

ЕСТЕСТВЕННОЕ И КУЛЬТУРНОЕ В КИНО, СНЯТОМ ПО МОТИВАМ РЕАЛЬНЫХ СОБЫТИЙ

NATURAL AND CULTURAL IN CINEMA BASED ON REAL EVENTS

В статье исследуется парадокс художественного кино, снятого на основе исторических событий. Такое кино вынуждено скрывать свою субъективность. Историческое требует художественной формы, однако обретает ее только деформируя свое содержание или искажая свойственные для постановочного кино позиции творческого субъекта, так как ему приписываются десубъективированные или псевдосубъективированные формы высказывания. Автор статьи выдвигает гипотезу об обусловленности данного парадокса самой природой кинематографа. Обращаясь к фильмам, снятым по мотивам реальных событий, автор демонстрирует противоречие естественного и историко-культурного, лежащее в основе кинематографа.

Ключевые слова: философия кино, историческое событие, субъект киновысказывания, парадокс кино.

The article examines the paradox of feature films based on historical events. Such a movie is forced to hide its subjectivity. The historical requires an artistic form, however, it acquires it only by deforming its content or distorting the positions of the creative subject inherent in staged cinema, since desubjectivized or pseudo-subjectivized forms of expression are attributed to it. The author of the article puts forward a hypothesis about the conditionality of this paradox by the very nature of cinema. Turning to the films based on real events, the author demonstrates the contradiction between natural and historical-cultural, which lies at the heart of cinema.

Keywords: philosophy of cinema, historical event, subject of cinema-utterance, paradox of cinema.

В последнее время становится популярным жанр байопик: биографическая драма или кино, снятое по реальным событиям. Фильмы этого жанра зачастую высоко оцениваются экспертным сообществом режиссеров и критиков. Более того, ученые из Квинслендского университета на основании статистического анализа лауреатов премии Оскар и BAFTA показали корреляцию между количеством побед и той культурой, которую репрезентируют герои или сюжет фильма. В частности, премию Оскар намного чаще получают фильмы о значимых личностях и о событиях, отражающие стереотипы американской культуры [1, с. 721].

Часто биографические драмы представляются нам как собрание фактов, лишь немного приукрашенных художественным вымыслом, если же вымысла слишком много, то авторы часто используют литературный источник (воспоминания, мемуары, письма) в качестве материала для адаптации под киноформат («Сталинград», «Письма Матильды Кшесинской», воспоминания советского баскетболиста Сергея Белова). Этот первоисточник представляет собой лишь интерпретацию исторических событий, однако важно отметить, что в таком повествовании появляется очевидец событий, который обнаруживает у событий спектр противоположных друг другу смыслов, связанных с самой природой кинематографа. Также один из часто используемых приёмов — привлечение к созданию фильма непосредственного свидетеля событий. Эти приемы мы можем увидеть в российском кино «Время первых» (2017), «Движение вверх» (2017), «Чемпионы» (2017).

Получается, что документальные фильмы, призванные отражать историческую истину, зачастую становятся памятниками спекуляций и обнаруживают сходство с феноменом квазинауки. Такой процесс обусловлен идеологическим

влиянием, желанием быстро заработать, выдав фейк за сенсацию, или же просто халтурой [2, с. 83]. Однако зачем же тогда кинематографисты делают акцент на исторической составляющей, если она всё равно лишь симуляция определенного исторического периода, иллюзия того времени, миф о нем? В чем природа данного парадокса? Как возможен художественный фильм, снятый по реальным событиям? Каковы его гносеологические и эстетические функции?

История начинается с появления цивилизации, т. е. с того момента, когда человек в качестве культурного существа сознательно начинает оставлять после себя исторические свидетельства, описывающие те или иные события. Цивилизация есть такой уровень культуры, на котором она способна фиксировать свои знания, ценности и другие достижения деятельности человека, благодаря чему и возможно накопление опыта предков и развитие — углубление знаний о действительности. В какой-то мере природа тоже оставляет определенную фиксацию своей деятельности на планете в виде индексальных знаков, которые благодаря современным техническим средствам весьма удачно поддаются дешифровке. Человеческая же память фиксируется в культуре в символических знаках, так как символ есть наиболее ёмкий способ передачи большого объема информации, а потому раскодирование требует от исследователя определенной гуманитарной базы. В символе есть архаическое, оно выражается в текстах, сохраняющих этот ценный для культуры пласт. Символ сохраняет значение в максимально свернутом виде. Он самостоятельный, законченный и даже в контексте оставляет за собой свое значение [3, с. 193].

Историческая наука изучает следы деятельности, событий и присутствия человека на территориях в виде исторических фактов, требующих интерпретации, стремится

к естественно-научному методу работы с индексальными знаками (следами пребывания человека): «[Исторический] факт есть не что иное, как результат умозаключения, основывающегося на следах, оставленных прошлым, и подчиняющегося правилам критики» [4, с. 73].

Не случайно именно в XIX в., в период становления истории как науки, изучающей прошлое человечества, нации и культуры, появляется такая дисциплина, как герменевтика, и, как следствие, спор о делении наук (о духе и о природе) выходит из одной и той же проблемы: каким образом нам следует читать историю человечества? С точки зрения позитивизма работа с индексальными знаками и их фиксация есть самый объективный способ описания истории, однако что же делать, когда история требует не только описания но и адекватного понимания? С точки зрения герменевтики понимание осуществляется за счет особых герменевтических практик, направленных на понимание объекта исследования, т. е. преобразование его статуса из принадлежащего к природному миру, миру, о котором мы ничего не можем сказать, в статус культурного объекта, который проясняет нам смысл человеческой деятельности в прошлом и в настоящем.

Следуя концепции Кассирера и Уайлдхрита, культура есть символическая система, а человек есть животное, способное воспринимать мир символически [5, с. 161]. Эта система не статична, а динамична, а потому символы могут менять свое значение в зависимости от контекста и их соотношения с другими символами. Как раз наиболее удачное поле для подобной игры символами, цель которой заключается в раскрытии всё новых и новых смыслов, — искусство, история же равнодушна к этой игре и всегда требует реконструкцию правильного понимания.

Природа не знает искусства, так как к творческой деятельности способен только человек, он способен преобразовывать природу не только исходя из практического интереса, но и из интереса эстетического — чувства удовольствия и неудовольствия. Создавая произведение искусства, человек подражает увиденному природному совершенству, он заимствует ее материал, ее элементы, ее образы и ее красоту. Его задача — передать свое чувство, испытанное удовольствие другому, искусство — средство этой передачи, но вместе с чувством всегда передается и иное — смысл или идея. Потому, когда мы говорим об искусстве, мы говорим не только о прекрасном и возвышенном, но и, как писал Г. Ф. В. Гегель, «утверждаем, что искусство призвано раскрывать истину в чувственной форме, изображать указанную выше примиренную противоположность и что оно имеет свою конечную цель в самом себе, в этом изображении и раскрытии» [6, с. 127].

Мимесис был одной из основных концепций светского искусства до середины XIX в. **Подражание природной красоте**, попытка ее передачи посредством искусства — одна из основных его задач, а функция фиксации, сохранения и передачи природной красоты была одной из основных, при этом всегда шла рука об руку с другой функцией передачи смысла. «Подражательные искусства содержат два кода: денотативный (аналог реальности) и коннотативный, то есть тот способ, которым общество дает понять, что оно

думает об этой реальности» [7, с. 8]. **Живописец не только изображает предмет, он также изображает свое отношение к нему благодаря своим техническим способностям.**

З. Кракауэр настаивает на исключительно денотативном смысле кинематографа, заявляя о том, что «фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда они запечатлевают и раскрывают физическую реальность» [8, с. 19]. С появлением фотографии и кино происходит изменение места изобразительного искусства в истории человечества. Человек получает возможность делать механические копии окружающего мира, а потому искусство в своем подражательном качестве уже не имеет такой социальной ценности как ранее. Кино и фотография с самого своего появления стали фиксировать жизнь в том виде, в котором она явлена, исключая, как правило, искажающее восприятие самого человека с его субъективностью.

Так, Дж. Сантаяна, когда производит попытку осмыслить фотографию с позиции популярного в то время позитивизма, оказывается не удовлетворен результатом и даже отказывается опубликовать свое сообщение, прочитанное в 1905 г., в котором он провозглашает целью фотографии «воспроизведение опыта, а не его интерпретацию. Она есть лишь техническое искусство» [9, с. 148–149].

Исходя из этого, мы можем подойти к парадоксу, лежащему в основании технического искусства, который и послужил причиной столь долгих дискуссий относительно его места в истории искусства и отношения к реальности. Этический парадокс механических видов искусства заключается в следующем: «желая быть нейтральными и объективными, мы стараемся тщательно копировать реальность, подразумевая, что такая аналогическая копия — фактор, противящийся вторжению ценностных значений» [7, с. 11].

Каким же образом эта реальность природна и культурна одновременно? Мы видим, что коннотативный смысл (культурный код, заложенный в сообщение и требующий своего раскодирования получателем) в фотографии и кино как будто бы совершенно отсутствует. Нам предлагают чистое, незаинтересованное в практическом, исключительно эстетическое удовольствие от того, что фотограф или оператор взял у природы. Однако коннотативный смысл всегда накладывается на фотографию или киноленту, и чем сильнее этот коннотативный смысл скрывается за иллюзией подлинности, тем сильнее он на самом деле проступает.

Фильмы, основанные на реальных событиях, наиболее полно отражают ту позицию кинематографистов, которые отстаивают кино как способ фиксации жизни. Вспомним братьев Люмьер и их последователей, которые выходили на улицы и фиксировали происходящее на камеру, создавая зарисовки городской жизни.

В начале XX в. разворачивается дискуссия по поводу осмысления фотографии и кино в качестве новых видов искусства: режиссеры, фотографы, писатели и философы того времени выражают восторг и оценивают их как прорыв и преодоление субъективности или же критикуют как феномены, не имеющие с искусством ничего общего, так как оба вида творческой деятельности осуществляются посредством механического устройства, которое достаточно только вовремя включить, а для искусства этого недостаточно.

К тому моменту фотография уже плотно вошла в культуру, но скорее в виде социальной практики, иллюстративного материала, чем в своем художественном качестве.

Так именно механизированность процесса съемки высоко оценивал режиссер и мыслитель того времени А. Базен, высказывая восторг перед возможностями кино: «Только объектив может дать нам такое изображение предмета, которое способно освободить из глубин нашего подсознания вытесненную потребность, заменить предмет даже не копией, а самим этим предметом, но освобожденным от власти преходящих обстоятельств» [10, с. 45]. Задача такого искусства — продемонстрировать человеку мир, освобожденный от утилитарного отношения. Однако при этом происходит удваивание природного мира, в котором репрезентация природы полностью уничтожает природное, которое становится культурой. Создавая фотографическую или кинокопию реальности, мы таким образом преобразуем мир природы, делаем его объектом монтажа, световой и цветовой обработки, а самое главное, даем основание для легитимного внедрения смысла в то, что само по себе смыслом не обладает. Объект становится символом, посредником, соединяющим природный и культурный мир. С появлением механических видов искусства природе вновь возвращается смысл, потому как, запечатленная на камеру, она перестает быть просто красотой, она снова сообщает и нечто иное.

Однако существует и другая сторона данного парадокса. Кино — это процесс не только окультуривания природного. Кино — это процесс натурализации культуры. Под натурализацией подразумевается процесс лишения культурных феноменов исторического измерения, т. е. превращение их в чистую метафизическую статичную конструкцию, которая не знает исторического измерения, а также либо совсем не может быть считана получателем или же может быть считана исключительно однозначно. Мерцание смысла на горизонте понимания — вот что совершенно исключается в таком механическом искусстве.

Значение (смысл) зависит от умения человека считать его, т. е. умения раскодировать означившее. Человек получает удовольствие от самого процесса понимания, от процесса самостоятельной дешифровки знаков в художественном произведении, в случае, если дешифровки не происходит, человек оказывается неудовлетворен. Для человека важно, чтобы знаки были ясными и у него хватало знаний их считать.

И. Кант определял символ как особый тип схватывания, который не несет никакой эвристической силы [11, с. 374], однако воздействует на наше сознание благодаря образующейся аналогии, которая вполне может оказаться источником смысла и даже побудителем к действию. Символы имеют устойчивое значение в культуре, благодаря чему запускаются ассоциативные связи между уже известными человеку объектами.

Режиссер создает такие аналогии, используя кинематографические средства, однако сама природа кино стирает следы привнесения этих аналогий, подавая их как совершенно естественные, присущие самой природе вещей. Таким образом, создается иллюзия того, что они ничего не утверждают помимо себя, а наше отношение к кино воз-

вращается в состояние свободного созерцания природного мира как прекрасного, доставляющего чувство удовольствия и неудовольствия, или исторического события как достоверного, как если бы существовал некий автор, создавший его и подчинивший принципу целесообразности. В момент просмотра, если мы полностью погружаемся в иллюзию кинореальности, мы забываем о существовании автора, а потому получаем удовольствие от соответствия картины нашим знаниям, нашему образу прошлого и настоящего. Киноприемы и символы лишь укрепляют наше знание, незаметно утверждая определенные привнесенные извне смыслы, свойственные скорее современному восприятию исторических событий.

Исторические фильмы подобны фотографиям пейзажа в том, что являются своего рода лакмусовой бумагой, на которой проявляется сознание творческого субъекта. Таким образом, популярность фильмов, снятых по реальным событиям, коренится в самой специфике кино как механического вида искусства, того парадокса между природным и культурным, который свойственен мифологическому мышлению. Популярность же подобного рода картин свидетельствует о глубинном вопрошании зрителя, о поиске подлинной реальности, которой они были лишены благодаря современным медиа и тем культурным революциям, в ходе которых образ потерял свой онтологический элемент. Просмотр такого кино становится для человека способом приобщения к культурным ценностям, способом получения исторических знаний, несмотря на то, что их научный статус не определен. Благодаря этому у человека появляется ощущение, что он провел время с пользой, что особенно ценно в эпоху постоянной нехватки времени. В свою очередь, мифы, созданные для оправдания и легитимации современных ценностей, требуют постоянного воспроизводства и самоутверждения.

Как правило, такое кино, заигрывая со зрителем, всячески скрывает настоящего субъекта творчества. Съемка от первого лица, задокументированная съемка с камер постоянного наблюдения, интервью с участниками или свидетелями событий и другие киноприемы, которые подчеркивают статус документальности, создают впечатление, что процессом съемки не руководил какой-то один конкретный человек. Такая съемка естественная, механическая, запрограммированная самой системой слежения, массовой коммуникацией, судебной и исполнительной властью, т. е. встроена в обычную жизнь, лишена режиссерской и профессиональной операторской работы. Так, например, сегодня, побывав на каком-либо мероприятии, мы ничуть не удивимся, что попали в объектив чьего-либо фотоаппарата, наше присутствие на снимках есть лишь случайно осуществленная фиксация, доказывающая наше присутствие на мероприятии, но никакого специального умысла нас снимать фотограф, конечно, не имел. Такая череда «случайных» свидетельств жизни и образует один из важнейших приемов кино, снятого по реальным событиям. Оно формирует такое представление о фильме, «как если бы» его никто специально и не снимал. Монтаж же в таких фильмах представляется вполне естественным потому, что он всего лишь помогает системе рассказывать историю.

Конечно, в художественном фильме присутствует и реконструкция событий. Но если реконструкция в документальном кино имеет лишь гипотетический характер, художественные сцены в нем лишь предположение и условность, в то время как в кино, снятом по реальным событиям, реконструкции и гипотез нет и не может быть, всё подлинно, а потому реконструкция есть всегда иллюстрация чьей-то истории. Будь то история, рассказанная очевидцем, участником или современником этих событий.

Итак, кино, основанное на реальных событиях, есть осуществленное в художественной форме высказывание об историческом событии, которое по форме старается скрыть свое субъективное происхождение благодаря натурализации культурного, т. е. возведению культурного из исторического пространства в пространство метафизическое и десубъективации, по содержанию же стремится к тому, чтобы утвердить свою объективную значимость для общества благодаря освоению природного и исторического пространства за счет расширения границ современной культуры.

1. Genius Begins at Home: Shared Social Identity Enhances the Recognition of Creative Performance / N. K. Steffens, A. S. Haslam, M. K. Ryan, K. Millard // *British Journal of Psychology*. 2017. Vol. 108, Iss. 4. P. 721–736.

2. Денисов С. Ф., Денисова Л. В. Систематика околонучного знания // *Ом. науч. вестн.* 2013. № 5 (122). С. 81–85.

3. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин : Александра, 1992. С. 191–199.

4. Про А. Двенадцать уроков по истории. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000. 336 с.

5. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. 2-е изд. Киев : Дух и Литера, 2001. С. 155–161.

6. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. 2-е изд. СПб. : Наука, 2007. Т. 1. 623 с.

7. Барт Р. Третий смысл. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 104 с.

8. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974. 442 с.

9. Сантаяна Дж. Фотография и мысленный образ // *Метафизические исследования*. Дагерротип. Вып. 214. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2010. С. 145–155.

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

11. Кант И. Критика эстетической способности суждения. Собр. соч. : в 6 т. М. : Мысль, 1966. Т. 5. С. 201–379.

© Добронравов К. О., 2020

УДК 128

Науч. спец. 09.00.13

DOI: 10.36809/2309-9380-2020-29-16-20

О ТРАНГУМАНИЗМЕ КАК МИРОВОЗЗРЕНИИ

В статье приводится анализ предлагаемой в трансгуманизме идеи необходимости использования передовых научно-технических достижений в целях совершенствования биологической природы человека и преодоления таким образом нависших над человечеством глобальных проблем и угроз. Делается вывод о недостаточной обоснованности оптимистичных прогнозов трансгуманистов в отношении достижения состояния бессмертия, поскольку возможность применения современных технологий в целях «усовершенствования» человека сталкивается и порождает сложнейшие технические и этические проблемы. В дополнение этой критике предлагается критическое рассмотрение мировоззренческого аспекта относительно возможных последствий подобного технологического изменения человеческой природы.

Ключевые слова: трансгуманизм, бессмертие, смерть, биотехнологии, искусственный интеллект.

М. О. Изотов

M. O. Izotov

ON TRANSHUMANISM AS A WORLDVIEW

The article offers an analysis of the idea proposed in transhumanism of the need to use advanced scientific and technological achievements in order to improve the biological nature of man and thus overcome the global problems and threats hanging over humanity. It is concluded that the optimistic predictions of transhumanists are insufficiently substantiated in relation to achieving the state of immortality, since the possibility of using modern technologies for human “improvement” collides with and gives rise to complex technical and ethical problems. In addition to this criticism, a critical consideration of the worldview aspect is proposed regarding the possible consequences of such a technological change in human nature.

Keywords: transhumanism, immortality, death, biotechnologies, artificial intelligence.

Современному человечеству выпал жребий жить в динамичную и неоднозначную эпоху, на особенности развития которой сильное воздействие оказывают техника и технологии. Последствия стремительного научно-технического прогресса

носят неоднозначный и противоречивый характер: с одной стороны, они сулят процветание и комфортное существование, с другой стороны, в них начинают просматриваться крайне опасные для человечества угрозы и проблемы.