базовое качество социальной реальности продиктована стойкой приверженностью авторов методологии материализма. Дюркгейм и вовсе провозглашает независимость реальности от любой деятельности людей и ее вседвляющую мощь⁸⁸.

В XX веке Т. Парсонс⁸⁹ формулирует объективность социального через координацию функциональных ролей, которыми обладают все элементы

⁸⁸ Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение. М.: Юрайт, 2024. 307 с.

⁸⁹ Парсонс Т. Система современных обществ. М.: Аспект-Пресс, 1997. 270 с.

общества, Дж. Р. Сёрл⁹⁰ – через первостепенность социальных институтов, отношения между которыми скреплены постоянством и коммуникативным потенциалом человеческого языка. У Л. С. Выготского⁹¹ социальная реальность уже лишена естественных закономерностей существования и в высокой степени произвольна, но все еще объективна. Ее наполнение составляют знания, ценности, нормы, мысли и идеи, представленные в социальной активности. У Ю. Хабермаса⁹² социальная реальность тоже выстраивается исключительно благодаря взаимодействию людей: она существует в соответствующих этому взаимодействию пространственно-временных пределах и сохраняет объективный статус, несмотря на свою динамичность и интегративность.

А. Шюц⁹³ – один из немногих, кто основывает объективность социальной реальности на множественной субъективности ее акторов. С одной стороны, эта реальность – есть сумма общественных объектов и событий, мир, созданный в процессе взаимодействия людей, с другой же – она есть не что иное, как абстрактная модель, порождаемая именно в обобщенном опыте сознания.

Подавляющая часть постмодернистов не находят в социальной реальности объективных черт ввиду ее алогичности, многозначности и плюральности. Человек, скорее, сам творит актуальную для себя реальность и как-либо представляет или концептуализирует ее. Символический интеракционизм уже в своей сути исходит из примата символов и знаков над природой объектов. Символическое же, согласно этой теории, трактуется людьми по-разному. Кроме того, своеобразие реальности для каждого индивида обеспечивается уникальностью набора ситуаций, в которых он действует. Феноменология Тернера тоже отвергает зависимость общества от внешних факторов, а бесконечно произвольная логика социальной

⁹⁰ Сёрл Дж. Р., *Вандервекен Д.* Основные понятия исчисления речевых актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVIII. М., 1986. С. 242-264.

⁹¹ *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.

⁹² *Хабермас Ю.* Теория коммуникативной деятельности. М.: Весь Мир, 2022.- 880 с.

⁹³ *Шюц А.* Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: РОССПЭН, 2004. 1056 с.

реальности и ее опора на договоренности между субъектами не позволяют говорить об объективности социального⁹⁴.

Большинство философов так или иначе признают за социальной реальностью объективный статус, часто считают его основополагающим в формулировании понятия «социальная реальность», отделяющим его от других терминов и категорий. Обращают на себя внимания два основных подхода к обнаружению в реальности этого свойства. Первый базируется на онтологической природе объективности социального (Конт, Маркс, Дюркгейм и др.), второй основывается на утверждении, что такая объективность формируется в ходе взаимодействия элементов общества (Парсонс, Сёрл, Хабермас, Шюц, Вацлавик). Особое внимание в ряде концепций уделяется тому, как реальность предстает перед исследователями и рядовыми наблюдателями, как воспринимается и моделируется ими через преодоление субъективности сознания и уникальности каждого индивида.

С развитием философской мысли в последние 100 лет социальная реальность перестает видеться строго структурированной, устойчивой по форме и содержанию, детерминированной. Вместо этого все чаще отмечается многослойность наполнения реальности, ее произвольность, разобщенность, интегративность, конструируемость, преимущественно нематериальный состав, а также зависимость этого наполнения от межчеловеческих коммуникаций и субъективных восприятия и интерпретации общественных явлений, фактов и отношений, уникальных по своей сути.

Опираясь на воззрения авторитетных мыслителей, перечислим и дадим характеристику основным элементам социальной реальности.

1. Человек (индивид)

Практически в любой социально-философской концепции человек – есть необходимое условие, дающее возможность реальности быть социальной, рассматриваться таковою, дифференцируясь от физического

⁹⁴ Тернер Дж. Социальное влияние. СПб.: Питер, 2003. 256 с.

мира. При этом, индивид(ы) – не всегда стержень социальной реальности, но всегда ее важный, всюду вовлеченный элемент.

Исследователь А. Койре отмечает, что для классического представления о социальной реальности (Конт, Маркс, Дюркгейм, Спенсер, Парсонс) характерно рассмотрение человека как части общества, его вторичность относительно более объемлющих сущностей, фундаментальных и непреложных социальных законов, его принадлежность вседвлюющей тотальности бытия⁹⁵.

У Вебера человек стал рассматриваться в его индивидуальных особенностях и многообразии их проявлений. С увеличением внимания к индивиду произошло и укрупнение исследовательского интереса к отдельным составляющим человека и его деятельности. Так объектами рассмотрения философов, а значит и новыми (относительно прежде выделяемых) элементами реальности становятся умственные процессы, личностные переживания, действия, идеи, сознание.

Человек сперва выравнивается в статусе с коллективными, общественными категориями (Шюц, Выготский, Зиммель), а затем и вовсе – помещается мыслителями в центр социальной реальности, становится ее главной формирующей силой. Причем природная множественность акторов автоматически порождает и множественность реальностей (фон Глазерсфельд, Вацлавик, Блумер, Гофман), в каждой из которых сознание отдельно взятого человека выступает создателем (концептуализатором) целого мира вокруг него. Возведенные в абсолют индивидуальности естественным образом ставят вопросы о соотношении, взаимодействии творимых ими бесчисленных реальностей, решаемые в основном через провозглашение интерсубъективности мира (Тернер, Сёрл, Хабермас), где человек – элемент, в первую очередь коммуницирующий, стремящийся

⁹⁵ Койре А. Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. М.: Прогресс, 1985. 288 с.

заклучить договоренности с другими элементами реальности, установить с ними консенсус.

Общественное значение исследователей-теоретиков упоминается в трудах мыслителей отдельно и признается как особое. Уже Конт подчеркивает возможности таких людей по преодолению практической вовлеченности в общественные процессы для беспристрастного анализа реальности и ее моделирования. В отличие от Конта Шюц верит в способность каждого индивида к «теоретическому созерцанию», однако лишает ее сколько-нибудь сакрального смысла. У него такой отход человека от повседневности («верховой реальности») означает потерю им бодрствования, что есть не изучение социального, а конституирование его моделей, лишенное практической пользы для общества. Некоторые подходы в современной психологии тоже обесценивают теоретическое сознание, считая его всего лишь реализацией заложенного в массовое сознание творческого потенциала.

2. Общество

«Общество» и «социальная реальность» идут бок о бок друг с другом уже на уровне понятий и сравнения их дефиниций. Существуют даже некоторые подходы, синонимизирующие эти слова. И это не удивительно, ведь в качестве объекта исследований общество выступает часто, а его определений и пониманий известно величайшее множество.

В текущем контексте поэлементного рассмотрения реальности можно утвердить общество как совокупность индивидов, связей и отношений между ними, актуальных для определенных пространственно-временных границ. Размывает эти границы и соединяет всевозможные общества чаще всего понятие «человечество». В классической философии тотальность реальности обуславливает соответствие ее масштабов масштабам человечества, автоматически присуждая любому обществу более мелкие размеры.

С другой стороны, в ряде современных теорий вся социальная реальность помещается в сознание человека, заключена в его пределы и

является актуальной только для него. Несмотря на это корректно не только параллельное включение индивида в реальности, продуцируемые сознанием других людей, но и представление этого индивида частью тех или иных социальных групп, что принципиально не противоречит взглядам даже самых радикальных философов. В такой точке зрения общество выходит за рамки социальной реальности и может снова восприниматься как регламентатор и регулятор взаимоотношений людей, накопитель общих значений, знаний, норм, договоренностей, но уже на новых основаниях.

Не стоит забывать о критике «общества» со стороны постструктуралистов, считающих, что «социальная реальность» пришла на смену этому архаичному термину, не отражающему современные характеристики действительности. Однако, сам принцип выделения в чем-либо элементов уже противоречит опорным пунктам постструктурализма, а потому в этом перечислении нам придется пренебречь упоминанием свойственных этому направлению философии взглядов.

3. Социальные группы

Социальную группу как элемент социальной реальности можно рассматривать промежуточным звеном между человеком и обществом, нередко – хранителем интересов и идей индивидов, их проводником в мир общественных структур более крупного порядка, что характерно как для локализованных групп (имеющих внутреннее строение, план и программу действий), так и разобщенных.

В истории философии внимание социальным группам уделяется в той или иной степени регулярно. Понятие и содержание социальной группы впервые исследуются в трудах социалистов утопического толка (Сен-Симон, Фурье, Оуэн)⁹⁶. Здесь она противопоставляется буржуазным атрибутам (индивидуализм, принудительный характер отношений в обществе) и утверждается как добровольное объединение людей с распределением трудовых и воспитательных функций.

⁹⁶ *Энгельс Ф.* Развитие социализма от утопии к науке. М.: АСТ, 2021. 352 с.

Марксизм преобразовывает обозначенный предмет исследования и даже переименовывает его в «социальные классы». Представители этого учения дают строго материалистическую трактовку вопроса – люди объединены друг с другом не по собственной воле, а исходя из своих экономических интересов и отношения к капиталу и собственности, предзаданных актуальной для них стадией исторического развития общества.

Эволюционист Спенсер сохраняет свои механицистские представления о социальной реальности и в рассуждениях о социальных группах, которые, по сути, предстают у него как ограниченные определенным образом совокупности «социальных атомов». Дюркгейм видит любые социальные общности продуктом существования «коллективного сознания», Парсонс – естественного стремления социальных систем к стабильности и распределению социальных функций среди индивидов.

Для неклассической мысли характерны субъективность выбора принадлежности к той или иной общности, наделение социальных групп неоднородностью, непрочностью, «плавающими» признаками и принципами объединения людей.

4. Коллективные ценности, нормы, установки, знания, значения

Основной предмет споров вокруг общепринятых социальных аспектов действительности заключается в определении их происхождения: навязаны ли они самой природой реальности, присваиваются ли как некие естественные стандарты или, наоборот – продуцируются деятельностью индивидов, их мировоззрением. В любом случае большинство мыслителей находят эти аспекты в составе социальной реальности и располагают их обычно на уровне характеристик социальных групп или общества в целом.

В частности, в книге С. Неретина и А. Огурцова дается интерпретация наиболее известных социологических теорий. Маркс считает общественные нормы тесно связанными с господствующей идеологической системой, производной от социально-экономической формации государства. Дюркгейм настаивает, что образцы поведения, мыслей, чувств содержатся вне человека

(в социальных фактах) и обладают настолько священным, довлеющим статусом, что люди их безоговорочно присваивают. Спенсер усматривает в коллективности необходимое условие выживания человека как части большого общественного организма⁹⁷.

Противоположный фронт занимают такие мыслители, как Выготский, Блумер, Хабермас. Первый утверждает, что социальная реальность наполняется коллективным содержанием в результате взаимодействия людей по его утверждению, причем продуктом этих отношений являются не только морально-этические аспекты, но и знания и значения различных элементов действительности. Второй продолжает уводить внимание в сторону от стереотипной сущности коллективного к его символическим сторонам – у Блумера именно общепринятые знаки и символы объектов (а не их природа) формируют содержание реальности. Третий акцентируется на динамичности любых результатов коммуникаций и постоянном поиске людьми консенсуса по нормативным вопросам, притом на первый план в этом процессе выходит качество аргументации в пользу той или иной позиции.

Отдельным видом коллективного следует признавать так называемое «обыденное сознание». Этот предмет исследования выделяется как элемент (подэлемент) реальности подобно тому и зачастую в связке с тем, как в некоторых вышеупомянутых философских концепциях в стороне от остальных индивидов рассматриваются теоретики (независимые наблюдатели).

Впервые концептуально разработанную форму «обыденное сознание» приобретает в начале XX века у основателя феноменологии Гуссерля⁹⁸, а свои предтечи находит еще за 100-200 лет до этого в шотландской «философии здравого смысла» Рида и Гамильтона. В условиях резкого падения общекультурной значимости научных открытий Новейшего времени и удаления науки от здравого смысла Гуссерль обращает внимание на поиски

⁹⁷ Неретина С., Огурцов А. *Время культуры*. СПб., 2000. С. 41.

⁹⁸ Гуссерль Э. *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*. Книга первая. *Общее введение в чистую феноменологию*. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.

человека новых ориентиров в действительности, его стремление к принятию и освоению структур сознания, обладающими стабильностью, целостностью и непроблематичностью – «жизненного мира». Шюц вообще считает, что социальная реальность открывается как раз обыденному сознанию и только ему. Несмотря на то, что, по мнению данного исследователя, корректнее говорить о существовании множества в равной степени правомерных реальностей, именно повседневность следует считать главенствующей областью значений. Только к ней человек имеет повышенный практический интерес, сохраняет высокую степень доверия и ощущение полной вовлеченности⁹⁹.

Таким образом, в трудах ряда мыслителей XX века обыденное сознание не только лишилось оттенка примитивности, но и отодвинуло на второй план значение научного, теоретического восприятия для регулирования и развития социальных отношений, сделало повседневность наиболее актуальной, общепризнанной реальностью.

5. Социальные институты

Этот элемент реальности обычно находится в ее составе, как и социальные группы, в промежуточном положении между человеком и обществом, но в отличие от социальных групп институты объединяют индивидов и их отношения в больших масштабах, на более устойчивых, формализованных основаниях и обладают регулирующей силой.

История философии и гуманитарных наук, в частности социологии, знает множество определений «социальных институтов». Так, по мнению Ф. И. Гиренок, у Дюркгейма они входят в число морфологических социальных фактов и означают внешние для индивида структурные параметры общества, обладающие безоговорочным влиянием на человека.

⁹⁹ Шюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. 336 с.

По мнению философа, можно назвать институтами все верования, способы поведения и мышления, установленные в группе¹⁰⁰.

Структурный функционализм сосредотачивается вокруг консолидирующего положения социального института и дает его понимание как комплекса в той или иной степени устойчивых взаимозависимых социальных ролей (Парсонс). Теория обмена Блау¹⁰¹ предлагает рассматривать институты в качестве относительно стабильных коллективных норм, регулирующих отношения обмена; Хоманса – относительно устойчивых моделей социального поведения, поддерживаемых действиями многих людей¹⁰².

Вебер в описании сути социального института не только обобществляет поведение людей, но и объективизирует его, ставит в зависимость от рода и сферы деятельности, происхождения, родства индивидов. У Вебера и его последователей институты теряют вещный статус, выступая в качестве коллективных социально-психологических образований. Например, институционализм дает следующие определения «социальному институту»: распространенный способ мышления о взаимоотношениях между обществом и личностью, об их функциях (Веблен¹⁰³); группа общественных обычаев, преобладающий образ мыслей или действий, ставший привычным для группы или превратившийся в обычай (Гамильтон)¹⁰⁴.

Поппер выступает в пользу именования институтами не только частных, но и государственных образований. Сёрл же слагает из всей этой совокупности основу структуры социальной реальности и связывает ее элементы возможностями человеческого языка, вводя понятие институционального факта¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Гиренок Ф. И. Космизм // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / РАН, Ин-т философии, Нац. общ.-науч. фонд; науч.-ред. совет. М., 2010. Т. 2. С. 314.

¹⁰¹ Blau P., Duncan D. The American Occupational Structure. New York: Wiley, 1967.

¹⁰² Homans G. Social behavior; its elementary forms. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1974.

¹⁰³ Веблен Т. Теория праздного класса. М.: АСТ, 2021. 384 с.

¹⁰⁴ Казанский А. П. Философия У. Гамильтона. М.: ЁЁ медиа, 2024. 128 с.

¹⁰⁵ Searle J. The Construction of Social Reality. New York: The Free Press, 1997. 256 p.

6. Взаимоотношения между субъектами социальной реальности

В данной работе нами предлагается исследовать в числе элементов социальной реальности и несубстанциональные компоненты, так как именно это позволяет рассмотреть реальность в динамике, обратить внимание на постоянство и изменчивость различных общественных параметров, отделять закономерности от случайного. Наиболее полно эти преимущества проявляются с помощью анализа взаимодействия субъектов социальной реальности.

Заметим, что Конт, Дюркгейм, Спенсер связывают устойчивыми причинными отношениями абсолютно все элементы общества, но уже Маркс показывает, каким образом эта всеохватывающая стабильность может быть принципиально нарушена. Марксизм характеризует отношения между социальными группами (классами) как напряженные, противоборствующие, что способствует ходу исторического прогресса в благоприятном для обществ направлении. Межсубъектные отношения здесь отличает ярко выраженная обусловленность экономическими факторами. Столь материалистична и позиция Спенсера, но у английского философа согласованность субъектов детерминирована всеохватностью разделения труда. Дюркгейм в рамках социального реализма доказывает, что характер связей между людьми не зависит от их воли, а продиктован действием системы социальных фактов, авторитетом стереотипов. Парсонс объясняет прочность общественных отношений естественной координацией наборов функций, которыми наделен каждый человек, стремлением общества к стабильности.

Вебер в русле «понимающей» социологии, пожалуй, впервые подчеркивает многообразие человеческих отношений, неповторимость каждого эпизода реализации взаимосвязей между индивидами. Несмотря на это Вебер признает, что в науке и философии необходимо абстрагироваться от деталей в социальном, сводить уникальные явления до обобщенных

методологических моделей («идеальных типов»), ведь именно они помогают понять смысл единичных межсубъектных взаимодействий¹⁰⁶.

Зиммель, напротив, выступает за архетипичность общественных форм не только методологическую, но и реальную. Он усматривает в каждом обществе схожие универсальные свойства, обнаруживает формы социальной жизни, непрестанно воспроизводящиеся в различного рода общностях, которые в части отношений между индивидами раскрываются через социальные процессы и социальные типы. Для любой группы субъектов общества характерно наличие отношений подчинения, господства, солидарности, соперничества, разделения труда, в которых люди аналогичным для всех образом предстают как бедняки, интеллигенты, чужаки, циники, торговцы и пр. Особой ролью как элемент социальной реальности здесь наделяется средний класс общества – именно он призван разрешать противоречия между богатыми и бедными слоями населения¹⁰⁷.

В работах отечественного психолога Выготского знаменуется поворот в сторону признания социальных взаимодействий автономным ядром реальности, ее главными созидательными силами. Они устанавливают смыслы и значения, продуцируют нормы, ценности и знания – иными словами практически «с нуля» формируют социальную реальность. Радикальный конструктивизм поддерживает такой тон воззрений, добавляя, что все объективное в социальной реальности – не что иное, как продукт совместного признания людей чего-либо таковым. Кроме того, здесь взаимодействие индивида с другими служит формированию его восприятия, а в конечном счете – образованию для него собственной реальности. В символическом интеракционизме конструирование социальной реальности тоже является уделом субъекта, однако в этой теории мировоззрение человека слагается не из взаимоотношений с другими людьми как таковых, а

¹⁰⁶ Вебер М. Работы М. Вебера по социологии, религии и культуре. М.: ИНИОН, 1991. 334 с.

¹⁰⁷ Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. М.: Strelka Press, 2018. 112 с.

из его интерпретаций многообразия символических аспектов этих отношений¹⁰⁸.

Феноменология Тернера главными производными общественного взаимодействия называет бесчисленные межсубъектные договоренности, которые вообще составляют основу реальности. Схожих позиций придерживается Хабермас, но рассматривает такое взаимодействие в русле коммуникационных контактов, содержание которых представляет собой установление консенсуса в общественно значимых высказываниях. Совокупность этих отношений он именуется «жизненным миром», одновременно отделяет социальное от экономической и политической сфер («системного мира») и отмечает прогрессирующее в последние десятилетия превалирование систем над общественными коммуникациями. Сёрл тоже признает первостепенное значение человеческого языка во взаимодействии субъектов реальности, однако у этого мыслителя язык уже сам по себе обладает проектирующими и конструирующими реальность возможностями. Отношения субъектов строятся на производстве речевых актов, реализуемых в рамках существующих правил поведения и благодаря свойствам языка всегда имеющих деятельностную, способную изменить реальность природу¹⁰⁹.

7. События, явления, процессы

Рассмотрение множества явлений и событий социальной реальности, происходящих в разное время, само собой поднимает вопрос об их согласованности, нахождении в них сходств, совместных законов протекания, а в конечном счете – превращает совокупности отдельно выбранных явлений и событий в социальные процессы, актуальные в течение того или иного срока.

Исследование подвижности социальной реальности проводится уже в работах Конта. Сумму изменяющихся параметров общества он называет

¹⁰⁸ *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.

¹⁰⁹ *Searle J.* The Construction of Social Reality. New York: The Free Press, 1997. 256 p.

социальной динамикой и подчиняет ее направленность закону «трех стадий», гласящему о повсеместной эволюции сознания и духа от религиозного через метафизическое к научному. Учение Маркса, по существу, делит процессы на два типа: перемены в базисе общества вместе с их влиянием на его институты и идеологию и чередование самих базисов, вызывающее принципиальное переустройство общества. Здесь динамика социального регистрируется сравнением материальных основ общества в разные периоды – доминирующих способов и средств производства, классовой структуры, притом все государственные образования демонстрируют схожие процессы по смене общественно-экономических формаций в сторону совершенствования условий жизни общества как отражения естественного исторического процесса. Другой классик, Дюркгейм, ввиду надления коллективного непререкаемым авторитетом считает социальные явления и факты самообуславливающимися, а предпосылки общественных процессов рекомендует искать в сути и свойствах самой реальности. Холистично воспринимает общество и Парсонс, потому объясняя социальные процессы через призму повсеместной скоординированности субъектов и реализуемых ими функций, направленной на сохранение стабильности общественных систем¹¹⁰.

Впервые оппонирование вышеназванным взглядам встречается, пожалуй, в трудах Вебера. Он ратует за уникальность происходящих в социальной реальности событий, главную роль человека в них и отсутствие встроенной в эту реальность эволюции. Самобытность его понимания вопроса обеспечивается отрицанием того, что существуют какие-либо явления в чистом виде, то есть такие, что могут быть однозначно охарактеризованы. Исключение составляют лишь методологические модели, сформулированные Вебером как идеальные типы. Кроме того, данная теория отмечает особенности протекания исторических процессов на различных

¹¹⁰ Парсонс Т. Система современных обществ. М.: Аспект-Пресс, 1997. 270 с.

территориях, обнаруживая их высокую подверженность религиозным мировоззрениям.

Единая направленность несвойственна для общественных изменений уже в концепции Зиммеля. Все социальные явления он отдает на откуп хаотичности межсубъектных отношений, однако усматривает в них архетипическое подобие. Так, каждое соперничество похоже на любое другое, аналогично развиваются все события подчинения, примирения и т.п. Важное место в жизни общества занимает конфликт, так как именно он нарушает устоявшиеся социальные принципы и поворачивает поток событий в актуальное русло. Кроме того, для обществ характерны одинаковые модели развития (в классическом примере Зиммель утверждает, что с расширением социальной группы всегда происходит укрепление индивидуальности ее членов)¹¹¹.

Аналитический, абстрактный статус реальности в философии Шюца предполагает зависимость любого определения явлений и событий от восприятия наблюдателя. Объективность действительности в наибольшей степени представлена в обыденном сознании, вследствие чего каждый индивид получает доступ к понятному, практически выгодному, вписанному в коллективные нормы и правила пониманию общественных процессов. В радикальном конструктивизме, отвергающем единую реальность, совпадение отношения людей к тем или иным событиям возможно только благодаря коллективному признанию чего-либо актуальным, имеющим место быть.

Любопытным образом раскрывает суть и причины социальных явлений теория речевых актов. В ней на примерах демонстрируется, как высказывания изменяют положения вещей, формулируют взаимосвязи элементов социального, выстраивая в том числе события и явления реальности.

Символический интеракционизм и феноменология основываются на идее, что все общественные процессы являются произвольными,

¹¹¹ *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь. М.: Strelka Press, 2018. 112 с

формируемыми исключительно субъектами реальности, а потому нуждающимися скорее не в анализе и объяснении, а интерпретации и восприятию их значения¹¹².

8. Законы и закономерности

В хрониках философской мысли поиск встроенных в социальную реальность принципов существования и развития озадачивает умы не одного десятка крупных философов. До сих пор авторитетно признание некоторых существенных, объективных и перманентных зависимостей, которые были обнаружены и доказаны уже более сотни лет назад, а нахождение новых и переосмысление устаревших социальных законов распространено и по сей день, в том числе и на бытовом уровне.

Уже в античной философии (например, в работах Аристотеля) замечена идея о связи разных форм государства с теми или иными периодами социального развития, отраженными в изменениях условий жизни того или иного народа¹¹³. Однако концептуальный охват данной проблематики впервые появляется только по окончании Средневековья, эпохи, когда по известным причинам превалирует провиденциалистское мышление, объясняющее все общественные закономерности реализацией Божественного плана, высшим Промыслом.

В первой половине XVIII века итальянский философ Джамбаттиста Вико¹¹⁴ представляет свету теорию исторического круговорота, гласящую, что каждый народ в своем развитии воспроизводит этапы взросления человека (детство, юность и зрелость) и потому проходит через три эпохи: божественную, героическую и человеческую, – упираясь в процесс деградации, что в итоге запускает этот цикл развития начинается заново.

¹¹² Межуев В. М. Как возможна философия культуры? // От философии жизни к философии культуры. СПб., 2001. С. 16.

¹¹³ Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. М.: Издание автора, 1927. С. 272.

¹¹⁴ Вико Джамбаттиста. Основания новой науки об общей природе наций. М., Киев, 1994. 656 с.

Представитель французского Просвещения Николя де Кондорсе¹¹⁵ связывает общественные законы уже с разумом и культурой, их прогрессом. Его соотечественник Шарль де Монтескье придерживается мысли о том, что социальные законы – это необходимые отношения, следующие из самой природы вещей. Развитие общества рассматривается им в духе географического детерминизма. Клод Гельвеций в рамках французского материализма пытается установить обоюдную зависимость между человеком и законами среды его обитания, утверждая, что все общества движутся циклично от бедности к богатству, вызывающему неравенство и тиранию, позднее ниспровергаемую нищенствующим народом¹¹⁶.

В ту же эпоху в Германии получают распространение идеи Иоганна Гердера¹¹⁷, понимающего законы общества как результат протекания строго скоординированного и детерминированного процесса деятельности народов.

В начале XIX века во Франции наступают годы значительной политической нестабильности (Реставрация Бурбонов) и целый ряд философов начинают определять общественные закономерности через содержание и значение классовой борьбы (Огюстен Тьерри, Франсуа Минье, Франсуа Гизо)¹¹⁸.

Параллельным ходом обретают признание идеи немецкого мыслителя Георга Гегеля, описывающего законы исторического порядка и необходимости поэтапного развития человечества, в основе которого лежит так называемое саморазвертывание мирового духа, процесс познания людьми свободы, реализуемый через их деятельность. Основатель позитивизма Огюст Конт тоже пытается открыть всеобщие исторические законы и демонстрирует свое понимание развития общества в уже упомянутом законе трех состояний. Социальные же законы вообще он считает такими же вечными и вездесущими, как физические.

¹¹⁵ Кондорсе Ж. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума. Либроком, 2011. 280 с.

¹¹⁶ Гельвеций К. О человеке. М.: Азбука, 2021. 704 с.

¹¹⁷ Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 429-437.

¹¹⁸ Гизо Ф. Истории цивилизации в Европе. М.: Директ-Медиа, 2016. 348 с.

Философы фрайбургской школы неокантианства Вильгельм Виндельбанд¹¹⁹ и Генрих Риккерт¹²⁰ ратуют за противоречивость самого понятия «социальный закон»: по их мнению, любая общественная наука (в отличие от наук о природе) индивидуализирует исследуемый объект, так как социальная реальность состоит из разрозненных фактов, событий, которые корректно рассматривать лишь в отдельности. Противоречие единства обобщающей и индивидуализирующей точек зрения на объекты в данном случае предстает как принципиально неразрешимое.

В XX веке упомянутый парадокс разрешается через склонность философии к диалектическому единению частного и общего, постоянного и неповторимого. Появление же постнеклассической мысли и вовсе снимает с повестки многие вопросы о социальных законах¹²¹. Так, в ряде концепций взаимозависимости в обществе признаются не встроенными и имеющими самостоятельное существование, а выступающими результатом человеческой деятельности, субъективно воспринимаемыми и трактуемыми, переменчивыми, нетотальными, конструируемыми.

9. Материя (материальное)

Физическая реальность, в которой или вокруг которой происходят все социальные явления, в большинстве случаев характеризуется как совокупность неодушевленных объектов в среде общественных взаимодействий, как сумма неподвластных человеку, вездесущих законов и принципов существования материи, потому представить хоть какие-то отношения вне вещественных условий (реальных или кажущихся таковыми) крайне затруднительно – материальное является необходимым элементом социальной действительности. История вопроса о материальности социального дана развернуто в предыдущем разделе.

¹¹⁹ Виндельбанд В. Философия культуры и трансцендентальный идеализм // Культурология: XX век: антология. М.: Юрист, 1995. С. 57-68.

¹²⁰ Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. С. 41.

¹²¹ Красикова Т. Р. Проблема конструирования социальной реальности в теории массовой коммуникации // Современный дискурс-анализ, 2013. № 1 (8). С. 43.

Добавим, что физическая реальность тоже может быть разложена на виды, а точнее – выступать в одном из трех значений. Этим словосочетанием нарекается не только объективный мир (природа), но и эмпирическая реальность (наблюдаемая или экспериментальная), а также теоретическая среда (мир теорий, моделей и конструктов). Эти реальности вплотную связаны между собой – в истории философии даже многократно предпринимаются попытки объединить их, выбрать «последнюю реальность», считая физические теории следствием конструирования этой реальности. Однако признать эти попытки состоятельными, пожалуй, пока не представляется возможным.

10. Идеи

Понятие «идея» активно осваивается уже в античной философии с присущей этому времени космоцентричностью. Так, Анаксагор именуется эйдосами частицы, образовавшие мир, «семена всех вещей»; Демокрит расценивает идеи в качестве атомов, слагающих все явления, недостижимых для чувственного восприятия; Платон характеризует идеи как образцы, порождающие все существующее и объединяет их в самостоятельный иерархичный мир с идеей блага во главе. Человека Платон сравнивает с невольником пещеры, созерцающим лишь тени идей, их подобия. Чтобы приблизиться к эйдосам, душе необходимо вспомнить их, а познанию – пренебречь чувственными вещами. Аристотель отрицает суверенный статус идей, для него они – причины вещей, а главная среди них – неподвижный ум, причина всего становления. Можно сказать, что у вышеупомянутых философов идея понимается онтологически, в отождествлении с бытием и противопоставлении пустоте¹²².

Номиналистическое понимание идей заложено уже стоиками, утверждающими, что идея – это смысл высказывания, подразумеваемое, «лектон», полнота которого зависит от сложности и объема высказывания.

¹²² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. М.: Искусство, 1994. Т.8. С. 113- 129.

Данный подход получает продолжение в трудах Уильяма Оккама¹²³, англо-саксонском эмпиризме, лингвистической философии.

Догматы христианства трансформируют символические основы понятия идеи. Блаженный Августин и его последователи пишут об идее трансцендентного Творца, предваряющей создание мира. В Средневековье важное значение отводится проблеме реальности общих понятий, что связано с дилеммой толкования триединства Бога.

Рационализм Нового времени логическим и теологическим образами толкует идеи как общие для людей значения, пребывающие в душе. Философия Рене Декарта¹²⁴ знаменует антропоцентрический поворот в раскрытии этого вопроса. Она, подобно платонизму, утверждает врожденность идей, но понимает ее как возможность души мыслить, постигать. Идеи получают выражение в тех или иных знаковых формах, чувственные же восприятия лишь повод для проявления идей. Бенедикт Спиноза¹²⁵ называет причинами идей, как и вещей, Бога. Познание идей происходит путем интеллектуального созерцания, после чего они выражаются в речи. Готфрид Лейбниц признает идеи как выражения души, через знаки соответствующие вещам (по установлению Бога). При этом понятия считаются искусственными знаками вещей¹²⁶.

Британские эмпирики ассоциируют происхождение идей с чувственным опытом. Так, Джон Локк отказывает идеям во врожденности, для него они – индивидуальные восприятия ума, формируемые либо через ощущения, либо через самонаблюдение. Джордж Беркли слагает мир из так называемых «реальных идей» Творца, познаваемых восприятием души; абстрактные же понятия, придуманные людьми, оглашаются ложными. Дэвид Юм сомневается в существовании духовной субстанции и описывает идеи в качестве вторичных образов впечатлений в мышлении¹²⁷.

¹²³ Оккам У. Избранное. М.: Едиториал УРСС, 2002. 272 с.

¹²⁴ Декарт Р. Сочинения. М.: Наука, 2006. 656 с.

¹²⁵ Спиноза Б. О Боге, человеке и его счастье. М.: Азбука, 2022. 448 с.

¹²⁶ Лейбниц Г. Новые опыты о человеческом разумении. М.: Азбука, 2023. 640 с.

¹²⁷ Юм Д. Исследование о человеческом разумении. М.: Рипол-Классик, 2022. 322 с.

В трудах Иммануила Канта идеей нарекается единение внечувственных понятий, выходящее за границы возможного опыта, обращенное к непознаваемому трансцендентному. Иначе Кант называет идеи чистыми (априорными) идеями разума, бывающими трех видов: психологическая (чистое понятие о душе); космологическая (о мире в целостности); теологическая (о Боге). Эти идеи хоть и представляют собой высшую полноту и систематизацию априорных понятий, но не доказывают существования объектов идей, делают их предметом веры, потому в практической философии идея подается как моральный идеал¹²⁸.

У Гегеля снова утверждается, что идеи раскрывают суть вещей, однако происходит это не через ощущения, а логически, через соответствие идей истине, через их безусловную действительность. Здесь идея интерпретируется как субстанция-объект, цельность идеального с реальным и выступает как теоретическая идея (в познании), практическая (в деятельности) или абсолютная (Бог).

Эдмунд Гуссерль, как и Кант, тоже считает идеи чисто смысловыми формами, однако постигаются они в особом рода интуиции – интеллектуальной. Идея таким образом обитает в воображении и выглядит как сумма вариаций некоторой сущности, выраженной в частных предметах. Будучи элементами сознания, идеи не зависят от определенной психологической и знаковой формы¹²⁹.

Социологические концепции Дюркгейма закрепляют за идеями положение реальности и показывают их (особенно религиозные и моральные) как необходимые факторы социальной интеграции и солидарности. Здесь должное предстает «истинным», а идеальное в качестве «природного».

В современной аналитической философии идея рассматривается в качестве важного духовного феномена, наблюдаемого во всех сферах жизни

¹²⁸ Кант И. Критика чистого разума. М.: АСТ, 2023. 784 с.

¹²⁹ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.

общества: политической, экономической, социальной, духовной, - а потому находящему свое выражение в самых разных формах. Этими формами могут быть не только слова, высказывания, а и нечто внеязыковое и даже внелогическое, где и объективируется любая идея¹³⁰.

Таким образом, в составе социальной реальности идеи выглядят как самый скрытый элемент, сложнопостигаемый и замысловато формулируемый, зачастую характеризуемый уже самой дефиницией этой категории. Основными касающимися идей вопросами предстают их происхождение, созидательные возможности, связь с вещами и понятиями, способы познания и восприятия идей.

Как видим, структура социальной реальности в каждой философской концепции тесно сопряжена с ее составом не только номинально, но и идеологически, а вместе они являются, по сути, естественным раскрытием социальных аспектов содержания вышеупомянутых теорий. С развитием философской мысли в истории растет число исследуемых элементов реальности и сложность их взаимоотношений, усиливаются акценты на субъективности их восприятия и понимания.

Итак, в настоящей главе нами представлены ключевые философские концепции, осваивающие суть и характеристики социальной реальности, проведен сравнительный анализ между подходами к описанию действительности в них, выведены хроникальные тенденции изменений теоретических мировоззрений, показаны пространственно-временные особенности воззрений на предмет исследования. Кроме того, подробно и последовательно отражены свойства социальной реальности, ее структура и содержание с позиций, занимаемых главными философами-изыскателями данной проблематики.

Наиболее удобными для изучения репрезентации социальной реальности в кино нам представляются теоретические положения Сёрла. Его видение свойств и структуры социальной реальности достаточно компактно,

¹³⁰ Куайн У. Философия логики. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2008. 192 с.

однозначно, современно, сфокусировано на институциональности. В равной степени исследователь уделяет внимание объективным и субъективным факторам, влияющим на особенности той или иной социальной реальности. Концепт Сёрла для наглядности и возможности инструментального применения мы переработали в схематическое изображение (рис. 1), иллюстрирующее сопряжение двух принципиально разных фактов действительности в социальных институтах. Заметим, что главным связующим звеном здесь признается человеческий язык. Данная модель является удачным средством для культурологического анализа широкого спектра кинематографических феноменов и будет использована нами в третьей главе в рамках исследования отражения социальной реальности в послевоенных фильмах Италии и СССР.

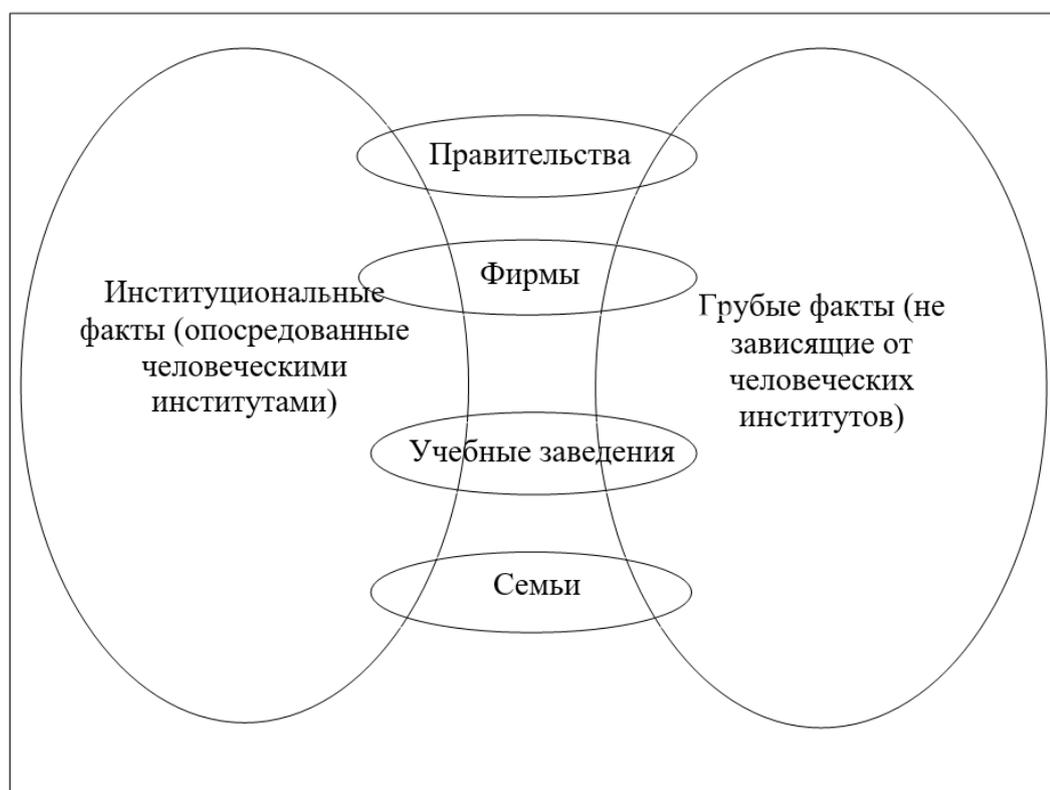


Рисунок 1 – Структура социальной реальности по Сёрлу

Содержание выделенных Сёрлом типов фактов реальности получает оценочное отражение в упомянутом кино. Все степени проявленности оптимизма/пессимизма по отношению к ним, в совокупности составляющие

художественную модель социальной реальности, будут представлены нами схематически через отметки на осях-шкалах, соответствующих каждому исследованному аспекту фильмов: одна отметка для неореалистических произведений, одна – для советских. Здесь методологическим ориентиром послужила ценностно-нормативная модель смыслообразования Г. Л. Тульчинского¹³¹.

Реализованное представление социальной реальности в качестве исследовательской категории позволяет научно оперировать различными ее вариантами, бытовавшими в тех или иных историко-географических ситуациях. Применима такая методология и к моделям репрезентации действительности в кинематографе. Она помогает видеть уплотнение многообразия характерных для реальной жизни вещей и явлений до компактных структур, особым путем формирующих художественно-образную систему. Экранное искусство как бы удваивает мир, прибавляя к действующему условный мир искусства, в конечном итоге смешивающийся с первым до полного слияния. В следующей главе диссертации мы постараемся разобраться, как это происходит.

¹³¹ Тульчинский Г. Л., Бразговская Е. Е., Лимеров П. Ф. Семиозис и культура: лабиринты смысла. Сыктывкар, 2012. 343 с.

ГЛАВА 2

ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ: ХАРАКТЕРИСТИКИ И МЕТОДЫ

2.1 Реалистичность и правдоподобие в кинематографе как фактор художественного моделирования социальной реальности

Игровое кино рассказывает некую историю, представляет на экране вообразенное авторами и исполненное актерами действие. В этом смысле кинематограф роднится с другими видами пространственно-временных (зрелищных) искусств: театром, хореографией, цирком. Однако только кинопроизведения в данном ряду физически не разворачиваются на глазах у публики, они полностью отделены от нее в пространстве и времени процессами постановки, съемки, монтажа. Фильм не только презентует вымысел (так происходит в любом виде искусства), но и использует для этого в определенном смысле нереальные объекты – не живых актеров и декорации, а их изображения. Можно сказать, в двойной нереальности кино дважды обнаруживает свою фиктивность и отсутствие – через представляемое и через представляющее. При этом парадоксальным образом именно кинематографическая репрезентация наиболее полна и точна в деталях, узнаваема и истинна для зрительского восприятия, обладая богатыми возможностями воздействия на него. На наш взгляд, объясняется это тем, что, во-первых, кинематограф более всех других искусств маскирует свои творения под действительный мир, визуализируя его материальную ткань через проекцию на плоскость экрана. В то время как остальные виды искусств базируются на общепринятой условности представляемого, фильм пытается выдать представляемое за реальное, концентрируясь скорее на условностях человеческого восприятия. Отсюда рождается второе

толкование обозначенного парадокса – работа мозга устроена таким образом, что изображения привычных объектов, обыденных действий кажутся более приближенными к жизни, свойственными обычному процессу наблюдения, нежели зрелищные произведения, трансформирующие непосредственную реальность и находящиеся с человеком на одном уровне материального существования. Так экранное искусство предстает уже, наоборот, самым сопредельным зрителю, самым реалистичным.

Следует остановиться, пожалуй, и на том, что кино, как и любому искусству, необходимо быть хотя бы отчасти нереальным, фантазийным. Человек верит больше всего в мир, который ему знаком на собственном опыте. Тогда самый привычный зрителю мир, показанный в трехмерной проекции именно так, как он его видит, покажется полностью лишенным фикции. Очевидно этим объясняется быстро пропавший интерес к идее стереоскопического кино, модного в 1970-е годы. Практика демонстрирует, что зрителю необходимо видеть новое, несвойственное его повседневности, в недоступных глазу ракурсах и искажениях реальности. То есть интерес к кино появляется тогда, когда человек получает возможность видеть жизнь трансформированной. Вообще процессы творчества и производства в искусстве по определению предполагают обработку привычного, манипуляции с чистотой реальности. Эти процессы неосуществимы без мыслительного процесса авторов, работы воображения и памяти, направленности чьих-либо мотивов и тяготений, что в значительной степени психологизирует и даже социализирует область представляемого, то есть нарушает самодостаточность реальности, придавая ей привлекательную составляющую вымысла.

Если рассматривать кино как инструмент передачи публике нового чувственно-эмоционального и интеллектуального опыта, то принципиальное разграничение в отношении к реальности между игровым кино и документальным теряется. Документальное кино тоже продуцирует искусственные картинку и звук, работает с эстетической стороной

произведения, предполагает аналогичный процесс его просмотра публикой, направлено на показ зрелищных, порой очень драматичных историй и также содержит вымысел (даже в фильмах, основанных на хроникальных кадрах). Сокращение объема отснятого материала до нужного количества сцен, выбор монтажных техник, звукового сопровождения, визуальных фильтров, подчинение этой совокупности некой концепции – есть не только плод творческого воображения, но и определенный срез, обработка реальности.

Заметим также, что во все времена наибольший успех среди документальных кинопроизведений имели те, где представляются уникальные, мало кем познанные сведения (вне зависимости от степени их сфабрикованности). Это можно объяснить тем, что новизна кинематографической точки зрения на тему повествования накладывается здесь на новизну самой темы и производит тем самым усиленный эффект воздействия на публику. Такое документальное кино будет для зрителя более нереальным, чем игровое в знакомых обстоятельствах, так как состоит из явлений и вещей, не учтенных в его миропонимании, то есть несуществующих в его обыденной жизни.

Другая основа впечатления человека от фильма заключается в его психическом настрое во время сеанса. Чаще всего для просмотра зритель прекращает всякую иную деятельность, понижает свой порог бдительности, открывает для доступа к органам чувств большой объем кинематографической информации (сравнимый с поглощаемым им восприятием масштаба действительного мира), отказываясь от непосредственного опыта участия и созерцания социальной реальности.

Вопрос репрезентации социальной реальности в кинематографе напрямую связан с понятиями «реалистичности» (реализма) и «правдоподобия», спорами вокруг них и их соотношением. Реалистичностью обычно называют приближенность образов к жизненному представлению. В отношении кино чаще всего рассуждают о двух видах реалистичности –

средств выражения и показываемого¹³². Первый касается «обработки» снимаемых в кадре объектов, событий. Присутствие в фильме изображения и звука, их естественность и репрезентативные возможности (картинка движется и длится, звук воссоздает какую-либо среду действия или места) выводят кинематограф, как мы уже отмечали, на первое место по реалистичности средств выражения среди всех видов искусства.

Помимо ограничений камеры диаметром объектива, в кино существует масса других – технических и эстетических. Команда создателей фильма выбирает тип используемой пленки, освещение, подход к звуковому наполнению, монтажу, продумывает мизансцены. Это не только наполняет экранное произведение субъективными авторскими значениями, но и формирует характерную для того или иного этапа развития кинематографа в мире (или его течения) систему кодов. Она включает в себя большой ряд условностей и правил, настроек этих самых технических и эстетических параметров, благодаря соблюдению которых кинематографисты предлагают восприятию человека реалистичный фильм. Причем эта реалистичность будет обеспечиваться не столько похожестью изображения непосредственного объекта на его оригинал, сколько возможностью для зрителя «считывать» элементы системы кинокодов. Добавим, что в какой-то момент истории кинематограф правомерно (адекватно ожиданиям и пониманию публики) начал использовать параллельно несколько систем таких кодов, порой сочетая их в пределах одного фильма. В данном случае выбор съемочной группой подходящих систем кодов из множества общепринятых тоже является актом, отрицающим вероятность прямолинейного изображения мира, абсолютно лишенной авторства реалистичности на пленке, несмотря на то, что соблюдение установленных правил призвано как раз содействовать ей. Зачастую появление новых систем кодов сопровождалось стремлением индустрии приблизиться к социальной действительности в точности репрезентации и это приближение

¹³² *Andrew J. D.* The major film theories: An introduction. N.Y.: Oxford UP, 1976. С. 208.

регистрировало¹³³. Однако полная реалистичность кинематографических средств выражения представляется утопией, ведь она может быть достигнута, лишь когда зрители не отличат фильм от объективного мира.

Реализм показываемого на экране или, иначе говоря, обрабатываемого аппаратом кино, тоже имеет условный характер, соотносимый не с действительностью как таковой, а с системами кодов. Самое реалистичное игровое кино принято ассоциировать с определенным течением или направлением в искусстве, использующем в своем названии слово «реализм» – социалистический, поэтический, порно- или, скажем, неореализм. Однако и здесь те параметры, которые обычно анализируются применительно к оценке реализма изображаемого, сфабрикованы. Съёмки признаваемых наиболее реалистичными лент далеко не всегда осуществляются на натуре и в естественных декорациях; непрофессиональные актеры так же участвуют в кастингах, совмещаются с типажам, получают от режиссера задание, репетируют, существуют в инсценированных ситуациях, да к тому же часто в кадре используются и профессиональные артисты; простота, отказавшаяся от интриги драматургия сценариев, незрелищность действия раскрывают все те же истории, характерные социальной реальности и кинематографу в целом и формируемые теми же структурными основами повествования, исполнением героями типичных функциональных ролей¹³⁴. Даже если практиками или теоретиками реалистического кино манифестируется показ натуральной жизни без прикрас, он таковым скорее не является: эти фильмы создают не реальность, а ее видимость.

Второй тип реализма в фильмах связан, как и первый, с противопоставлением видеоряда устаревшим формам социального бытия, которые перестают вызывать у зрителей понимание, эмоциональный отклик, то есть теряют актуальность. Судя по всему, здесь тоже вместо старой системы кодов предлагается новая, позволяющая кино казаться более

¹³³ Разлогов К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 194-202.

¹³⁴ Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства // Искусство, 1994. С. 402.

реалистичным, прячущая больше следов репрезентации. В настоящее время выбор создателями картины того, будет ли изображаемое в ней маскироваться под реалистичное или нет, подобен выбору жанра, который тоже предполагает работу с определенными условностями и игнорирование других.

Заметим, что оба типа реалистичности могут равно воздействовать на зрительское восприятие. Та или иная степень реализма, тот или иной вид отношения фильма к реалистичности выразительных средств и показываемого следует расценивать как воплощение творческого подхода, выбранного при создании конкретного произведения и призванного формировать материю его диегезиса. Гораздо важнее для адекватности восприятия фильма согласование реалистичности его элементов с реальностью на экране в порядке соответствия частей целому. Именно общий принцип реализма, взятый за основу образной структуры фильма, с одной стороны, устанавливает его отношения с социальной реальностью, а с другой – конституирует свою, вымышленную художественную реальность.

Правдоподобие, в отличие от реалистичности, обычно трактуется как некая возможность развертывания повествования, не противоречащего логике событий действительности. Правдоподобие тоже предстает в нескольких видах. Первая его версия формируется общепринятыми мнениями, нравственными устоями, которые одни ситуации и персонажей фильмов позволяют большинству зрителей воспринимать как потенциально возможные в социальной реальности, а другие – нет. В самом деле, публика часто не способна понять и объяснить, в чем усмотрела фальшь, но все равно не верит показанному. Зиждясь на этических началах, этот вариант правдоподобия исполняет в обществе функции, схожие с цензурными, меняется вместе с моральными устоями, впоследствии воздействует в обратном направлении на живую реальность.

Второй вид правдоподобия основан на негласных стандартах, к которым публику приучил кинематограф и которые по умолчанию она

признает как естественные. Совпадения в повествовании различных произведений формируют широко распространенное мнение о правдоподобности совпадающих элементов. Зрителю кажется нормальным то, что он часто встречал ранее в кино, и странным или даже надуманным то, что он видит на экране впервые. Так как кинематографический опыт зрителей разных категорий (возрастных, этнокультурных и пр.) сильно отличается, то и разница в оценке этой правдоподобности может быть весьма существенной.

Получающие успех у значительной доли публики элементы повествования тиражируются и тем самым начинают казаться уместными, но их популярность заключается не в их правдоподобии, а наоборот – ощущение правдоподобия следует из регулярности их применения. Хотя правдоподобие и воспринимается в качестве сходства с действительностью, здесь человек готов видеть жизненное даже в тех нормах, что породила исключительно кинематографическая условность (например, когда герой в одиночку может соперничать с массой врагов или целой общественной системой, когда персонажи помнят в мельчайших деталях многое из своего прошлого). Так как эта условность наполняет канон, она тоже выполняет роль цензуры в той мере, в какой делает это любая общественная традиция.

В этом контексте изложение в фильме на этапе производственного процесса и в восприятии публики непрерывно вступает в отношения с предыдущими фильмами. Такое правдоподобие служит формой, организацией содержания произведения. Пока эта форма учитывает современные тренды, она интересна зрительским кругам; когда фильм взаимодействует с ушедшими из использования нормами, он признается старомодным большинством публики, в том числе и критиками. Естественно, смена систем негласных киностандартов возможна благодаря тому, что некоторые ленты стремятся «опередить время», переосмыслить привычное на экране, то есть – разоблачить архаичность устоявшихся условностей и предложить взамен новые. Таким образом, существует два способа

взаимоотношений содержания фильма с моделями правдоподобия – соответствие и оппонирование. Время от времени меняя собственные правила, кино вынуждает себя же им следовать, чтобы гарантированно казаться правдоподобным. Особенно наглядно это проявляется в разделении фильмов на жанры, художественные принципы которых выступают как императив для выстраивания драматургии произведения.

Последний вид правдоподобия связан с желанием зрителей постоянно находить объяснения происходящему на экране или, как минимум – обнаруживать логичность событий, поведения персонажей. Эта «правильная» последовательность, по сути, реализуется, только если мотивировка всех действий не противоречит восприятию зрителя и соответствует содержанию фильма. Происшествие, не получающее в повествовании хоть какую-нибудь аргументацию, выглядит недоразумением. Публика настроена предугадывать дальнейшие события фильма, основываясь на знакомстве с ключевыми характеристиками героев. Ожидание развязки при этом – один из факторов получения эстетического удовольствия от просмотра.

Если рассматривать это правдоподобие с позиции рассказа, который ведет произведение, и выполнения его событиями и персонажами определенных функций, получается, что правдоподобие через наличие побуждений выступает средством, маскирующим вымысел, выдающим эту произвольность за естественное раскрытие реальности. Заметим, что в этом случае фильм тоже нельзя назвать репрезентирующим объективный мир, ведь в обычной жизни человек порой не получает объяснений не только чужим поступкам, но и своим, что не лишает его доверия к натуральности того, что он видит.

Правдоподобие является не только субъективно воспринимаемой характеристикой фильма, но и формой проекции представлений, сложившихся в коллективном бессознательном.

Если параметры реалистичности обуславливают материю, изобразительный ряд произведения, то правдоподобие наполняет его дух,

внутреннюю логику существования. Причем природа кинематографа разными способами показывает превалирование псевдомира фильма над объективной реальностью в части ориентира при создании условий для ощущения публикой правдоподобности произведения. Огромное количество регулярно выпускаемых фильмов и современная популярность кино как увеличивают детальность проработки систем правдоподобия, так и усиливают их авторитет и влияние, вплоть до смещения в сознании людей фрагментов реальности фильма с объективно существующими. Кроме того, правила правдоподобности в кино постоянно аккумулируют опыт воздействия на самых разных зрителей, и, отвергая несогласующиеся с действующей системой элементы фильмов, по сути, выставляют общество бессознательным цензором экранного искусства.

Любое кино выстраивается в дискурс, делая это через визуализацию вещей и явлений, свойственных социальной реальности. Такой объект, увиденный зрителем в фильме, может восприниматься им в одном из двух вариантов: как неопределенный представитель какой-либо категории (прохожий, собака, морская битва, ураган) или как нечто конкретное (Оскар Уайльд, собака Хатико, Ютландское сражение, ураган Катрин). В первом случае человек не забывает, что для съемки был использован отдельный объект, но понимает его как обезличенное обозначение целой группы однородных объектов, высказывание о ней, а не о конкретном объекте реальности. Во второй ситуации зритель так или иначе ассоциирует вещь или явление с определенным объектом и воспринимает появление его или его имитации в кадре как персонифицированное высказывание.

Строго говоря, за счет работы воображения и памяти любой объект может не узнаваться человеком и одновременно быть похожим на что-то знакомое. Благодаря уникальности личности при просмотре одного и того же фильма люди сталкиваются с разными ассоциациями, в одной и той же вещи признают исключительность или расценивают ее как одну из многих подобных, то есть каждый индивид считает экранный ряд элементов по-

своему. Иначе говоря, фильм состоит не столько из референтов (предметов мысли, дискурса), сколько из множества референций (обозначений предмета), обусловленного разнообразием индивидуальностей зрителей. В этом контексте создатели фильма не являются исключительными авторами повествования: рассказчиком становится и сам зритель, по сути, ведущий повествование в своем восприятии во время кинопросмотра.

Отметим, что зачастую фильм отсылает не к существующим в реальности объектам, а к выдуманному. Раз за разом такими референсами выступают элементы экранных произведений прошлого – фразы, композиции кадров, саундтреки, характеры и внешность персонажей. Если в одних случаях эти референсы имеют вполне конкретный источник упоминания, то в других за счет накопившейся многократности использования и формирования на этой основе стереотипа предмет референса понимается большинством публики как абстрактный. Более того – существует целый ряд регулярно эксплуатируемых стереотипов, которые давно не воспринимаются многими как чисто кинематографические, став для них мнимым элементом социальной реальности. Так, например, в фильмах об эпохе Возрождения знатные дамы в основном стройны, используют современный макияж и не имеют проблем стоматологического характера, хотя это абсолютно не соответствует историческим данным.

Таких стереотипов кинопроизводство выработало, пожалуй, больше, чем любое другое искусство. В пору говорить о том, что из них легко выстраивается целый мир, живущий по этим образцам, достаточно объемный и проработанный, чтобы подменять в человеческом восприятии социальную реальность, создавать иллюзию, что он ею и является. Значение этой иллюзии нередко перевешивает опыт познания оригинала. Фильмы, соблюдающие во всем фактологическую точность, сталкиваются с непониманием у основной части публики, так как не соответствуют некоторым стереотипам, к которым она привыкла. Вплоть до того, что такие

кинопроизведения кажутся менее правдоподобными, чем те, где активно эксплуатируются экранные шаблоны.

Фильмы, ориентированные на массового зрителя, всегда освещают понятные темы, поднимают актуальные общие вопросы, применяя целый арсенал средств художественной выразительности, чтобы быть одновременно не только правдоподобными, но и интересными для просмотра. Для успеха фильма у широкой публики (в том числе и коммерческого) нет принципиальной разницы, используются ли реалистические предметы референсов или какие-либо фикции: главное, чтобы они не противоречили представлениям обыденного сознания. Такое кино обладает потенциалом приобрести симпатии широкого круга публики, то есть быть просмотренным, принятым на веру и произведшим влияние на большое количество членов общества. Иными словами, стать средством распространения определенных значений, высказываний о повседневности, которые в совокупности можно рассматривать в виде специфической мифологической системы.

Такой дискурс способен намеренно исказить факты и вводить публику в заблуждение, считываясь ею не просто как правдоподобный референс, но и как некая истина о социальной реальности. Экран может становиться институциональной технологией насаждения идеологических взглядов, проводником государственной пропаганды. Таким образом социальная реальность превращается в условие не только структурирования мира произведения, но и в целом кинематографа как индустрии, как социального института.

Итак, исследование реалистичности и правдоподобия в кино напрямую связано с решением вопроса о его репрезентативных возможностях и частных случаях их использования. Следует заключить, что во многом система соответствия некоему объективному миру в экранном искусстве выработана его практикой и существует автономно от повседневности. В этой связи репрезентацию реальности в кинематографе необходимо

рассматривать как обработку абстрактной, вымышленной и даже мифологизированной общности явлений, которая находится относительно художественного мира фильма в одноуровневом положении, а потому сама в не меньшей степени способна репрезентировать его.

2.2 Повествовательная репрезентация в кино как основа художественного отражения социальной реальности

Репрезентируемость реальности в кино выводится и из его повествовательной составляющей. Задумываясь в качестве пассивного фиксатора реальности, кинематограф уже в первое десятилетие своего существования пришел к рассказыванию историй и осознанию данной роли. Кажется, что случилось это естественным образом, через раскрытие внутренней сущности кино. Ведь, с одной стороны, временная протяженность фильма неминуемо предполагает изменения не только изображения, но и состояний показываемых вещей, персонажей, событий, что классически представляется лежащим в основе любого сюжета, то есть рассказа. С другой стороны, заснятый в кадре объект различим и в большинстве случаев узнаваем нами (синхронизирован в сознании с множеством аналогичных объектов, объединяемых понятием), но любое присутствие объекта в фильме не может быть только нейтральным указанием на понятие о нем. Выбор ракурса, резкости, освещенности, цветокорректирующих параметров, звукового оформления и прочих неотъемлемых атрибутов кадра помещают объект в особенные условия, в которых он еще и определяется, то есть получает значение, становится носителем высказывания. Кроме того, такой объект и вне кинематографа уже имеет накопленный (порой веками) багаж дискурса о себе, так как вписан уникальным образом в систему общественных представлений, воссоздает

своим присутствием социальный универсум, к которому он принадлежит. Иными словами, кинематограф самой своей природой (за счет, в частности, временной длительности и изображения на экране знакомых объектов) призван рассказывать истории, каждая из которых не бывает исключительно выдуманной: она зависима от истории социальной, реальности, которую репрезентирует фильм.

В этой связи порой утверждается, что многие фильмы ненарративны, например: учебные или экспериментальный андеграунд, где никакие истории не рассказываются¹³⁵. Но даже в случае полного отсутствия в кино интриги, персонажей, изображение в нем трансформируется, сменяется другим, то есть таким образом проходит путь от хронологического начала фильма до его конца. Этот путь зачастую, подобно сюжету обычного нарративного кино, строится создателями как логическое развертывание, развитие, переход от проблемного состояния к решению или формулированию вопроса. В других случаях (там, где авторы не закладывают в такой фильм сюжетного порядка и даже намеренно противостоят его какому-либо проявлению) человек уже по привычке, ввиду особенностей своего восприятия вносит предположения о наличии того или иного дискурса. Заметим и обратное: ни одно реалистическое кино не может быть до конца репрезентативным, так как использует ряд искусственных элементов: затемнение, титры, цвето- и звукокоррекцию, наконец, саму постановочность происходящего, срезанность и независимое от зрителя движение видимой области представляемого.

Итак, фильм каким-либо способом рассказывает историю, представляет собой повествование, слагаемое из множества высказываний-значений его элементов и, одновременно, вещей и явлений социальной реальности, которые в этих элементах распознаются. Рассказ о героях и событиях фильма в этом ракурсе всегда становится рассказом о действительности, актуальной жизни зрителя, где и когда бы он ни находился. Ниже мы дадим объяснение,

¹³⁵ Зак М. Е. Азбука кино. М.: Союз кинематографистов России, 1990. С. 23.

почему номинально один и тот же дискурс конкретного фильма раскладывается публикой на различные, порой противоречащие дискурсы об объектах этого фильма и реальности в целом.

Однако, есть еще одно, возможно более важное повествовательное сходство фильма и объективного мира. По большому счету, социальная реальность сама построена на переплетении историй или, если рассматривать ее с позиции познающего, рассказывает эти истории. Недаром во многих языках мира слово, обозначающее движение действительности во времени, и понятие, определяющее предмет любого повествования, как минимум однокоренные (в русском языке это и вовсе омонимы – «история»). Естественное, неминуемое течение событий жизни приводит к разносторонним человеческим трансформациям, развитию общественных явлений, смене отношений между элементами реальности, взаимодействию проблем с мерами их преодоления и прочими процессами, идентичными тому, что часто называется скелетом любого повествования. Кроме того, мировая история периодизируется и конкретизируется по странам, те, в свою очередь, состоят из историй более мелких участков времени и пространства и так далее. Все эти истории организованы по одному и тому же принципу, то есть являются историями и в значении хода существования реальности, и как рассказ. На микроскопическом уровне история объективной реальности состоит из множества мельчайших, единичных происшествий, иначе говоря – непрерывно повествует не только о судьбах народов и государств, но и о событиях жизни каждого человека. Именно на этом уровне почти всегда фокусируется и кинематограф, показывая небольшие промежутки бытия одного или нескольких персонажей.

Так социальная реальность получает специфическое динамическое толкование, представляющее ее, с одной стороны, в качестве единственного предмета истории мировой культуры, а с другой – как пространственно-временная широта свершения многочисленных человеческих историй. В этом втором определении социальная реальность максимально приближена к

кинематографу, тоже являясь областью средоточия и представления опыта жизнедеятельности людей. Выражаясь метафорически, социальная реальность – есть кинематограф нерепрезентированных историй.

Ранее нами было отмечено, что фильм повествует не только о собственных, внутренних событиях, но и параллельно о вещах и явлениях действительности, которые так или иначе с этими событиями ассоциируются в восприятии зрителей. Рассказывая истории, кино всегда затрагивает какие-либо общественные дискурсы, даже если подобное не задумывается его создателями. И кино, и реальность, по сути, транслируют одинаковые рассказы, но используют для этого, образного говоря, разный инструментарий, отличающиеся демонстрационные методы.

Так как любой фильм ограничен в продолжительности, ведомое им повествование имеет начало и конец, совпадающие с хронометражными рамками. При этом истории, лежащие в основе сюжета, потенциально бесконечны, то есть предполагают предшествующие и последующие события, не попавшие в кадр. В этом они ничем не отличаются от событий внутри показываемой на пленке истории, оставшейся за пределами фильма из каких-либо соображений (например, несущественности) уже в готовом сценарии или после монтажа. Эта вечность историй обеспечивается ничем иным, как свойствами самой реальности, которая фрагментируется во времени и пространстве лишь номинально, по воле исследователя, представляя собой скорее непрерывный и всеобъемлющий поток. Пожалуй, тотальное единство действительности и обеспечивает регулярную повторяемость, однотипность бесчисленного множества маленьких историй, вычленяемых из безграничной мировой истории, позволяет фигурально заключить, что, будучи всегда разной, по сути, история одна и та же. Вспомним по этому поводу тот смысл, который зачастую вкладывают во фразу «вечная история» искусствоведы, обращая внимание на ее актуальность, понятность для человека любой эпохи и места проживания,

приводящие к регулярной воспроизводимости этой истории во все новых и новых произведениях.

Можно сказать, что создатели фильма для сюжета повествования не просто выбирают или придумывают некую историю, а концентрируются на определенной части социальной реальности и перекладывают ее на предпочтительный киноязык. При этом работа по сочинению сценария фильма (даже если он оригинальный) состоит в наполнении обстоятельствами, атрибутами универсальной основы. Иначе говоря, любая киноистория существует до и вне своего фактического воплощения на экране.

Здесь неслучайно затрагивается вопрос о роли режиссера и сценариста. Ведь если они заимствуют истории у реальности, то статус авторства фильма (история – его неотъемлемая составляющая) в философском значении этого слова им полностью не принадлежит. Тогда значение кинематографистов сужается до рассказчиков историй, а их субъективность и личные качества могут проявиться исключительно в том, чтобы выбрать (гораздо реже – придумать) методы нарративного следования, например: монтажные решения, раскадровку, звуковые акценты – и реализовать их. В части изложения истории кинематографист предстает не как творец, а как умелый организатор. Именно в таком положении он и находится по отношению к репрезентируемой социальной реальности.

Другой важный довод в пользу внеличного характера фильма выводится из положений функционализма, где индивид в социальной системе всегда исполняет некоторую опосредованную функцию, поэтому его личность не совпадает ни с одной из исполняемых им общественных ролей¹³⁶. Поэтому кинематографист не рассказчик – он исполняет функцию рассказчика в определенных условиях, сопутствующих сложной организации общественных отношений. Повествование же фильма снова получается в

¹³⁶ Филиппов С. А. Киноязык и история: краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб «Альма Анима», 2006. С. 138.

значительной степени подчиненным объективной, внешней по отношению к нему реальности.

Эти положения выступают дополнительным аргументом против некогда авторитетной в теории кино концепции авторства. Выработанная в 50-х гг. во Франции в виде целой теоретико-практической системы, известной сейчас как Новая волна, она провозгласила идею о главенстве и первичности личностных аспектов режиссера в процессе создания фильма. Его интеллект, характер, потребности, жизненный опыт, миропонимание, по версии этой концепции, полностью обуславливают уникальность произведения. Режиссер называется здесь, как в литературе, автором и, как в живописи, художником, а его фильмы рассматриваются, главным образом, как продукты самовыражения¹³⁷.

Мало того, что концепция авторства противоречит нашим предыдущим выводам, она также игнорирует тот факт, что в создании практически любого фильма участвует целая группа кинематографистов, принимающих решения – оператор, сценарист, продюсер, монтажер. От сделанных ими выборов, как и от режиссерских, зависят набор высказываний фильма и их значения, то есть авторами и нарраторами кинематографической истории корректнее считать всех членов съемочной команды, реализующих влияние на итог коллективной работы. Это креативное сообщество объединяет как функции входящих в него участников, так и условия, в которых эти функции реализуются: экономические аспекты проекта, пожелания продюсеров, выбранный язык повествования и жанр, целевая аудитория, наконец – социальные особенности пространства, в котором снимается фильм.

Однако, очевидно, что фильм как аудиовизуальный рассказ истории (или части истории человечества) – это лишь один из ракурсов, в которых можно его рассматривать. Недостатки этого подхода состоят в том, что он, во-первых, не рассматривает область, которую мы ранее назвали «вне поля

¹³⁷ *O'Sullivan T., Hartley J., Saunders D., Montgomery M., Fisk J. Key concepts in Communication and cultural studies, 2nd ed. L.; N.Y.: Routledge, 1994. С. 316.*

кадра». Не попадая на пленку, она отсутствует при построении языка произведения, а пространство фильма ограничивается до показываемого на экране и закадрового производства. Во-вторых, сливая на повествовательной основе все фильмы воедино, подчиняя их объективной реальности, он совершенно не объясняет многообразие жанров и направлений экранного искусства, то, насколько многообразное воздействие производят разные ленты на одного и того же зрителя.

Эту проблему, на наш взгляд, может разрешить заимствование из теории кино термина «диегезис», где он означает историю конкретного произведения как псевдомир, автономный и внутренне согласованный. Полнота этого мира реализуется в виде уникального универсума фильма, ограниченного пределами его пространственно-временного поля, но образованного по подобию всей объективной действительности. Это подобие ориентируется на соответствие всех элементов вымысла органической сущности любого универсума, конституирующего плотность и спонтанность своего существования. Кроме того, диегезис обращает внимание на то, что вымысел – это не только креативный процесс, но и его результат, оформляющий целостность реальности фильма¹³⁸.

Своеобразие универсума каждого кинопроизведения предполагает разную актуализацию зрителя в нем через восприятие, воспоминания, размышление, эмоциональные реакции. Значит диегетическая независимость проявляется и в обратной связи публики с историей, а значит неповторимый универсум фильма может быть значительно расширен в этом направлении. Беря на вооружение то, что фильм связывается с бесчисленным множеством субъективных отношений к себе (в том числе игнорирования просмотра), обусловленных в том числе географическими, историческими и общественными факторами, можно расширить пределы его реальности не только за счет объема публики, ознакомившейся с ним, но и до всех потенциальных зрителей с их местами проживания. По большому счету в

¹³⁸ Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. С. 214.

наше время это означает, что наиболее полная реальность фильма соответствует масштабу человечества, размерам социального мира. И рассуждение вновь приходит к кино как репрезентирующей действительность субстанции, но уже в совсем ином ключе, подчеркивающим оригинальность каждого отдельно взятого случая моделирования мира в кинематографе.

Сходство универсума фильма с социальной реальностью, ее историей в части динамического характера поддерживается не только временной протяженностью любого кинопроизведения, но и его последовательным просмотром зрителем (невозможностью увидеть сразу весь фильм целиком). Постепенно считывая экранное повествование, человек выстраивает из элементов историю, формирует внутреннюю полноценность, непротиворечивость воспринимаемого им псевдомира. Подобно тому, как исторический ход событий меняет социальную реальность и порождает все новые ее формы (или модели представления), кинематографисты шаг за шагом видоизменяют и утверждают повествованием реальность фильма, а зритель во время просмотра постепенно формирует индивидуальное понимание этого универсума.

Схожесть повествовательной основы реальных и вымышленных историй позволяет переносить исследования повествования произведений искусства на социально-философскую почву. Так, широко известны различные классификации персонажей и сюжетов, сводящие бесчисленное многообразие их реализаций до максимум нескольких десятков типов (модели функций Владимира Проппа, мифемы Клода Леви-Стросса и пр.). При большом абстрагировании от множества деталей фильмов, романов они достаточно точно подмечают их важные структурные сходства. Согласно их положениям, любая история строится вокруг столкновений желаний и порядка, благоприятная ситуация сталкивается с негативными факторами и

приходит к какому-либо их устранению, проблемное единство переходит к решенному разобщению, а проблемное разобщение к решенному единству¹³⁹.

Любопытно, что одно и то же состояние вещей в одном случае (фильме) может представляться конфликтом, в другом – равновесием, в третьем – нейтрально, а в четвертом – незаслуживающим оценки или даже внимания камеры. Одинаковое номинально событие порой образует завязку, главную проблему истории, порой, наоборот, разрешает противоречия, а порой – не вносит существенных коррективов в линию сюжета. Это, с одной стороны, наталкивает на мысль о том, что происшествие подается на экране не как таковое, а как функция, при помощи аппарата кино служащая определенным задачам, играющая конкретную роль в системе повествования. В этом свете весьма удачно смотрится концепция Проппа, сосредотачивающая свое внимание как раз вокруг функционала элементов рассказа¹⁴⁰. С другой стороны, такая универсальность явлений хорошо сочетается с выдвинутым нами ранее положением о вырванности любой истории произведения из истории реальности. Одно и то же событие может быть совершенно по-разному, для отличающихся задач адаптировано для универсумов фильмов, подобно тому, насколько разнится отношение к реальным фактам в историографии различных народов, государств, политических течений. Таким образом, кинематограф одновременно транслирует нейтральную сущность историй социальной реальности и лишней раз доказывает ее.

Аналогичные утверждения допустимы и для действующих лиц фильма. Литовско-французский литературовед Альгирдас Греймас во многом на основании изысканий Проппа доказал, что персонажи произведений определяются не своей личностью, психологическими характеристиками, а функцией или набором функций, которые им достаются в повествовании. В актантной модели Греймаса выделяются функции: субъект, объект, адресант,

¹³⁹ Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. С. 64.

¹⁴⁰ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.

адресат, противник и помощник. Замечено, что если суть актантов устойчива, то атрибуты персонажей, соответствующие этим актантам, варьируются в очень широком диапазоне, настолько, что один и тот же характер может в одном повествовании быть наделен функцией субъекта, во втором – помощника, а в третьем – одновременно адресанта, адресата и противника¹⁴¹. Иными словами, любой персонаж может быть любым актантом. Это означает, что и в реальности в зависимости от содержания и угла зрения на отдельную историю, в которой рассматривается конкретный человек, его можно определять, как носителя различного функционала. Поэтому, пожалуй, всегда будут актуальны споры вокруг оценки деятельности и индивидуальных качеств многих исторических личностей.

Как было упомянуто нами ранее, кинематографисты через создание фильмов тоже реализуют функции, но уже как элементы общества. Однако, относительное постоянство, однотипность и прочность характера их взаимоотношений со своими творениями позволяет говорить о них как о полноправных участниках киноповествования, неотъемлемых исполнителях ролей в его функциональной системе и, соответственно, новом актанте – рассказчик. Подобно другим персонажам фильма, его создатель тоже может иметь дополнительные функции, например: субъекта, если ассоциирует главного героя с собой, или противника, если будет по ходу развития событий ставить персонажей в тяжелые условия. Такая точка зрения объясняет, почему в критических статьях так часто замечается невидимое «присутствие» в кадре личностей режиссеров, сценаристов, продюсеров фильма.

Точно так же в функциональную структуру изложения кино может быть включен и зритель, публика, ведь ее наличие всегда учитывается в построении повествования произведения, чтобы сделать его адекватным восприятию, потребностям, знаниям людей. Корректнее всего будет,

¹⁴¹ Межуев В. М. Как возможна философия культуры? // От философии жизни к философии культуры. СПб., 2001. С. 8.

наверное, обозначить этот актант словом «наблюдатель». Как и в случае с создателями кино, зритель тоже может параллельно исполнять другие роли, например: адресанта, если герои так или иначе представляют его интересы или помощника, если человек проявляет эмпатию к персонажам фильма. Включение создателей фильма и публики в данный анализ превращает функциональную систему повествования в функциональное поле диегезиса, вновь возвращая нас к представлению обоюдного подобия мира кинопроизведения и социальной реальности.

Если кино рассказывает историю, повествует, то, подобно литературе или разговору, оно должно обладать наполняющим его структуру и содержание неким языком выражения. Многие теоретики считают даже, что кинематограф, будучи средством обработки действительности, становится искусством только, когда вырабатывает свой специфический язык обращения к публике. Речевая деятельность фильмов – и есть их единственный, но крайне значительный способ социальной коммуникации¹⁴².

Ввиду проведения параллелей с естественными языками и произносимой людьми речью кино, с одной стороны, обрело свою уникальность как общественное явление, нашло себе самостоятельное и неповторимое место в системе искусств, а с другой – внесло ясность в представления о языке и речи вообще, расширив и скорректировав их, а также особым образом сказалось на понимании социальной реальности и исследованиях ее репрезентации.

Отметим несколько важных исключительных черт киноязыка. Аналогично естественному языку, кинематографический предстает во множестве вариантов, но обусловлены они не столько социокультурными, государственными различиями, сколько стилистическими, жанровыми, индивидуальными особенностями и предпочтениями создателей. Обилие мировых языков порождает низкую способность разговаривать друг с другом

¹⁴² Мюнстерберг Г. Фотописьма: Психологическое исследование // Киноведческие записки. 2001. № 48. С. 235.

людям из разных стран. Киноязыки же потенциально одинаково понятны любому человеку из-за универсальности речи, построенной на изображениях, которую часто даже именуют «визуальным эсперанто». В данном случае голосовой и субтитровый перевод фильмов устраняет проблему, вызванную именно дифференциацией естественных языков, речь на которых входит в повествование фильма, но не имеет прямого отношения к его специфике.

Как средство коммуникации, кинематограф явно проигрывает непосредственной экраном речи, ведь он не может создать условия для полноценного диалога, интерактивности всех его участников. Здесь говорящий всегда находится в статусе говорящего, а слушающий не может в любой момент его перебить иначе, как прекратив слушать. Ответ зрителя в кинематографической коммуникации происходит после просмотра через реакцию, оглашение мнения, написание отзыва. Можно сказать, что так один дискурс заканчивается и начинается другой, а пространство акта высказывания создателей ленты обособлено от пространства акта высказывания зрителя.

Однако в качестве средства репрезентации действительности кинематограф снова представляется самым способным. Ведь киноречь, в отличие от произносимой, всегда связывает означающее с означаемым по методу аналогии – изображения и звуки в фильме уподобляются социальной реальности, в некотором роде копируют ее. Другие сферы искусства во многом лишены таких возможностей и связывают образы с понятиями более условными, произвольными методами. Экранное подобие знака и означаемой вещи или явления сливают их воедино, делают так, что через это сходство псевдомир фильма становится не отличим от объективного.

Язык кино, хоть и состоит из определенных типов выражений, их компонентов и сочетаний, очень сложно подвергается дифференциации. Это вызвано, с одной стороны – непрерывной линейностью движения фильма во времени, в плавных переходах смешивающей знаки киноязыка, а с другой – комплексностью композиции и ограниченностью плана, наделяющего знаки

взаимообусловленными сигнификативными функциями, выходящими за пределы кадра.

Если утверждается существование киноязыка, на котором высказывается фильм, то имеет место быть и особый взгляд на восприятие кино публикой, позволяющее речь создателей понимать. Элементы реальности не суммируются для того, чтобы стать включенными в состав речи фильма, они организуются как носители сигнификативных функций в порядке, не аналогичные никаким из известных в других сферах искусства. Вещи и явления реальности заменяются в кино изображениями себя, более подвижными, управляемыми и осмысленными, чтобы образовать в итоге обстоятельный кинематографический дискурс.

Итак, понимание языка фильма зрителем происходит одновременно тремя путями: перцептивной аналогией, номинацией объектов и звуков, и через кинематографические означающие фигуры, функционирующие поверх упомянутых аналогий.

Перцептивная аналогия позволяет в фильме узнавать объекты реальности, хотя некоторых их объективных черт они на экране не имеют (трехмерность, запах, естественность цвета). Для полноты репрезентации мира кино достаточно передавать релевантные чувственные характеристики объектов, чтобы они были идентифицированы зрителем. Схематическая, значительно обработанная кинематографом действительность может быть столь же узнаваемой, сколь и максимально приближенная к физическому подобию. Однако, чем больше черт объектов сохраняет фильм при их переносе на экран, тем более реалистичным он кажется. Киноязык становится читаемым в том числе благодаря этому ментальному перцептивному принципу, различающему фрагменты воспринимаемого публикой на проекции известных ей элементов социальной реальности.

Получаемые зрителем образы претерпевают в его сознании обработку по поводу их интеграции в общепринятые классификации через словесное именование. Отличительные свойства изображения или звука сопоставляются

человеком с особенными семантическими чертами известных ему лексических единиц. Так объект кадра, воспринимаясь ментально выделенным из него и узнаваемым, определяется в конкретный класс предметов и нарекается обозначением этого класса. Этот процесс в целом можно описать как перекодирование повествования с языка высказывания на язык понимания.

Кинематограф, однако, транслирует смыслы не только через отдельные объекты, но и через их совокупности и взаимосвязи. На значения образных аналогий накладываются приемы по их организации, сложению в единый дискурс. Такими приемами являются композиция кадра (расположение предметов, ракурс, освещение и пр.) и монтаж. Зачастую отмечается способность этих кинематографических условий производить исключительно второстепенные смыслы, коннотацию, хотя к созданию буквальных, денотативных значений они причастны в не меньшей мере. Так, например, чтобы зритель понял оснащенность танка, его мощь и техническое совершенство, съемочная группа показывает последовательность крупных планов его отдельных узлов.

Классическое толкование текста произведения как сообщения, завершённой последовательности означаемых единиц, гаранта постоянства высказывания совершенно игнорирует вышеописанный процесс понимания фильма, киноречь в той мере, в какой она является средством репрезентации реальности. Это видится существенным упущением, ведь переплетение кинокодов, взаимосвязей объектов с их значениями особым образом сказывается на поведении субъектов, так или иначе участвующих во всем разнообразии отношений по поводу кино, более того – фильм получает реализацию, существует, исключительно включая в себя это влияние, бесконечно порождая его и позволяя ему проистекать во множестве частных случаев. Эти обстоятельства определяют текст фильма как акт высказывания, постоянное порождение смыслов, в которых и через которые субъекты продолжают свою активную жизнедеятельность.

Будучи такого рода дискурсом, фильм выравнивается в коммуникационном поле реальности с другими всевозможными актами высказывания, в том числе теми, что напрямую инспирированы существованием этого кинематографического произведения (даже если съемочный процесс не завершен). Написание кинорецензий, устный обмен мнениями, обращения к создателям выражают в речевой форме опыт взаимодействия зрителя с фильмом. Воспринимая кинематографический текст, человек через свои чувства, эмоции, реакции тут же готовится «ответить» ему своим текстом. А режиссеры, продюсеры, сценаристы, получая обратную связь публики, становятся, по существу, субъектами восприятия их высказывания. Таким образом формируется своего рода диалог между двумя институтами кино – создателями и зрителями, в котором они постоянно меняются ролями автора и читателя, производя свой текст. Кинематографист «пишет», собираясь «прочитать» и снова «написать», зритель «читает», планируя «написать» и снова «прочитать». В этой связи публика не является сторонней для киноязыка, она обособлена от повествования и мира фильма лишь в той степени, в которой создает эквивалентный ему по статусу текст, перекликающийся с кинематографическим. Категории интертекстуальной теории позволяют рассматривать генерирование всех этих текстов в качестве процессов, внедряющих их в недифференцированное, регулярно увеличивающееся пространство интертекста.

Таким образом, репрезентация реальности в киноискусстве осуществляется еще и на основе структурной и онтологической идентичности сюжета фильма и истории культуры. Выстраиваемая хронометражем вымышленная киноистория органически соответствует любой реальной истории, а универсум, в который она помещена, по сути, всегда является творческим осмыслением и представлением всей объективной реальности. Такое положение вещей становится возможным и реализуется благодаря существованию и вовлеченности воспринимающей стороны – зрителя, который выступает единственным и обязательным слушателем и

наблюдателем изображаемого. Оставаясь сообщением создателей к публике, фильм предстает не только формой коммуникации, но и самим ее субъектом, открывая безграничное поле взаимоотношений вокруг порожденных своим феноменом поводов.

Изложенные в предыдущих разделах теоретические положения требуют эмпирического подтверждения на примере культурологического анализа конкретных образцов кинематографического повествования. В качестве таковых нами были избраны два параллельно развивающихся направления кино, доказавших свое особое значение в общем развитии мирового кинематографа. Речь идет об итальянском неореализме и советском кино эпохи малокартинья, наиболее ярко заявивших о себе во второй половине 1940-х гг.

ГЛАВА 3

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ИТАЛЬЯНСКОМ И СОВЕТСКОМ КИНО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1940-Х ГОДОВ

3.1 Итальянское и советское кино второй половины 1940-х годов как объект междисциплинарного исследования

Актуальность сопоставления моделей социальной реальности, которыми активно пользовались во второй половине 1940-х годов деятели итальянского неореалистического кинематографа, с моделями, имевшими широкое практическое применение в советских фильмах той же поры, обусловлена современным резким повышением внимания к искусству прошлого, отражающему крупные мировые военно-политические сдвиги, создававшемуся в отчасти похожих идеологических и социальных условиях. Подобное сравнение позволяет проследить суть, формы и значение культурных процессов, инициированных этими условиями и, в то же время, непосредственно повлиявших на их будущие качественные изменения. Кроме того, массовость и манипулятивность кино в последние десятилетия вынесли его за пределы исключительно искусствоведческого и культурологического интересов – все больше теоретиков из самых разных научных областей со всего земного шара исследуют закономерности и феномены экранного искусства. Причем, формулируемые ими выводы зачастую, напротив, весьма специфичны и применимы только в рамках работы механизмов пропаганды и политических технологий. Однако очевидно, что теоретический и практический потенциал данной тематики не может ограничиваться только идеологическим подходом (в частности, для решения проблем и задач культурологии).

Степень разработанности обозначенной проблемы сложно признать высокой. Главную трудность составляет ее комплексность, мультинаучность и, в то же время, большие межкультурные различия в характерах общественно-политической ангажированности в обществах с разными социокультурными системами. Связь искусства с социальными аспектами среды его существования, конечно, часто рассматривается исследователями разнообразных сфер познания, однако отдельные кинематографические направления либо интересуют только историков и теоретиков кино (узкопрофессиональным образом), либо не выделяют какой-либо гомогенный ряд фильмов как универсальное выражение фундаментальных принципов функционирования культуры, общества, исторического процесса и их моделей. Заметим, что именно такое, синтезирующее представление и понимание художественной репрезентации позволило бы наглядно вычленить ее всеобщие элементы, свойства, механизмы и законы, а также по-новому, более глобально, культурологически и исторически оправданно взглянуть на специфические аспекты искусства (как экранного, так и в целом) самых разных государств и периодов создания.

Целью в данной главе мы поставили обнаружение и изложение системных сходств и различий итальянского и советского кино второй половины 1940-х годов, вскрывающих как основы взаимоотношения искусства и окружающей действительности, так и пространство для творческой эманации конкретных воплощений этой детерминированности. Проблематика направлена на получение универсальных культурологических выводов, полученных в ходе эмпирических изысканий, актуальных не только для кинематографа и других видов искусства, но и общественной жизни в целом.

В качестве задач, преследующих поставленную цель, нами определены: представление инвариантных форм репрезентации социальной реальности как продуктов единой системы отношений «кино – отражаемый им мир»; разъяснение характерных черт этой системы в Италии второй

половины 1940-х годов, а затем – в СССР тех же лет; разграничение рациональных предпосылок и условий функционирования таких отношений и художественных концептах итальянского неореализма и советского послевоенного кино; исследование принципиальной диспозиции во влиянии этих двух направлений экранного творчества на искусство, культуру и общество последующих исторических периодов; обнаружение случайного и закономерного в формировании и развитии культуры, обусловленных широким кинематографическим опытом XX века и опосредованных практическим и теоретическим моделированием этого опыта.

Безусловная ценность наследия кинематографа итальянского неореализма определила высокий научный к исследованию различных аспектов данного направления. В статье «Кинематограф по Антониони: от неореализма к экранному экзистенциализму» Н. Б. Кириллова анализирует творчество режиссера и сценариста Микеланджело Антониони и на таком примере раскрывает итальянский неореализм как исторически обусловленное, необходимое явление, задавшее направление и характер развития всего европейского кино как минимум на вторую половину XX века¹⁴³. А. П. Кураш в диссертации «Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно-исторической реальности конца XIX – первой половины XX века» показывает, напротив, генезис рассматриваемой методологии конструирования фильмов в плотной связке с обстоятельствами среды ее происхождения и преобразования¹⁴⁴. О. А. Перенижко в статье «Вторая мировая война и итальянский кинематограф: Роберто Росселлини» изучает схожую проблематику, однако сосредотачивается на творчестве одного кинематографиста и на непосредственных, активно влиявших на кинопроизведения, исторических и социальных факторах¹⁴⁵. Подытоживает

¹⁴³ *Кириллова Н. Б.* Кинематограф по Антониони: от неореализма к экранному экзистенциализму // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14. №2 (52). С. 100-111.

¹⁴⁴ *Кураш А. П.* Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно-исторической реальности конца XIX – первой половины XX века: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2013. 224 с.

¹⁴⁵ *Перенижко О. А.* Вторая мировая война и итальянский кинематограф: Роберто Росселлини // Современные проблемы гуманитарных наук в мире: сборник научных трудов. Казань, 2016. С. 8-10.

специфику средств художественной выразительности и технологий, свойственных итальянскому неореализму и позднее ставших соблюдавшейся во всем мире традицией, Ю. А. Беспалова в статье «Феномен итальянского кино в мировом кинематографе»¹⁴⁶.

Важна в контексте диссертации апелляция к изысканиям по политической истории. В частности, статья Е. П. Наумовой «Партия действия и правительство переходного периода в Италии (июль-ноябрь 1945г.)» является исследованием идейного и организационного развития итальянской политики и межпартийного противостояния в первый послевоенный период¹⁴⁷. Факторы, предшествовавшие кризисному состоянию южноевропейской страны в 1940-е годов, разбираются в работе В. М. Ощепковой «Национальная политика Италии в середине XX века»¹⁴⁸. Особое внимание здесь получают основные аспекты формирования итальянским правительством «национального фактора» и управления его использованием. Анализ истории Итальянской коммунистической партии, объективно оказавшей колоссальное влияние на зарождение неореализма, широко и подробно осуществлен в статье В. П. Любина «Эксперимент итальянской коммунистической партии в XX веке (1921-1991)»¹⁴⁹.

Особый интерес представляют философские изыскания вокруг итальянского неореализма. В статье И. И. Кранк «Философия итальянского неореализма (на материале пьесы Ж. П. Сартра "Затворники Альтоны" и ее экранизации Витторио де Сика)» излагаются проблемы фашистской идеологии и экзистенциальной свободы человека в противоречивом сочетании с его моральной ответственностью перед обществом, историей и

¹⁴⁶ Беспалова Ю. А. Феномен итальянского кино в мировом кинематографе // Молодой ученый. 2021. № 20 (362). С. 292-296.

¹⁴⁷ Наумова Е. П. Партия действия и правительство переходного периода в Италии (июль-ноябрь 1945 г.) // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2016. №4. С. 114-138.

¹⁴⁸ Ощепкова В. М. Национальная политика Италии в середине XX века // В сбор. статей ЛП международной научно-практической конференции. 2019. С. 29-32.

¹⁴⁹ Любин В. П. Эксперимент Итальянской коммунистической партии в XX веке (1921-1991) // Рязановские чтения (Седьмые): материалы международной научной конференции. М.: Государственная публичная историческая библиотека России, 2023. С. 173-186.

ее конкретными событиями¹⁵⁰. В диссертации И. Н. Гнездиловой «Творчество Федерико Феллини (доминанта экзистенциального подхода к миру)» выявляются смысловые опоры репрезентации реальности в творчестве Федерико Феллини, чья карьера начиналась именно в работе над лучшими образцами неореалистического кино, а мировосприятие и миропонимание зиждилось на философских поисках и открытиях именно этого течения в искусстве¹⁵¹. Интерес вызывают и специфические философские исследования итальянского неореализма, например, статья Р. В. Черкасова «Взгляд ребенка в итальянском неореализме: на примере фильма Витторио де Сика "Похитители велосипедов"», фокусирующаяся на аксиологической семантике в данной ленте, на конструировании ее художественной цельности и проблеме субъектности детей в истории итальянского кино¹⁵².

Специфика психофизиологического и экзистенциального воздействий классики экранного искусства на зрителя в процессе временного развертывания фильма, а также социальная необходимость подобного воззрения в обстановке глобализации и персонализации медиавоздействий постулируется в исследовании культурологической направленности С. Ю. Коробовой «Динамика переживания субъектов при воздействии культового кино»¹⁵³. Диссертация И. В. Гожанской «Кино как объект культурологического исследования» анализирует коммуникационные и созидательные свойства кино, его место в системе медиaprостранства и формулирует междисциплинарный вывод о реконфигурации кинематографом культурного поля¹⁵⁴. Диссертационная работа А. Ю. Зими́на

¹⁵⁰ Кранк И.И. Философия итальянского неореализма (на материале пьесы Ж.П. Сартра "Затворники Альтоны" и ее экранизации Витторио де Сика) // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2009. № 4. С. 121-125.

¹⁵¹ Гнездилова И.Н. Творчество Федерико Феллини (доминанта экзистенциального подхода к миру): дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Екатеринбург, 1999. 182 с.

¹⁵² Черкасов Р.В. Взгляд ребенка в итальянском неореализме: на примере фильма Витторио де Сика "Похитители велосипедов" // Вояджер: мир и человек. 2018. № 10. С. 161-167.

¹⁵³ Коробова С. Ю. Динамика переживания субъектов при воздействии культового кино: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. Челябинск, 2022. 176 с.

¹⁵⁴ Гожанская И. В. Кино как объект культурологического исследования: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Саратов, 2006. 156 с.

«Феномен смыслообразования в киноискусстве» концентрируется на семантическом содержании фильмов и процессах его наполнения и трансляции публике, показывая особую социокультурную роль познания этого научного предмета обозначенными методами¹⁵⁵.

Важным информационным источником для диссертации послужили работы итальянских авторов. Исследование восприятия неореалистического кино итальянской и французской прессой второй половины 1940-х годов, освещается в статье «Un cinema “fuoruscito”. Esuli italiani in francia e ricezione del neorealismo (1945-1950)» («“Сбежавшее” кино. Итальянские изгнанники во Франции и рецепция неореализма (1945-1950)») за авторством E. Gheller¹⁵⁶. Монография S. Parigi под названием «Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra» («Неореализм. Новое послевоенное кино») анализирует такие аспекты данного течения экранного искусства, как: иконографические, тематические, стилистические, повествовательные, дискурсивные, продуктивные и рецептивные¹⁵⁷.

Советское послевоенное кино представляется ярким пластом отечественной культуры, отражающим разные стороны социального бытия и массового сознания огромной страны. В историографии нашего искусства этот период часто называют малокартиньем ввиду крайне малого количества выпускаемых в год фильмов. Работ, посвященных их анализу, тоже не много, однако они имеют важное значение для понимания некоторых сторон кинематографического процесса того периода. Статья М. И. Косиновой «Советская кинофикация и кинопрокат во второй половине 1940-х годов... “Трофейное кино” – спасение киноотрасли в период “малокартинья”» искусствоведчески фокусируется на описании процессов восстановления

¹⁵⁵ Зимин А. Ю. Феномен смыслообразования в киноискусстве: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Тюмень, 2007. 150 с.

¹⁵⁶ Gheller E. Un cinema «fuoruscito». Esuli italiani in Francia e ricezione del Neorealismo (1945-1950) // *Storie e culture del cinema e dei media in Italia*. 2022. №. 12. V. 6. P. 41-53.

¹⁵⁷ Parigi S. *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra* / Stefania Parigi. Venezia : Marsilio, 2014. 365 p.

пережившего военную разруху отечественного кинематографа¹⁵⁸. А. В. Трофимов в статье «Образы войны, власти, народа в советском кино второй половины 1940-х годов» исследует создание перечисленных образов как ключевых составляющих эстетических концепций конкретных фильмов¹⁵⁹. Для нашего исследования важна работа В. А. Гусак «Влияние итальянского неореализма на формирование советского послевоенного кино», в которой проводятся параллели между двумя кинематографиями¹⁶⁰. Автор обнаруживает в советских фильмах средства художественной выразительности, наследующие традиции неореализма.

Для более глубокого понимания сущности социальной жизни страны послевоенного периода в контексте данной диссертации необходимым источником стали работы по общей истории. Например, С. Г. Согомонян и К. М. Чепак в статье «Состояние СССР до, во время и после Великой Отечественной войны» анализируют достоинства и изъяны социально-экономического положения страны в обозначенные периоды¹⁶¹. На объективных сложностях выхода советского государства из чрезвычайных обстоятельств сосредоточена статья В. А. Гогановой «Восстановление народного хозяйства в СССР после завершения Второй мировой войны (40-е – 50-е гг.)»¹⁶². Статья Р. М. Дзангиевой «Особенности формирования гражданского общества в послевоенном СССР» описывает специфику развития гражданского общества после Великой Отечественной войны и его влияние на государство¹⁶³.

¹⁵⁸ Косинова М. И. Советская кинофикация и кинопрокат во второй половине 1940-х годов. «Трофейное кино» — спасение киноотрасли в период «малокартинья» // Сервис +. 2015. №3. С. 59-69.

¹⁵⁹ Трофимов А. В. Образы войны, власти, народа в советском кино второй половины 1940-х годов // Вестн. Том. гос. ун-та. 2021. №467. С. 200-208.

¹⁶⁰ Гусак В. А. Влияние итальянского неореализма на формирование советского послевоенного кино. В сборнике: научных трудов. СПб., 2005. С. 147-155.

¹⁶¹ Согомонян С. Г., Чепак К. М. Состояние СССР до, во время и после Великой Отечественной войны. В сборнике статей по материалам всероссийской научно-практической конференции. Ставрополь, 2024. С. 157-162.

¹⁶² Гоганова В. А. Восстановление народного хозяйства в СССР после завершения Второй мировой войны (40-е – 50-е гг.). В сборнике XXV юбилейной ежегодной международной научной конференции: в 4 т.. 2019. С. 146-148.

¹⁶³ Дзангиева Р. М. Особенности формирования гражданского общества в послевоенном СССР. В сборнике V международной научной конференции. СПб., 2022. С. 657-661.

Отдельный интерес представляют философские труды о советской действительности 1940-х годов К. С. Дроздов статью «Подвиг и его репрезентации в СССР во время и после войны» посвящает антропологическим и психологическим факторам жизни на фронте и в тылу, обуславливавшим идеологию, массовое сознание и социальные процессы в стране в данный исторический период¹⁶⁴. Символизация понятий, оперирование культурным кодом страны и отдельных социальных групп в СССР середины XX в. является предметом изучения в статье А. А. Трошина «Метафора "чужого" в контексте социокультурных процессов в СССР после окончания Второй мировой войны»¹⁶⁵. Конструирование идеального образа советской женщины с мифотворческой точки зрения показывает статья Н. Л. Пушкаревой «Социальная память о быте и повседневности женщины-ученой в дооттепельном советском кинематографе (1945–1955 гг.)»¹⁶⁶.

В статье З. П. Тининой и С. А. Куликовой «Отечественная историография о советском военном и послевоенном художественном кино» приводится обзор критической литературы о фильмах этого периода и посредством историко-сравнительного метода оценивается их значение в развитии советской культуры и общества¹⁶⁷. Е. В. Огаркова в статье «Фронтное поколение: этика послевоенной повседневности» обращается к использовавшимся стратегиям возвращения населения в условия мирной жизни, новым индивидуальным и коллективным ценностям, принципиальным изменениям в советской культуре¹⁶⁸. Духовные аспекты культуры СССР в середине XX в. и состояния гуманитарных наук в государстве излагает статья Т. А. Булыгиной «Из интеллектуальной жизни

¹⁶⁴ Дроздов К. С. Подвиг и его репрезентации в СССР во время и после войны. В сборнике международной научной конференции. Институт российской истории РАН. 2021. С. 375-381.

¹⁶⁵ Трошин А. А. Метафора «чужого» в контексте социокультурных процессов в СССР после окончания Второй мировой войны // Ярославский педагогический вестник. 2013. Т. 1. № 2. С. 263-268.

¹⁶⁶ Пушкарева Н. Л. Социальная память о быте и повседневности женщины-ученой в дооттепельном советском кинематографе (1945-1955 гг.) // Вестник Марийского государственного университета. Серия: Исторические науки. Юридические науки. 2020. Т. 6. № 2 (22). С. 143-149.

¹⁶⁷ Тинина З. П., Куликова С. А. Отечественная историография о советском военном и послевоенном художественном кино // Искусство Культура Образование: современные тенденции. 2024. № 2 (2). С. 53-57.

¹⁶⁸ Огаркова Е. В. Фронтное поколение: этика послевоенной повседневности. В сборнике Международной научно-практической конференции. 2019. С. 155-161.

советского общества. Духовная атмосфера в СССР после Великой Отечественной войны и общественные науки»¹⁶⁹.

Как можно заметить, мы испытали существенные проблемы с поиском философской и культурологической литературы по советскому кино второй половины 1940-х годов. Главным образом, это вызвано практически полным отсутствием научных исследований подобного характера, рассматривавших специфику экранного искусства этих лет вне чисто художественных характеристик, сквозь призму его репрезентирующих свойств и визуального опыта народа. Кинематограф малокартинья остается в стороне от изучения советской культуры и искусства этого периода, концентрирующем внимание в основном на литературе, музыке, живописи и скульптуре.

В ходе подготовительной работы нами было выявлено также, что социалистический реализм как единственное официальное направление искусства СССР крайне редко исследуется и описывается через отечественный кинематограф. Возможно, причиной здесь служит то обстоятельство, что средства художественной выразительности, которые, к примеру, в литературе или скульптуре считаются характерными для произведений данного направления, либо не переносятся на пленку, либо теряют там весомость своего значения, а специфических черт советские фильмы сталинской эпохи, пожалуй, не выработали. С другой стороны, отечественные фильмы второй половины 1940-х годов настолько ярко отражали идею преобразования страны после победы в войне, что априори не требовали какой-то дополнительной научной аргументации причисления их к магистральному художественному стилю советской эпохи.

Параллельное рассмотрение весьма различного по стилистике кино итальянского неореализма и советского кино этого же периода возможно через применение синхронического метода культурологии, который

¹⁶⁹ Булыгина Т. А. Из интеллектуальной жизни советского общества. Духовная атмосфера в СССР после Великой Отечественной войны и общественные науки // Гуманитарные и юридические исследования. 2014. № 2. С. 22-27.

позволяет рассматривать разные формы проявления одних и тех же типов культуры (в данном случае – кино) на протяжении конкретного отрезка истории, тем самым помогая понять сущность и глубину культурных процессов, происходящих в разных обществах.

3.2. Репрезентация социальной реальности в кино итальянского неореализма

Источниками в изучении итальянской кинематографии второй половины 1940-х годов и используемой ею модели отражения действительности выступили важнейшие картины неореализма, а именно: «Рим – открытый город» (Роберто Росселлини, 1945); «Похитители велосипедов» (Витторио де Сика, 1948) и «Земля дрожит» (Лукино Висконти, 1948).

Теоретической моделью, послужившей основой для целостного восприятия и отображения элементов социокультурной реальности, стала концепт-структура, созданная нами через своего рода синтез ключевых положений теории речевых актов Джона Сёрла. Американский философ выступает за многослойность окружающей действительности – параллельное существование на различных ее уровнях социальных институтов: правительств, фирм, учебных заведений, семей¹⁷⁰. Причем на каждом уровне все факты группируются в институциональные (производные от соглашений между людьми через их языковые средства) и грубые (не зависящие от институтов общества). Такая модель видится достаточно объективной и репрезентативной, она культурологична по своей сути, наглядно охватывая ценности, нормы, обычаи, знания, умения, технологии, мышление,

¹⁷⁰ Сёрл Дж. Р., Вандервекен Д. Основные понятия исчисления речевых актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVIII. М., 1986. С. 242-264.

деятельность и коммуникации, сложившиеся в обществе. Никакие феномены и объекты социальной реальности, глубоко исследуемые кинематографом и широко отражаемые в нем, не лежат за пределами представленного концепта.

На основании данной модели последовательно проанализируем концепты, имеющие в трех упомянутых фильмах определяющее значение для характера репрезентации социокультурных явлений и предметов: государство и власть, семья и связь поколений, религия и вера, город и провинция, индивидуальность и личностные взаимодействия.

В «Похитителях велосипедов» государство – шаткая, только начавшая формироваться конструкция. Поэтому и главные герои фильма, и прочие подобные бедняки не мечтают о стабильности, о выполнении правительством минимального набора обязанностей перед народом. Как мы видим в кадре, оно способно разве что наказывать за правонарушения на увеличивающих значение любого поступка римских улицах, где действительность то и дело подталкивает к выбору между тягостным, продолжительным выживанием и очень опасными, асоциальными, но потенциально выгодными финансово занятиями. Зарождающаяся итальянская республика была, как известно, раздираема самыми разными противоречиями, и режиссер Витторио де Сика отчетливо указал на безразличие государства к судьбе рядового гражданина, на его угнетение в неравноправных, несправедливых отношениях с представителями других страт и общественными институтами.

Лента «Земля дрожит» вводит политические факторы в повествование куда более явно. Здесь даже сюжетный лейтмотив построен вокруг ключевого изъяна капиталистического строя – социального неравенства. В сценарии картины и получивший свою антагонистическую линию служитель закона дон Сальваторе, и обеспечивающие рискованное дело рыбацкой семьи (а затем сопровождающие его последствия) банк с судебными приставами, и таинственный наемщик в плаще и шляпе (с намеками на его причастность к коммунистам). Перечисленные элементы экранного действия чрезвычайно важны для его развертывания и демонстрации враждебности государства по

отношению к рабочему классу. Всеми своими институтами власть угнетает главного героя и его близких: по сути заставляет трудиться на износ за малые деньги, забирает здоровье и жизни, пресекает инициативу, издевается над любовными чувствами и рушит их, изымает последнее имущество и вообще сталкивает с тщетностью надежд на любые, хоть сколько-нибудь желаемые блага. Единственный, кто гипотетически в состоянии избавить от политически охраняемой обреченности жителей поселка – тот самый незнакомец, однако работа с ним, похоже, сулит тоже трагическую альтернативу.

Фильм «Рим, открытый город» закладывает политические аспекты не только в свое название, но и в сценарный фундамент – все события происходят в течение нескольких дней в период нацистской оккупации северных и центральных территорий едва избавившейся от власти Муссолини Италии. Критика государства, по естественным причинам, здесь достигает пика, проявляясь в очевидной (для зрителя) неприязни к вооруженному немецкому диктату. Жители Рима, несмотря на все общественные пертурбации, строят планы на будущее, заводят семьи, дружбу, молятся об искуплении давних грехов, а местные мужчины из подполья всячески борются с режимом. Иноземные захватчики обманывают, хамят, жестоко насилуют, убивают, похабно и упоенно развлекаясь – по сути хрестоматийно символизируя абсолютное зло. Так как в кадре других представителей политической власти нет (комиссар полиции города и молчаливо не соглашающийся с немецкими приказами участковый только формально реализуют власть не от имени этого зла), то рассматриваемое кино демонстрирует крайнюю форму деструктивного отношения правительства к народу. Потому совершенно органично выглядит как полное неприятие народом такого правительства, так и откровенная героизация сопротивляющихся и близких им по духу – они преподносятся как эталонные личности без или почти без отрицательных качеств (волевые, патриотичные, находчивые, неистовые).

Таким образом, в анализируемых фильмах мы наблюдаем довольно широкий диапазон деструктивных явлений и процессов, присущих власти, ее пороков: от безразличия к народу до беснующегося стремления его уничтожить. Причем создатели этих лент явно ставят себя и зрителей рядом с теми, кто как-либо восстает против несправедливого политического уклада, напоминая, что юридические законы, регламент поведения в государстве обладают на самом деле ограниченной силой. В критические моменты они уступают законам выживания, кризисной психологии, ценностям товарищества и солидарности, религиозной морали, идеологии исторического материализма. Следовательно, и персонажам на экране, и смотрящей на него публике политические обстоятельства предлагаются как бросающие вызов, как тотальные в своих феноменах, но вторичные, опосредованные конкретной социальной реальностью, обреченной на скорое «низвержение».

Тема семьи, связи поколений внутри нее раскрывается в данных картинах тоже специфически. В «Похитителях велосипедов» она выступает одной из ключевых, хотя и почти не артикулируется. Главных героев (помимо Рима, являющегося таковым в метафорическом смысле) двое: мужчина средних лет и его малолетний сын; их совместные скитания в поисках украденного не проникнуты воспитательными или иными строго иерархическими мотивами – оба в чем-то даже равны и уже этим не похожи на типичного ребенка и его отца. Основной эффект, достигаемый такими приемами – размывание личностного, смещение естественных внутрисемейных связей перед масштабом внешних трудностей и угроз. Мать в этой социальной ячейке условно вынесена за скобки, однако короткие эпизоды с ее непосредственным участием в целом подтверждают соображения о принципиальном, субъектообразующем единстве и однонаправленной силе «неореалистической» семьи, истоки чего следует, судя по всему, искать в крепких многовековых традициях католицизма.

В фильме «Земля дрожит» тоже, по сути, изображена только одна семья, однако режиссер Лукино Висконти почти безраздельно заполняет ей экранное время, раз за разом производя из различных ситуаций универсальные (как минимум характерные для всей Италии тех лет) смыслы. Здесь уделяется внимание и ролевой структуре семьи, и динамике отношений между ее членами. Более того, по сути, перед нами коммуна, ведь в большой семье сицилийцев по фамилии Валастро общее не только имущество (заработанные на продаже рыбы деньги и бедняцкий дом со всей утварью), но и труд (отлов этой рыбы, а позднее – полный цикл работ по ее предоставлению на потребительские рынки). Потому-то события ленты – смелый протест Валастро против многолетних буржуазных порядков и разрушительный ответ на данный протест окружающего мира (даже природы) – выглядят громогласной иллюстрацией классовой борьбы и диалектической необходимости исторического слома, скачка. Да, сюжетом уготован трагический финал для устремлений семьи, пытавшейся пойти штормовой волной против напавшихся силой постоянства течений буржуазной морали (метафоры с морем, действительно, напрашиваются). Однако, похоже, сожалеть о своем рискованном выборе главным героям картины не приходится. Авторы обвиняют в случившемся, пожалуй, привычки и трусость других рабочих и крестьян, не поддержавших экономический бунт на корабле капитализма. Мораль задумывалась скорее таковой: только большие коммуны способны стать настоящей крепкой семьей, которая установит справедливые и равноправные для всех отношения. И Висконти со своими братьями по созданию ныне легендарного неореалистического полотна верит, что это рано или поздно свершится.

В киноленте «Рим, открытый город» семейные отношения явлены весьма скупо, связь родственных поколений сосредоточена лишь во взаимодействиях в кадре вдовы Пины (персонажа Анны Маньяни) и ее сына. Причем эта связь не несет в себе уникального содержания, а целиком отсылает к свойственному для ряда войн и катаклизмов явлению:

изголодавшиеся, одетые в грязные отрепья, потерявшие близких дети вдохновляются поведением взрослых и способствуют следованию своей семьи и общества гуманистическим идеалам, чем создают еще одну одновременно героическую и трагическую линию. Аналогичным образом встраиваются в идейную канву фильма отношения священника Пеллегрини и воспитываемых им уличных ребятишек. Очевидно, что режиссер Роберто Росселлини не хочет преподнести эти феномены в качестве уникальных – Италия была полна огромным множеством взрослых, сожалеющих о невозможности уберечь младшие поколения от сильных страданий, и детей, очень быстро и бесповоротно осознавших, что им суждено жить среди «задокументировавших» поглощение мира и благополучия руин, тщательно учить уроки истории, долго и кропотливо исправлять ошибки прошлого.

Так или иначе исследуемые фильмы подчиняют проблемы семьи более значительным, более масштабным социокультурным вопросам, и ничто на экране между мужем и женой, между родителями и детьми, между братьями не происходит в отрыве от окружающих событий, от исторического контекста. Пропуская через себя титаническую глубину и широту затянувшегося беспрецедентного глобального катаклизма, его патетику, дух и даже натуру с ее обитателями, настоящее искусство органически и отчетливо возвышается над отдельными проявлениями реальности, над тем, что присуще лишь некоторым ее фрагментам. Оттого запечатленное в неореалистическом кино получает еще одно необходимое звучание – религиозное, которое порой авторы дополнительно оформляют различными сюжетными акцентами.

«Похитители велосипедов» поднимают тему божественного промысла и христианской веры весьма осторожно, однако сразу на нескольких уровнях. Во-первых, все злоключения Антонио запросто могут быть восприняты зрителем как наказание его семье за разочарование в высших силах (грех уныния), достигшее пика в момент посещения его женой гадалки – тогда и внедряется в повествование завязка, а Антонио лишается велосипеда, что

ставит под сомнение даже физическое выживание его семьи. Пассивно (как и многие) искажив идею Бога, превратив ее в феномен быта, семья Риччи опять оказывается в положении, когда от простого человека фактически ничего не зависит, даже его собственное поведение в социуме. Во-вторых, Рим в кадре удалось запечатлеть столь разрушенным и хаотичным, что апокалиптической тональности изображаемого хватает и для искупления спасшихся, и для назидания тем, кому главные испытания на земном пути только предстоят. Правда, времени на переосмысление явно обещается людям не много – на протяжении всего хронометража не покидает ощущение, что события здесь не столько итожат колоссальнейшие по значению и масштабам перипетии истории, сколько предваряют скорое пришествие чего-то (или кого-то?) не менее пугающего и вызывающего к ответу. В-третьих, сцены на оживленном рынке, в кабаке и ресторане, лучащиеся беспечностью афиши, эстетизирующая натура съемка явно «работают» на стороне религиозного оптимизма – если уж человека и ожидает конец последних надежд и ценностей, Всевышний продолжит вплотную сопровождать его и будет, как всегда, милостив и справедлив. Это ли не максимальное благо для истинных итальянцев, массово впитавших с молоком матерей свою легендарную культурную идентичность?

«Земля дрожит» религиозное не изображает и не подразумевает, будучи сугубо материалистическим по форме и содержанию кино. Но столкновение с таящимся, потусторонним случается и здесь: шторм в знаковом для всей европейской цивилизации Средиземном море силен, безжалостен и вторгает в фабулу центральное трагическое происшествие. Природная стихия понимается как нечто своевольное, вступающее подобно древнегреческим богам в корыстный союз с продавцами рыбы, жаждущими крушения надежд семьи Валастро. Имеется ли здесь в виду под природой некий персонифицированный Абсолют? По крайней мере, всецело обуявшая данный фильм марксистская философия склонна убеждать, что разного рода духовное «высшее» – есть продукт социальной несправедливости и верный

пособник в угнетении народов. А в праведности следует «подозревать» как раз таки рыбаков, поколениями терпеливо, смело и стойко трудящихся в море ради пропитания себя и своих близких, к которым они испытывают очень теплые и плодотворные чувства, едва ли отличающиеся от тех, что свойственны высшим идеалам христианской этики.

Наконец, «Рим, открытый город» являет собой тесную связь между идеалами веры, ценностями борцов за новое будущее Италии и культурно-нравственными установками неореализма. Мы видим на пленке и обращения к Всевышнему, и католическую церковь с ее убранством, и будни местного настоятеля, который исполняет, похоже, главную роль в картине. В ключевые по накалу сцены ясность ума, мужество, преданность и смирение в светском, гражданском смысле сплетаются со своими христианскими «синонимами» в единую героическую силу, сравниться с которой не может ни один враг по обе стороны от условной границы божественной сверхреальности и наличной действительности. Кроме того, именно в уповании на Бога, на посмертную жизнь и торжество вечных ориентиров, превосходящих по глубине смысла и масштабу охвата все остальные, создатели фильма придают принципиальное звучание выдающимся чертам экранных характеров, их статическим и динамическим параметрам. Религия здесь преподносится и как скрепляющее звено между культурным наследием страны и хаосом современности: внутренние и внешние угрозы обществу появляются и исчезают, мирские надежды тлеют, сменяются поколения граждан и их правителей, историческая память изгибается, каждый раз так или иначе пытаюсь переосмыслить свое прошлое, а Рим все так же вечен (постоянен) и открыт для сердца того, кто готов впустить его в свою распахнутую всей боли и благоденствию человечества грудь.

Итак, в содержании и форме изучаемых нами фильмов взаимоотношения неореализма и религии весьма различны. Но объединяет их принципиальная сложность, накаленность этих отношений, ярое стремление к оформлению противоречий между насущным и непреходящим,

личным и тотальным, интуитивным и догматическим, милосердным и корыстным, спасительным и искушающим, смиренным и отчаянным. Само по себе такое «поведение» религии в кадре излучает внутренний контраст, по сути сочетая католические воззрения с языческими.

На противоречиях без преувеличения эпического масштаба неореалистическое кино базируется и в своих пространственно-географических характеристиках, в выбранных для кадров локациях. Как широко известно, именно это направление довело до совершенства и популяризовало натурные съемки: здесь персонажи живут в настоящих домах, ходят по обычным улицам под естественным освещением, ничем не отличаясь от оставшихся вне прицелов камер итальянцев. Постановка подлинности (это оксюморон, а значит по определению тоже соткан из отрицающих друг друга явлений) настолько реконструктивна и динамична, что часто сравнивается и с псевдодокументальной, и с репортажной.

В случае с «Похитителями велосипедов» тема города как художественного и культурно-исторического объекта (и даже субъекта), пожалуй, достигла предельного развертывания диаметральных смыслов и чувств. Рим велик, но убог; роскошен, но беден; вечен, но повседневен; монументален, но хрупок; степенен, но суетлив; благороден, но криминален; пылок, но безразличен. А мощнейший накал знаковых войн и катастроф эти противоречия не только создает сам собой, но и первым делом скрывает универсальные, присущие человечеству контрасты. В этом ракурсе Рим на полотне де Сики – не просто живописная кинематографическая локация, а культурно одухотворенное, притчевое средоточие богатого и многообразного опыта общественного бытия.

«Земля дрожит» помещается в ином поселенческом концепте – захолустной рыбацкой деревушке. Персонажи то и дело называют крупные итальянские города, но преподносят их как некий иной мир, куда вынуждены порой выбираться для удовлетворения насущных нужд. Если бы в кадре показывался город, режиссер мог бы обратить внимание на его изъяны,

однако, вероятно, намеренно создается эффект отгороженности, камерности сицилийского местечка Ачи Трецца – трагедии эпического размаха могут происходить где угодно и с кем угодно. В картине Висконти неореализм ввиду своей осознанно репрезентативной роли предлагает безжалостный экскурс туда, где никто не бывал без специфической необходимости, где традиционный игровой кинематограф не найдет себе ни сюжетов, ни героев, ни планов. С другой стороны, теснота и естественность природы позволяют рассчитывать на высокую чистоту эксперимента по реализации художественного замысла автора, что для стройного и доподлинного оформления коммунистического посыла его произведения выглядит органичным, единственно возможным решением.

Наиболее объемно, панорамно Рим с его культурно-историческими парадоксами и пестрой галереей социальных типов середины XX в. фиксируется камерами Росселлини – в фильме, который одним названием обнаруживает себя одновременно и беспристрастным документом эпохи, и печально-ироничной открыткой, и драматическим «байопиком» о городе. Вместе с тем, показана и уязвимость города: сколь бы ни был необъятен во времени и пространстве Рим, его можно подвести ко грани уничтожения, оккупировать и деструктурировать. Все же страной, ее духом, прошлым и будущим завладеть в принципе нереально – именно в многоликой итальянской провинции, в лесах, горах, пастбищах, виноградниках, на побережье веками произрастает, охраняется и крепнет генетический патриотизм, пылкость и жертвенность итальянцев, что способно раз за разом словом и делом манифестировать их право на политическую, религиозно-психологическую и социокультурную свободу. Потому-то условно внешняя, полевая, партизанская часть Рима выглядит в данном фильме как его необходимый, пусть и физически вытесненный элемент.

В трех исследуемых лентах, безусловно, место действия является несоизмеримо большим, чем географически или постановочно отграниченная территория. Сюжеты неореалистического кино возделываются и

простираются в беспредельно великих идеалистических пространствах: мировой истории, общественного сознания и бытия, глобальной культуре, философских парадигмах и абсолютном Духе, где и скрепляются воедино различные проекции реального мира индивидов, и переводятся конкретные атрибуты кадра в абстрактные, тотально значимые общности.

Наконец, остановимся на теме, комплементарной ряду рассмотренных выше – личность, индивид в неореалистическом кино. При примерно единообразном раскрытии этой темы в выбранных фильмах следует обратить внимание и на некоторые особенности. В «Похитителях велосипедов» во всех ролях заняты непрофессионалы, простые римские граждане. И поведение главного героя раз за разом демонстрирует зрителям, насколько трудно ему заниматься чуждой деятельностью и какая стойкость проявляется им, чтобы натурально прожить этот недюжинный вызов его сознанию, темпераменту и его судьбе. Получается, что съемочный процесс становится для таких «актеров» своего рода микромоделью актуального им мира, наполненного теми же злободневными проблемами, что и довлеют над их персонажами. Но занятые в кадре люди справляются с ролями, а их герои преодолевают препятствия, держатся из последних сил и, между прочим, до самого конца сохраняют основную сюжетную интригу. Значит при всей вторичности индивида и индивидуальности в послевоенном итальянском обществе и его передовом кинематографе страдания и надежды, реальные обстоятельства жизни отдельно взятых бедняков предельно ценны и интересны. И доверяют сценаристы и режиссеры быть дезориентированным страдальцем на экране ему же самому.

В полотне «Земля дрожит» тоже заняты исключительно актерами-любителями, однако здесь человек ничтожно мал и обреченно угнетен не перед лицом истории или военно-политическими катаклизмами, а перед физической природой и эксплуатирующим его экономическим укладом. Отличается этот фильм от предыдущего и наличием любовных линий, однако изображены они в материалистическом ключе, с позиций классовых

различий, без признания особой силы романтических чувств, что, разумеется, нехарактерно для почти всего кино, где как-либо репрезентируются отношения между полами. «Земля дрожит» в целом довольно индифферентно воспринимает индивидуальное в человеке, постулируя его как часть и неизбежное последствие коллективного, социального, а значит – как маркер кризиса или прогресса общества.

«Рим, открытый город», напротив, предлагает зрителю колоритных героев, харизматично сыгранных профессиональными актерами, с нетривиальными комплексами черт характера и темперамента, сложными мотивировками и глубиной переживаний в кадре. Здесь личность может повлиять на общественные процессы, а индивидуальное в человеке, его воля понимаются как достаточная возможность противостояния насильственным, экспансивным общностям. Однако этим проявления суверенности индивидов и ограничиваются, руководящие же ими идеалы отнюдь не субъективны, они не отделяют, а сплачивают, мультиплицируют их усилия для достижения качественного скачка. Причем единение происходит не только между членами различных страт, но и целыми мировоззренческими системами, которые в иных условиях обычно обнаруживают принципиальную несочетаемость ряда своих черт. Однозначно показано в фильме и место, уготованное тяготами римских судеб лирике: едва распознав соответствующие мотивы, зрители, как и персонажи пленки, вынуждены столкнуться с их разоблачением через манифестацию тщетности и даже губительности лирического.

Итак, социальная реальность может быть рассмотрена через ее культурологическую концептуализацию. Этому способствует в частности модель многослойности общественных объектов, явлений и систем, базирующаяся на теории речевых актов современного американского мыслителя Джона Сёрла. Данный концепт наглядно отображает, каким образом различные социальные институты связывают зависящие от них факты реальности с остальными.

С помощью анализа наиболее известных и влиятельных неореалистических фильмов выделены следующие элементы социокультурной реальности, формирующие специфику ее репрезентации в исследуемом кинотечении: политический уклад (итальянское государство середины 1940-х годов и особенности реализации им своей власти), семейно-межпоколенческая система отношений, религиозная жизнь (положение церкви и место духовной веры в сознании граждан), комплекс конституирующих городскую и провинциальную культуру феноменов, значение личности и индивидуальности в общественном бытии.

Отмеченная совокупность факторов объективной действительности отражается на пленке в итальянском неореализме по-разному, однако для всех рассмотренных картин характерно следующее: критика немощи и жестокости актуальной власти; идентификация создателей данных произведений и зрителей с переживающим бедствия народом; главенство общественного бытия, исторического контекста над вопросами семьи, брака, генетического родства; объемная противоречивость взаимосвязей религии и религиозных чувств с частной повседневностью рядовых граждан; глобально-философский формат звучания принципиальных для жизни человека в любое время тем; индифферентное отношение к лирическому в искусстве и обществе в противовес утверждению консолидации сил и интересов народа как источника формирования личностных аспектов каждого его представителя.

Проведенный в разделе анализ, построенный на авторской методике моделирования отражения социальной реальности в итальянском кино 1940-1950-х годов, может быть использован для осуществления других исследований (например, сравнительного характера). Особый интерес для отечественной науки и культуры представляет сопоставление итальянского неореализма с развивавшимся параллельно кинематографом СССР. Как уже было упомянуто выше, в рамках данной диссертационной работы именно такое дальнейшее раскрытие темы стало естественной необходимостью,

служа выполнению перечисленных задач, актуализируя затрагиваемые научно-философские идеи и формируемые выводы в поле потребностей и вызовов постсоветской социокультурной и научной среды.

3.3 Художественное осмысление социальной реальности в советском кинематографе второй половины 1940-х годов

В качестве теоретической основы для отражения социокультурной реальности СССР второй половины 1940-х годов и структурированного восприятия созданного в этих условиях экранного искусства нами, как и в предыдущем разделе, была взята модель, базирующаяся на теории речевых актов Сёрла. Ранее апробированным способом мы провели анализ тождественных концептов, играющих важную роль в образовании характера репрезентации социокультурных объектов и явлений в кино: государство и власть, семья и связь поколений, религия и вера, город и провинция, индивидуальность и личностные взаимодействия.

Среди советских фильмов явным преимуществом в части возможности сравнительного анализа моделей репрезентации социальной реальности с кино итальянского неореализма обладают ленты, в которых представлена повседневная жизнь социума вне ситуации военного времени. Для анализа мы выбрали кинофильмы, относящиеся к жанрам городской или сельской драмы, а также комедии: «Первая перчатка» (Андрей Фролов, 1946), «Весна» (Григорий Александров, 1947), «Во имя жизни» (Александр Зархи и Иосиф Хейфиц, 1947), «Кубанские казаки» (Иван Пырьев, 1949). В хронологическом порядке создания указанных фильмов исследуем обозначенные аспекты и сделаем выводы по каждому из них.

Напомним фабулы этих произведений. «Первая перчатка» рассказывает о вернувшемся с фронта крепком молодом мужчине Крутикове,

приглашенном маститым столичным тренером Приваловым попробовать себя в боксе. Постепенно он продвигается по спортивной карьере, однако все больше тоскует по жизни в совхозе на Дальнем Востоке. Увидев нерешительность своей возлюбленной в ответ на предложение руки и сердца, Крутиков в ходе подготовки к решающему бою бросает все и садится на поезд. Однако уже на другом конце страны что-то заставляет его передумать, он перескакивает на обратный поезд и в последний момент успевает к началу поединка. Одолеть действующего чемпиона из-за плохой формы не удастся, однако Крутиков наконец-то по-настоящему заражается идеей реализоваться на новом поприще и узнает о том, что чувства девушки взаимны, а ее прежнее поведение было обусловлено настоятельной просьбой Привалова немного повременить с ответом.

В «Весне» киногруппа готовит ленту об уникальности советских женщин, предварительно познакомившись с жизнью одной из них – знаменитой ученой института Солнца Никитиной. На ее роль утверждается артистка театра Шатрова, потрясающе похожая внешне на Никитину, однако в день съемок ей назначают важную репетицию в театре. Чтобы выбраться из тупикового положения, ассистент режиссера фильма Мухин втайне от всех уговаривает ученою ненадолго заменить Шатрову в студии, где она очень смело «входит в образ», заставляя постановщика Громова переосмыслить свое шаблонное восприятие людей из мира науки и переделать сценарий. Подмены никто не замечает и в среде коллег-профессоров, хотя поведение обеих женщин вызывает удивленное восхищение и порождает ряд комических ситуаций. В конце, когда продолжение авантюры Мухина уже не требуется, она оказывается раскрыта и главные герои со смехом и веселой песней прощаются со зрителями «Весны».

«Во имя жизни» изображает трех товарищей, хирургов Петрова, Колесова и Рождественского, продолжающих дело своего учителя, трудясь в лаборатории над поиском метода восстановления клеток. Эксперименты не приносят положительного результата, и вера в его возможность начинает

угасать. Рождественский командирится в США, а Колесов отказывается от продолжения работы после рискованной операции, обернувшейся летальным исходом. Оставшись один, Петров проявляет недюжинный характер и спустя время все-таки достигает цели, поставив на ноги больную девочку. Он ликует и с пламенной речью выступает перед восхищенным залом.

На весь хронометраж «Кубанских казаков» развернулась сельская ярмарка и подготовка к ней. В кадре участники двух колхозов («Красный партизан» и «Заветы Ильича»), соревнующихся между собой в социалистических традициях. Дополняется веселое состязание категорическим нежеланием одного из председателей, казака Гордея Ворона лишиться звеньевой Даши Шелест, создавшей влюбленную пару с коневодом Николаем Ковылевым из второго колхоза. После тщетных стараний Ворона отвоевать сердце Даши (для одного из своих молодых работников) образуется условие: если на скачках Николай обгонит соперника, значит он получит разрешение на свадьбу. Так и происходит. Ворон же, подозревавший особую симпатию к себе со стороны другого председателя Галины Пересветовой, побеждает ее в забеге на бричках. Та лидировала в гонке, но перед самым финишем поддалась, что породило слухи о ее чувствах к Гордею. Испытывая пылкую взаимность, он осмеливается настигнуть ее в степи и потребовать открытого признания, которое тут же и получает.

Как видим, сюжетные фабулы и жанровые особенности фильмов второй половины 1940-х годов достаточно разнообразны, при этом они дают возможность проследить базовые характеристики элементов советской социальной реальности, воплощенной кинематографическими средствами.

Государство и власть. Взаимоотношения советского государства с его народом редко транслировались в искусстве напрямую, однако зачастую они присутствовали незримо, задавая тон и рамки происходившим в кадре событиям. Так, в «Первой перчатке» мы видим один из фрагментов жизни страны, наполненной активными, заинтересованными в разнообразном труде людьми. Главному герою, отставному военному Крутикову, открываются в

мирное время сразу две дороги и каждая по-своему прекрасна: выбирая между боксерской карьерой и работой в зверосовхозе, между Москвой и Дальним Востоком, между амбициозным тренером Приваловым и простосердечным директором хозяйства Кошелевым, невозможно ошибиться и проследовать к чему-то дурному. Выбор собственного будущего – забота и нескольких других героев ленты (чемпиона Рогова, супруги Привалова). И во всех случаях политическая власть обеспечила условия, когда граждане могут реализовываться в разных профессиональных и творческих направлениях, для этого подготовлены и обширная материально-техническая база (стадионы, ринги, бассейны, парки, железные дороги, квартиры), и идеологическая среда. Остальные компоненты как социалистического, так и обычного человеческого счастья в таких условиях постепенно выстраиваются почти сами собой.

Еще праздничнее и оптимистичнее показаны достижения страны в «Весне». Здесь качество и масштаб постановки, сценария, исполнения актерских работ столь высок, что в сочетании с жанром и темой фильма создают впечатление совершенного государства – то ли утопического, то ли сказочного. Власть столь превосходно организовала жизнь народа, что ее в ограничительном и упорядочивающем смыслах как бы и нет – советский человек априори добр, талантлив, харизматичен и находчив, легко перевоплощаясь из ученого в артиста и наоборот, он с постоянным усердием и любопытством предается творческому полету мысли, кем бы ни был и где бы ни трудился. Осуществление мечты каждого из центральных персонажей рифмуется не только с охватом души светлыми чувствами, ее подъемом, с весной в ней, которую должен испытать зритель этой ленты, но и даже с постижением тайны и величия искусства вообще. В фильме «Весна» этого явно удалось достичь кинематографистам, представляющимся одними из ключевых проводников принципов советского правления.

Кинокартина «Во имя жизни», напротив, показывает, что государство не всемогуще. Даже в главных вопросах человеческого существования есть

обстоятельства, находящиеся вне его влияния. Но констатируется это в сюжетных примерах картины с большим сожалением и стремлением когда-нибудь все же подчинить контролю и регулированию каждый аспект жизни граждан, одолев в том числе и сопротивление природы. Справедливость, солидарность, научный прогресс, достижения в труде, семейное благополучие выступают естественными следствиями всеобщей организованности и определенности, а любые сомнения, хаотичность, спонтанность, разрозненность угрожают людям безвластием, т.е. вероятностью остаться один на один с безрассудным потоком опасных и изнуряющих событий.

«Кубанские казаки», будучи одним из самых пропагандистски направленных фильмов сталинской эпохи, презентуют отношения государства с народом и значимость управленческих иерархий в максимально восхваляющих и оптимистичных тонах. Для веселой и даже обеспеченной (по тем временам) жизни советские политика, культура и экономика создали идеальную среду, которую регулярно поддерживают и развивают вместе с народом. Всякий человек здесь доволен и благодарен стране, отвечая ей тем или иным наполненным энергией трудом. Любые проявления конкуренции внутри групп (колхозов) и между ними далеки от покушений на всеобщие хозяйственные интересы и сформировавшийся социальный порядок.

Таким образом, власть в упомянутых фильмах, ее механизмы, функции, преимущества не артикулируются в конкретных репликах героев или сценарных фрагментах. Можно сказать, что это полагается авторами как ясное, само собой разумеющееся, а значит не несущее в себе никакой художественной проблемы. Да и власть вообще (в широком смысле слова) понимается как привычная фундаментальная добродетель, противопоставленная хаосу волюнтаризма. Несмотря на такую идеологическую иносказательность достижения государства присутствуют в кадрах анализируемых картин почти беспрестанно, а крайне позитивный

характер оценки социалистического строя очевиден и без знания тонкостей сложившейся в тот исторический период страны парадигмы творчества.

Тема *семьи и связи поколений* получает весьма скромное раскрытие в отобранных нами фильмах. «Первая перчатка» мельком показывает всего две таких ячейки общества: тренера Привалова с женой и мать Рогова с ним самим. В кадре вместе они почти не появляются, а введение в повествование эпизодических героев здесь оправдано только комическими эффектами, т.к. сценарной необходимости в этом не было. А та семья, что складывается прямо на наших глазах, так и не оформляется, уступая место в конце пленки боксерскому рингу и триумфу Крутикова и Привалова – любовная история отодвигается в сторону и водружается торжество характера, пыла, усердия и спортивной славы, возвращая зрителя к названию картины.

«Весна» обращается с данной темой схоже. Семейное положение персонажей не известно, межпоколенческих разногласий нет, а мотивы особых отношений между мужчиной и женщиной разве что иногда проблескивают сквозь партнерские, рабочие, творческие. Финал же твердо оглашает подлинные намерения авторов, утверждает и величие фантазии, и ее шуточную легкость, превращая главных героев в сыгравших их актеров, дружно поющих прямо в камеру. Они, естественно, все равно романтики, но строго в особом соцреалистическом свете.

Более широкий диапазон взаимодействий между советскими гражданами предлагается в фильме «Во имя жизни», гамма простых и свойственных каждому, но очень сильных чувств к близким передана достоверно и служит обоснованием ряда поступков персонажей. Впрочем, ракурс представления сценарных ситуаций отнюдь не бытовой и даже, наверное, не общечеловеческий – публике преподносят драматические аспекты ленты как, главным образом, производственные, следующие из соположения специфики труда ученых-медиков и ценностей, пропагандируемых государством.

Создатели «Кубанских казаков» за весь хронометраж выводят на экран пару десятков селян, но так и не показывают никого, кто приходились бы друг другу родственниками. Можно сказать, кровные связи здесь, как и во многих подчиненных строгой идеологии обществах, вытесняются побратимскими, товарищескими, причем осуществляется это максимально выхолощено (ведь в реальных колхозах, разумеется, проживали и традиционными семьями). В произведении Пырьева родительские функции выполняют председатели колхозов, звеньевая и коневод – старшие из сестер и братьев (по труду), птичницы – троюродные тетки, а все вместе они – огромная социальная ячейка нового типа. Классический союз мужчины и женщины в картине все же встречается и является даже итогом простирающегося почти всю ее продолжительность соперничества молодых парней. Однако данный союз потому и возможен, что не рушит имеющиеся правила и границы, а принимает в потенциальное наследство и укрепляет их, не противоречит коллективным интересам, а сохраняет их баланс (вкуче с образованием в конце фильма еще одной пары, тоже сулящей переезд невесты из колхоза в колхоз, но уже в противоположном направлении). На такой принципиально новой основе семейные пары одобряются системой и легитимизируются, а прежних будто и не найти из-за состояния дореволюционной среды, понимаемой как архаичная и бесплодная в культурном, экономическом, общественно-политическом и философском смыслах.

В целом советское невоенное кино второй половины 1940-х годов обнаруживает присущую ему и ранее скептическую или индифферентную позицию по вопросам семьи, отцовства и материнства, отношений между полами и возрастными категориями. Человек для советской культуры (особенно сталинских времен) – это идеологический субъект, носитель определенных конструктивных установок, обладатель социально полезных качеств, претворитель в жизнь планов государства и организационно-работодателя. Внеидеологическое, непосредственно людское такому

гражданину отнюдь не чуждо, но оно находится в его власти и ни на миг не вносит смуту в его модели поведения. Традиционная семья в той или иной мере заменяется коллективом, обществом, народом, совсем иначе воспитывающими, объединяющими и мотивирующими. Это прямо отсылает к пониманию семьи социалистическими мыслителями (особенно утопистами): к ее восприятию как элемента системы частной собственности У. Годвина¹⁷¹, к критике брачной несвободы и идее лишения брака юридического статуса Ж. Мелье¹⁷², концепции «домоводческих ассоциаций» Ш. Фурье¹⁷³, архетипу новой женщины А. Коллонтай¹⁷⁴.

Религия и идеология. Будучи страной, где религия находилась под строгим запретом, СССР возвел в аналогичный статус коммунистическую идеологию, большевизм, веру в естественные и неизменные законы, которые не только определяют и объясняют поведение людей, но и движут историей. Поэтому тема религии и веры имеет особое звучание в советской культуре. А в послевоенные годы, когда пропагандируемые ценности получают мощную подпитку от факта и характера победы в Великой Отечественной войне, культура начинает производить по-новому одухотворенные объекты. Например, в кинокартине «Первая перчатка» торжествует вера в универсальность положительных качеств советского человека (только вернувшийся с войны Крутиков и в спорте перспективен, и в совхозе желанный работник, и товарищам предан, и с девушкой благороден), в крепость человеческого тела и характера (усердие, закалка, решительность рано или поздно подчиняют себе любые задачи), в предначертанность постоянного движения социалистического общества к благополучию всех и каждого (герои регулярно предвосхищают будущее и, уже как бы видя там свое счастье, заняты устранением препятствий на пути к нему).

¹⁷¹ Годвин У. О собственности. М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. 131 с.

¹⁷² Деборин А. М. Жан Мелье (к 225-й годовщине со дня смерти). Вопросы философии, 1954, № 1. С. 118-128.

¹⁷³ Fourier C. Traité de l'Association domestique-agricole. 1822. Paris, Londres. 592 p.

¹⁷⁴ Коллонтай А. М. Новая мораль и рабочий класс. М., 1912. 62 с.

«Весна» изображает «религиозность» несколько иного порядка, однако ее теория и практика тоже узнаваема. Персонажи, сыгранные Любовью Орловой, преданы вроде бы разным сферам – одна погружена в научные разработки и опыты, другая – в искусство исполнения ролей на сцене. Обе по жизни раз за разом соприкасаются с волшебством, мечтают о личном и общественном прогрессе, убеждены в совершенстве окружающего их мира. Режиссер Громов и журналист Роцин тоже воспринимают свое существование с изрядно наивной непосредственностью, они, подобно догматичным приверженцам конфессий, старательны, настойчивы, самоотверженны и честны, очаровываясь чудесными ситуациями, но не теряя при этом сознательности и рациональности. «Весна» - это, безусловно, фильм-фантазия, современная сказка, нацеленная на укрепление веры как можно большего числа граждан в абсолютную правильность принятых государством идеологических истин, в яркий триумф неуклонного следования им.

Надежды героев ленты «Во имя жизни» устремлены в сторону скрытого потенциала медицинской науки, возможностей человеческого разума и самоотверженности в деле борьбы с угрозами жизни и здоровью граждан. Следование этому пути таит в себе серьезные препятствия, раз за разом проверяя силу веры врачей в то, что их поиск способа лечения тяжелой болезни увенчается успехом. Ставя кажущиеся бесконечными лабораторные опыты, жертвуя для них сотнями кроликов, Петров, Колесов и Рождественский будто бы общаются с чем-то мистическим, пытаются постичь неуловимую, величественную стихию, которая столь же заявляет хладнокровно о своей тотальности, сколь и даёт прагматические поводы, наоборот, усомниться в своём существовании.

«Кубанские казаки» с большим размахом демонстрируют зрителю фактически программное художественное произведение на тему жизни по заветам современного субститута религии – социализма позднесталинского периода. Экономические достижения южных колхозов, продовольственное и

товарное изобилие, пылкая смелость мужчин и игривая кротость женщин, их оптимизм и дружелюбие, талантливая и плодovitая художественная самодеятельность, весёлая конкуренция, в которой априори не может быть проигравших, – кинематографическая модель отражения марксистско-ленинской идеи об образцовом обществе (рае на Земле) в отдельно взятом селении. Причём фильм Пырьева недвусмысленно намекает на уже свершившееся или вскоре ожидаемое аналогичное чудесное процветание чуть ли не каждого населённого пункта необъятного СССР.

Итак, тема религии в строгом смысле этого слова в советском кино принципиально отсутствует, однако рассмотренные нами произведения содержат посылы, мотивы, образы, идеи, свойственные религиозным системам. Разница лишь в том, что твердо верят здесь в научный атеизм, заменивший личность Творца общественно-исторической необходимостью, а подготовку к благодной загробной жизни построением гармоничного и справедливого мира в объективной действительности.

Город и провинция – на первый взгляд два конкурирующих, антонимичных места жизни главного героя «Первой перчатки»: в Москве инфраструктурный взлет социализма, пиршество возможностей, начинающаяся боксерская карьера и возлюбленная, на Дальнем Востоке – рядовые перманентные реалии хорошо знакомого совхоза, вдали от интенсивных волнений души. Но и столица, и глубинка предьявляются в фильме как перспективные и привлекательные для будущего Крутикова условия существования, ведь все это – его Родина, его страна победившего пролетариата, где любому человеку уготовано обильное вознаграждение за труд. Так манифестируется идеологическое, общественное и культурное единство огромного государства даже при каких-либо кардинальных различиях между ситуациями в его отдельных географических точках.

В «Весне» городские планы чередуются с роскошными кинодекорациями, они вместе задают темп повествования и его тональность, взаимопроникают и порой едва отличимы друг от друга. Москву режиссер

Александров показал не просто как современную наряженную столицу, а еще и как эдакий город грез, где грани между чаяниями и реальностью, между будущим и настоящим стремятся к стиранию. Толпы девушек в белоснежной одежде одухотворенно, с широкими улыбками стройными рядами маршируют по улицам, вторящие им ритмом и настроением цветочницы поправляют пышные букеты, другие молодые красавицы радостно ухаживают за скульптурами, рифмуются со всем этим присвистывающие строители, активно движется новенький, вымытый до блеска транспорт среди столь же геометрически скрупулезно размещенных в кадре больших и знаменитых московских зданий, - все пребывает в эстетической гармонии, воспаряясь дружной патриотической песней до немыслимых высот идеологического совершенства. Центральный советский мегаполис – будто колоссальная, не имеющая аналогов съемочная площадка, где каждый актер горд оказаться частью великого действия, происходящего по заранее отточенному, мастерскому сценарию, все сюжетные интриги которого своими властной рукой и внимательным рассудком распутывает постановщик, доводя производство шедевра до счастливого, наилучшего для всех конца.

«Во имя жизни» игнорирует город, не создает его образ, помещая все сцены в интерьеры. Советские ученые сутками напролет трудятся в лабораториях и кабинетах, чтобы там, снаружи, в обществе обнаруживалось как можно больше плодов их работы. Постепенно, вдали от народных масс эти врачи обеспечивают и развивают научный компонент строительства коммунизма. Поэтому, метафорически выражаясь, их город – не какой-то конкретный населенный пункт, а государство целиком, его общество и медицина, ради которых ученые в фильме и стремятся к универсальным, способным к регулярному использованию на практике достижениям.

В «Кубанских казаках» специфика советского села, его преимущества и возможности являются, несомненно, ключевой темой. Кинематографисты для красочного раскрытия данной темы прибегли к высокой степени

художественного вымысла, чем расположили экранные образы и ситуации гораздо ближе к мифу о тогдашней действительности, чем к ней самой. Однако стоит помнить, что для советской послевоенной культуры было присуще постоянное совмещение прозаичной повседневности и поэтического света иллюзий, фантазий и надежд. Лента имела огромный успех: народ не разграничивает реальность и вымысел, будущее – часть настоящего, а потенциал страны – это уже отчасти и его реализация. Колхоз же за счет своих относительно малых размеров позволяет легко окинуть взглядом социалистический проект в его кульминационном состоянии и поверить в тождественный успех политического курса в более крупных социокультурных масштабах (городах, регионах, республиках, стране в целом).

Советское кино репрезентирует актуальную ему действительность в основном позитивно, акцентируя внимание публики на всеобщности и разнообразии материальных благ в городе и на селе, иллюстрируя важный тезис Маркса («Бытие определяет сознание»). С другой стороны, места событий в рассмотренных лентах обрастают значениями, выходящими за рамки восприятия их как простых обиталищ персонажей. Населенные пункты в СССР – точки притяжения и сплочения надежд, мечтаний, иллюзий, символов, мифов его народа. И каждый уголок на карте страны, попавший в объектив камеры, превращается на пленке в образцовую микромодель социалистического государства, движущегося ко всё большему смешению истерзанной войной реальности и оптимистического вымысла.

Личность и личностные взаимодействия. Идеологический, порой откровенно пропагандистский характер кинематографа сталинских времен обуславливал на экране принципиальное единение людей, их сознательную и эмоциональную общность, однако это далеко не всегда уплощало героев фильмов, делая их характеры тождественными друг другу или шаблонными, превращая их в функциональные элементы сценариев. В «Первой перчатке» именно незаурядная, волевая личность отставного военного Крутикова

создает напряжение, бурные метания и в его душе, и во взаимоотношениях с другими персонажами, а мудрость и обаятельно-ироничный нрав тренера Привалова получают столь много простора для выражения, что меняют жанр картины, превращая ее из спортивной драмы в музыкальную комедию про бокс. Несомненно, на аутентичности этих фигур, ловко вписанных в советскую действительность, держится и искренний интерес зрителей к данному произведению.

«Весна» с присущей режиссуре Александрова яркой, голливудской манерой раскрытия образов героев, создает богатую галерею харизматиков, в каждом из которых неповторимо сочетаются конформность и самобытность, рациональность и мечтательность, драматические и комические черты. Двойственность внутриличностная и в отношениях между людьми, словно первый закон диалектики, положена в объективную основу сюжета и отдельных его конфликтов. Высшее проявление данной дихотомической конструкции – две роли, сыгранные здесь Любовью Орловой. Это две женщины из далеких друг от друга профессиональных социумов, по-разному одаренные, с противоположных орбит славы и успеха, проповедующие категорически не совпадающие стили поведения и даже антонимичные во внешнем виде. Однако в духе гегелевских постулатов контрасты, борясь, взаимно притягиваются и на пике накала формируют его разрешение, качественно новую, более совершенную ситуацию: ученый Ирина Никитина и артистка Вера Шатрова постепенно обнаруживают много общего, вживаются в характеры и деятельность друг друга, запутывают обстоятельства, других героев до предела, запутываясь и сами (в чувствах и идентификации себя), пока в счастливом финале не примиряются с извечным чудодейственным соседством противоречий, толкающих смелые личности за привычные рамки существования ради всеобщего благополучия.

Фильм «Во имя жизни» концентрируется, скорее, на отношениях медиков с коллегами, пациентами, своими семьями, государством, нежели чем на размахе и колорите личностей героев. Талантливых хирургов Петрова,

Колесова и Рождественского сложно назвать эффектными, запоминающимися персонажами, они не самостоятельны, а значительно зависят в словах и поступках друг от друга, от нужд науки и здравоохранения, профессионального и человеческого долга, воли случая. Да, до успешного результата долгих месяцев изнуряющей работы добирается только один из врачей, но это отнюдь не выглядит как озарение гения, как неминуемый триумф экстраординарной натуры. Пожалуй, победа над болезнью обеспечилась несколькими чертами характера Петрова (преданность делу, решительность, старательность), распространенными среди советских граждан, но ценящимися и приносящими объемную пользу лишь при стойком, длительном проявлении, чего как раз и не хватило Колесову с Рождественским. В этом смысле главный герой подает пример и каждому зрителю в отдельности, и трудовым коллективам, без сплоченности которых часто и недюжинных усилий одного работника оказывается мало.

Наконец, «Кубанские казаки» собирают на одном экране спектр темпераментов и типажей, воплощенных истовой актерской игрой, как бы вторя пышности и многообразию ярмарки, где персонажи знакомятся и проводят вместе почти весь хронометраж. Словно диковинные товары на этой ярмарке, своиравные герои все равно растворяются в местном изобилии и обретают значение лишь в совокупности с остальными компонентами этого изобилия. Решающего значения для сюжета, для реализации ключевого замысла постановщиков не имеет, пожалуй, ни одна фигура. Здесь можно легко заменить как артистов, так и их роли, кого-либо эпизодического продвинуть на первый план и наоборот, как угодно жонглировать деталями сценария и даже его конфликтами – стержневые элементы фильма не исказятся и по-прежнему будут определять его. Программа мероприятий ярмарки заранее известна и обусловлена общими интересами колхозов. Так же и ход событий ленты «Кубанские казаки» не сулит сюрпризов публике по ту сторону экрана, их попросту некому из

персонажей преподнести – все обязательно выстроится согласно чаяниям народных масс и идеологически выверенному плану кинематографистов.

В целом выбранные фильмы следуют традициям мировой драматургии, творя выразительных героев как объектов особого притяжения зрительского внимания и как необходимых реализаторов сюжетной концепции. Некоторые из них феноменально убедительны и оригинальны, иные незатейливы, но важны и естественны, прочие же стереотипны и порой даже вычурны. А объединяет их всех идеологическая утилитарность – индивидуальность личности в сталинском кино, ее парадоксы и преобразования никогда не являются причиной, мерилom или целью повествования. Индивидуальность в том или ином сочетании качеств (пусть и местами исключительных), прежде всего, выступает средством демонстрации на пленке различных санкционированных социокультурной политикой государства человеческих взаимоотношений, их ситуативной конфликтности, последовательного развития и благоприятной для коллектива и общества трансформации.

Таким образом, советское послевоенное кино, к которому корректно отнести и фильмы начала 1950-х годов (снятые до «оттепели»), является не только естественной и важной частью культуры и аппарата пропаганды тех лет, но и самобытным феноменом, органично сочетавшим приверженность национальному контексту, политике партии со внепатриотическим, универсальным стремлением творца к ясности изложения, смысловой объемности образно-повествовательного ряда, гармоничной красоте и предварительно задуманному воздействию на публику. Для достижения перечисленных достоинств советский кинематограф, как и любой иной, должен был соответствовать восприятию современного ему человека и использовать самые эффективные способы и приемы контактирования с ним. Очевидно, здесь нерационально было обходиться без изучения передового заграничного опыта (хоть и идеологически полярного), заимствования его и адаптирования под актуальные условия и задачи.

Напомним, что экранное искусство в середине прошлого века было ещё довольно молодо, его свойства и потенциал слабо изучены, а мощные глобализационные процессы, выравнивающие творческие аспекты производства фильмов в разных уголках земного шара, начались позднее. При очень ограниченной доступности западного кинопродукта для советских зрителей создатели наших фильмов имели куда более широкие возможности для ознакомления с картинами из американского и европейского проката, активно пользуясь этим из соображений необходимости для совершенствования профессиональных знаний и качества своего труда. Широко известный факт, что Григорий Александров по сути стажировался в Голливуде, а потом сознательно, с одобрения высшего советского руководства пользовался рядом характерных для кинематографа США приемов.

Вышеуказанные творческие факторы создавали в отечественном производстве художественных фильмов достаточно благоприятную среду, чтобы при всем экономическом кризисе и жесткой идеологизированности малокартинье не стало потерянными для культуры временем. А лучшие из советских лент второй половины 1940-х годов являются поистине реликвиями мировой истории искусства и до сих пор расцениваются российскими и зарубежными специалистами как образцы исключительного кинематографического мастерства.

Однако исследуемое кино сохраняет за собой не только экспертное признание, но и народное. Уже более 70 лет спустя отечественный зритель проявляет неподдельный интерес к фильмам сталинской поры, легко понимает их и обнаруживает значимые сходства между репрезентацией прошлого и настоящим. Будучи беспрецедентным феноменом, этот кинематограф органично наследует наш культурный код и продолжает длящиеся по сей день магистральные пути трансформации массового сознания так, что в определенном смысле опыт взаимодействия с

отобранными для диссертации картинами есть у каждого современного гражданина страны.

В целом условно равнодушное отношение к внутривнутриполитическим проблемам, функционированию институтов власти присуще нашему народу в самые разные времена, потому ненавязчивое, но однозначно позитивное изображение деятельности государства регулярно встречается и в российском кино. А идеологическая подоплека советских фильмов середины XX века добавляет им событийного и смыслового объема, эмоциональной заряженности, культурно-исторической познавательности.

В период резкого глобального обострения и наложения этических вопросов о семье, детско-родительских и супружеских отношениях отечественные деятели культуры, социологи, психологи, публицисты, политики все чаще обращают внимание на снимающие упомянутую проблемность ответы, изобильно хранящиеся в наших художественных произведениях прошлого, в том числе и в кинематографе СССР, наглядно и с высоким профессионализмом являвшем на пленке ныне диковинные конфигурации отношений в обществе, концепты гражданина и семьи, сценарии воспитания, социализации и инкультурации, наборы главенствующих внутриличностных конфликтов, мотивационных установок, психологических паттернов. Просмотр таких фильмов позволяет как ознакомиться с альтернативными условиями, при которых достигалось весьма широкое удовлетворение ключевых потребностей населения, так и, используя проверенные исторические модели, создавать маршруты выхода из современных индивидуальных и общественных морально-нравственных тупиков для дальнейшего продуктивного развития страны, народа, культуры, вырабатывать новые их ценности в тесной связке с традиционными.

Кроме того, после распада социализма наша культура раз за разом сталкивается с крупными, не поддающимися простым консенсусам межэтническими и межконфессиональными напряжениями. Противоречия имеют ряд объективных предпосылок, а при отсутствии

должного контроля и регулирования угрожают не только культурным интересам страны, регионов, городов, но уже и социальным, политическим и другим важнейшим для охраны безопасности граждан, стратегической стабильности и развития интересам. Пример СССР, успешно объединившего под своими знаменами еще больше народов и территорий, заслонившего разнообразие религиозной этики и символики конкретными, всеохватывающими и скрепляющими идеалами, образами, моделями жизни, в наши дни очень привлекателен и поучителен. А ярко и доступно репрезентирован он как раз в кинематографе, в особенности периода сталинизма. При сохранении уважения и поддержки всех групп населения современному государству жизненно необходимо водрузить некую философскую систему на уровень выше всех социальных институтов с их идеологическими построениями, дабы при богатой палитре аспектов отражения этих построений иметь общий набор устойчивых морально-нравственных, культурных, духовных, психологических и материальных ценностей.

Итак, мы последовательно рассмотрели ряд художественных фильмов итальянского неореализма и советского малокартинья, выступающих стержневыми для формирования характера репрезентации социальной реальности. Несмотря на многообразие и различия в ее частных объектах и явлениях наблюдается возможность и необходимость для культурологических обобщений и построения соответствующих выводов по теме диссертации. В рамках такого подхода мы выполнили ниже представление научной проработанности отражения социальной реальности в искусстве, поэтапное сравнение ключевых аспектов центральных произведений двух кинематографий, построение графической модели оценивания фундаментальных элементов общества в его репрезентациях творческими способами, объяснение последующих исторических

трансформаций в экранных индустриях Италии и СССР через проясненные в ходе нашей работы культурные предпосылки этих процессов.

Сравним полученные нами выводы о моделировании ключевых элементов социальной реальности в итальянском неореализме с соответствующими выводами по советскому послевоенному кино. В качестве дополнительного критерия сравнения используем восьмиуровневую структуру коммуникационных аспектов художественных произведений крупного отечественного эстетика Ю. Б. Борева¹⁷⁵. Согласно его теоретическим построениям, концептуальность продукта творчества, моделирующая реальность, может отражаться в восьми пластах, характеризующих типы взаимоотношений человека с собой и со средой (от внутреннего диалога до связей с мирозданием).

Представление государства и его отношений с народом в двух рассматриваемых кинематографиях диаметрально противоположно. Итальянский неореализм показывает враждебно настроенную власть, активно притесняющую добродетель. Здесь во всей широте раскрывается и третий пласт коммуникаций («я – мы», взаимодействия человека с социальной средой), и четвертый («я – мы все», отношения с ходом истории). В советских же фильмах данного периода государственное маскируется под стабильные, общественно полезные, объективно благоприятные условия среды, априори не способные создавать художественную проблематику.

Вопросы семьи в обеих кинематографиях во второй половине 1940-х годов почти не получают весомого значения. Итальянцы преподносят их как вторичные, частные, жестко ограниченные актуальным состоянием социальной действительности и одновременно вписанные в извечные военно-политические и философско-религиозные темы. Второй пласт («я – ты») с его нравственными конфликтами затеняется не только третьим, но и седьмым («я – все созданное нами в сфере духа»), где проблемы семьи

¹⁷⁵ Боров Ю. Б. Эстетика. Отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством. М., Феникс. 2005. 511 с.

подчиняются уже культурологическому и герменевтическому ракурсам. В сталинском кино близкие отношения на экране попадают под диктат социалистической идеологии, отрицающей специфическую ценность родственных связей в общенациональном труде по морально-нравственному, социокультурному и экономическому развитию страны. Здесь отражение семьи осмысливается исключительно на втором коммуникационном уровне.

Противоречивость связей человека с Богом и религиозной верой в критические, угрожающие жизни моменты весьма драматично передана в итальянском неореализме, разнообразно обращавшемся к сокровенному, священному. В этом разрезе мы наблюдаем и диалектику души (первый пласт Борева), и тяжелые отношения личности с природой (пятый пласт), и метаморфозы духовной культуры (седьмой пласт). В советских же фильмах той поры научный атеизм (возведенный по существу в ранг государственной религии) ни на толику не подвергается сомнению, а его уверенность в превосходстве и истинности определенного набора посылов, ценностей, идей органично продолжается в чувствах, словах и делах людей, принципиально не способных автономизироваться и вступить с этой идеологической системой в подлинную коммуникацию.

Места действия сюжетов названных в третьей главе фильмов почти всегда конкретны и узнаваемы, но очевидно, что образы, паттерны, символы, значения, которыми оперируют режиссеры и предъявляют зрителю, «обитают» в гораздо более объемных пространствах (как историко-временных и географических, так и духовно-философских). Пожалуй, максимальный охват демонстрирует неореализм, где герои картин обнаруживаются и на не упоминавшихся нами шестом уровне (поднимающем соционатурфилософские проблемы), и самом фундаментальном – восьмом (сводящем личность со всем мирозданием, с главными метафизическими и религиозными вопросами). Кино СССР позиционирует свои события, конечно, не столь масштабно (даже не глобалистски), а его материалистическая идеология ожидаемо не позволяет

добраться до нейтрального звучания универсальных категорий, однако срединные пласты (по Борову) активируются в лентах сталинской поры достаточно явственно, чтобы художественно превращать города и села в надприродные, почти мифологические места скопления общенародных чаяний, установок, ценностей и надежд – места, по сути моделирующие в миниатюре социалистическое государство настоящего и обещанного его жителям будущего. Отметим, разумеется, кардинальное различие в средах обитания персонажей двух кинематографий: итальянцы без прикрас запечатлевают послевоенную разруху и нищету, у советских постановщиков действительность пребывает в целостности, чистоте, порядке и относительном обилии различных благ, излучая однозначный оптимизм.

Роль личности, индивидуальных особенностей героев в анализируемых фильмах мала вне зависимости от того, показан ли в них человек неореалистически или в ключе сталинского романтизма. Лирическое и там, и там не двигает сюжет, не служит мотивами поступков, не образует опорные смыслы и не проясняет их. Однако приверженность культового итальянского кинотечения к использованию непрофессиональных актеров и скупой игры выгодно отличает его от советских картин второй половины 1940-х годов, где во многом утилитарную функцию зачастую вынуждены нести маститые и популярные артисты, по определению не способные аннигилировать на экране свой талант и особую притягательность для публики (это обуславливает периодический диссонанс между твердой ориентацией данных картин на пропаганду общественных ценностей и силой драматургии, в известной степени разводящей по разным сторонам выразительные характеры и акцентирующей внимание на динамике их конфронтации).

Для наглядного отражения характера оценки элементов социальной реальности в итальянском и советском послевоенном кино относительно среднего и условно-гармоничного положений мы воспользовались новейшими разработками отечественного специалиста в области философии культуры Г. Л. Тульчинского, а именно: его ценностно-нормативной

моделью смыслообразования¹⁷⁶, которую адаптировали под обозначенную задачу (рис. 2). Под каждый проанализированный аспект фильмов выделена ось, концы которой соответствуют теоретически минимальным (знак «-») и максимальным (знак «+») выраженностям положительного, оптимистичного отношения к аспекту. Узорно залитыми овалами на каждой оси локализованы примерные значения оценки элементов, репрезентированных в итальянском (полосы) и советском (точки) кино второй половины 1940-х годов. Большим квадратом очерчены границы близкого к нейтральному присутствия на экране выбранных тем, а маленький квадрат зафиксирован в области их идеального представления.

Как видим, все аспекты исследованных лент не достигают нейтрального пребывания в кадре, равновесного состояния в комплексе своих объективных преимуществ и недостатков, причем в ряде случаев оценка этих аспектов чересчур негативна или чересчур позитивна. Однако в итальянском неореализме кинематографистам все-таки удавалось сохранять бóльшую беспристрастность к поднимаемым в их произведениях темам, чем советским деятелям экрана. Уточним, что данное сравнение не влечет за собой вывод об эстетическом превосходстве неореалистических картин – оно призвано продемонстрировать разницу между двумя кинематографиями в целях художественной коммуникации со зрителем (итальянцы обращаются к нему с сочувствием и вопрошающим возгласом, советские же режиссеры в фильмах не о войне работают над развлечением публики и внушением ей оптимизма).

¹⁷⁶ Тульчинский Г. Л., Бразговская Е. Е., Лимеров П. Ф. Семиозис и культура: лабиринты смысла. Сыктывкар, 2012. С. 102.

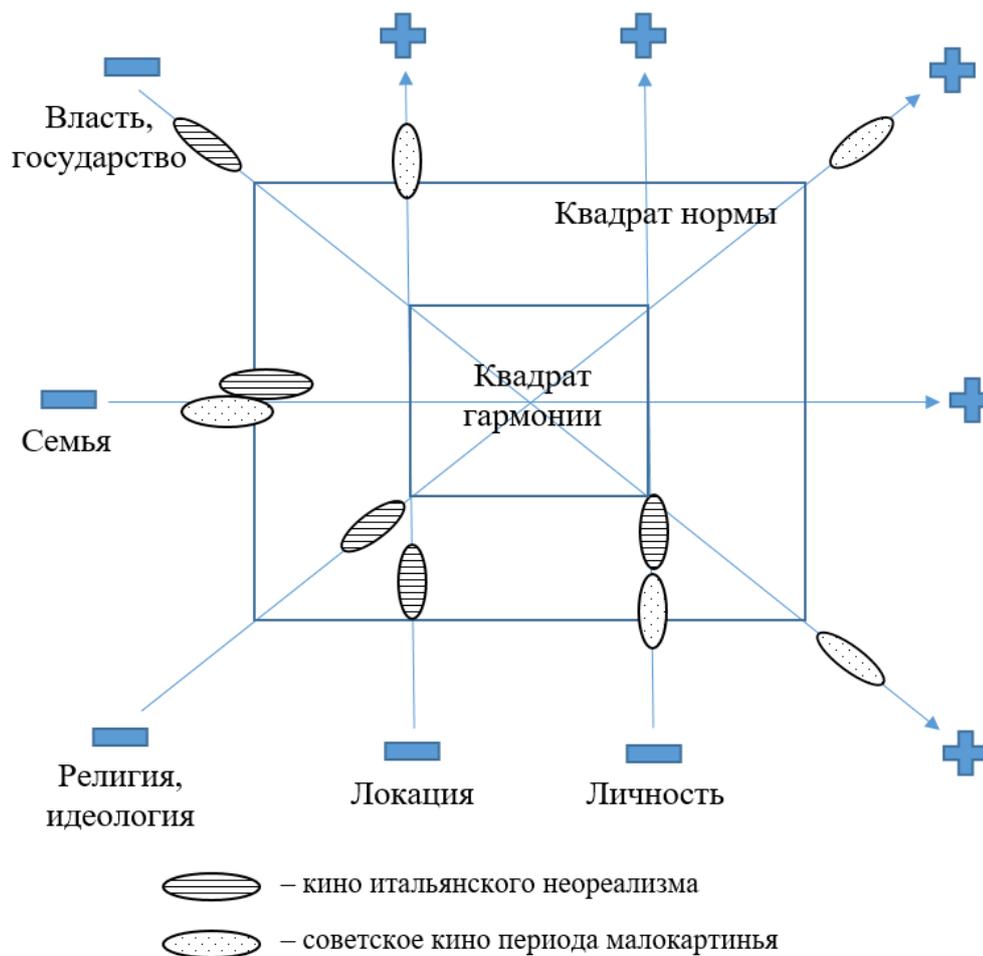


Рисунок 2 – Модель репрезентации элементов социальной реальности в итальянском неореализме и советском кино периода малокартинья

Следует упомянуть и корректно охарактеризовать также те процессы, что привели к вырождению рассматриваемых кинематографических традиций, осветить условия существования и принципы экранного искусства, которые повлекли трансформации социокультурных реальностей двух стран. Изменившиеся объективные обстоятельства создавали для производителей кино не только новые предметы исследования, темы, конфликты, архетипы персонажей, но и совсем иные способы и методы репрезентации окружающего мира.

Итальянский неореализм стагнировал с завершением 1940-х годов. Главной причиной этого стали весьма быстрый рост экономики страны и доходов населения (начало свершения так называемого итальянского чуда), что свело на нет общественный запрос на рефлекссию отчаяния и заменило

его верой в лучшее будущее. В качестве доказательства радикальной смены настроений служил взлет популярности американских фильмов в итальянском прокате – они предлагали легкие, веселые сюжеты со счастливым концом, заново учили мечтать, убеждали красочной постановкой в достижимости высокого социального благополучия. Кроме того, неореализм лишился основного материального ресурса – поддержки левых партий, стремительно потерявших массу своих сторонников во всех слоях нации. А послевоенное правительство все смелее вытесняло и публично критиковало социалистические инициативы. Особенно емкими оказались слова одного из высших чиновников: «Неореализм – это грязное белье, которое не следует вывешивать для сушки напоказ»¹⁷⁷.

Дальнейшее развитие итальянского кино хорошо прослеживается через творчество Федерико Феллини, стартовавшего в своей карьере с написания сценариев для известных неореалистических картин (в том числе был соавтором в «Рим, открытый город»). Социокультурные сдвиги от масштабных, метафизически звучащих проблем вели будущего классика к исследованию противоречивых характеров и драматических судеб отдельных людей, причем с каждой следующей лентой этот переход проявлялся все отчетливее.

Однако Золотой век кинематографа Италии на этом безвозвратно отправился в прошлое и в дальнейшем ни одного столь крупного и значимого направления экранного искусства в данной стране не возникало. Можно сказать, что местное кино утратило революционные качества и утвердилось на эволюционном движении.

Но потенциал неореализма совсем не исчерпался, а его идеи оказались релевантно отвечающими на общественные ситуации как иного времени, так и других стран: французскую Новую волну, Польскую школу, параллельное кино Индии, бразильское Новое кино тяжело и едва ли корректно осмыслять вне наследия, оставленного старшими коллегами из южноевропейского

¹⁷⁷ Богемский Г. Д. Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. М.: Искусство, 1989. С. 194.

государства. Не будет преувеличением весь авторский (фестивальный, независимый) сегмент мирового кинематографа вплоть до наших дней расценивать как продолжение курса итальянского неореализма, следование его базовым принципам, разворачивание его идей. При этом в самой Италии значительно позже пришло осознание универсального характера наработок течения, сделавшего ее произведения экрана всемирно известными.

Больших изменений в советском кинопроизводстве пришлось ждать несколько дольше, хотя первые организационные меры по выходу из застоя (творческого и экономического) начали применяться уже в 1952 г. После смерти И.В. Сталина этот процесс ускорился: в 1954 г. удалось выйти на довоенный показатель числа выпускаемых картин, а жанрово-тематическое разнообразие постепенно приходило в согласие с демократизацией политического курса в стране. Дальнейшее разоблачение культа личности, либерализация общественной жизни, ослабление цензуры, смягчение отношений с капиталистическими странами, распространение телевидения углубили процессы формирования новой социокультурной реальности и иных объективных творческих условий.

Сложившееся в СССР во второй половине 1950-х годов кино уже сильно отстранилось от «сталинских» стандартов. Подвергшись весомому влиянию передовых европейских авторов (в том числе представлявших итальянский неореализм), молодые советские режиссеры стремились наследовать традиции отечественного кино прогрессивным образом, постулируя духовно-эстетические ценности новой, оттепельной эпохи.

Идеологически выхолощенное, лишённое формализма, мажорное, статичное и объективирующее кино оттеснилось аллегориями, метафорами, живописностью, пространностью в картинах Тарковского, Параджанова, Абуладзе, а также поэтичностью документального толка в фильмах Хуциева, Данелии, Иоселиани, естественно имитирующих ход частных событий повседневности с его случайными переплетениями судеб психологично изображенных персонажей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертационной работе рассмотрен ряд репрезентационных основ кинематографических произведений, учтено многообразие примеров по обработке социальной реальности в рамках экранного искусства, дано подробное описание всей сложности и глубины взаимоотношений пространства фильма и объективного мира. Данное исследование неоднократно отсылает к большому теоретическому опыту освоения искусства с позиций культурологии, философии, искусствоведения, социологии и истории и, в том числе, этим раскрывает важность подробного научного интереса к обозначенной проблематике. Высочайшие массовость и популярность кинематографа в XXI веке во многом обязаны его тесным взаимоотношениям с культурой и обществом, выступающим одним из главных факторов преобразования как искусства и индустрии кино, так и социальной реальности.

Представление истории развития кинематографа, его этических и эстетических концепций переплетающимися уже в их онтологической сути с историей общественной, включение в исследование комплексных аспектов двухсторонних связей вымышленной и объективной реальности способствовало в данной работе устранению некоторой ограниченности известных подходов к рассмотрению художественной репрезентации в кино, позволило интегрировать значимые моменты проанализированных концепций в единую теоретическую систему, раскрыло и развило идеи, в очередной раз доказывающие закономерность общемирового признания кино как важного для культурологии исследовательского предмета.

Несмотря на богатую эстетическую и техническую базу, стилистическое многообразие и максимальную доступность, устанавливающие экранное искусство в качестве специфического социокультурного феномена с большим масштабом и мощью влияния на общество, фильм не является самостоятельной инстанцией, управляющей и

воздействующей – его необходимо рассматривать исключительно вкупе со всем пространством реальности, где он производится и показывается. В этой области нет точных причинно-следственных связей, а любые трансформации происходят в комплексе со всеми элементами реальности.

Итак, в соответствии с целью диссертационной работы, в тексте представлены и проанализированы репрезентационные основы кинематографа, универсум фильма и объективного мира соотнесены друг с другом в культурологическом ракурсе как в различных пространственно-временных условиях, так и с точки зрения ведущих теорий кино. Реализации цели послужило представление обзора трудов ключевых авторов в контексте темы исследования с описанием и анализом важнейших идей о кино из эстетики, философии кино, его теории и истории. Кроме того, определена суть и особенности взглядов на понятие социальной реальности, ее свойств, элементов и процессов; отображены результаты различных исторических опытов по моделированию социальной реальности; раскрыты влиятельные теории кино с расставлением акцентов на истории их формирования, видении человека и публики, которое они конституируют.

Чтобы найти возможные решения проблем, обнаруженных в результате изучения теоретической базы диссертации, нами была представлена многосторонность и глубина взаимосвязей кинематографа и общества на протяжении всей истории экранного искусства, само же кино обозначено как уникальное явление, комплексный социокультурный феномен особого порядка.

Смена фокуса на рассмотрение фильма в протяженности его разворачивания и, с другой стороны, восприятия зрителем позволила: сформулировать технические и психосоциальные особенности моделирования окружающего мира средствами кино и сознанием публики; утвердить понятия о реалистичности и правдоподобию фильма в свете их общественного значения; наконец, изучить сходство повествовательных основ кинематографа и действительности.

Социальная реальность получает особое отражение в ее исследовании путем культурологической концептуализации. Такой теоретический метод реализован нами в использовании модели многослойности общества, основанной на теории речевых актов американского мыслителя современности Джона Сёрла и раскрывающей посредническую роль социальных институтов в координации фактов реальности (тех, что обусловлены соглашениями людей, со всеми остальными фактами).

Проанализировав ряд знаковых итальянских и советских фильмов, снятых во второй половине 1940-х годов, мы выделили элементы общественного бытия, которые формируют особенности его репрезентации: политический строй, семейно-межпоколенческая система отношений, религия и идеология, городская или провинциальная среда, место личности в культуре и социуме. Обеим кинематографиям свойственно отнюдь не нейтральное пребывание в кадре перечисленных аспектов, более того – зачастую они подаются в очень негативном или очень позитивном ключе. Наш графический перевод этого вопроса в русло ценностно-ориентированного моделирования смыслообразования Г. Л. Тульчинского выявил в итальянском неореализме склонность к более беспристрастной и суровой репрезентации действительности, чем в советском кино периода малокартинья. Эта разница обусловлена принципиальными отличиями в задачах художественной коммуникации со зрителем, которые ставили перед собой творцы Италии и СССР.

В итальянском неореализме исследование упомянутых элементов социального бытия обнаружило следующие черты данного кинотечения: критика немощи и жестокости власти; идентификация с терпящим невзгоды народом; преимущество общественно-исторического контекста над проблемами частной жизни; сложность религиозных чувств человека и путанность его отношений с высшими силами; масштабность поднимаемых тем и их экзистенциальная принципиальность; скептическое отношение к

лирическим проявлениям искусства в пользу изображения становления личности через ее роль в борьбе народа за свое будущее.

Советское послевоенное кино демонстрирует самобытное сочетание следования национально-историческому контексту и политике партии с ориентацией на универсальные ценности классического искусства вроде ясности, смысловой наполненности, гармоничности, эффективности воздействия на публику. Следует признать, что обе интенции реализованы успешно, так как и спустя десятилетия отечественный зритель понимает язык произведений сталинского периода, с интересом проводит параллели между прошлыми состояниями общества и нынешними, между двумя стандартами его моделирования, характерными для этих этапов существования нашей культуры.

Таким образом, кино периода малокартинья через свою беспрецедентную конфигурацию внешних и внутренних факторов закономерно пропускает через себя отечественный культурный код, укрепляя формирование национальной специфики репрезентации действительности и коммуникаций со зрителем, актуальной по сей день. К компонентам этой специфики относится, например, преимущественно скупое или позитивное освещение деятельности институтов власти, семейных и супружеских отношений, религиозного и этнического многообразия страны.

Подчеркнем, что в нынешнее время глобальных пертурбаций, обострения проблем между государствами, культурами, народами, стратами и иными социальными образованиями советский кинематограф демонстрирует высокую способность генерировать ответы на ключевые для российского общества вопросы о его настоящем и будущем, направлять развитие страны, в том числе культурное, в сторону крепкого единства традиционных для нее духовных и материальных ценностей и новых, конструктивно адаптирующих население к естественным последствиям хода исторического процесса. Кроме того, профессионально, ясно и колоритно воплощенные на пленке отношения, концепты, сценарии, модели поведения,

характерные сталинской эпохе, позволяют вблизи рассмотреть сторонние современному массовому сознанию условия, при которых социальные задачи решались не менее успешно, чем в наши дни, хотя этническая и территориальная полифония тогда была еще объемнее.

В результате в диссертационной работе обосновывается справедливость следующих выводов:

– разнообразные концепции кино следует рассматривать в совокупности с культурой, политикой, экономикой и историей того пространственно-временного положения, где они формируются, и расценивать эту общность как взаимообусловленную. Кроме того, сама кинопродукция выступает культурологическим срезом действительности, аккумулируя, структурируя и разворачивая многообразное содержание исторического момента в жизни страны, народа, человечества;

– социальная реальность получает особую репрезентацию через актуализацию зрителя внутри изображаемого мира и наравне с ним и действительностью, которой он уподобляется;

– развитие и использование возможностей кинематографа инициируется необходимостью применения определенного вида репрезентации социальной реальности на экране, взаимоотношений вымышленного мира с ней, актуальных времени и месту создания произведения. Кинематограф обладает мощным технологическим и языковым аппаратом по интерпретации действительности, ее вещей и явлений, а при стечении определенных факторов данный аппарат становится универсальным и эффективным способом трансляции того или иного восприятия социокультурной среды;

– категории реалистичности и правдоподобия фильма являются исключительно выработанными в рамках искусства кино и его индустрии, имея опосредованное отношение к отождествлению с социальной реальностью, раскрываясь скорее в рамках пространства вымышленного мира, формируемого произведениями экрана и формирующего их;

– выполненная нами адаптация ценностно-ориентированной модели смыслообразования Г. Л. Тульчинского позволяет отражать уровни эмоционального отношения авторов кино к базовым элементам социальной реальности. Аспекты исследованных в диссертации лент итальянского неореализма и советских этого же периода раскрываются в кадре небеспристрастно, зачастую оценка этих аспектов чересчур негативна или чересчур позитивна. Вместе с тем, в неореализме за счет специфики его коммуникативных задач, пронизанной сочувствующим призывом к переосмыслению исторических событий, наблюдается бóльшая нейтральность к поднимаемым темам, чем в рассмотренных произведениях советского экрана, где фокус установлен на внушение публике оптимистических настроений.

Тем не менее, при всем множестве трудов по культурологии, социологии, философии, теории и истории кино, основные черты моделирования социальной реальности на пленке, производимые им повторяющиеся эффекты и их влияние на мировую и национальные культуры исследованы в явно недостаточном объеме. Данная работа, несмотря на свою ориентацию на объективный анализ и систематизацию значительной совокупности теоретического и практического материала, оставляет необходимость в дальнейших изысканиях по данной проблематике.

Полученные в ходе диссертационного исследования результаты могут быть использованы при укрупненном рассмотрении некоторых специальных культурологических, искусствоведческих и социально-философских вопросов о кинематографе, задействованы в процессе проведения в вузах лекционных и семинарских занятий по культурологии, социальной философии, философии искусства и истории кино. Также научно обоснованные выводы диссертации могут найти применение в практической реформации подходов к пониманию места и значения отечественного кинематографа в развитии российского общества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. *Minima moralia*. Размышления из поврежденной жизни. – М.: Ad Marginem, 2023. – 392 с.
2. Адорно Т. *Негативная диалектика*. – М.: Научный мир, 2003. – 374 с.
3. Адорно Т. *Эстетическая теория. (Философия искусства)*. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
4. Ажимова Л. В. *Эволюция социального статуса кино: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13*. – М., 2017. – 195 с.
5. Акопян К. З. *Этьен Сурио: Философское размышление об искусстве или эстетическое размышление о философии // Вопросы философии*. – 1994. – № 7-8. – С. 104–119.
6. Альтюссер Л. *Об искусстве*. – М.: V-A-C press, 2019. – 112 с.
7. Апостолов А. И. *Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи // Международный журнал исследований культуры*. – 2018. – № 2. – С. 66–78.
8. Аристарко Г. *История теорий кино*. – М.: Искусство, 1966. – 356 с.
9. Арнхейм Р. *Кино как искусство*. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 206 с.
10. Аронсон О. *Коммуникативный образ. Кино, философия, литература*. – М.: НЛО, 2008. – 384 с.
11. Аронсон О. В. *Кино и философия: от текста к образу. Рос. акад. наук, Ин-т философии*. – М.: ИФ РАН, 2018. – 109 с.
12. Бабушкин В. У. *О природе философского знания*. – М.: Наука, 1978. – 106 с.
13. Базен А. *Что такое кино?* – М.: Искусство, 1972. – 384 с.

14. Бакина В. И. Космологические учения раннегреческих философов. – М.: МГУ, 1999. – 104 с.
15. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 143 с.
16. Барт Р. Третий смысл // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – 1985. – 279 с.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
18. Башманова Е. Л. Социальная стратификация как проблема педагогической теории и практики: диссертация ... докт. пед. наук: 13.00.01. – Курск, 2012. – 430 с.
19. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
20. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. – М.: Медиум, 1995. – 323 с.
21. Беспалова Ю. А. Феномен итальянского кино в мировом кинематографе // Молодой ученый. – 2020. – № 52 (342). – С. 292–296.
22. Блумер Г. Символический интеракционизм. – М.: Элементарные формы, 2017. – 346 с.
23. Богемский Г. Д. Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. – М.: Искусство, 1989. – 431 с.
24. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000. – 98 с.
25. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с.
26. Борев Ю. Б. Эстетика. Отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством. – М.: Феникс. 2005. – 511 с.

27. Борисова О. С. Репрезентация революции в советском кинодискурсе: философско-антропологические смыслы: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. – М., 2011. – 160 с.

28. Булыгина Т. А. Из интеллектуальной жизни советского общества. Духовная атмосфера в СССР после Великой Отечественной войны и общественные науки // Гуманитарные и юридические исследования. – 2014. – № 2. – С. 22-27.

29. Бурдые П. Социология социального пространства. В 2-х т. – М.: Институт экспериментальной социологии. – СПб.: Алетейя, 2005.

30. Бюллетень кинопрокатчика. Статистика. URL: <https://www.kinometro.ru/kino/analitika> (дата обращения 02.11.2024).

31. Валлон А. От действия к мысли. Очерк сравнительной психологии. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1956. – 238 с.

32. Василенко И. А. Политическая глобалистика. – М., 2003. – 360 с.

33. Ватолина Ю. В. Коммуникация как проблема существования (На основе опыта М. Виттиг, В. Беньямина, Ж. Бодрийара) // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2008. – Т. XI. – № 1. – С. 117–126.

34. Ватолина Ю. В. Наблюдение и описание социально-культурных явлений в работах В. Беньямина. Дисс. ...к. соц. н. – СПб., 2003. – 156 с.

35. Вацлавик П., Бивин Д., Джексон Д. Прагматика человеческих коммуникаций. – М.: «Апрель-Пресс», «Эксмо-Пресс», 2000. – 320 с.

36. Вебер М. Работы М. Вебера по социологии, религии и культуре. – М.: ИНИОН, 1991. – 334 с.

37. Веблен Т. Теория праздного класса. – М.: АСТ, 2021. – 384 с.

38. Веснин А. А. Мотив «бегущего человека» в авторском кинематографе второй половины XX века: дис. ... культурологии: 24.00.01. – Кострома, 2004. – 198 с.

39. Вико Джамбаттиста. Основания новой науки об общей природе наций. – М., Киев, 1994. – 656 с.

40. Виндельбанд В. Философия культуры и трансцендентальный идеализм. В книге : Культурология: XX век: антология. – М.: Юрист, 1995. – С. 57-68.

41. Вся статистика интернета на 2020 год – цифры и тренды в мире и в России. URL: <https://www.web-canape.ru/business/internet-2020-globalnaya-statistika-i-trendy/> (дата обращения – 02.11 2024).

42. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.

43. Галина М. С. Мифология и кинофантастика // Общественные науки и современность. – 1996. – № 5. – С. 167-175.

44. Гельвеций К. О человеке. – М.: Азбука, 2021. – 704 с.

45. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. – М., 1977. – С. 652.

46. Гизо Ф. Истории цивилизации в Европе. – М.: Директ-Медиа, 2016. – 348 с.

47. Гинзбург С. С. Очерки теории кино. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.

48. Гиренок Ф.И. Космизм // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / РАН, Ин-т философии, Нац. общ.-науч. фонд; науч.-ред. совет. – М., 2010. – Т. 2. – С. 314.

49. Глазерсфельд Э. фон. Введение в радикальный конструктивизм // Вестник Московского ун-та. – Сер. 7, Философия. – 2001. – № 4. – С. 59-81.

50. Гнездилова И. Н. Творчество Федерико Феллини (доминанта экзистенциального подхода к миру: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. – Екатеринбург, 1999. – 182 с.

51. Гоганова В. А. Восстановление народного хозяйства в СССР после завершения Второй мировой войны (40-е – 50-е гг.). В сборнике XXV юбилейной ежегодной международной научной конференции: в 4 т. – 2019. – С. 146-148.

52. Годвин У. О собственности. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. – 131 с.

53. Гожанская И.В. Кино как объект культурологического исследования: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Саратов, 2006. – 156 с.

54. Готлиб Э. Мечта о Просвещении. Рассвет философии Нового времени. – М.: Альпина нон-фикшн, 2020. – 412 с.

55. Гофман И. Ритуал взаимодействия: очерки поведения лицом к лицу. – М.: Смысл, 2009. – 319 с.

56. Гофман И. Социология вещей. Сборник статей [и др.]. – М.: ИД Территория будущего, 2006. – 392 с.

57. Громов Е. С. Духовность экрана. – М.: Искусство, 1976. – 255 с.

58. Громов Е. С. Жанр и творческое многообразие советского киноискусства. В сборнике: Жанры кино // Сб. статей НИИ теории и истории кино Госкино СССР. – М.: Искусство, 1979. – С. 17–18.

59. Гусак В. А. Влияние итальянского неореализма на формирование советского послевоенного кино. В сборнике: Проблемы развития техники, технологии и экранных искусств кино и телевидения. Сборник научных трудов. – СПб., 2005. – С. 147–155.

60. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию. – М.: Академический Проект, 2009. – 489 с.

61. Де Лауретис Т. В зазеркалье: женщина, кино и язык. В книге: Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. Харьков. – СПб.: ХЦГИ – Алетейя, 2001. – С. 738-758.

62. Деборин А. М. Жан Мелье (к 225-й годовщине со дня смерти). Вопросы философии. – 1954. – № 1. – С. 118-128.

63. Декарт Р. Сочинения. – М.: Наука, 2006. – 656 с.

64. Делез Ж. Кино. В 2-х т. – М., 2013. – 560 с.

65. Делез Ж. Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 617 с.

66. Деллюк Л. В дебрях кинематографа. – М.-Л.: Государственное издательство, 1924. – 158 с.

67. Деррида, Ж. Поля философии. – М.: Академический проект, 2012. – 376 с.
68. Дерябин М. Л. Самореференция социальной реальности в социальном дискурсе // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». – 2006. – №3. – С. 67–78.
69. Дзангиева Р. М. Особенности формирования гражданского общества в послевоенном СССР. В сборнике V международной научной конференции. – СПб., 2022. – С. 657-661.
70. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – СПб.: Наука, 2001. – 264 с.
71. Дильтей В. Сущность философии. – М.: Интрада, 2001. – 160 с.
72. Доля российского кино в общем прокате впервые превысила допандемийный показатель. URL: <https://www.sostav.ru/publication/rossijskoe-kino-rost-prokata-49480.html> (дата обращения 02.11.2024).
73. Дондурей Д. Б. Большая постановка жизни // Искусство кино. 2007. № 11. – С. 126-135.
74. Дроздов К. С. Подвиг и его репрезентации в СССР во время и после войны. В сборнике международной научной конференции. – М.: Институт российской истории РАН. 2021. – С. 375-381.
75. Дюркгейм Э. Социальная эволюция. Избавление от иллюзий. – М.: Литрес, 2023. – 234 с.
76. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение. – М.: Юрайт, 2024. – 307 с.
77. Еланская С. Н. Социально-философский анализ советского кинематографа как средства конструирования социальной реальности: дис. ... канд. филос. наук. – Тверь, 2007. – 213 с.
78. Зак М. Е. Азбука кино. – М.: Союз кинематографистов России, 1990. – 232 с.
79. Захаров А. В., Кагарлицкая С. Я. Массовая культура. – М.: Альфа-М; Инфра-М, 2004. – 304 с.

80. Зборовский Г. Е. О понятии и феномене новой социальной реальности // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2022. – № 5 (80). – С. 9–19.

81. Зимин А. Ю. Феномен смыслообразования в киноискусстве: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Тюмень, 2007. – 150 с.

82. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. – М.: Strelka Press, 2018. – 112 с.

83. Зиммель Г. Избранное. Том 2. Созерцание жизни. – М.: Юрист, 1996. – С. 301-465.

84. Зиммель Г. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – 671 с.

85. Зябликов А. В. Формирование советской идентичности средствами отечественного кинематографа в 1920-50-е гг.: к постановке проблемы // Вестник Костромского государственного университета. – 2022. – Т. 28. – № 3. – С. 52-62.

86. Изволов Н. А. Феномен кино: История и теория. – М.: Материк, 2005. – 158 с.

87. Интернет не платит за кино. URL: <https://www.gazeta.ru/business/2012/03/16/4094581.shtml> (дата обращения - 02.11.2024).

88. История Философии: Энциклопедия. – Минск: Книжный Дом, 2002. – 863 с.

89. Казанский А. П. Философия У. Гамильтона. – М.: ЁЁмедиа, 2024. – 128 с.

90. Кант И. Критика чистого разума. – М.: АСТ, 2023. – 784 с.

91. Канудо Р. Манифест семи искусств. В книге: Из истории французской киномысли. – М.: Искусство, 1988. – С. 20-24.

92. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. – М., 2000. 399 с.

93. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с.

94. Кириллова Н. Б. Кинематограф по Антониони: от неореализма к экранному экзистенциализму // Вестник ВГИК. – 2022. – Т. 14. – №2 (52). – С. 100–111.

95. – Кириллова Н. Б. Экранная культура как конструкт «виртуальной реальности» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. – Серия: Познание. – 2016. – № 9-10 (60-61). – С. 12-16.

96. Кирсанова Л. И., Коротина О. А. Право на кино: пролетарский кинематограф С. Эйзенштейна, А. Довженко, Дзиги Вертова // Территория новых возможностей. – 2017. – № 4. – С. 299–307.

97. Клинова М. А., Трофимов А. В. Образы Великой Отечественной войны в советском кинематографе второй половины 1940-х гг. и их отражение в эгодокументах // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2021. – № 467. – С. 200–208.

98. Ключева Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино: способы манифестации трансцендентного в структуре фильма: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03. – М., 2012. – 292 с.

99. Ковалёв А. М. Социализм и закономерности общественного развития. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 352 с.

100. Ковалев В. В. Формирование искусственных стереотипов в практиках работы средств массовой информации (на примере влияния художественных фильмов) // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2009. – № 1 (44). – С. 147-159.

101. Койре А. От замкнутого мира к бесконечной Вселенной. – М.: Логос, 2001. – 255 с.

102. Койре А. Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий / пер. с фр. Я. Ляткера. – М.: Прогресс, 1985. – 288 с.

103. Коллонтай А. М. Новая мораль и рабочий класс. – М., 1912. – 62 с.
104. Кондорсе Ж. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума. – Либроком, 2011. – 280 с.
105. Конт О. Дух позитивной философии. (Слово о положительном мышлении). – Ростов н/Д.: Феникс, 2003. – 256 с.
106. Конт О. Общий обзор позитивизма. Изд. 2-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 296 с.
107. Коробова С. Ю. Динамика переживания субъектов при воздействии культового кино: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. – Челябинск, 2022. – 176 с.
108. Косинова М. И. Советская кинофикация и кинопрокат во второй половине 1940-х годов. «Трофейное кино» – спасение киноотрасли в период «малюкартинья» // Сервис +. – 2015. – № 3. – С. 59-69.
109. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 234 с.
110. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. – М.: Искусство, 1977. – 352 с.
111. Кранк И. И. Философия итальянского неореализма (на материале пьесы Ж.П. Сартра «Затворники Альтоны» и ее экранизации Витторио де Сика) // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2009. – № 4. – С. 121-125.
112. Красикова Т. Р. Проблема конструирования социальной реальности в теории массовой коммуникации // Современный дискурс-анализ. – 2013. – № 1 (8). – С. 27-45.
113. Куайн У. Философия логики. – М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2008. – 192 с.
114. Кулешов Л. Несколько слов о комбинированных съёмках // Опыт применения комбинированных съёмок на студиях художественных фильмов. – М.: Госкиноиздат, 1941. – 46 с.

115. Кураш А. П. Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно-исторической реальности конца XIX – первой половины XX века: дис. ... канд. культурологии. – М., 2013. – 224 с.
116. Куртов М. А. Кино как социальный опыт: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. – СПб., 2011. – 20 с.
117. Куртов М.А. Кино как социальный опыт: дис. ... филос. наук: 09.00.11. – СПб., 2011. – 143 с.
118. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М: Гнозис, 1995. – 192 с.
119. Лейбниц Г. Новые опыты о человеческом разумении. – М.: Азбука, 2023. – 640 с.
120. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М.: АЛТЕЙЯ, СПб., 1998. – 160 с.
121. Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. – М.: Издание автора, 1927. – 903 с.
122. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. – М.: Искусство, 1994. – Т. 8. – 880 с.
123. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
124. Лоусон Дж. Кинофильмы в борьбе идей. – М.: Изд-во иностр. лит., 1954. – 145 с.
125. Лукач Д. Своеобразие эстетического. – М.: Прогресс, 1т.-1985, 2 т. – 1986, 3 т. – 1986, 4т. – 1987.
126. Любин В. П. Эксперимент итальянской коммунистической партии в XX веке (1921–1991). В сборнике: Рязановские чтения: материалы междунар. науч. конф. – М.: Государственная публичная историческая библиотека России, 2023. – С. 173-186.
127. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2011. – 464 с.

128. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. – М.: Академический Проект, Гаудеамус, 2013. – 496 с.
129. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. В книге: Антология гендерной теории. – Минск: Пропилеи, 2000. – 296 с.
130. Манхейм К. Избранное: Социология культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 501 с.
131. Маньковская Н. Б. Мец Кристиан. В книге: Культурология. XX век: Энциклопедия. – СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 2: М-Я. – 446 с.
132. Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Т. 1. Кн. 1. Процесс производства капитала. Под ред. В. Я. Чеховского. – М.: РОССПЭН, 2015. – 661 с.
133. Маркс К. Ницета философии // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. В 55-и т. Т. 4. М., 1955. – 255 с.
134. Маркс К., Энгельс Ф. Фейербах. Противоположность материалистического и идеалистического воззрений. – М., 1966. – 157 с.
135. Межуев В. М. Как возможна философия культуры? В книге: От философии жизни к философии культуры. – СПб., 2001. – С. 7-20.
136. Мотрошилова Н. В. Принципы и противоречия феноменологической философии. – М.: Высшая школа, 1968. – 128 с.
137. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
138. Муккерджи Ч., Шадсон М. Новый взгляд на поп-культуру. – М.: Полигнозис, 2000. – 504 с.
139. Мюнстерберг Г. Фотопьеса: Психологическое исследование // Киноведческие записки. – 2001. – № 48. – С. 234-277.
140. Назаретян П. В. Кинематограф как средство массовой коммуникации субъектов социальной реальности // Вестник Казахского гуманитарно-юридического инновационного университета. – 2019. – № 1 (41). – С. 104-109.

141. Назаретян П. В. Киноискусство как предмет социально-философского исследования // *Virtus*. – 2015. – № 3. – С. 23-26.
142. Назаретян П. В. О моделировании социальной реальности в искусстве. В сборнике: Молодые исследователи: взгляд в прошлое, настоящее, будущее. Смоленск, 2022. – С. 122-125.
143. Назаретян П. В. Основания гуманитарных подходов в изучении практики кинематографа на примере ключевых социокультурных моделей отечественной истории // *Культурологический журнал*. – 2024. – № 1 (55). – С. 52-56.
144. Назаретян П. В. Репрезентация социальной реальности в дореволюционной живописи А. В. Лентулова // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. – 2022. – №2. – С. 48-52.
145. Назаретян П. В. Репрезентация социальной реальности в киноискусстве итальянского неореализма: основные концепты и особенности // *Наследие веков*. – 2024. – № 2. – С. 15-27.
146. Назаретян П. В. Ретроспективное представление теорий кино в социально-философском контексте // *Культурная жизнь Юга России*. – 2019. – №1 (72). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/retrospektivnoe-predstavlenie-teoriy-kino-v-sotsialno-filosofskom-kontekste> (дата обращения: 31.10.2024).
147. Назаретян П. В. Соположение культурных феноменов и динамики социальной реальности. В сборнике: Вызовы и решения для устойчивого развития и ответственного ведения бизнеса. Сборник научных трудов V национальной (всероссийской) научно-практической конференции. – Краснодар, 2023. – С. 169-174.
148. Назаретян П. В. Социально-культурные аспекты моделирования реальности в творчестве А.В. Лентулова // *Культурная жизнь Юга России*. – 2022. – №2 (85). – С. 73-85.
149. Назаретян П. В. Социально-философский анализ теорий кино // *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. – 2016. – №1-1.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-filosofskiy-analiz-teoriy-kino>
(дата обращения: 31.10.2024).

150. Наумова Е. П. Партия действия и правительство переходного периода в Италии (июль-ноябрь 1945 г.) // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. – 2016. – № 4. – С. 114-138.

151. Неретина С. С., Огурцов А. П. Время культуры: монография. Ин-т философии РАН. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. – 343 с.

152. Огаркова Е. В. Фронтовое поколение: этика послевоенной повседневности. В сборнике Международной научно-практической конференции. – М., 2019. – С. 155=161.

153. Огурчиков П.К. Экранная культура как новая мифология (на примере кино): дис. ... докт. культурологии: 24.00.01 / Московский государственный университет культуры и искусств. – М., 2008. – 287 с.

154. Оккам У. Избранное. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 272 с.

155. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. – М., 2012. – 248 с.

156. Орлова Э. А. Введение в социальную и культурную антропологию. – М., 1994. – 204 с.

157. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве: Сборник. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.

158. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Сост. А.М. Руткевич. – М.: Весь мир, 1997. – 704 с.

159. Ощепкова В. М. Национальная политика Италии в середине XX века. В сбор. статей ЛП международной научно-практической конференции. – М.: Интернаука, 2019. – С. 29-32.

160. Парсонс Т. Система современных обществ. – М.: Аспект-Пресс, 1997. – 270 с.

161. Перель Ю.Г. Развитие представлений о Вселенной. – М.: Физматгиз, 1962. – 352 с.

162. Перенижко О. А. Вторая мировая война и итальянский кинематограф: Роберто Росселлини. В сборнике: Современные проблемы гуманитарных наук в мире. – Казань, 2016. – Вып. 3. – С. 8-10.

163. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.

164. Пушкарева Н. Л. Социальная память о быте и повседневности женщины-ученой в дооттепельном советском кинематографе (1945–1955 гг.) // Вестник Марийского государственного университета. Серия: Исторические науки. Юридические науки. – 2020. – Т. 6. – № 2 (22). – С. 143-149.

165. Разлогов К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 258 с.

166. Разлогов К. Э. Мировое кино: история искусства экрана / Рос. ин-т культурологии. – М.: Эксмо, 2011. – 688 с.

167. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. – М.: Республика, 1998. – 413 с.

168. Садуль Ж. Всеобщая история кино. – М.: Искусство, 1958. Т. 1. – 611 с.

169. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – СПб.: Наука, 2001. – 320 с.

170. Сёрл Дж. Р., Вандервекен Д. Основные понятия исчисления речевых актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVIII. М., 1986. С. 242-264.

171. Согомонян С. Г., Чепак К. М. Состояние СССР до, во время и после Великой Отечественной войны. В сборнике статей по материалам всероссийской научно-практической конференции. – Ставрополь, 2024. – С. 157-162.

172. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. – М.: Академический проект, 2020. – 86 с.

173. Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские. – Мн.: Современный литератор, 1999. – 1408 с.

174. Спиноза Б. О Боге, человеке и его счастье. – М.: Азбука, 2022. – 448 с.
175. Степин В.С. Глава VII. Стратегии теоретического исследования в эпоху постнеклассической науки. В книге: Теоретическое знание. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 744 с.
176. Сурио Э. Двести тысяч драматических ситуаций. <https://www.livelib.ru/work/1000935085-dvesti-tysyach-dramaticheskikh-situatsij-etenn-suro>
177. Теннис Ф. Общность и общество. Основные понятия чистой социологии. М.: Фонд Университет. – СПб.: Владимир Даль, 2002. – 450 с.
178. Тернер Дж. Социальное влияние. – СПб.: Питер, 2003. – 256 с.
179. Тикнер Дж. Э. Мировая политика с гендерных позиций. – М.: Культурная революция, 2006. – 336 с.
180. Тинина З. П., Куликова С. А. Отечественная историография о советском военном и послевоенном художественном кино // Искусство Культура Образование: современные тенденции. – 2024. – № 2 (2). – С. 53-57.
181. Трофимов А. В. Образы войны, власти, народа в советском кино второй половины 1940-х годов // Вестн. Том. гос. ун-та. 2021. №467. С. 200-208.
182. Трошин А. А. Метафора «чужого» в контексте социокультурных процессов в СССР после окончания Второй мировой войны // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 2. – Т. 1. - С. 263-268.
183. Тульчинский Г. Л. Проблема осмысления действительности. – Л., 1986. – 176 с.
184. Тульчинский Г. Л., Бразговская Е. Е., Лимеров П. Ф. Семиозис и культура: лабиринты смысла. – Сыктывкар, 2012. – 343 с.
185. Усманова А. Поэтика непроговариваемого и «фильмическое» в работах Ролана Барта // Философско-культурологический журнал Topos. – 2019. №1-2.

186. Усманова А. Р. Женщины и искусство: политики репрезентации // Введение в гендерные исследования. – Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя. 2001. – 492 с.
187. Федотова В. Г. Модернизация и культура. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 336 с.
188. Филиппов С. А. Киноязык и история: краткая история кинематографа и киноискусства. – М.: Клуб «Альма Анима», 2006. – 207 с.
189. Флиер А. Я. Избранные работы по теории культуры. – М.: Согласие, Артем, 2014. – 560 с.
190. Флиер А. Я. Культурологическая интерпретация социальной реальности // Вестник ЧГАКИ. – 2016. – № 3. – С. 39–46.
191. Флиер А. Я. Социальная реальность глазами культуролога // Культура культуры. – 2015. – №4 (8). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-realnost-glazami-kulturologa> (дата обращения: 17.02.2024).
192. Фрейд З. Некоторые замечания относительно понятия бессознательного в психоанализе // Зигмунд Фрейд: психоанализ и русская мысль: сборник / сост. В.М. Лейбин. – М.: Республика, 1994. – С. 29-34.
193. Фрейлих С. И. Киноискусство. Теория и практика. – М.: Академический проект, 2016. – 555 с.
194. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство, 1992. – 251 с.
195. Хабермас Ю. Теория коммуникативной деятельности. Том первый. Рациональность действия и социальная рационализация. Том второй. К критике функционалистского разума. – М.: Весь Мир, 2022. – 880 с.
196. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. Мир - конечность - одиночество / Пер. А. П. Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2013. – 592 с.
197. Ханютин Ю.М. Реальность фантастического мира. – М.: Искусство, 1977. – 304 с.

198. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. – М.: Медиум, 1997. – 312 с.
199. Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс / пер. с нем. Т. Зборовской. – М.: Ad Marginem, 2016. – 104 с.
200. Хохлова Т. П. Назаретян П.В. Компетентностный подход в управлении социальными системами // Экономика: теория и практика. – 2018. – №3 (51). – С. 94-99.
201. Храмов. В. Б., Назаретян П. В. Киноискусство как феномен социальной реальности // Сфера услуг: инновации и качество. – 2023. № 67. – С. 134-141.
202. Хренов Н. А. Между эстетикой и культурологией: о методологических проблемах современной науки об искусстве // Художественная культура. – 2022. – № 2 (41). – С. 56-77.
203. Хренов Н. А. Новый проект философского исследования кино. Отзыв о коллективной монографии «Кинематографический опыт: история, теория, практика» (СПБ., 2020). Terra Aestheticae. – 2020. – No 1 (5). – С. 192-210.
204. Хренов Н. А. Образы «великого разрыва»: кино в контексте смены культурных циклов. – М.: 2008. – 536 с.
205. Хренов Н. А. Рецепция художественного произведения как культурологическая проблема: диалог между культурами и его влияние на интерпретацию искусства // Верхневолжский филологический вестник. – 2023. – No 4 (35). – С. 231-240.
206. Хренов Н. А. Социальная психология зрелищного общения: теория и история: монография. – М.: ЮРАЙТ, 2019. – 689 с.
207. Черкасов Р. В. Взгляд ребенка в итальянском неореализме: на примере фильма Витторио де Сика “Похитители велосипедов” // Вояджер: мир и человек. – 2018. – № 10. – С. 161-167.

208. Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом. – М.: РОССПЭН, 2004. – 1056 с.
209. Шюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. – М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. – 336 с.
210. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956. – 456 с.
211. Эйзенштейн С. М. Монтаж. – М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2000. – 592 с.
212. Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке. – М.: АСТ, 2021. – 352 с.
213. Юм Д. Исследование о человеческом разумении. – М.: Рипол-Классик, 2022. – 322 с.
214. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: 1993. – 201 с.
215. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.
216. Ямпольский М. Б. Проблема интертекстуальности в кинематографе: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Всесоюз. НИИ киноискусства. – М., 1991. – 54 с.
217. Andrew J.D. The major film theories: An introduction. – N.Y.: Oxford UP, 1976. – 288 p.
218. Baxter John. Science fiction in the cinema. – New York: A.S. Barnes, 1970. – 240 p.
219. Blau P., Duncan D. The American Occupational Structure. – New York: Wiley, 1967. – 520 p.
220. Caen Michel, Romer Jean-Claude, Zimmer Jacques. 70 ans du cinéma fantastique // Image et Son. – 1966. – № 194. – 210 p.
221. Clute John. The Encyclopedia of Science Fiction. – New York: St. Martin's Press, 1995. – 1386 p.

222. Cohen-Séat: Essai sur les principes d'une philosophie du cinema. – 1954. – 235 p.
223. Everman Welch. Cult Science Fiction Films. – New York: Carol Pub. Group, 1995. – 255 p.
224. Featherstone M. (Ed.). Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity. – L., 1990. – 411 p.
225. Fourier C. Traité de l'Association domestique-agricole. 1822. – Paris, Londres. – 592 p.
226. Gatti Hilary. Giordano Bruno and Renaissance Science. – New York: Cornell University Press, 1999. – 257 p.
227. Gheller E. Un cinema «fuoruscito». Esuli italiani in Francia e ricezione del Neorealismo (1945-1950) // Storie e culture del cinema e dei media in Italia. – 2022. №. 12. Vol. 6. – P. 41-53.
228. Grant Edward. The Medieval Cosmos: Its Structure and Operation. – New York: Cambridge University Press, 1997. – 816 p.
229. Guttmacher Peter. Legendary Sci-Fi Movies. – New York: Metro Books, 1997. – 128 p.
230. Hardy Phil. The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction. – New York: Overlook Books, 1995. – 512 p.
231. Homans G. Social behavior; its elementary forms. – New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1974. – 386 c.
232. Kahn Charles. Anaximander and the Origins of Greek Cosmology. – New York: Columbia University Press, 1960. – 286 p.
233. Lapsley R., Westlake M. Film theory: An introduction. – Manchester: Manchester UP, 1988. – 334 p.
234. Lenne Gerard. Le cinema «Fantastique» et ses mythologies. – Paris: Veyrier, 1990. – 206 p.
235. – Morin E. Le cinéma, ou, L'homme imaginaire. Paris : Éditions de minuit, 1956. – 250 p.

236. O'Sullivan T., Hartley J., Saunders D., Montgomery M., Fisk J. Key concepts in Communication and cultural studies, 2nd ed. L. – N.Y.: Routledge, 1994. – 367 p.
237. Parigi S. Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra / Stefania Parigi. – Venezia : Marsilio, 2014. – 365 p.
238. Parkinson D. The history of film. – New York, 1995. – 304 p.
239. Predal Rene. Le cinema fantastique. – Paris: Cinema club Seghers, 1970. – 315 p.
240. Robertson R. Globalization: Social Theory and Global Culture. – SAGE. 1992. – 224 p.
241. Searle J. The Construction of Social Reality. – New York: The Free Press, 1997. – 256 p.
242. Sobchak Vivian. The Limits of Infinity: The American Science Fiction Film. – New York: A.S. Barnes, 1980. – 246 p.
243. Waters M. Globalization. – L., 1995. – 247 p.
244. White L.A. The concept of culture // American Anthropologist. – 1959. Vol. 61. Issue 2. – 336 p.