

Научная статья

УДК 179.1

doi: 10.47475/1994-2796-2023-480-10-60-69

АНТРОПОЛОГИЯ КИНО: КОНСТРУИРОВАНИЕ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА НА ОСНОВЕ МОНТАЖНОГО ПРИНЦИПА МЫШЛЕНИЯ

Стелла Викторовна Панова

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, stella.panova@yandex.ru, ORCID 0000-0002-8564-6702

Аннотация. Представлен монтажный принцип художественного мышления в кинематографе, позволяющий генерировать новые образы человека. В дискуссиях о возможности конструирования нового человека средствами кинематографа (на основе монтажного принципа) философская антропология актуализирует традиционные проблемные вопросы о взаимосвязи духовного и телесного в сконструированном человеке, о его целостности. В связи с этим требует нового осмысления проблема соотношения авторской свободы художественного эксперимента и этических норм в процессе киноконструирования завершённого образа человека. Делается вывод о том, что философско-антропологическая интерпретация специфических особенностей монтажного принципа мышления в конструировании нового человека с новыми качествами является актуальной в контексте утраты целостности человека.

Ключевые слова: монтажный принцип мышления, «творимый человек», духовная ситуация, «новый мудрец», философия авангарда, человек-машина, «планетарное мышление»

Благодарность. Автор выражает благодарность доктору философских наук, профессору Вере Сергеевне Невелевой за научное консультирование при проведении исследования и рекомендации по оформлению статьи.

Для цитирования: Панова С. В. Антропология кино: конструирование нового человека на основе монтажного принципа мышления // Вестник Челябинского государственного университета. 2023. № 10 (480). С. 60–69. doi: 10.47475/1994-2796-2023-480-10-60-69.

Original article

ANTHROPOLOGY OF CINEMA: CONSTRUCTING A NEW PERSON BASED ON THE EDITING PRINCIPLE OF THINKING

Stella V. Panova

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, stella.panova@yandex.ru, ORCID 0000-0002-8564-6702

Abstract. The article discusses the editing principle in cinematography, thanks to which the artistic thinking of cinematographers is able to generate new images. In discussions about the possibility of constructing a new person by means of cinematography (based on the editing principle), philosophical anthropology actualizes traditional problematic issues about the relationship between the spiritual and the bodily in a constructed person, about his integrity. In this regard, the problem of the correlation of the author's freedom of artistic experiment and ethical norms in the process of designing a complete human image requires a new understanding. It is concluded that the philosophical and anthropological interpretation of the specific features of the assembly principle of thinking in the construction of a new person with new qualities is relevant and in demand in the context of the loss of human integrity.

Keywords: montage principle of thinking, “the created man”, spiritual situation, “new sage”, philosophy of the avant-garde, man-machine, “planetary thinking”

Acknowledgements. The author expresses gratitude to the Doctor of Philosophy, Professor Vera Sergeevna Neveleva for scientific advice during the research and recommendations on the design of the article.

For citation: Panova SV. Anthropology of cinema: constructing a new person based on the editing principle of thinking. *Bulletin of Chelyabinsk State University*. 2023;(10(480):60-69. (In Russ.). doi: 10.47475/1994-2796-2023-480-10-60-69.

Введение

Постоянно удерживая и актуализируя в различных контекстах вопрос о том, что есть человек, философская антропология выступает в том числе как способ критического осмысления проблемы раздробленности человека, его фрагментации, духовной дефицитарности в современном мире. В настоящее время фиксируется тенденция к монтажному «сращиванию» живых тканей и технологий (протезирование), грань между постчеловеком и человеком, по сути, устраняется, появляются идеи о размещении постлюдей в качестве неких структур в гигантских компьютерах. В кинематографе с помощью цифровых технологий создаются образы человекоподобных существ, фантазийных героев, не имеющих аналогов в реальности и пребывающих только в экранном пространстве, в воображении и грёзах зрителя. Обманчивый характер яркого экранного мира способствует созданию иллюзий у массового зрителя, возникновению намерений соответствовать привлекательному кинематографическому персонажу. Данные желания привносят новизну в повседневный быт, кроме того, преобразование человека тесно связано с мечтой преодолеть или раздвинуть границы собственной природы, поэкспериментировать с ней. Безусловно, такой «новый человек» создаёт напряжённые и драматические взаимосвязи с миром, природой, обществом, обостряя ключевые темы философской антропологии. До какой степени опасно для настоящего и будущего отступление от человеческой природы, почему человеку всенепременно надо стать новым, испытать чувство «родившегося заново»? Ради чего и почему человека трансформируют и видоизменяют в кинематографе? В связи с изложенным возникает потребность в изучении авторского процесса киноконструирования человека на основе монтажного принципа мышления, являющегося исходным основанием для создания новых экранных образов.

Монтажный принцип и связь его с новой антропологией в кинематографе

В кинематографе появление модифицированного человека произошло в начале XX в. в фильмах Ж. Мельеса, Д. Вертова, Л. Кулешова. Ярko продемонстрирован механизированный человек и в конце прошлого столетия в научно-популярных фильмах В. М. Кобринна. Практика создания

человека в кинолаборатории сопряжена с желанием художника выразить не только результат эстетической интерпретации человеческого образа, но и собственную концепцию «изобретения Адама» в подражании акту «первого Творца». Существенным подспорьем здесь выступают спецэффекты, современные технологии, техническое новаторство, с помощью которых автор может интенсивнее проникнуть в данность мира, раздробить его, а затем соединить фрагменты в новое единое целое. В этом процессе экранный облик человека подвергается такой механической, инженерной обработке, которую непозволительно применить к живому человеческому организму. Проектом Д. Вертова было конструирование в кино на базе монтажного принципа по рабочим эскизам и чертежам безукоризненного Адама, образа человека будущего — взять ладные и ловкие руки у одного из персонажей, заснятых ранее на плёнку, устойчивые и крепкие ноги у другого, здоровое и сильное тело у третьего и создать совершенного, «истинного» человека. Используя обдуманно кинематографическую технику, руководствуясь эстетическими закономерностями монтажного сопоставления, автор, комбинируя и выбирая необходимое, заслуживающее внимание, фиксирует новую конструкцию человека, которой раньше не было. Одна задача — зафиксировать в кинокадре посредством современной техники реально существующего актёра, но более усложнённая творческая операция — сконструировать образ фиктивного, несуществующего человека с совершенно новыми телесными формами и характеристиками, стало быть, и новой душой. Несмотря на то, что работы Вертова принадлежали к ряду исследовательских киноопытов, действовал новатор ровно как мистик: обращал время вспять, живую ткань создавал из неживой материи, героев «ткал» из многочисленных обликов людей разных национальностей. Правда, по мнению А. С. Дерябина, персонажам не доставало «религиозной колыбели», это бы оправдало утопические замыслы Вертова, и можно было высказаться о безусловном триумфе в создании «идеального человека», очистив в итоге авторские эксперименты от трюкачества [5. С. 20]. М. Б. Ямпольский отмечает, что монтаж в кинематографии генетически сопряжён не столько с культурно-языковым выражением, сколько с телом и телесностью [19. С. 152]. В 1921 г. Кулешов

в эксперименте «творимый человек» собирает и конструирует на плёнке нового требуемого человека из частей и фрагментов тела различных людей. Следующий монтажный опыт — «танец», созданный новатором из кусков, снятых с участием одной натурщицы, явился, по мнению Ямпольского, исключительным высказыванием связи монтажного эксперимента с новой антропологией: монтажная сборка возникла и формировалась непосредственно из кадров, на которых было заснято тело человека. Практически опыты с монтажными конструкциями Кулешова обозначили новый философский дискурс объяснения и понимания человека; автором на базе монтажного принципа мышления было собрано новое «киноэкранное бытие» человеческого тела. Именно монтажный принцип в кинематографии стал исходным основанием, при помощи которого художественное мышление кинематографиста было способно создавать новые, оригинальные образы.

Динамический, творимый экранный образ вызван к жизни приёмами и средствами авторского монтажного построения. По Эйзенштейну, первичным этапом в киномонтаже является разбиение «в себе» «нейтрального бытия» (факта, события, действия, явления действительности) со всеми парадоксами и противоречиями с целью собрать его вновь, согласно авторскому взгляду [18. С. 609]. В основе выстраивания экранной действительности в принципиально новом порядке после процесса разложения на компоненты, «деконструкции» — лежит монтажный принцип. Кинематографический «подвижный срез» — до некоторой степени завершённое (отрытое) целое — обнаруживает и разворачивает в монтажной композиции фильма своё доподлинное содержание, основную сущность при синтезирующем согласованном взаимодействии (в структуре развёрнутого целого) с прочими, другими кадрами, в первую очередь соседними. Принцип такого рода синтезирующего взаимодействия (согласования), технического и художественного целенаправленного противопоставления, соединения, сочетания кадров, генерирующего новое художественное качество, которым они по отдельности, порознь не обладают, есть монтажный принцип.

Сборка кинематографического человека в контексте нового мышления в революционную эпоху

Конструирование монтажной структуры кинопроизведения, в частности «сборка» нового человека, требуют от автора включения в соци-

ально-духовное поле, в целый мир и человека, встроенного в универсум. Философия кинопроизведения непосредственно зависит от мировоззрения и ценностных приоритетов, установки кинематографиста. Фильм с активно проявленной позицией мастера, образно выраженной в логически-дискурсивных монтажных сборках, побуждает зрителя следовать за автором. Каждая монтажная творческая операция на киноэкране, от комбинирования простых компонентов и деталей до схем с элементами сложной символики, оказывает воздействие на весь «аппарат» обывательского зрительного интеллекта. Г. Лебон фиксирует, что толпа восприимчива к образам, причём образы, идеи могут и не иметь логической связи и меняться как стёклышки в волшебном фонаре ловкой рукой фокусника. В определённые моменты тысячи индивидов (образованных и невежественных) могут оказаться под воздействием одного из образов и пребывать в коллективной галлюцинации. Исчезновение личности, по Лебону, ориентирование мыслей в определённом направлении — главные качества, характеризующие толпу, напоминающую некоего спящего, в уме которого возникают невероятные образы, а рассудок временно не действует. «Хлеб и зрелища некогда составляли для римской черни идеал счастья, и она больше ничего и не требовала. Века прошли, но этот идеал мало изменился» [12. С. 214]. Кино как уникальное явление по созданию зрелищных образов на основе монтажного принципа мышления способно увлечь толпу или культивировать безобразное, создать ужас, объединить отдельных людей в один «временный организм», образованный из разных элементов, но обладающий одной общей эмоцией.

Эти выводы важны в случае авторского приращения монтажного принципа в создании кинематографического «совершенного человека». Нередко удивительные экранные образы, спроектированные в творческом акте в соответствии с современными инновационными требованиями, а также внутренней независимости художника, его особом, самобытном видении мира и человека, сопровождаются определённым вызовом традиционным правилам и канонам. Революционный авангард, выступая от имени оригинального и нового, эквилибрируя между разрушением и созданием нового, по Гальвано делла Вольпе, на почве индивидуализма, может отвлечься от человеческих ценностей. Подлинная «душа авангарда» — это культ «материи беспредметности», основной замысел такой души — играть

«судьбой искусства» [7. С. 269]. Антитезы авангарда составляют индивидуалистическую цивилизацию, по мнению философа, и указывают на бегство от действительности, поэтому в поисках новой поэтики надо избегать нарушения равновесия между содержанием и формой для восстановления полноты искусства.

В 1917 г. Н. А. Бердяев писал о кризисе искусства, потрясениях в его классических основах: постижение коллапса искусства дают именно аналитические искания в искусстве, расщепляющие в творческом поиске органический синтез старого искусства, связанного с «кристалльными формами плоти мира» [1. С. 295]. Таким образом, аналитическим дроблением творец желает добраться до твёрдых форм, сокрытых за мягкой оболочкой. М. Волошин в статье «Скелет живописи» подтверждает, что творец в многоцветном мире, убранном гроздьями фантазии и вымысла, воспоминаний и знаний, должен высветить его реальное основание, определить те корни, на которых раскрываются данные цветы [6. С. 42]. То есть сбросить с видимого мира покров, обнажив остов. В обнажении «костяка» значим и важен, по выражению В. В. Бычкова, начальный энергетический импульс, толчок: Крученных, Хлебников «расщепили в поэзии атом», и его энергия, мощь и сила ещё в предчувствии распада, устремилась на холсты Балла, Северини, Боччони: «...не видно конца энергетическим полям рваного. Или вы-рванного. Из контекста бытия хаотического сознания» [3. С. 49]. Искусство пролетариата И. И. Иоффе рассматривает как реконструкцию всех стилей и средств человечества, исторических и речевых, подчинённых задачам науки. Темой революционного стиля становятся не чувственно-зримые формы, а диалектически постигнутая сущность, не изолированный предмет, а акт движения вещей и человека. Любой кусок реальности влечёт за собой вереницу неразрывных связей, упираясь в развивающие силы общественной активной жизни. А, следовательно, и диалектический образ в новом искусстве становится «пучком смыслов», полисемантическим, насыщенным противоречивым и сложным содержанием [9. С. 498]. Судя по всему, одни и те же явления в ходе революции и последующем преобразовании России осмыслились по-разному. Но как бы ни относились к новому миру, к самому ходу революционного процесса в России (как к началу истинного преображения, «новой гармонии» или антипреображению, «начатку исказившего»), по мысли В. М. Живова, в любом

случае мировосприятие оперировало комплексным сочетанием религиозно-утопических идей, оформившихся ещё в предреволюционную эпоху [14. С. 411].

В «духовную ночь» и период хаоса, по мысли В. В. Кандинского, мастеру необходимо быть на вершине остроконечного треугольника (духовной жизни) для постижения и улавливания «дыхания вечного времени», для внутреннего просветления, которое дозволит в творческом деянии отследить факты духовного движения. Каждое творение искусства — «дитя своего времени», утверждает Кандинский в своих трудах. Художник, пользуясь греческими канонами в искусстве, может сконструировать формы, равные греческим, но само творение на все времена окажется выхолощенным и бездушным, так как не будет содержать тревоги и надежды современного человека. Искусство должно таить в себе пророческую силу, возможности для будущих времён, а не воспроизводить то, чем достаточно ясно насыщена кратковременная современная атмосфера. В мрачной тьме сокрыты сложные движения мира, поэтому необходимы духовные стремления через муки вперёд, ввысь устранить преграды. И вот тогда, по выражению Кандинского, возникает тот, кто переживает в себе дар «видения», сопровождаемый ненавистью, он, схожий со всеми нами, тянет ввысь повозку человечества, застрявшую в камнях [10. С. 14]. Творцу надо приучать себя ежедневно соскабливать с души всё приземлённое, чтобы развернуть себя к переходу из сферы материальной в область духовного, где всякая частица обладает «космическим качеством». По сути, революционный русский авангард, наделённый колоссальным энергетическим потенциалом, обращался ко всему миру как мессия, приводя в движение механизмы эсхатологического масштаба в искусстве.

В. С. Соловьёвым на стыке XIX–XX вв. было разработано антропокосмическое учение «всеединства», предварившее многие характеристики «миростроительной» системы художественного утопизма двадцатого столетия: космизм и выстраивание нового общества, качественно нового человека. В данной концепции благое добро и истина для подлинного претворения в жизнь должны стать в индивидууме важной творческой силой. Воплощение духовной полноты жизни, осуществление в ней идеальной красоты или установление «вселенского духовного организма» есть максимальная цель искусства [16. С. 78]. Утопические идеи, обозначая идеал нового

человека высокого интеллектуального и морального уровня, продвигаемые русскими философами и творцами, всё больше подкреплялись научными открытиями. По В. И. Вернадскому, к началу прошлого столетия появилась реальная, ясная сила — научная творческая мысль в «форме вселенскости» (монолитной спаянности человеческих сообществ), в охвате ею всего человечества [4. С. 408]. Научное творчество явилось как сила, рождающая ноосферу, с природой стихийного процесса. Человек, рассматриваемый в контексте новой научной мысли, приобретшей наименование «космизма», подразумевается как сознательно действующий участник эволюционного развития. Учёные и мыслители, такие как Тейяр де Шарден, Вернадский, Циолковский, размышляли об исключительной ответственности индивидуума в эпоху всеисильности науки и технократической реальности; в своей духовной гибели человек может захватить за собой и весь сложный космический механизм.

Таким образом, можно установить, что в начале XX в. оформляется новое планетарное мышление, определяющее и новый нравственный вектор. По сути, и фильмы начала двадцатого столетия констатировали, что состоялась смена идеологии и веры. Новая система рождала новых героев, воплощающих новые смыслы и ценности, нравственные установки. Привлекательность нового, по мнению Э. Блоха, — это как звезда, ранее не появлявшаяся, указала дорогу волхвам к невиданному ранее удивительному событию, обновляя изнутри человека, рассказывая о новом небе и новом слове. Если народ желает нового, отмечает философ, то это притеснённый народ, пресыщенный человек не оглянется в поисках иного: новое — это прекращение ничтожного существования, рабства на земле, но новое не всегда является потугами духа, новому важно разрушать, разорвать тягостные оковы [2. С. 351]. Конечно, русских кинематографистов-новаторов искушает стихийное необузданное начало, готовое предоставить новый жизненный порыв в «поэтике будущего», обновляющий историю и действительность. Д. Вертов в фильме «Кино-глаз» планирует показать мировой хаос, его расшифровку, затем прозрение и конструирование человеком новой организации мира. В новом вертовском мире здания, машины, человек — это всё трансформаторы и преобразователи, реагирующие на движение, меняющие его порядок, направление и скорость, к тому же, как отмечает Делёз, таким взаимодействием они вызывают «эволюцию ма-

терии к её менее «вероятным» состояниям, осуществляя изменения» [8. С. 56]. В этом движении автор уничтожал границы между человеком и механизмами, выворачивая наизнанку человека, уподобляя его внутреннее существование машине, а машину наделяя сердцем. И «самой великой машиной», утверждает В. А. Подорога, становится киноаппарат, поскольку он выхватывает фрагменты из реальности, собирая их в мозаичное целое [13. С. 248]. И сам Вертов в своих манифестах декларирует, что человек должен совпасть с «взглядом» внутри камеры, то есть с тем восприятием, каким оно бывает у машины, а значит, человек (машинно мыслящий и действующий) должен механически, как машина, фрагментировать человеческое тело на экране. «Я — машина, механический глаз», — утверждает в манифестах кинематографист, открывая новый опыт творения человека, а в нём — новые творческие переживания и надежды.

Человек или получеловек в «кукольных действиях» В. Кобрина?

А. Н. Толстой в статье «Человек грядущего» пишет, что человек создал машину себе на радость и горе: человек капиталистического общества мечтает о разрушении машин, возвращая себе вольность дикого зверя, машина же социалистического мира — это новая «форма природы», рождённая гением для преобразования мира, задача которого достичь безграничной свободы [17. С. 272]. С точки зрения К. Ясперса, выдающиеся достижения человека в рациональном мире науки и техники подвели индивида к душевной апатии, всё для человека стало бледным и мутным, удержались только вера и воля к улучшению себя и обстоятельств. Создаётся опасность, что в науке, философии, искусстве останутся только нормы и традиции технической рутины, овладение точными методами, и если даже инженерный практицизм добивается совершенства, то дефицит стиля в осознании прошлых эпох, когда в каждом росчерке орнамента «проявлялась трансцендентность», лишает ядра даже самое идеальное произведение. К. Ясперс фиксирует в труде «Духовная ситуация времени» (1931), что человек, духовно творящий, отвергнут современным миром, отброшен к самому себе и не в силах завершить некий путь; индивидуума словно связали, ибо мир не даёт ему больше заданий и духовная жизнь не охватывает его. Так что человек вынужден выискивать свою жизненную дорогу зигзагами, переживая потери и нехватку духовной

действительности. Поэтому сегодня искусство, отмечает Ясперс, «вместо объективности шифра сверхчувственного обладает только объективностью вещественной игры», искания новой согласованности формой демонстрируют дисциплину формы без проникающего в сущность творца [20. С. 179]. Что касается кинематографии, по мнению мыслителя, кино демонстрирует жизнь, какой её и не видели: углубляется оптический опыт, расширяются познания о мире, человеке, местности. Но, к сожалению, ничего не рассматривается основательно и длительно, зритель замечает возбуждающее, что не исчезнет из памяти, но ценой ни с чем не сопоставимой душевной пустоты. А значит, желание насытить пустошь души приведёт к поискам «нечто нового», и индивидуум то, что намеревается сделать значимым и существенным, с готовностью и желанием назовёт новым: новая, следующая ступень культуры тела, новая конструктивность, новая рефлексия. Фактически также размышляет В. М. Кобрин (автор научно-популярных фильмов) — пласт поверхностных рассуждений входит в жизненную привычку и оказывается значительной частью культуры человека, постепенно растворяя истину. Поиск истины, по мысли кинематографиста, не должен быть простым, а серьёзно пережитым, в этом поиске художник должен «замкнуть собой пространство между землёй и космосом», отразив действительность [11. С. 48]. По этой причине кинематограф Кобрин наполнен психоделическим, неким «кукольным действием», где герои (как будто живые и неживые) поступают и ведут себя по законам огромного космического театра, лишённые при этом божьей искры. Опираясь на монтажный принцип, В. Кобрин в фильмах соединяет два остроконфликтных кадра для обретения в третьем единственного в своём роде «невероятного экстракта», «необычной материи», «исключительного человекоподобного существа». Его захватывает водораздел живого, (исполненного душевного трепетания) с неживым (неподвижным), пороговое состояние между «нечеловеком», утратившим Вышний свет и смущающим своими нецелесообразными действиями, и человеком.

В научно-популярной трилогии «Гомо Парадоксум», созданной на основе труда Д. Морриса «Голая обезьяна», Кобрин изучает человека как абсурдное создание, притягающее на адекватность и выставляющее свою непосвящённость как знание. И такого рода духовно примитивная «голая обезьяна», экипированная технически,

имеет притязания на вершину сущего, место высшего существа, царя природы, забывая, что преобладающие черты незрелости «данного существа» — это склонность к разрушению, ненасытность и нетерпимость. В трилогии режиссёр контрастно монтирует звукозаписи душевнобольных, выдавая их за откровения разумного человека. Используя монтажный контрапункт фарсовых представлений, создавая «нового человека», Кобрин в бессмыслице спичей умалишённых указывает на то, что человечество, обрастая информацией, не приблизилось к таинствам мироздания. Вот почему, в визуальной кобринской работе «1991=ТУТ» человек-полуобезьяна мечется с портфелем по городу и тут же восседает в зоопарке в клетке, а облик человека здравомыслящего, творца прекрасного, в монтажной конструкции дан в виде статичной скульптуры на фоне несущихся облаков, показанных сквозь решётку окна.

Образ кобринского получеловека, по сути, являет некое упрощение человека. Возникает вопрос: на что указывает данный образ и есть ли вообще человек в фильмах Кобрин? Готов ли данный получеловек достойно жить и принять смертный час? Или смерть (вечная спутница человека) каким-то образом будет испытывать человекоподобных персонажей космического кобринского театра: бумажных «скомканных» существ, механических марионеток, человеко-обезьяну и человека-машину, а может — единое сплетение живого человека с многочисленными проводниками, лампочками, окулярами и наконец — «протезное тело», где за каркасом угадывается человеческая плоть и улавливается дыхание человека? На устройство кинематографического психоделического пространства, по выражению автора, воздействовали идеи, появившиеся в такой далёкой от киноискусства сфере, как теоретическая физика: мир явился перед человеком противоречивым и парадоксальным, загадочно состоящим из разрозненных частиц. Понадобились интеллектуальная зрелость и мужество, чтобы в текущем парадоксе бытия обнаружить веру и смысл, момент просветления. М. Ямпольский подчёркивает, что кино Кобрин утверждает способность умершего постоянно воскресать, и основная цель его работ — передать миг, обречённый на исчезновение. Фрагменты фильма, включённые в калейдоскоп, сходятся на секунду, высвечивая контур, объединяющий их, но через некоторое мгновение созданная мозаика расщепляется, угасает и контур. Кобринский коллаж

из «составных тел», напоминающий о расчленении органов, ждёт зрительской активности, чтобы сблизить и собрать рассечённые фрагменты в единый образ, из этого роль зрительских усилий, предполагаемых в фильмах Кобрин, заметно выше, чем в обычном фильме [11. С. 351]. Сам кинематографист говорит о том, что зрителя следует постепенно, анонсами и отрывками подключать к научно-просветительскому фильму, вырабатывать и укреплять в этой игре коротких показов некий эффект «послесвечения», главный в искусстве. Да и сам фильм в своей основе содержит документ и игру одновременно, где живой человек и кукла могут равно претендовать на «правду поведения», действовать на экране, словно играя. Вследствие чего задача творца в том, по мысли Кобрин, чтобы протереть как следует зеркало, в которое смотрится человечество, и продемонстрировать, что этот театр без Бога, без того центра, куда сходятся «человеческо-кукольные» нити, недостоин ни сожаления, ни симпатий [11. С. 48].

Научно-популярные фильмы Кобрин, выстроенные на основе монтажного принципа мышления, характеризуются на редкость большим для современного кинематографиста диапазоном охваченных философских, научных, искусствоведческих проблем и свободным полётом творческой мысли, фантазией парадоксальной монтажной игры, инстинктивных озарений. Образцовые качества творца, мудреца согласуются в нём с виртуозным владением техникой и технологиями кино, и это являло его одновременно «лириком» и «физиком». М. Серр в статье «Кто командует парадом» пишет, что мир распределяется на литераторов (гуманитариев) и учёных, при этом делении одни ничего не знают о других. Кто оказался востребованной личностью прошлого столетия: «Ж.-П. Сартр или А. Флеминг (изобретатель пенициллина)» — спрашивает философ. А. Тьюринг или П. Бурдье преобразовали лицо мира? И что человечество знает о них? Драматический раскол, отмечает Серр, между сообществом, реконструированным точными науками, и сообществом, координированным гуманистическими науками, желательно устранить и ликвидировать. Для этого необходим «новый мудрец» (*Tiers-Instruit*) — подвижник науки и гуманист, современный и архаичный, знаток в экспериментальных познаниях, специалист пассивного и живого, выбирающий опыт и «глубоко погружающий свои корни в культурный слой, вплоть до самых тектонических плит чёрной памяти гла-

гола и тела» [15. С. 175]. Новый мудрец должен уметь отделять тень от света, рабство от господства, знать законы и незаконность, ценить сказы больше, чем концепции, и странствуя, сгорать от любви к человечеству. Такая смесь, по выражению философа, востребует укоренения не просто в земле, а в самой Земле, повсюду, а не только в небольшой группе людей для использования красоты мира и человеческого опыта для бесконечного настоящего становления, принимая при этом всю хрупкость мира, счастье и смерть. Иными словами, сегодняшней мудрец должен быть с тысячелетним сознанием, постигать бытие так, словно он живёт вечно. Кобрин вполне может соответствовать данной модели.

Заключение

Философская концепция дробления человека на экране вертовского времени и концепция дробления кинематографического человека в конце XX в. выражают, каждая по-своему, дух своей эпохи. Художники авангарда прорывались к началу бытия, первому дню творения и возникновению жизни из небытия, устанавливая новую оптику представления человека и мира. Для постмодернизма свойственна трансформация объекта в некую пустую оболочку путём фрагментирования, пародийности, языковой игры, театрализации. В данных инновациях подчёркивается специфичность эстетического смысла, соединяющего иронию и тоску по ускользающей красоте. Кобрин утверждает, что, исследуя переходное положение в психоделическом кукольном действии между человекоподобным нечто и человеком, он фиксирует этим аномальные явления, хронические болезни века: бесплодное истечение времени, потребительские страсти человека, его косность. Показать, по его мысли, данные аномалии, это значит их преодолеть. Но в любую эпоху художнику, вступает ли он в состязательную игру с космосом или с традиционными запретами, предельно выражая смыслы современной реальности, необходимо осознать свою ответственность за те преобразования мира и человека, которые он хочет внести в жизнь. Сравнивая человекоподобное существо Кобрин, «синтетического Адама» Вертова, созданные в разные эпохи, можно зафиксировать в монтажных экспериментах темы духовных исканий. Сконструированные авторами на основе монтажного принципа из фрагментов человекоподобные существа на экране ставят множество вопросов: полученное некое подобие человека является ли вообще

«целостным созданием» и как согласуются в этом новом созданном образе душа, тело и дух? Как личный нравственный кодекс автора встраивается в его творческую работу? Эти вопросы и темы далеко не исчерпаны, сегодня за творческим изобретательством авторов-кинематографистов предугадывается сила, которой доступно возможностями визуального искусства создать образ человека будущего. Вопрос о доступности для автора современных кинематографических технологий в осуществлении творческого замысла в контексте взаимоотношений авторской свободы и этики для философской антропологии достаточно важен. До какой степени в создании нового человека автор, применяя компьютерные спецэффекты, может переступить все границы?

Весомо, что киноноваторы (Вертов, Кобрин) создавали новый облик человека на фундаменте художественных опытов прошлого, но сегодня есть опасность, что в условиях высокоскоростных изменений в технологиях оперативно созданные конструкции новых экранных образов могут высвечивать отстранённое и неглубокое отношение художников к содержанию и смыслам своего творения. И неизвестно, каков будет результат воздействия экранных образов нового человека, действительности, мира на современное человечество и будущее. Критически оценивать в данном прецеденте следует не кинопроизведение, а идеи, мысли, концепции автора, стоящего за этим пластическими конструктами. Кинематографист, охватывая кинопублику «чувственными шоками» (Ж. Делёз), направляет зрительские эмоции до ступени осознанной мысли, той мысли, которую он обусловил и продиктовал. Собственно за это упрекают кинематограф,

телевидение, массовое визуальное искусство — движущиеся образы подменяют личные мысли зрителя, устанавливая комфортную обстановку для собственного безволия, имеющего тенденцию переходить в дальнейшем в подчинённое состояние и зависимость от свежих, новых впечатлений, удовлетворения и наслаждения шокирующей новизной. В результате самосовершенствование в ходе личных размышлений о мире и человеке отвергается в пользу поступления насыщенных, новых образов, «застревающих в мириадах сетчаток» (А. Арто). Принципиальное значение приобретает вопрос о том, до какой степени генерирование творцом новых экранных образов сопряжено с его нравственным выбором в результате глубоких размышлений. Это вопрос о связи единичного и всеобщего, о несомненной связи творческих экспериментов конкретного художника с моральными основами, нравственными идеалами, ценностями человеческого рода в целом. В таком выборе проясняется антропологическая установка, представляющая суть способа бытия творца, его обязательства перед человечеством за смелые находки в творческой области, воздействующие на сознание зрителей. По существу, кинематографические «опыты» творения образа нового человека на основе монтажного принципа обнаруживают новые горизонты философско-антропологического знания. Они вновь поставили на обсуждение вопросы о совершенном человеке и о необходимости мобилизации внимания творцов к особенностям современной духовной ситуации, побуждая их к переосмыслению своих границ, задач и возможностей художественно-творческой работы, поиску своего места в эпохе.

Список источников

1. Бердяев Н. А. О русских классиках / авт. вступ. ст. К. Г. Исупов ; сост. и авт. коммент. А. С. Гришин. М. : Высш. шк., 1993. 366 с. (КЛН. Классика литературной науки).
2. Блох Э. Тюбингенское введение в философию / пер. с нем. Т. Ю. Быстровой, С. Е. Вершинина, Д. И. Кришова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1997. 400 с.
3. Бычков В. В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Кн. 1. М. : Культурная революция, 2008. 816 с.
4. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. М. : АСТ, 2023. 640 с.
5. Вертов Д. Из наследия. Т. 1 : Драматургические опыты. М. : Эйзенштейн-центр, 2004. 535 с.
6. Волошин М. Скелет живописи // Весы. 1904. № 1. С. 41–51.
7. Вольпе, Г. делла. Критика вкуса / предисл. и общ. ред. К. М. Долгова ; пер. с итал. Г. П. Смирнова и Э. В. Цветковского. М. : Искусство, 1979. 351 с.
8. Делёз Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. 560 с.
9. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. М. : Книга по требованию, 2023. 590 с.

10. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве / пер. с нем. Е. Козиной. М. : АСТ, 2022. 352 с. (Эксклюзив: Русская классика).
11. Кобрин... / работали: А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко и др. Н. Новгород : Фонд Юрия Норштейна, МПК-Сервис, 2005. 512 с.
12. Лебон Г. Психология народов и масс. М. : Эксмо, 2023. 352 с.
13. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы : в 2 т. Т. 2, ч. I: Идея произведения. Experimentum cruris в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М. : Культурная революция, 2011. 608 с.
14. Сборник статей к 70-летию профессора Ю. М. Лотмана / Тартуский унив., каф. рус. лит. ; отв. ред. А. Мальтс. Тарту, 1992. 566 с.
15. Серр М. Договор с природой / пер. с фр. С. Б. Рындина ; науч. ред. О. В. Хархордин. СПб. : Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. 222 с.
16. Соловьёв В. С. Смысл любви: избранные произведения / сост., вступ. ст., коммент. Н. И. Цимбаева. М. : Современник, 1991. 525 с.
17. Толстой А. Н. О литературе: статьи, выступления, письма. М. : Советский писатель, 1956. 447 с.
18. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Т. 1. М., 2004. 686 с.
19. Ямпольский М. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М. : Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.
20. Ясперс К. Духовная ситуация времени / пер. с нем. М. И. Левиной. М. : АСТ, 2013. 285 с. (Новая философия).

References

1. Berdyaev NA. O russkih klassikah [About the Russian classics]. Moscow; 1993. 366 p. (In Russ.).
2. Bloh E. Tyubingenskoe vvedenie v filosofiyu [Tubingen introduction to philosophy]. Yekaterinburg; 1997. 400 p. (In Russ.).
3. Bychkov VV. Hudozhestvennyj apokalipsis kul'tury. Stromaty XX veka. Kniga 1 [The artistic apocalypse of culture. Stromata of the XX century. Book 1]. Moscow; 2008. 816 p. (In Russ.).
4. Vernadskij VI. Biosfera i noosfera [Biosphere and noosphere]. Moscow; 2023. 640 p. (In Russ.).
5. Vertov D. Iz naslediya. Tom 1: Dramaturgicheskie opyty [From heritage. Vol. 1: Dramaturgical experiments]. Moscow; 2004. 535 p. (In Russ.).
6. Voloshin M. The skeleton of painting. *Vesy = Libra*. 1904;(1):41-51. (In Russ.).
7. Vol'pe Gal'vano della. Kritika vkusa [Critique of taste]. Moscow; 1979. 351 p. (In Russ.).
8. Delyoz Zh. Kino [Kino]. Moscow; 2016. 560 p. (In Russ.).
9. Ioffe II. Sinteticheskaya istoriya iskusstv. vvedenie v istoriyu hudozhestvennogo myshleniya [The Synthetic History of Arts. Introduction to the History of Artistic Thinking]. Moscow; 2023. 590 p. (In Russ.).
10. Kandinskij VV. Tochka i liniya na ploskosti. O duhovnom v iskusstve [Point and line on the plane. About the spiritual in art]. Moscow; 2022. 352 p. (In Russ.).
11. Kobrin... [Kobrin ...]. N. Novgorod; 2005. 512 p. (In Russ.).
12. Lebon G. Psihologiya narodov i mass [Psychology of peoples and masses]. Moscow; 2023. 352 p. (In Russ.).
13. Podoroga VA. Mimesis. Materialy po analiticheskoj antropologii literatury v dvuh tomah. Tom 2, chast' I. Ideya proizvedeniya. Experimentum cruris v literature XX veka. A. Belyj, A. Platonov, gruppa Oberiu [Mimesis. Materials on the analytical anthropology of literature in two volumes. Vol. 2, part I. The idea of the work. Experimentum cruris in the literature of the XX century. A. Bely, A. Platonov, Oberiu group]. Moscow; 2011. 608 p. (In Russ.).
14. Sbornik statej k 70-letiyu prof. YU.M. Lotmana [Collection of articles for the 70th anniversary of Prof. YuM. Lotman]. Tartu; 1992. 566 p. (In Russ.).
15. Serr M. Dogovor s prirodoy. [Contract with nature]. St. Petersburg; 2022. 222 p. (In Russ.).
16. Solov'ev VS. Smysl lyubvi: Izbrannye proizvedeniya [The meaning of love: Selected works]. Moscow; 1991. 525 p. (In Russ.).
17. Tolstoj AN. O literature: stat'i, vystupleniya, pis'ma [About literature: articles, speeches, letters]. Moscow; 1956. 447 p. (In Russ.).

18. Ejzenshtejn SM. Neravnodushnaya priroda. Tom 1 [Not indifferent nature. Vol. 1]. Moscow; 2004. 686 p. (In Russ.).

19. Yampol'skij M. Yazyk — telo — sluchaj: Kinematograf i poiski smysla [Language — body — case: Cinema and the search for meaning]. Moscow; 2004. 376 p. (In Russ.).

20. Yaspers K. Duhovnaya situaciya vremeni [The spiritual situation of time]. Moscow; 2013. 285 p. (In Russ.).

Информация об авторе

С. В. Панова — доцент, доцент кафедры режиссуры кино и телевидения.

Information about the author

S. V. Panova — Associate Professor, Associate Professor of the Department of Film and Television Directing.

Статья поступила в редакцию 25.09.2023; одобрена после рецензирования 14.10.2023; принята к публикации 15.10.2023.

The article was submitted 25.09.2023; approved after reviewing 14.10.2023; accepted for publication 15.10.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.