

Елена Николаевна САВЕЛЬЕВА / Elena SAVELIEVA

**| Традиционные и инновационные аспекты коммуникативного потенциала киноискусства / Traditional and Innovative Aspects of the Communicative Potential of Cinema |**

Елена Николаевна САВЕЛЬЕВА / Elena SAVELIEVA

*Томский государственный университет, Томск, Россия  
Институт искусств и культуры, кафедра теории и истории культуры  
Доцент, кандидат философских наук**National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia  
Institute of Arts and Culture, Associate Professor, Ph.D  
limi77@inbox.ru***ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ КОММУНИКАТИВНОГО ПОТЕНЦИАЛА КИНОИСКУССТВА**

Автор данной статьи обращается к проблеме коммуникативных возможностей киноискусства. Его радикально новационный аспект рассматривается в контексте природы киноязыка. Опора на позицию феноменологического направления кинотеории, позволяет акцентировать участие конкретно-чувственных условий просмотра, – не имеющих аналогов в границах других видов искусств и обуславливающих коммуникативный потенциал кино. Другой фактор, обеспечивающий коммуникативную миссию киноискусства, связывается с его причастностью к массовой культуре. Именно массовая природа кинозрелища определяет его традиционность. В качестве особого механизма реализации коммуникативного потенциала выступают попытки привести в соответствие систему художественных образов и действующую модель социокультурной реальности. Смена репрезентативных приемов является сигналом формирования нового культурного ландшафта и маркером формирования иных кодов реализма. В силу этого историческое пространство киноискусства представляет собой череду поисков способов «овладения реальностью».

Коммуникативная ценность кинематографа для современной культуры определяется его особым положением среди видов искусства в целом, и среди медийных средств технической воспроизводимости в частности. Про-

**Ключевые слова:** кинотеория, киноязык, коммуникативный потенциал, художественный образ, драматургическая схема, репрезентация, массовая культура.

**TRADITIONAL AND INNOVATIVE ASPECTS OF THE COMMUNICATIVE POTENTIAL OF CINEMA**

The author of this article considers the problem of communication. Its radically innovative aspect is considered in the context of the nature of film language. Communicative potential of film is shown. The impotent factor of communicative mission of cinema is associated with his involvement in mass culture. Change of representative techniques is a signal of formation of a new cultural landscape. Therefore, the historical space of cinema is a series of searches of ways of "mastering reality".

**Key words:** film theory, the language of cinema, communicative potential, artistic image, dramaturgical scheme, representation, popular culture.

блема специфики кино естественным образом провоцирует вопрос особенностей его коммуникативных возможностей, с учетом того, что «каждая система средств художественного выражения обладает своей особой природой, предпочитающей



Елена Николаевна САВЕЛЬЕВА / Elena SAVELIEVA

**| Традиционные и инновационные аспекты коммуникативного потенциала киноискусства / Traditional and Innovative Aspects of the Communicative Potential of Cinema |**

одни коммуникации и отвергающей другие»<sup>1</sup>. Поиск ответа приводит к обращению к определенным итогам осмысления языковой формы киноискусства. При этом особое внимание привлекает феноменологическая традиция философии кино. Данный подход легитимирует такую принципиальную характеристику киноязыка, специфицирующую его коммуникативные способности, как теснейшая связь с материальным миром. Рассматривая кино как «феномен в чистом виде», как явление, требующее мгновенного постижения в чувственном опыте зрителя, теоретики отстаивают не языковую, «нелингвистически оформленную» (Ж. Делез) природу кино, смыслы которого реализуются в объектах предметного мира при непосредственном контакте с ними зрителей<sup>2</sup>. Утверждается, что кино – это не высказывание и не высказанное, а скорее нечто «выразимое». Это принципиально иной язык, основанный на системе знаков, отличающейся от систем письменно-устных языков. Отрицание возможности функционирования формы фильма согласно порядку, подобному языку, соответственно, исключает принцип фундаментальной оппозиции означающих и означаемых. Ключевой для феноменологического направления кинотеории становится идея смыслопорождения в самих показываемых вещах, в феноменах предметного мира. Его последователи полагают, что «жизнь выступает изобразительным знаком самой себя»<sup>3</sup>. Язык же надстраивается над формой фильма как способ формулирования смыслов, в него заложенных. Разница между синтаксисом естественной речи и монтажным рядом в кино, считает Ямпольский, есть свидетельствование внеязыковой природы монтажа. Так, феноменологическая трактовка монтажа полагает его не как конструкцию генетически связанную с

языком и лингвистическими выражениями, но как данное нам в созерцании, как интервал, открывающий смыслы там, где чрезмерная данность избыточной материальности их блокирует<sup>4</sup>. Подобный подход, особым образом высвечивает природу киноязыка, применяющего феноменологический материал (физиогномику лица, тела, дерева, скалы, машины и т.п.) как некую модель непосредственного визуального выражения смыслов. Смыслы обнаруживаются в непосредственном контакте зрителей с подобными объектами, которые обладают материальностью, исторической конкретностью, сиюминутностью. Момент смысла, как его определяет М. Ямпольский, – это момент индивидуации формы, ее дифференциации в материи.

Таким образом, кино, будучи не столько копией реальности, сколько проекцией сложных феноменологических миров, является особой знаковой системой, в которой объективируются ценности и установки культуры. Этот важный аспект участия конкретно-чувственных, феноменологических условий просмотра, мы отмечаем в качестве характеристики киноязыка, определяющей и его коммуникативные возможности. Кино настолько «приклеено к реальности», что зритель доверчиво включается в экранный мир в поиске отражений собственного «Я», «Другого», и мира в целом. Причем заметим, аналоги среди других видов искусств в подобном использовании «жизни как она есть» в качестве материала, – отсутствуют. Это позволяет выделить кино как радикально новационную форму визуального искусства.

Поворот исследовательского ориентира к социокультурным параметрам кинематографа позволяет выделить еще один фактор, специфицирующий природу кино, а именно – причастность кинематографа к массовой культуре, принципы которой обуславливают коммуникативную миссию кинозрелища. Кинематограф, будучи явлением ры-

<sup>1</sup> Кракауэр З. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство. 1974. С. 24.

<sup>2</sup> Изволов Н. Феномен кино. История и теория. М.: Материк. 2005. С. 20.

<sup>3</sup> Казин А. Л. Проблемы кинематографического синтеза. / Кино и современная культура: Сб. научн. трудов. Л., 1988. С. 24.

<sup>4</sup> Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 141.



Елена Николаевна САВЕЛЬЕВА / Elena SAVELIEVA

**| Традиционные и инновационные аспекты коммуникативного потенциала киноискусства / Traditional and Innovative Aspects of the Communicative Potential of Cinema |**

ночным, способен поставить на поток любую актуальную тему, выделяясь среди всех прочих форм массмедиа высокой информационной емкостью. Благодаря кровнородственной связи с масскультурой, киноискусство в силах выполнять миссию «механизма социальности» (Н. Хренов), способствовать процессам объединения общества, создавать иллюзию коллектива. Однако ценой такого успеха становится замена элитарного восприятия – массовым; индивидуального опыта – архетипическим; авторской доминанты – творчеством «коллективных волеустремлений» (С. Эйзенштейн). Это та феноменологическая данность, которая определяет условие коммуникации, ориентированной не на индивида, а на массу, поскольку зритель воспринимает художественно-образную структуру кинопроизведения, сформированную из набора культурно обусловленных стереотипов и клише. Благодаря тому, что зритель воспринимает художественно-образную структуру кинопроизведения, сформированную из набора культурных стереотипов, осуществляется приобщение к коллективной памяти. Восприятие субъекта имеет счастливую возможность поверять легитимность собственной «истины реальности» с коллективными представлениями. Только брезгливое отношение к перегруженному негативными коннотациями понятию «массы» затрудняет оценку способности кино обеспечить общение и диалог. Вместе с тем массовый характер задает очевидно традиционную доминанту кино, которое при всей своей радикально технической обособленности приобретает «привычно-домашний» облик народного искусства.

Итак, убедительность визуально-пластического ряда, укорененная в феноменологических условиях просмотра, позволяет воссоздать иллюзию «правды жизни» данного культурного мира и, тем самым, донести нужную информацию до массовой аудитории, пребывающей в «совместном акте восприятия». Подобное совмещение новационных и традиционных качеств отличает ки-

ноискусство и накладывает особую печать на его коммуникативные возможности.

Однако заметим, достоверность «фильмической реальности» (А. Базен) не есть условие ее единообразия для сознания всякой культуры. Кино берет «срез реальности в ее пустоте еще-не-наделенности смыслом»<sup>5</sup>. Но наделение смыслом феноменологического материала контекстуализировано мировоззренческими установкам культуры. Каждой культурой, соответственно, вырабатываются свои репрезентативные приемы, в основе которых стереотипы и архетипические шаблонные образы, претендующие на статус коллективной памяти. Эти знаки-образы, переведенные в эмпирическую достоверность звукового и визуального планов, распознаются зрителем как отвечающие массовому представлению о правдоподобии, сформированному в рамках данной культуры. Подобный совместный опыт восприятия коллективных представлений содействует обретению идентичности культуры настолько, насколько более точные «коммуникативные фигуры находит правда наррации». Поэтому особое значение для коммуникативной миссии киноискусства имеет приведение в соответствие системы художественных образов (которая строится на основе неустранимой феноменологической природе киноязыка) и модели реальности данной общности. Смена репрезентативных приемов, в связи с этим, является не только сигналом формирования нового культурного ландшафта, но и маркером смены моделей реальности, смены представлений природы реализма, формирования иных «кодов реализма».

Рассматриваемое в данном исследовательском ракурсе историческое пространство киноискусства видится нам как череда поисков способов «овладения реальностью», идущих нередко в противоположном направлении, включающих оппозиционные стратегии по отношению к созданию

<sup>5</sup> Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 53.



Елена Николаевна САВЕЛЬЕВА / Elena SAVELIEVA

**| Традиционные и инновационные аспекты коммуникативного потенциала киноискусства / Traditional and Innovative Aspects of the Communicative Potential of Cinema |**

жизнеподобия образной системы. Разнообразие подобных поисков, безусловно, определяется не случайными факторами. Важнейшим, в их ряду, мы бы поместили принадлежность кинематографического мышления к классической либо постнеклассической парадигмам. В зависимости от этого условно вырисовываются две противостоящие линии репрезентативных стратегий, порожденных спором между реальностями – деонтологизированной и имеющей онтологическое алиби, симулятивной и укорененной в неких основаниях. Так как известно, что доверие к окружающей реальности свойственно мышлению классического направления, в то время как недоверие к реальности, ее деонтологизация, осознание вариативности, – признаки постнеклассического подхода. При этом, как художники, нацеленные на защиту принципов «жизненной правдивости», так и те, кто борется с реалистической основой кинообразности, должны разрабатывать собственную репрезентативную стратегию, связанную с пониманием мира.

Однако хотелось бы заметить, что исследованию механизмов согласования художественно-образной системы киноискусства и модели реальности практически не уделяется внимания. Какие принципы лежат в основе формирования репрезентативных приемов, нацеленных на построение достоверной картины мира? Каковы закономерности построения убедительных «коммуникативных фигур», отвечающих коллективным ожиданиям зрителя культурного мира, который «делает свой выбор той или иной истины реальности»?<sup>6</sup> Для того чтобы ответить на подобные вопросы, нам необходимо, в первую очередь, обозначить топологию жизнеподобия. То есть определиться с теми составляющими киноязыка, которые будучи константными параметрами, отвечают за достоверность художественно-образной системы, но в силу изменчивости своих характеристик могут рассмат-

риваться в качестве маркеров трактовки жизненной правдивости.

Как показывает наше исследование в качестве подобных факторов, ответственных за «овладение реальностью» могут рассматриваться: во-первых, драматургическая схема; во-вторых, визуально-пластическое решение «фильмической» реальности.

Чем обусловлен данный выбор? Использовать особенности драматургической схемы для оценки принципов правдоподобия, выработанных несопадающими системами видения, позволяет следующее рассуждение. Разнообразие художественных методов построения сюжета, определяется как личными эстетическими пристрастиями автора, так и мировоззренческими интенциями культуры в целом. Выше мы обозначили две предельные позиции, определяющие развитие современного искусства – классическое и постнеклассическое мышление, конституирующие в том числе и такие частные параметры художественной системы как сюжетная основа. В этом случае понимание жизнеподобия, нашедшее свои репрезентативные формы в топосе сюжета, согласуется с общекультурными установками и, соответственно, приобретает статус механизма его (жизнеподобия) легитимирующего. Драматургическая схема, будучи константой – неотъемлемой составляющей художественной системы, на которую реагирует зритель, приобретает тем не менее специфику благодаря своему некоему изменчивому параметру. Какому именно? Что является материалом, который подвергается коррекции в зависимости от данной модели реальности?

Мы полагаем, что таким параметром изменчивости, выступающим критерием жизнеподобия художественной системы может рассматриваться сохранение либо устранение повествовательности (литературности). Так, жизнеподобие «фильмической» реальности для классического мышления – логоцентристского по своей сути – опирается прежде всего на логику повествования. Соответственно, выразить свое недоверие деонто-

<sup>6</sup> Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 211.



Елена Николаевна САВЕЛЬЕВА / Elena SAVELIEVA

**| Традиционные и инновационные аспекты коммуникативного потенциала киноискусства / Traditional and Innovative Aspects of the Communicative Potential of Cinema |**

логизированному миру возможно путем разрушения последовательности рассказа, игнорированием крепкого драматургического построения с выверенным сюжетным ядром. В случае, когда ставится цель передать ощущение реальности, а не ее зеркальное отражение, зыбкость и неопределенность действительности – каузальность перестает быть фактором необходимым. Итак, обе традиции в стремлении выстроить правдоподобную картину мира опираются на драматургическую схему, которая становится гарантом жизнеподобия данной системы взглядов.

Так в стане советского авангардного кино 1920-х открыто провозглашавшего переконструирование реальности, новая поэтика зачастую строилась посредством разрушения повествовательных структур. Метафорический, ассоциативный монтаж, будучи основным методом подобных художественных решений, рассматривался как более достоверный способ передачи действительности. В связи с этим, закономерными оказываются обвинения в бессюжетности произведений С. Эйзенштейна.

Однако в среде кинодокументалистики проблема захвата реальности в топосе сюжета еще более показательна. Новый язык документального кинематографа формировался в стремлении к максимальной объективности. На этой идеологической базе формировалась теория «кино-глаза», как инструмента научного исследования мира. Предлагаемая Д. Вертовым методика применения хроники – жизни, схваченной на лету – была порождена безоговорочным доверием кинообъективу. В поисках же жизнеподобия кинодокументалисты-новаторы вышли на необходимость устранения повествовательности сюжета. В своем манифесте Д. Вертов осуждает сюжетный фильм как форму чуждую характеру и потребностям советского зрителя, призывая к созданию нового стиля кинорепортажа. Свои кинодокументы режиссер строил как систему сцепляемых друг с другом смысловых кусков, лишая их тем самым повествовательной логики, сю-

жетной предугадываемости, всякой литературности. Примечательно, что не смотря на миметический энтузиазм киноков, опыт передачи зрительных явлений, очищенный от литературности, в глазах современников неожиданно приблизился к произведениям символистов. Новаторская методика обернулась стилистическим приемом, обнаруживающим явное нарушение законов хроники. Противостоящие экспериментаторам кинодокументалисты традиционного направления (Э. Шуб, М. Кауфман, И. Копалин и др.) так же радели за адекватность репрезентации, но использовали для ее достижения «правильную» методику, основанную на классической системе видения. У «строгих летописцев эпохи» иллюзия сходства поддерживалась сюжетностью, последовательностью представленных фактов.

Режиссеры и сценаристы сегодня заявляют, что линейный сюжет себя исчерпал и нужно стремиться к нелинейности. Заметим, что под нелинейностью повествования понимается не мозаика хаотично сцепленных событий, а результат такого художественного мышления когда ценность имеет не последовательность суммы значимых фактов, а само ощущение их композиционности, синкретичности рационального и иррационального<sup>7</sup>. Я хочу работать с реальностью, пишет режиссер Ю. Колесник, но задача художника не в том, чтобы документально ее воспроизводить (в этом тоже стилизация), реальность должна быть обработана<sup>8</sup>. Отказывается от драматургии управляемой словом Э. Бартнев, считая, что нужно строить произведения на драматургии ощущения. «Литературность может и должна разрешаться пластически, становится жестом и деянием»<sup>9</sup>. В результате получается принципиально неиллюстративное кино, оно не повествует о чем-то, хотя и строится по принципам

<sup>7</sup> Чучин-Русов А.Е. Возвращение кентавров // Общественные науки и современность. 2004. №4. С. 164-173.

<sup>8</sup> Обучение закончено: забудьте // Искусство кино. 2004, №3. С. 5-23.

<sup>9</sup> Бартнев Э. Не говорить больше, чем говорит кадр // Искусство кино. 2004. №8. С. 80-87.



Елена Николаевна САВЕЛЬЕВА / Elena SAVELIEVA

**| Традиционные и инновационные аспекты коммуникативного потенциала киноискусства / Traditional and Innovative Aspects of the Communicative Potential of Cinema |**

игрового. Н. Цыркун, в свою очередь, выделяет новую стилевую линию – «оп-арт», сформировавшуюся на волне отказа от сюжетности<sup>10</sup>, выделяя тем самым кино визуального приоритета, кино «для разглядывания, а не для соучастия». Р. Пригунов, Брашинский, Ф. Янковский – поколение молодых режиссеров, реализующих подобные творческие установки на практике. Их кинопроизведения заведомо лишены впечатления реальности, которая в привычном (драматургическом) кино держится на четком сюжете.

Итак, в качестве единого механизма, легитимирующего ту или иную трактовку природы реализма можно рассматривать сюжетную конструкцию. При этом в качестве параметра изменчивости, выступающего критерием оценки жизнеспособности художественной системы, выступает характер повествовательных структур.

Другим механизмом, ответственным за овладение реальностью выступает визуально-пластическое решение «фильмической» действительности. Данный фактор играет даже более очевидную роль, чем драматургическая схема в репрезентации модели реальности. Потому как сама специфика формирования художественно-образной системы (в топосе предметного окружения) строго подчинена задачам сохранения либо отстранения материала киноискусства. Для решения подобных задач выработана масса творческих методов и приемов. Более того, история киноязыка зачастую рассматривается с позиции противостояния авторов, которые в работе с общим материалом, не совпадают в понимании жизненной правдивости и, соответственно, вырабатывают несовпадающие стратегии построения экранного мира: одни – доверяя реальности, другие – доверяя образу.

Двойственность ситуации в том, что с одной стороны в распоряжении киноязыка безграничные возможности достоверности, с другой стороны, ограничения связаны с «сопротивлением ма-

териала» (так кинотеоретики обозначают проблему перехода к образно-символической форме огромных областей, подчиненных автоматизму воспроизведения, которой не ведают другие виды искусств). А поскольку цель искусства – не просто отобразить объект, а сделать его носителем значения, то особую актуальность для кинематографа приобретает вопрос: каким образом «фильмическая» реальность, преобразуется в художественно-символический мир? Постановка данной проблемы инициировала развитие арсенала средств выразительности, характер применения которых, как мы полагаем, уличает автора в его реалистических пристрастиях. Практика киноязыка, так или иначе, опирается на предэкранную реальность и преобразует ее в той степени, в которой этого требует понимание жизненной правдивости на данном этапе.

В подобном качестве регулятора жизнеспособности, в первую очередь, оказывается первичный выбор камерой объектов и явлений. «Реальность испытывает подчиняющее влияние камеры и механизмуется в ней»<sup>11</sup>. Вычлняются некие области, которые уже в силу направленного на них внимания приобретают особое значение. Вместе с тем, благодаря монтажной организации материала, представленные фрагменты видимой реальности располагаются в необходимом смысловом контексте, между ними выстраиваются сложные семантические связи, формируется их смысловая составляющая. Кроме того, к стратегии художественно-образного преобразования относится ряд таких приемов как монтажные принципы, ракурсная съемка, совокупность ритмических, звуковых, световых приемов, и т.д. Результат их воздействия на предметный мир в среде кинотеоретиков получает множество определений: «выделение семантических узлов», «отбор чувственных единиц», «семантическая динамизация», «авторизация значимых моментов». Принципиальное значение подобных процедур заключается в деформации облика ве-

<sup>10</sup> Цыркун Н. Оп!-Арт?/ Искусство кино. 2004. №7. С.62-65.

<sup>11</sup> Изволов Н. Феномен кино. История и теория. М.: Материк. 2005. С. 25.



Елена Николаевна САВЕЛЬЕВА / Elena SAVELIEVA

**| Традиционные и инновационные аспекты коммуникативного потенциала киноискусства / Traditional and Innovative Aspects of the Communicative Potential of Cinema |**

щей, последовательности фактов, в резко выраженной модальности кадра. В итоге формируется именно кинотекст, а не автоматически воспроизведенная действительность, поскольку подобные нарушения «не отвечают» ожиданиям зрителя по отношению к привычному видимому миру. Эти важные для авторской концепции искажения наполняют значением предметы реального мира.

Необходимость семантической обработки объектов подразумевал уже С. Эйзенштейн в системе аттракционов, формулируя теорию интеллектуального кино. Сегодня М. Ямпольский считает, что интеллектуальное воздействие на объект возможно посредством введения «сдвигов», «деформаций», как некой системы особых кинематографических приемов. Н. Изволов предлагает называть все манипуляции, совершаемые с материалом кино (независимо от того к какому пласту фильма он принадлежит – событийному, оптическому, предметному) и основанные на принципе несоответствия – «трюком». «Трюки», среди которых перечисляются обратная, ускоренная, замедленная съемка, наплыв, экспозиция и др., «мешают» контакту зрителя с естественной реальностью, вызывая эффект «радости неузнавания».

Так, противостоящие творческие концепции российского кино 1920-х годов, формируя визуально-пластический ряд, понимали окружающую реальность (то есть природу киноматериала) достаточно единодушно – как неизбежную культурой, первозданную, сырую российскую действительность. При этом одно направление кинематографического мышления ставит задачу конструирования нового культурного мира. Другое – убедительно воссоздать имеющуюся действительность.

Среди режиссеров-новаторов, полагающих, что экран – не зеркало, а трансформатор жизни наиболее последовательным в стремлении овладеть реальностью и переделать ее по своему идеологическому усмотрению являлся С. Эйзенштейн. Режиссер использует целый арсенал средств выразительности, формирующий визуально-пластическое

решение фильма: параллельно-ассоциативный монтаж, сталкивающий означаемые объекты; ракурсную съемку, видоизменяющую привычный вид предметов и фигур; особым образом организованный ритм объектов и их движений, звуковые и световые эффекты, экспрессивность мимики, жестикуляции, и т.п. Моделируется революционная действительность благодаря активной работе с объектами, которым навязывается роль «чувственных единиц», объясняющих зрителю авторскую идею. «Фильмическая» реальность приобретает статус жизнеподобия, соответствующего новому революционному (динамичному, патетичному, брутальному, классовому) миру.

Поиск средств выразительности иной творческой концепции нацелен на бережное сохранение предэкранной реальности. При этом ее художественная достоверность легитимируется несколько иным образом. В игровом кино 1920-х данного направления поддержка жизнеподобия реализуется за счет актуализации бытовой проблематики. Известно, что первый пример достоверности, воссозданной посредством репрезентации быта осуществляется в фильме А. Санина «Поликушка». Следующим достижением в передаче «жизни как она есть» становится «Путевка в жизнь» Н. Экка – бесхитростная мелодрама о беспризорниках, где намечались диалоги естественного общения, подлинность движений, жестикуляции<sup>12</sup>. При этом подчеркивается, что опыт жизнеподобия заимствуется из сферы театрального искусства. Отработанная театральная модель реализма на данном этапе привносит подлинность в передачу среды в ее кинематографической интерпретации. В качестве же приемов «семантической динамизации» используется хаос, импровизационность расположения предметов, их этнографичность, децентрация действия. Важной репрезентативной особенностью «своего» быта становится подчеркнутая неприглядность, рва-

<sup>12</sup> Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 198.



Елена Николаевна САВЕЛЬЕВА / Elena SAVELIEVA

**| Традиционные и инновационные аспекты коммуникативного потенциала киноискусства / Traditional and Innovative Aspects of the Communicative Potential of Cinema |**

ность, грязность предметного окружения, что характеризует дикую российскую реальность, необработанный быт, «пестроту и слякоть петушиной России». Это та осознаваемая творческим мышлением реальность, которая подлежит окультуриванию и видеоизменению средствами искусства. При этом крайне аккуратное отношение к киноматериалу выражается в том, что вместо конструирующего параллельно-ассоциативного монтажа применяется временной и параллельный; вместо необычных ракурсных планов – постановочные мизансцены со статичной камеры, «картинное» правильное освещение; вместо строго отобранных и ритмично выверенных объектов в кадре – беспорядок неухоженных грязноватых предметов и т.д. Подобный характер визуально-пластического решения «фильмической» реальности воспринимался как признак жизнеподобия, сформированного под влиянием театрального и живописного опыта. Косвенным свидетельством такого положения становятся обвинения фильмов данного направления в описательно-картинной образности, как бы снятой с холста. Современная реальность «как она есть» – неухоженная, но потенциально готовая к

обновлению получает свое художественно-образное воплощение. Таким образом, практика киноязыка определяется не случайным выбором автора, а необходимостью привести в соответствие исходный материал с пониманием жизнеподобия на данном этапе.

Итак, на особенности понимания жизнеподобия данного культурного мира указывают такие параметры киноискусства как сюжетная конструкция и характер визуально-пластического решения «фильмической» реальности. И насколько точно репрезентативная модель, выражающая внешние формы и идеи своего времени, будет соответствовать представлению зрителя о том, что есть «правда жизни» на экране, настолько выше вероятность развития коммуникативного потенциала культуры и ее готовности к диалогу. При этом особого внимания заслуживает тот факт, что природу коммуникативных возможностей кино определяет как традиционное тяготение искусства к массе (сосуществующее с элитарным направлением), так и новации, сформированные эпохой технического прогресса (в ряду которых беспрецедентная достоверность визуального ряда).

