

**Кинематографический ассамбляж: взаимодействие и влияние**

**Научный руководитель – Ветушинский Александр Сергеевич**

*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*

Во времена Великой депрессии официантка Сесилия скрывается от жизни в кинотеатре, где каждый раз заново просматривает фильм со своим любимым актером. “She’s finally met th Актер выходит из своего фильма, рушит границы между экраном и пространством кинотеатра, сталкиваясь с жизнью, которая окружает Сесилию, но необходимо понимать, что фильм — это не только пленка, но и съемочная группа, кинотеатр, продюсеры и даже кассиры на входе, поэтому такой поворот в истории заставляет всех активизироваться и решать проблему с “выпавшим” Бакстером. Актер, который играет Бакстера приезжает в город, чтобы уладить это дело, предлагает выбрать между реальным актёром и его проекцией на экране, Сесилия выбирает реальность, которая снова её обманывает и возвращает в кинотеатр.

В этом кратком описание фильма можно проследить сразу несколько идей, на первый взгляд, всё относится только к самой истории (нарративу), но на деле оказывается, что это попытка описать фильма, как кинематографический объект, который может оказывать эффекты, быть носителем не только истории, но и важных как для зрителя, так и для всего кинематографа концептов, воссоздавать интерес (влечение) к движущимся изображениям.

Историю с точки зрения теоретического знания можно осмысливать с помощью направлений, которые связаны так или иначе идеей связанности всего со всем. “Формалисты” обращают первостепенное внимание на искусственность и сделанность кинематографа, а “реалистов” интересует (полу)прозрачность кинематографического медиума, в результате которой мы как бы становимся непосредственными свидетелями происходящего”[3]. Первая теория обращает внимание на то, каким образом создается искусственность пространства, вторая теория пере-создает нарративы. В то же время кинематограф не исчерпывается эти двумя теориями. Преемственность и противопоставленность теорий, осмысляющих кинематограф, приводит к эффекту вращающихся дверей, согласно которому одна теория приходит на смену другой, во многом с целью опровергнуть утвердившиеся результаты. Минус вращающихся дверей в невозможности равного доступа, так и со знанием, которое описывается с помощью переходов одного в другое.

В контексте рассуждений об онтологическом статусе “новых медиа” Манович удерживает две траектории: “первый — вектор движения от кино к новым медиа, вторая траектория — противоположная, находясь в её пределах, мы ищем ответы на ряд вопросов: как компьютеризация влияет на самую суть феномена движущихся изображений, формирует ли она новые возможности для развития киноязыка, привела ли она к появлению новых форм кинематографа?”[2]. “Теория кино” Эльзессера и Хагенера выражает тщательный исторический обзор кинотеории, который строится вокруг вопроса “каковы отношения между кино, восприятие и телом?” и семи концептуальных метафор. “Фильмы предполагают наличие некоего кинематографического пространства, одновременно физического и дискурсивного, в котором фильм и зритель, кинематограф и тело встречаются

с друг другом»[3]. Представленное выше выражает ту проблему, которую необходимо преодолеть, а именно — разворачивание кинематографического с помощью одной теории, которая отдаёт предпочтение какому-то одному объекту. Грубо говоря, если рассматривать Мановича и Метца, то в одном случае технологии выступают тем, что подчиняет себе нарратив, а в другом — нарратив видоизменяет технологии для своих задач. Решением этой проблемы может стать оптика, которая получается в результате работы с плоскими онтологиями. Таким образом, решается вопрос с не-не-обходимым утверждением величия какого-то одного объекта, а также возможность рассмотрения какого-либо сюжета без его связи с главенствующей теорией, связь с которой не даёт дополнительного описания (эффекта)[1].

Примером рассмотрения может послужить фильм Спайка Ли “Чёрный клановец”, который можно разбирать как с точки зрения нарративных конструкций, так и с точки зрения “технологий” (имплицитно и эксплицитно), но лучшее “описание” будет собираться только в случае изменения статуса самого нарратива, человека и камеры.

### Источники и литература

- 1) Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М., 2014.
- 2) Манович Л. Язык новых медиа. М., 2018.
- 3) Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб., 2018.