Кино как новый элемент художественной культуры

Содержание

1. Введение

2. “Жертва” Плато

3. Система зрелищных искусств (кино, телевидение, театр)

4. Кинематограф как средство массовой коммуникации

5. Заключение

6. Список литературы

Введение

Кино — одно из самых молодых и в тоже время одно из самых массовых искусств. Его история по сравнению с тысячелетней историей музыки, живописи или театра коротка. Вместе с тем миллионы зрителей каждый день заполняют залы кинотеатров, и еще больше людей смотрят кинофильмы по телевидению. Кино оказывает мощное воздействие на сердца и умы молодежи. Естественно, что к нему привлечено внимание социологов, эстетиков, искусствоведов, теоретиков культуры — всех, кого интересуют проблемы художественного творчества и восприятия, средств массовой коммуникации, динамики общественных настроений и так далее.

Прежде всего, кино отличается от других видов искусства (в частности, от театра) тем, что оно занимает гораздо больше социокультурного пространства, выходит далеко за пределы художественного круга. Если театр, условно говоря, собран вокруг искусства, то кино охватывает своим влиянием буквально все, от духовных идеалов до этикета и моды.

Но вдаваясь в споры о культуре, скажем, что культура есть, прежде всего, мера организации, порядка, “чина” человеческой деятельности, отражающая собой ее фундаментальные социально-исторические характеристики. Реализовать культурологический подход к кинематографу — значит рассмотреть его как способ и форму организации идейно-художественной жизни своего времени, в которой, как в зеркале, отражается вся эта жизнь и которая, вместе с тем, является одной из существенных сторон этой жизни.

“Жертва” Плато Волна романтизма захлестывает Европу 1830 г. Стремление господствовать царит в эту эпоху повсюду — и у промышленников, которые накапливают богатство, создаваемое простым людом предместий, и у физиков, и у химиков, которые в своих лабораториях стремятся проникнуть в тайный природы.

Первые локомотивы пыхтят по только что проложенным железным рельсам. Новый газовый свет мерцает по ночам в столицах. Паровые машины действуют на ткацких и прядильных фабриках.

А между тем повсюду техника развивалась так внезапно и так быстро, что заговорили о неограниченном прогрессе, который обеспечит полное овладение силами природы, господства разума над миром.

И неудивительно поэтому, что одним из излюбленных мифов романтизма, взлет которого совпадает с развитием техники, был миф о Прометее, укравшем небесный огонь, для того чтобы оживить глиняное изваяние.

В эпоху мечтаний о новом Прометее не так удивителен и поступок Жозефа Плато, молодого бельгийского профессора, который однажды летом 1829 г. в Льеже, не отрываясь, смотрит 25 секунд на раскаленный диск полуденного солнца, пытаясь вырвать у светила его тайну, желая узнать предел сопротивляемости сетчатки человеческого глаза, и слепнет.

В течение последующих дней, которые он принужден был провести в темной комнате, Плато ничего не видел кроме терзающего и подавляющего образа солнца, запечатленного на его сетчатке. Потом постепенно к нему возвратилось зрение. С неосмотрительной горячностью он немедленно возобновил свои работы по оптике, и в частности, исследования способности человеческого глаза сохранять изображения.

Еще в 1680 г. Ньютон попробовал произвести эксперимент, подобный опыту Плато. Знаменитый английский физик смотрел правым глазом на отражение солнца в зеркале. После этого он был принужден провести три дня в темной комнате и поправился только через несколько недель.

Плато пожертвовал зрением ради своих опытов. В 1842 г. он окончательно ослеп. Но за десять лет до этого ему удалось открыть поистине прометеевский секрет: формулу, позволяющую воспроизвести человека во всем многообразии его природы. Плато действительно построил в 1832 г. фенакистископ — маленький лабораторный приборчик, простую игрушку, из которой, однако, выросло все современное кино, ибо в ней были заложены основные его принципы.

Семейство зрелищных искусств (кино, телевидение, театр) Треугольник “театр-кино-ТВ” вычленяет определенную зону зрелищной области современной художественной культуры. Эти три искусства (говорим о художественных формах кино и ТВ) родственны друг другу, поскольку их сближает и отделяет от всех других искусств лежащий в основе художественной ткани актерский способ воспроизведения человеческой жизни.

Полнота представления о природе любого искусства требует его рассмотрения в двух планах — гносеологическом и функциональном. Первый предполагает выяснение особенностей отражения действительности в данном виде искусства и ее претворения в ткань художественных образов; второй — особенностей воздействия данного искусства на человеческое сознание, и через него — на жизнь и развитие общества.

Театр имеет прямым предметом воспроизведение человека и человеческих отношений. По сути дела, минимально необходимо для существования спектакля наличие двух персонажей, ведущих между собой диалог, хотя бы на сцене ничего кроме них не было. Более того, даже второй персонаж не абсолютно необходим театру — потому-то возможен “театр одного актера” , в котором его единственный герой — рассказчик — завязывает диалог со зрительным залом. Этот род сценического искусства возможен потому, что главный “материал” театра — живой человек, воссоздающий свое бытие с такой адекватностью, с какой этого нельзя сделать никакими другими средствами.

Не очевидно ли, что в искусстве кино немыслим совершенно “фильм одного актера” , что не может быть фильма “в сукнах” , и что даже диалог двух персонажей есть редчайшая и предельная форма кинематографического искусства? Ему нужен, по крайней мере “групповой портрет в интерьере” , а еще лучше — “портрет массы людей в экстерьере” , то есть изображение социальной жизни в тех ее формах, в которых творится история, творится и великими людьми — Иваном Грозным, Лениным, и массой простых людей — героями повседневного бытия, предстающего перед нами как движение истории.

Конечно, в центре киноповествования остается конкретный человек, и основным средством его изображения является актер, чаще всего тот же, который играет в театре, однако соотношение человека и среды в предмете художественного познания радикально иное в обоих случаях — потому в кино актер уже не является исключительным творцом художественной ткани, каков он в театре.

Не удивительно, что, как давно выяснилось на практике, кинематограф ближе к роману, чем к драме, к эпическим повествовательным литературным формам, нежели к театру — экранизация пьесы представляет не меньше трудностей, чем инсценировка романа.

Именно в театре слово играет безусловно решающую роль — это доказывается самостоятельной художественной ценностью драматургического текста, который, хотя и создается для сценического воплощения, может восприниматься и в процессе чтения.

В этом смысле из всех зрелищных искусств театр ближе всего к искусству слова, литературе. Киноискусство, напротив, родственно изобразительным искусствам, будучи в основе своей изображением видимого мира. В конечном счете, только этим можно объяснить существование немого кино как самостоятельной и художественно полноценной формы искусства, равно как и то, что немое искусство Чаплина могло жить большой художественной жизнью в эпоху звукового кино.

Кинематограф как средство массовой коммуникации Бытие произведений киноискусства формирует закономерности социально-психологического и культурно-исторического плана. Возникает проблема выяснения взаимоотношений кинематографа не только с явлениями художественной культуры, его места среди других искусств, но и осознания той роли, которую играет кино в обществе, его способности воздействовать на общественное сознание.

Активное участие кинематографа в процессе массовой коммуникации повышает потенциал его социального воздействия.

Массовая коммуникация — процесс распространения информации (знания, духовных ценностей, моральных и правовых норм и так далее) с помощью тех средств (печать, радио, кинематограф, телевидение) на численно большие, рассредоточенные аудитории. При этом массовая коммуникация как социально-ориентированный опосредованный вид общения, причем ее главной функцией является не просто информирование, но и соединение рассредоточенных индивидов в социальной среде. Проще говоря, массовая коммуникация выступает как средство, с помощью которого человек ощущает себя членом более широкой общности, то есть социума, активно включается в его жизнь.

Общая роль массовой коммуникации лучше всего рассматривается через анализ функций, реализуемых СМК:

1.       функция информирования, совпадающая с увеличением и (или) изменением состава знаний у представителей аудитории;

2.       функция воспитания, совпадающая с формированием или изменением интенсивности и направленности определенного типа установок;

3.       функция организации поведения, совпадающая с прекращением, изменением или инсценированием какого-либо действия;

4.       функция развлечения, совпадающая с изменением комплекса психологических, физиологических (усталость, раздражение) и тому подобное характеристик с помощью эффектов отвлечения, переключения внимания, создается ситуация для выхода чувств;

5.       функция коммуникации, совпадающая с усилением, поддержанием или ослаблением связей между представителями аудитории.

Итак, кинематограф, который сам по себе является системой и обладает сложной структурой, реализует все функции средств массовой коммуникации — информационная, воспитательная, организации поведения, развлекательная, коммуникации — но специфическим способом. Тут необходимо сделать одну оговорку: существуют виды кино деятельности, которые по преимуществу выполняют одну из вышеперечисленных функций, к примеру, хроника, учебное кино. Ограничимся в рассмотрении игрового кинематографа в двух его ипостасях: как вида искусства, с одной стороны, и как средства массовой коммуникации, с другой. Это в определенной степени усложняет задачу, так как контакт с произведениями искусства осуществляется уже не по законам коммуникации, а по законам общения.

Сущность общения психологи видят во “взаимном активном обмене индивидуально-личностным содержанием” . Особенно подчеркивается момент “взаимодействия” в этом процессе. Действительно, контакт фильма и публики строится не на основе передачи и приема (усвоения) информации, а на основе сопереживания, активного включения зрителя в экранный мир.

Подобный тип взаимодействия не является специфическим для контакта кинокартины и публики. Любое произведение искусства “общается” с человеком, воздействуя на его разум и сердце. Но художественный кинематограф принадлежит не только к музам, но и к средствам массовой информации, поэтому мы сталкиваемся с ситуацией, когда все перечисленные функции средств массовой коммуникации реализуются фильмом в комплексе, более того, реализуются они через эстетическое воздействие кинопроизведения. И это чрезвычайно важно.

У Ан.  Вартанова есть замечание о том, что даже те СМК, которые получили самостоятельное художественное значение, сохраняют неразрывную связь с социальными процессами общества. По отношению к кино, которое, как уже было сказано, формирует публику, эта мысль наиболее верна.

И тут есть смысл обратиться к уже ставшим хрестоматийным примеру: З.  Кранкауэру удалось на основе анализа фильмов показать психологическую подготовку прихода Гитлера к власти. Немецкий теоретик пишет о том, что постоянное возникновение в фильмах изобразительных и сюжетных мотивов свидетельствует о том, что они есть внешние проявления внутренних побуждений. “Эти мотивы, несомненно, заключают в себе социально-психологические модели поведения, если проникают в популярные и непопулярные фильмы” .

Возникает своеобразная и достаточно сложная диалектика: художественный кинематограф, будучи средством массовой коммуникации, а по форме воздействия на публику приближающийся к традиционным зрелищам, теснейшими узами связан с социальною жизнью. Он, с одной стороны, “формирует публику быстро, и притом по своему подобию” , а с другой — публика “создает” кино, то есть определенное состояние общественной психологии, “глубокие пласты коллективной души” , если воспользоваться терминологией 3.  Кракауэра, отражаются в фильме. Слово “создает” не случайно поставлено в кавычки, его можно употребить как в прямом, так и в переносном смысле. В прямом — когда проблема выхвачена из действительности, осмыслена и перенесена на экран, и в переносном — когда фильм, с точки зрения критики не заслуживающий внимания, вдруг становится “боевиком проката” .

Ю.  Лотман писал: “Кинофильм принадлежит идеологической борьбе, культуре, искусству своей эпохи. Этими сторонами он связан с многочисленными, вне текста фильма лежащими сторонами жизни, и это порождает целый шлейф значений, которые и для историка и для современника порой оказываются более существенными, чем собственно эстетические проблемы” . Отмечая особенности киноповествования, он говорит: “... в фильм все время втягивается последовательность разнообразных внетекстовых ассоциаций общественно-политического, исторического, культурного плана в виде разнообразных цитат... Возникает повествование на высшем уровне как монтаж разнообразия культурных моделей” .

Таким образом, произведение киноискусства, как некая целостность, оказывается тесно связанным с широким социо-культурным контекстом, который его порождает. Восприятие фильма вызывает целый ряд ассоциаций, на первый взгляд, не вытекающих из его визуального ряда. По всей видимости, такая связь текста фильма с действительностью объясняется спецификой языка, которым оперирует кинематограф. Киноречь — это “оттиски” видимой и слышимой жизни. Зритель, захваченный экранными образами, переживает судьбу героя, как свою собственную. Он как бы входит в мир фильма. Человек перестает быть простым наблюдателем событий, происходящих на экране. Он их активный участник. Более того, сюжетные перипетии фильма рождают у зрителя ассоциации, связывающие художественную ткань картины с той действительностью, которая его окружает.

Именно эти черты киноповествования — теснейшая связь с реальным бытием людей, способность фильма вовлечь зрителя в свое пространство — обуславливают потенциал общественного воздействия кинематографа, возможность осуществлять все функции СМК в комплексе, через артефакт.

И тут возникает проблема. Для того чтобы активно влиять на сознание людей, служить средством познания действительности, фильм должен быть истинным произведением киноискусства. С другой стороны — ему необходим контакт с миллионной аудиторией. К сожалению, массовой, как правило, становится картина, с точки зрения критики, отнюдь не принадлежащая к шедеврам.

Какие же механизмы превращают заурядные фильмы в боевики проката? Н. М.  Зоркая, сопоставляя признаки, обеспечивающие успех картине, с отличительными чертами тех произведений, которые из фольклора переходят в литературу, показывает несомненное их сходство. Чем традиционнее, “фольклорное” происхождение кинокартины, тем больше у нее шансов на массовый успех.

Как правило, пристрастие рядового зрителя к фольклорным мотивам объясняют неразвитостью вкуса. Я.  Варшавский пишет: “Развитие вкуса человека непременно начинается с влечения к сказке и непременно, в конце концов, приводит к жажде реальности, если вкус развивается” . И далее: рядовой зритель мыслит эталонами. “А это определенный момент в художественном развитии человека” , который предшествует аналитическому отношению к действительности.

С Я.  Варшавским нельзя не согласиться. Однако может быть, причины данного явления лежат несколько глубже? Так, К.  Разлогов историко-культурное обоснование развлечения видит в стихии празднества и балагана. Уже говорилось, что кино отчасти заменило по своим функциям исчезнувшие патриархальные формы регуляции культурной жизни. Именно в этом качестве кинематограф был ответом на потребности времени. Будучи порождением культуры 20 в., кино сохраняет неразрывную связь с культурой предшествующих эпох, в частности, с древнейшими зрелищами.

Выдающийся советский психолог Л. С.  Выготский в свое время писал: “Индивид в своем поведении обнаруживает в застывшем виде законченные уже фазы развития. Генетическая многоплановость личности, содержащей в себе пласты различной древности, сообщает ей необычайно сложное построение и одновременно служит как бы генетической лестницей, соединяющей через ряд переходных форм высшие функции личности с примитивным поведением в онто- и филогенезе.

Если же обратиться к особенностям психологического восприятия кинозрелища, то вырисовывается следующая картина: при восприятии движения звукозрительных образов возникает эмоциональное возбуждение, которое в известном плане представляет собой как бы архаизм человеческой природы. Это генетически наиболее раннее образование, и в нем в полной мере обнаруживается единство и целостность всей структуры живого организма, где физиологическое и психологическое тесно связаны. Эмоции являются начальным проявлением психической реакции на внешнее воздействие. Они как бы подготавливают переход психических процессов в интеллектуальную сферу. Воздействие, в первую очередь, на эмоции человека — это психофизиологическая характеристика контакта с кинозрелищем.

На основе эмоции возникают сопричастность и сопонимание (эмпатия) , при которых пассивное созерцание изображений экрана переходит в активно личностный процесс соучастия. Но соучастие — не постоянное явление, оно чередуется с состояниями отчуждения зрителя. Эта смена соучастия отчуждением зависит от различных причин, в основе которых, с одной стороны — особенности зрителя, а с другой — сам фильм, его содержание и образная структура.

Таким образом, сами психологические характеристики киновосприятия как бы провоцируют условия для проявления архаичных структур. Более того, выявленная Выготским генетическая многоплановость личности объясняет устойчивый интерес зрителей к “низким” жанрам, при восприятии которых происходит “оживление” застывших пластов психики. Сделаем одно уточнение: механизмы восприятия кинозрелища никоим образом не влияют на содержание истинных произведений киноискусства. Речь идет только о том, что благодаря своему языку кино характеризуется облегченной (по сравнению с классическими музами) формой восприятия. Рядовой зритель, как правило, не анализирует то, что он видит на экране, а лишь активно “переживает” ход событий. Можно говорить, что в данном случае отсутствует эстетическое отношение к воспринимаемому, которое характеризуется пушкинской формулой: “Над вымыслом слезами обольюсь” . (С одной стороны — сопереживание, с другой — четкое осознание того, что перед нами — не реальный, а вымышленный мир.) Существует мнение, согласно которому культура не представляет собой гомогенного образования. В нее включены элементы различного происхождения, пришедшие из разных эпох. Вероятно, в культуре существуют относительно статичные, повторяющиеся, как бы вневременные структуры, находящиеся и ее “низовом” слое, и более динамичные, индивидуализированные и неповторимые феномены, образующие “верхний ряд” . “Низовому слою” культуры соответствует фольклор и примыкающие к нему устные и письменные народные (лубочные) жанры и виды.

Н.  Хренов пишет, что в “начале 20 в. лубочное повествование прорвалось в кинематограф” , а позднее вступило в сложные взаимоотношения с книжной культурой и продолжает функционировать в новых формах. По всей видимости, именно рассмотренные выше особенности кинематографа обусловили такого рода “прорыв” и более того, закрепили отражение “низового” слоя культуры в произведениях киноискусства в силу устойчивого интереса зрителей к фильмам, построенным на фольклорной основе.

Естественно, что любая теоретическая концепция страдает некоторой абстрактностью и не способна охватить все многообразие конкретной практики. Мы можем лишь бесконечно приближаться к адекватному отражению законов какого-либо феномена в терминах науки. Это тем более верно, когда речь идет об изучении такого сверхсложного образования, каким является кинематограф. Действительно, художественный фильм, оперируя наиболее “безусловным” языком (что характерно и для телевидения) , обращаясь к публике кинозала (чего лишено ТВ) , создает совершенно особый тип контакта с произведением искусства. Мера вовлеченности зрителя в экранное действо настолько велика, что требуется достаточно высокий уровень интеллектуальной подготовки для идеального, с точки зрения эстетики, восприятия, которое характеризуется определенной степенью отстраненности и аналитическим отношением к воспринимаемому. Наверное, поэтому так типична ситуация, когда фильм, являющий, с точки зрения критика, действительное произведение киноискусства, проваливается в прокате.

И.  Левшина предлагает повышать “электронную грамотность” населения путем создания факультетов в школах, киноклубов и т.д. Научить людей понимать сложнейшие произведения художественного кинематографа — это необходимая и благородная задача, однако ее решение — дело достаточно длительного временного периода. А пока нужно использовать все те возможности, которые нам предоставляет кинематограф. В силу своего статуса как средства массовой коммуникации кино обладает огромным потенциалом воздействия на общество. Как бы ни относился зритель к показанному на экране, по какой бы причине он ни шел в кинотеатр — провести свободное время, встретиться с друзьями, наконец, получить наслаждение от произведения искусства, — в любом случае “мир” фильма, хотя бы одной из своих многочисленных сторон, затрагивает его. Особенно тогда, когда этот “мир” организован по законам зрелища.

А теперь попытаемся применить эти положения к тем реальным противоречиям, которые возникают в процессе бытования фильма. Нам всем хорошо знакома ситуация, когда журналы и газеты переполнены отрицательными критическими отзывами о какой-то картине, в то время как билеты на этот фильм купить невозможно. Критики ругают зрителей за отсутствие вкуса, а зрители с недоверием начинают относиться к критической литературе. Особенно часто подобная ситуация возникает тогда, когда на экраны выходит картина, сделанная в так называемом “низком” жанре. Не случайно на страницах журнала “Искусство кино” была развернута дискуссия, посвященная проблемам развлекательных фильмов.

И.  Левшина, основываясь на материалах социологических исследований, делает вывод, что в 70-е гг. основным мотивом посещения кино было проведение досуга. В 80-е ситуация вряд ли изменилась. Естественно, что, желая отдохнуть, зритель выбирает комедию, мелодраму, детектив. И, в общем, это не так просто, особенно если научиться “развлекая не отвлекать, а обучать, воспитывать, формировать художественные вкусы, развивать личность” , к чему призывает К.  Разлогов. Правда, последнее утверждение противоречит им же высказанной точке зрения о необходимости “чистоты” жанра, которая недостижима не только потому, что изменились взаимоотношения художника и зрителя, а в силу социальной “нагруженности” произведений кинематографа, того набора ассоциаций, связей с общественным бытием, которые они несут.

Если говорить о “массовой культуре” Запада, то ее произведения тоже связаны с реальностью, только совершенно специфическим способом — они нередко функциональны по отношению к целям буржуазного общества. Не случайно кинематограф определяется там как мощное средство манипулирования общественным сознанием. Вспомните американские фильмы, прошедшие на советских экранах (надо заметить, при полных кассовых сборах) : “Бездна” , “К сокровищам авиакатастрофы” . Мораль их проста — будь смелым, сильным и ты получишь награду — деньги. Причем мораль эта не провозглашается в длинных монологах героев, она “закодирована” в каждом кадре, в каждом эпизоде фильма.

Основной недостаток наших развлекательных кинокартин заключается в отсутствии профессионализма их создателей. Недостаточное владение жанром проявляется не только в том, что рождаются несмешные комедии и незахватывающие детективы, оно становится очевидным, когда те самые серьезные проблемы, которых все-таки касается фильм, оказываются не “вплетенными” в его подлинный сюжет, а как бы “навешенными” сверху. Пристрастие советских режиссеров, особенно работающих в развлекательных жанрах, к нравоучительным монологам поистине удивительно. Так, к примеру, на общественном просмотре фильма Л.  Менакера “Завещание профессора Доуэля” по мотивам романа А.  Беляева было сказано, в похвалу режиссеру, что он всегда думает о зрителе. Действительно, пока дело касалось панорам виллы Доуэля, песчаного пляжа с романтическими скалами, крупных планов красавицы кинозвезды (Н.  Сайко) , мысль о зрителе явно не покидала режиссера. Однако для того, чтобы донести нравственный смысл картины, авторы фильма использовали тот же прием — прямое растолковывание сути произведения, хотя она, в общем-то, вычитывалась из его образного ряда. Наверное, создатели научно-фантастической ленты, отягощенной проблемами морали, и в данном случае думали о зрителе, только почему-то с крайним недоверием. А ведь навязчивая дидактика разрушает даже серьезные произведения киноискусства, не говоря уже о тех, которые претендуют на развлекательность.

Вернемся к материалам дискуссии “Искусства кино” . Если подвести итог высказанным в ее ходе точкам зрения, то проблема “низких” и “высоких” жанров сводится к решению вопроса: кино — это искусство или зрелище? В теоретическом плане данная дилемма разрешается признанием и осмыслением амбивалентности кинематографа. Кино — это и высокое искусство, и яркое, динамичное зрелище.

Именно потому так остро стоит вопрос о профессиональной подготовленности режиссеров, работающих в развлекательных жанрах, ведь зрелищность и развлекательность отнюдь не синонимы. И “Пираты 20 века” , по всей видимости, имели такой колоссальный успех потому, что Б.  Дурову удалось поставить “развлекающее зрелище” . Режиссер хорошо знал, кому он адресует свой фильм, и не ошибся в расчетах.

Основная беда многих советских комедий, детективов, мелодрам, на наш взгляд, заключается в том, что, пытаясь усложнить фильм, его создатели не могут органично соединить развлекательную и драматическую линии. Они существуют изолированно и в результате губят друг друга. Зрелища не получается, а ведь именно “низкие” жанры нуждаются в нем в наибольшей степени.

Созданная по законам зрелищности мелодрама может вызвать у зрителя самые серьезные размышления о жизни, и они не разрушают ее как целостное произведение киноискусства, если все эти проблемы “закодированы” авторами в сюжетные перипетии фильма, а не образуют своеобразный довесок.

Мы не случайно обратились к дискуссии на страницах журнала “Искусство кино” , ведь именно этот орган должен корректировать отношения теория я практики. Не случаен и акцент на развлекательных фильмах. И вот по какой причине: как правило, “боевиками проката” становятся картины, принадлежащие к “низким” жанрам. Сущность же кинематографа как СМК ярче всего проявляется именно в случае массового фильма. Дело в том, что зрелищно оформленный развлекательный фильм — это доступный каждому, надежный коммуникатор, причем самая главная из всех функций произведений киноискусства — эстетическая — в данном случае отнюдь не доминирует. На первый план выдвигается рекреативная функция фильма.

В то же время кинокартина не существует без теснейших связей с социокультурным контекстом. Ее восприятие, набор ассоциаций, вызванный ею, изменяется в зависимости от конкретных реалий времени. Несмотря на то, что фильм представляет собой некую самостоятельную целостность, он включается в поток массовой коммуникации. Именно поэтому мы считаем, что кассовой кинокартина становится еще и потому, что ее какие-то содержательно-образные структуры совпадают с актуальными на данный момент социальными, нравственными ожиданиями аудитории. Здесь, несомненно, существует опасность впадения в вульгарный социологизм. Само собой разумеется, что связи кинематографа с общественным бытием людей носят чрезвычайно сложный и опосредованный характер. Однако забывать о них, исключать на поля внимания нам кажется непростительной ошибкой.

Когда мы встречаемся с истинными произведениями киноискусства, такими как “Калина красная” В.  Шукшина, “Чучело” Р.  Быкова, в основе которых лежат вечные, непреходящие ценности, то на первый план выдвигается эстетическое воздействие этих фильмов. Можно говорить о том, что они о чем-то информируют зрителей, воспитывают их, определенным образом организуют поведение, однако всего этого явно недостаточно для того, чтобы охарактеризовать влияние подобных кинокартин на личность. Лучше всего оно определяется через понятие катарсиса — потрясения, очищающего воздействия на человека.

Такие фильмы тоже включены в поток массовой коммуникации, которая формирует тип отношения к миру (известно, что некоторые западные кинокритики увидели в “Калине красной” только мелодраму с реалиями уголовной жизни) , однако их бытие на ее фоне принципиально отличается от функционирования “боевиков проката” . В последнем случае происходит “размывание” специфики фильма как произведения искусства, приоритет получают его коммуникативные свойства. Именно поэтому традиционное киноведение не справляется с “боевиками проката” , т.к. оценивает их с точки зрения эстетических достоинств.

Заключение После появления на белом полотне экрана первых живых картин у человека возникли все основания полагать, что отныне движущийся образ живых существ и предметов можно будет сохранить на века, и он был вправе воскликнуть: “Прошлое принадлежит мне!” Но прошлое не принадлежит никому, если судить о нем по этим картинам, ведь они не несут отпечатка нашей памяти, который неуловимо накладывается на то, что вызвано ею, и кажутся еще более устаревшими, потому что течение времени не изменило их вида. Древние поэмы оживают в устах молодых. Будущему принадлежит право определять ценность некоторых произведений. Пьесы, как ни подвластны они времени, иногда могут пережить актеров, впервые вдохнувших в них жизнь. Но кинематографическое произведение, связанное со своей эпохой, как ракушка, прилепившаяся к скале, не подчиняется закону времени, которому оно бросает вызов: неизменное в меняющемся мире, с течением времени оно лишь удаляется от нас.

Еще раз вспомним с благодарностью ученых и изобретателей: Плато, Рейно, Эдисона, Маре, Ньюбриджа, Демени, братьев Люмьер — всех тех, кто из любви к открытиям помогли изобретению, которое они считали лишь “научной игрушкой” , и которое оказалось новым средством выражения машиной, фабрикующей грезы, арсеналов поэзии.

Список использованной литературы

1. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — М.: Искусство, 1958.

2. Клер Р. Кино вчера, кино сегодня, пер. с фр. — М.: Прогресс, 1981.

3. Кино и современная культура / Сб. науч. трудов. — Л., 1981.