

Трансформация концепта пространства под влиянием кинематографа.

Научный руководитель – Ханова Полина Андреевна

Николаев Максим Олегович

Студент (бакалавр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Философский факультет, Кафедра онтологии и теории познания, Москва, Россия

E-mail: newlastday@mail.ru

В теории кино, как теории не о кино, а о концептах, вызванных кино к жизни[2], необходимо разделять понимание самого кино и понимание пространства, которое порождает кинематограф, которое в дальнейшем будем называть кинопространством. Под воздействием кинематографа понимание концепта пространства претерпевало изменение, которое можно выразить путем обнаружения содержательных и формальных компонентов[3]. Под содержательными и формальными компонентами подразумеваются те приемы, которые помогают раскрыть идею через текст и визуальные приемы. Текст и визуальные приемы важны в своем сочетании, потому что текст является в данном случае наследником традиции письменного слова, а визуальность понимается как возможность отличия кино от фотографии наличием связанного движения. Кино отличается в таком случае от фотографии тем, что при просмотре фильма движение понимается, как необходимость, естественность, а последовательное переключение кадров понимается как искусственное движение. Поэтому под связанностью подразумевается необходимая связанность кадров между собой.

В рамках исследования подразумевалось, что кинематограф, как практика образов и знаков[2], может быть прочитан и интерпретирован. Целью исследования было концептуализировать кинопространство и выдвинуть тезисы о том, как пространство изменилось под влиянием кинематографа.

В процессе обработки информации были выбраны фильмы, которые являли собой те качественные изменения в тексте и визуализации. Каждый фильм репрезентирует своё специфичное пространство не только в силу неповторимости почерка режиссера, но и в силу того, что в каждом новом фильме используются наиболее востребованные на тот момент визуальные приемы, то есть камера, свет, декорации, монтаж, звук, постановка. Фильмы были распределены по горизонтальной шкале, где один фильм отличался от другого некоторой концептуальной разницей, которая выражалась через разное прочтение концепта пространства. Фильмы располагались в хронологическом порядке «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота»(1895), «Путешествие на Луну» (1902), «Кабинет доктора Калигари» (1920), «Стачка» (1924), «Человек с киноаппаратом» (1929), «Космическая одиссея 2001» (1968), «Трон» (1982), «Кто подставил кролика Роджера» (1988), «Аватар» (2009), «Интерстеллар» (2014).

Существует история о том, что при первом просмотре на экране движущегося изображения, сопровождаемого музыкой, у французов был ужас и они в страхе выбегали из зала. В этой истории есть некоторые моменты, которые для меня интересны. Во-первых, первые показы не были такими же качественными и не сопровождалась такими же практиками просмотра фильмов, как сейчас[4]. Человек наблюдал за киноэкраном и готовился к этим просмотрам, а сейчас он может открыть экран компьютера и ему не нужно будет выходить из дома. Во-вторых, вовлечение происходила на более высокой скорости в силу новизны

для зрителя. В-третьих, подразумевалось ли при показе. Была ли проведена попытка совмещения пространства человека и кинопространства или кинопространство задавалось как отличное от пространства зрителя. Возможно, что для зрителя изначально не так было важно само отношение фильм-зритель, но так или иначе он при просмотре совместил два отличимых друг от друга пространства, в котором находился он, хоть одно было составляющим другого.

Для примера можно привести два фильма из рассмотренных, чтобы показать, что кинематограф дал импульс к изменению понимания пространства. Дзига Вертов понимает кинематограф как способ познания.[1] Применяя новые практики Вертов уподобляет зрителя киномеханику, который может ощутить воссоздание мира. Путём большого количества монтажных склеек предлагается ощутить пространство творчески, отвергая титры, как пережитки литературного жанра. Киноаппарат является способом передачи пространства с исключением человека как медиатора[5], который создаёт этот процесс. В данном случае, Вертов показывает пространство, которое уходит от человека, которое воссоздаётся внутри пространства человека. Пространство выступает в своей безграничности, зритель не ограничен взглядом режиссера, так как между зрителем и пространством камеры нет никого.

Стенли Кубрик разворачивает перед зрителем масштабное полотно, которое имеет в себе метафоры, относящиеся к разуму, к машине, к богу. В данном фильме имеет значение не только сценарий и содержание, но и специфичные именно для Кубрика крупные планы. Через фильм можно проследить идею о том, что пространство, которое сознается в фильме не есть то пространство, которое вокруг зрителя, оно показывает, что человек должен эволюционировать, чтобы понять какую-то высшую ценность. Объединение двух важных приемов, которые отличают Кубрика от остальных. Крупный план с уходящей камерой и классическая музыка создают впечатление масштабности нашего мира, но мира, который не заканчивается только на человеке. Пространство человека как вида в его конечности. Кубрик ограничивает наш взгляд для того, чтобы мы переключили внимание с проблем бесконечно космического на проблемы ограниченно человеческие. Перейти от общих плана вселенной к ограниченному визуальному полю эмбриона.

Таким образом, на примере этих двух фильмов можно проследить то, как с помощью кино человек мыслит пространство, с каждым новым периодом, который отмечается инновационными техниками.

Источники и литература

- 1) Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.,1966
- 2) Делёз Ж. Кино. М., 2016
- 3) Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М., 2009
- 4) Куренной В.А. Философия фильма: упражнения в анализе. М., 2009
- 5) Маклюэн Г.М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2017