

О.А. Ганжара

кандидат филологических наук,

доцент Северо-Кавказского федерального университета

snark44@yandex.ru

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ В МОДЕРНИСТСКОМ КИНОНАРРАТИВЕ

Кинореальность создает воображаемый объект, использующий реальность мира как фон для создания впечатления, как базис для созидания нового мифа о конце мира. Таким образом формируется прототекст, прообраз мира и бытия в кинотексте как прообраз для последующих отождествлений. Нарративное пространство кино начала века формирует иллюзию реальности, реальность подобия, фактурность иллюзии, заменяющей пространство мира. В кинотексте сформировался образ мифологического пространства, описывающего мир как стремящегося к энтропии, дискретный, нелинейный.

Ключевые слова: семиотика кино, семиотическое пространство современной культуры, идентичность, идея человека, национальная идея, витализм, деструкция, эсхатология

The cinemareality makes an imaginary object, using the reality of the world as a background to make some impression, as basis of the new myth about the end of the world. It's the way of prototext making, a prototype of the world and existence in a cinematext as a prototype for subsequent identifications. Narrative space of cinema in early XX century makes illusion of reality, substituting world's space. There is a figure of mythology space, describing world as non-linear and discrete one, aspiring to entropy.

Keywords: semiotics of cinema, semiotic space of contemporary culture, identity, human idea, national idea, vitalism, destruction, eschatology

Теория модерна в искусстве начала 20 века стала поводом к воплощению в жизнь идеи движения, вечной жизни. В визуальном типе текста эта концепция нашла свое воплощение в формировании нового типа восприятия визуального текста, сформированного и презентуемого как нестатичное, многоактное, повторяющееся движение языка. Таким типом визуального текста стал кинотекст.

Кинотекст как тип визуального нарративного пространства существует как любой артобъект в момент восприятия, подвергается процессу идентификации, сопоставляется со сформированным у зрителя эстетическим опытом. Но в момент восприятия кинотекст подвергается энтропии.

Кинотекст является единственно возможной формой модернистского воплощения идеи мира, идеи человека. Суть модернистской идеи заключается в иллюстрировании типологии движения, а вслед за этим – цитирования, заимствования, реминисцентности, интертекстуальности. Движение идеи в пространстве текста – суть движения материи в пространстве мира. Нестабильное бытование материи, материя в движении, изменяющийся тип пространства, отражение неустойчивого положения жизни является в киноискусстве способом формирования кадра (в отличие от фотографии, литографии, живописи, спектакля). Идея приближения к природе, максимального уподобления природе реализуется в практике видения, созерцания.

В типологии модерна И. Кребеля [Кребель, 2012] текст рассматривается с точки зрения структуры видения: «Разум, сконструированный по модели процесса зеркальных отражений, предполагает дистанцию между мыслящим и мыслимым, оппозиционность субъекта и объекта, а то, что не умещается в так развернутую рациональную схему, подавляется и/или вытесняется на границу культурных форм, в «подвал» социальной памяти, регистрируется «неразумным»,

«иррациональным», часто «мистическим»...». Можно, таким образом, предположить, что схема кинотекста как типа визуальной памяти, подвала состоит, из заведомой оппозиционности статики и визуального воображения.

Визуальное движение в кинотексте формируется как тип отклонения от нормы линейного языкового пространства [Сонин, 2006]. А.Г. Сонин таким образом описывает систему понимания поликодового текстового пространства, к которой относится и тип визуального повествования – кинотекст: «Вынужденная экономия средств выражения порождает стремление к поиску языковых единиц, обладающих наибольшей выразительностью и максимальным эффектом реализма. К таким единицам относятся в первую очередь те, что выступают как отклонение от нормы литературного языка... В соответствии с данными нейропсихологических исследований на уровне первичной структурной обработки когнитивные механизмы идентификации вербальной и изобразительной составляющей подобны. В обоих случаях воспринимаемая информация сначала разлагается на отдельные черты, обработка которых ведется рассредоточено, но не обособлено, так как между специфическими нейронами и группами нейронов существуют многочисленные связи. Информация, генерируемая в ходе параллельной и рассредоточенной обработки отдельных черт, комбинируется в ассоциативных зонах коры больших полушарий. Полученная при этом конфигурация ведет к началу следующего этапа обработки, на котором она сравнивается с теми конфигурациями, которые уже знакомы системе на основе предыдущих перцепций... С началом семантической обработки вербального текста концепты, совпадающие с базовыми, усиливаются, в то время как не согласующиеся с базой концепты преимущественно ингибируются. Поскольку формирование базовой репрезентации содержания текста начинается еще до начала семантической обработки вербального текста, влияние последнего на ментальную репрезентацию поликодового текста может рассматриваться как моделирующее...»

С точки зрения теории смысловой доминанты визуальный концепт как базовая единица моделирования визуального текста предстает в качестве символической интерпретации сложных процессов, отправляющихся на нейронном уровне функционирования. Основа построения такого типа концепта, по мнению Сонины, – функционально возникающая специфическая конфигурация нейронной сети, ключевые узлы которой устанавливаются на основе регулярной активации сети в схожих ситуациях взаимодействия индивида со средой.

Киносреда порождает саму себя: она формирует ожидания зрителя, выражая таким образом способ взаимодействия индивидуального восприятия с горизонтом ожидания, структурирует читательский рецептивный горизонт, провоцирует на создание единообразных ожидаемых эстетических, содержательных и структурных рамок, в которых должны реализоваться параметры социокультурной идентичности воспринимающего субъекта.

Визуальный нарратив позволяет создавать инореальность, в которой формируются эстетические ожидания зрителя, главной частью которых является достраивание недостающих семиотических частей тела воспринимающего субъекта. Метатекстовая и интертекстовая составляющая кинотекста позволяет формировать и интерпретировать кинореальность как игровую форму репрезентации семиотической карты зрительского восприятия.

Визуальная семиотическая среда формируется в соответствии с принципом витальности. Принцип витальности связан с реализацией синергетического подхода. Совместные синергии (коллективные типы действия) позволяют создавать единое синергетическое поле, витальное по принципам своего действия. Энтропия визуальной адаптивности, параметры ее восполнения, дополнения существующих потребностей за счет группового сопереживания или адаптации к изменчивым условиям, или замещения индивидуальности, социальной идентичности идентификацией с экранным персонажем, замещение социальной пустоты искусственно созданной личностью (персонажем, социальной моделью, социальной ролью), – один из параметров реализации теории витальности на уровне визуального структурирования личности. Визуальный витализм – это исследование «жизненной силы», жизненных потенциалов визуальной семиотической системы как «живой системы».

Визуальный дискурс как «живая система» – это система языка, характеризующаяся относительной автономностью, целостностью организации, деятельностным началом, сочетанием устойчивости и изменчивости целесообразного развития, обладающая свойствами организации и самоорганизации, иерархичности, открытости, при этом образующие систему компоненты, входя в ее состав, качественно изменяются и приобретают особое функциональное значение под влиянием целого. Визуальный дискурс характеризуется активным взаимодействием со средой, которая влияет на него, и одновременно он сам формирует среду, в том числе и социальную – человеческое общество.

Сами элементы визуальной риторики, составляющей визуальной атрибуции, в плане семантики отличаются от слов и других условных знаков принципиально иным, несигнификативным способом репрезентации. Вместо внешних связей с системой кода в изображении фиксируются внутренние связи между элементами его пространственной структуры. Благодаря этой структуре изображение не обозначает, а моделирует свой объект, то есть содержит в своем изображающем пространстве иконическую модель изображаемого пространства.

Непосредственным продолжением синтаксических и семантических особенностей визуального дискурса являются и особенности его прагматики. Изображения обращены к иным психологическим механизмам восприятия и осмысления интерпретаторами, чем речевые сообщения. Изображения не описывают объекты, а показывают их. Это означает, что к визуальному восприятию обращен не только их план выражения, но и план содержания.

Визуальная семиотическая среда киноязыка обладает специфическими принципами организации, отличающимися, например, от визуального языка живописного изображения. Главным принципом организации визуального кинокода является не созерцание, а присутствие, сопереживание, в процессе которого реципиент должен ощущать изображение как структуру, частью которой он психологически является. В этом случае в создание интерпретативной модели визуального семиотического кода киноязыка включается метатекстовая повествовательная структура, формирующая понимание только в том случае, если дискурсивная практика реципиента является частью общей дискурсивной стратегии кинокода.

Визуальный арт-объект адаптирован к специфике человеческого взгляда: корректна, контрастна, ярко и детально декорирована центральная часть плана изображения. Периферийная зона пространства созерцаемого размыта, неконкретна, нечетко сформирована как фоновый режим центральной, фокусной части композиции. Взгляд созерцателя в этой когнитивной ситуации неподвижен, работает только в той зоне, которая подготовлена для восприятия. Кинокамера позволяет описывать объект с разных точек зрения, позиций освещения, в пространственном и временном многообразии, благодаря возможностям монтажа, фокусировки, многоплановости кадра. Этот тип презентации объекта мог появиться только как часть философской концепции модерна, предлагающей новые параметры и возможности видения: это средство подачи объекта действительности как возможность переосмысления бытия, наслаждение объектом во всех возможных ракурсах.

В эпоху модерна возникают новые эталоны красоты, близкие к протоосновам человеческого бытия: к этой типологии и относится тип мироощущения, представленный кинотекстом. Процесс изображения, подготовка к созерцанию объекта в кинотексте (сверху, нестационарно, с разных позиций, движущейся камерой, с теньвыми эффектами, с использованием технологии монтажа, семиотическое значение фона) формирует тип объекта как протооснову, эталон, приближенный по своему типу к изменяющейся живой природе, эталону в стадии формирования, зарождающемуся объекту в точке изменения, бифуркации.

Теоретическая база модерна придает новое значение веществу, составляющему семиотическое содержание художественного пространства эпохи: это или материализация типологической специфики текста или создание иллюзии иного материала. Новый стиль заставляет взаимодействовать действительность и искусство, стремясь раскрыть специфические

закономерности художественного формообразования в сравнении с реальным обликом вещей. Интерпретация теоретической концепции модерна связывается в теоретических исследованиях этой темы с осознанием закономерностей развития мира природы и социума. Модерн выходит за рамки искусства, он становится явлением философским, культурологическим, осознающим элементы порядка и хаоса, как единого процесса бытия.

Схема, структура кино, начавшего свое развитие именно в эпоху модерна, является способом воплощения сознания человека, живущего в начале века. Тип передачи визуальной информации непосредственно связан с принципами организации мира в эпоху модерна, с особой идеей человека. Идея человека, сформированная в этот период, – это понимание деструктивности бытия, энтропии любого типа материи в природе, дискретность, нелинейность бытия, эсхатологический жанро- и идееформирующий принцип находимости человека в пространстве мира.

Авангард, модерн, новое искусство воспроизводили различными способами первый день творения, исходное состояние мира, описывая его как изначально самостоятельное и в соответствии с природными законами развивающееся. На полотне, пленке создается, воспроизводится воображаемый объект, образ мира (мифа о творении и исчезновении мира).

Кино начала века воспринимается в теории искусства как документ эпохи, фотографирование момента истории в определенный период ее развития. Однако кинореальность на самом деле создает воображаемый объект, использующий реальность мира как фон для создания впечатления, как базис для созидания нового мифа о конце мира. Таким образом, формируется прототекст, прообраз мира и бытия в кинотексте как прообраз для последующих отождествлений. Этот миф представляет собой описание конечности, дискретности, вариативности мира, в котором в качестве грамматических законов организации текстовой парадигмы выступает техника монтажа, смена планов, многоаспектная работа камеры. Нарративное пространство кино начала века («Стачка» (1924), «Броненосец «Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927), «Сорок первый» (1927)) формирует в идее модерна иллюзию реальности, реальность подобия, фактурность иллюзии, заменяющей пространство мира.

Вместо правдивого отражения действительности (что и являлось целью киноискусства по официальной версии тех, в чьи задачи входило формирование общественного сознания) создавался эсхатологический миф о мире, стремящемся к энтропии. Миф как смыслонесущая реальность порождает протосхему киносемиотики в современной культуре: чем более нереально изображение, чем большим количеством технических приемов достигается нелинейность описываемого времени-пространства, тем в большей степени созданная инореальность зрителем воспринимается как максимально реалистичная. Не человеческие лица-маски в стачке, энергия движения антропоморфной толпы, театр теней в «Стачке» сформировала основные типологические черты и приемы, с помощью которых идентифицируется пространство мира в момент его зарождения из хаоса. В то же время рождение нового мира и молодость этого мира стремится к завершению через самоидентификацию, понимание структуры происходящих в мире процессов: доминирующее значение масок-лиц у героев фильма – непонимание и вопрос, удивление и злость. Смерть старого мира и рождение нового заключает героев фильма в круг бытия, в котором бытование нового мира закончится смертью, переходом в новую форму существования. То же самое происходит с персонажами фильма: на всем протяжении текста их лица меняются вместе с изменением картины происходящего и возвращаются в исходное состояние, подтверждая цикличность времени-пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кребель И.А. Эстетический статус мысли в культуре русского модерна: Автореф. дис. д. филос. наук / И.А. Кребель. – Санкт-Петербург, 2012.
2. Сонин А.Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов: Автореф. дис. д. филол. наук / А.Г. Сонин. – Москва, 2006.

REFERENCES

1. Krebel' I.A. *Jesteticheskij status mysli v kul'ture ruskogo moderna* [Aesthetical position of thought in the culture of Russian modernism]: Avtoref.dis.d.filos.nauk. Saint-Petersburg, 2012.
2. Sonin A.G. *Modelirovanie mehanizmov ponimaniya polikodovyh tekstov* [Modelling of cognitive mechanisms of multicode texts]: Avtoref.dis.d.filol.nauk. Moscow, 2006.