

Усманова Ольга Сергеевна

ПРОИЗВЕДЕНИЕ КИНОИСКУССТВА КАК ПРОСТРАНСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА (НА ПРИМЕРЕ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО КИНЕМАТОГРАФА)

В статье рассматриваются возможности корреляционного метода исследования межкультурного диалога в пространстве кинопроизведений, созданных режиссерами стран Дальнего Востока. Данный метод позволяет проделать работу в направлении систематизации тенденций межкультурного диалога в произведениях дальневосточного киноискусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/5-3/41.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 5 (11): в 4-х ч. Ч. III. С. 161-164. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/5-3/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

8. Литвиненко В. П. История Санкт-Петербургского высшего военно-топографического командного Краснознаменного ордена Красной Звезды училища имени генерала армии А. И. Антонова (1822-1997). СПб.: СПбВТКУ, 1997.
9. Лушников А. М. Военно-учебные заведения России в 1861-1941 гг.: социально-политические аспекты развития: дисс. ... докт. ист. н. Ярославль, 1998.
10. Лушников А. М. Государственная политика России в области образования в 1861-1917 гг. Ярославль, 1998.
11. Михайлов А. А. Руководство военным образованием в России во второй половине XIX – начале XX вв. Псков, 1999.
12. Обьедков И. В. Военно-учебные заведения России в 1914-1917 гг.: автореф. дисс. ... канд. ист. н. М., 1989.
13. Положение об ускоренной подготовке офицеров в военное время в военно-учебных заведениях с четырехмесячным ускоренным курсом: приказ по военному ведомству № 689 от 1914 г. // Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА).
14. Положение об ускоренной подготовке офицеров в военное время в военно-учебных заведениях с 8-месячным ускоренным курсом: приказ по военному ведомству № 756 от 1914 г. // Там же.
15. Положение об ускоренной подготовке офицеров в военное время в школах при пехотных запасных бригадах: приказ по военному ведомству № 647 от 1914 г. // Там же.
16. Приказ по военному ведомству № 647 от 1914 г. // Там же.
17. Приказ по военному ведомству № 689 от 20.10.1914 // Там же.
18. Приказ по военному ведомству № 742 от 19 ноября 1914 г. // Там же.
19. Приказ по военному ведомству № 788 от 1914 г. // Там же.
20. Приказ по военному ведомству № 818 от 1914 г. // Там же.
21. Приказ по военному ведомству № 81 от 18.02.1915 // Там же.
22. Приказ по военному ведомству № 82 от 1916 г. // Там же.
23. Приказы по военному ведомству № 152 от 1916 г. // Там же.
24. Приказы по военному ведомству № 180 от 1916 г. // Там же.
25. Приказы по военному ведомству № 229 от 1916 г. // Там же.
26. Приказы по военному ведомству № 619 от 1916 г. // Там же.
27. Приказы по военному ведомству № 624 от 1916 г. // Там же.
28. Российский государственный архив военно-морского флота (РГА ВМФ). Ф. Р-434. Оп. 1.
29. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 725. Оп. 48.
30. Там же. Ф. 1468. Оп. 2.
31. Тимофеев Ф. Д. Военно-учебные заведения России и РСФСР в 1914-1921 годах: состав, деятельность, преемственность: дисс. ... канд. ист. н. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2008.

RUSSIAN ARMY OFFICERS TRAINING DURING THE FIRST WORLD WAR

Igor' Arturovich Uvarov

Moscow University of Ministry of Home Affairs of Russia (Branch) in Smolensk
ig-art@mail.ru

The article is devoted to the analysis of the practice of the accelerated training of junior officers for the Russian army mainly during The First World War. The author shows the peculiarities of such training and the problems which had to be solved. The presented statistical data reflect the results of this activity.

Key words and phrases: military schools; cadets; warrant officers; war; schools; training; junior officers.

УДК 791.43.04

В статье рассматриваются возможности корреляционного метода исследования межкультурного диалога в пространстве кинопроизведений, созданных режиссерами стран Дальнего Востока. Данный метод позволяет проделать работу в направлении систематизации тенденций межкультурного диалога в произведениях дальневосточного киноискусства.

Ключевые слова и фразы: межкультурный диалог; произведение киноискусства; кинематограф Дальнего Востока; типология культур; корреляционный метод мышления; «диалогическая философия».

Ольга Сергеевна Усманова

Кафедра философии, культурологии и социологии

Казанский государственный университет культуры и искусств

olga-usmanova@mail.ru

ПРОИЗВЕДЕНИЕ КИНОИСКУССТВА КАК ПРОСТРАНСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА (НА ПРИМЕРЕ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО КИНЕМАТОГРАФА)[©]

Ситуация глобализации, актуализировавшая проблему самоидентификации культур, предполагает, помимо прочего, открытие принципиально иных субъектов диалога. Эта ситуация побуждает нас обратиться

взор к мыслительным и мировоззренческим концептам, сложившимся в границах дальневосточного культурного ареала и нашедшим свое выражение в произведениях современного искусства. Следуя мысли Ж. Делеза [5] о том, что сегодня именно опыт кинозрителя может быть продуктивен в освоении новых возможностей философской мысли, в данной работе анализируются возможности корреляционного метода исследования межкультурного диалога в пространстве кинопроизведений, созданных режиссерами стран Дальнего Востока.

Обращение к произведениям киноискусства стран Дальнего Востока обусловлено той возможностью, которую они предоставляют зрителю и исследователю в области межкультурного диалога. Современный авторский кинематограф стран Дальнего Востока¹ может быть представлен как особое диалогическое пространство, в котором происходит встреча различных типов миропонимания. Его уникальной особенностью является то, что он репрезентирует иной, по сравнению с западным, стиль мышления, пропущенный через мироощущение режиссеров, принадлежащих к восточной культуре, и воплощенный в образах кино. Этот стиль мышления, свойственный восточной культурной традиции, можно охарактеризовать как корреляционный². Корреляционное мышление, в противоположность дуалистическому мышлению западной культуры, стремится установить взаимосвязи между различными явлениями и событиями, учитывая при этом их многозначность и вариативность. Для корреляционного типа мышления характерно наличие спонтанных диалогических отношений, возникающих в моменты встречи различных явлений.

Представление о корреляционном мышлении базируется на исторически сложившейся типологии культур Востока и Запада, которая выделяет два больших потока в истории человеческой мысли и, с известной долей условности, соотносит их с восточным и западным типом философского мышления. Так называемая философская мысль Востока являет собой не что иное, как выражение особого типа жизнепонимания и стиля мышления. Духовная традиция Востока не знает понятия трансцендентности как стремления к запредельному познанию. Она основана на представлении о вечно деятельном текучем сознании, которое спонтанно принимает все «превращения» формы. Такая позиция утверждает не-двойственность, не-различение и не-дуальность явлений мира. Мысль здесь стремится к отысканию и сохранению неисчерпаемо тонких связей между явлениями: она не объясняет и не именует, но движется к пониманию, открывая в уже известном нечто другое. Таким образом, можно описать философскую мысль Востока как одновременную событийность различных явлений, открывающих себя посредством диалога.

Это же различие двух типов мышления мы можем проследить и в искусстве кино. Кинематограф – искусство, которое зародилось в недрах западной культуры и которое всю историю своего существования пыталось воплотить искания западной мысли. В искусстве кино долгое время видели возможность коренного обновления видения мира. Своеобразным символом этой идеи является кинообраз руки, разрезающей бритвой человеческий глаз, из немого сюрреалистического фильма 1929 года, снятого Луисом Бунюэлем и Сальвадором Дали. В 20-х гг. у кинотеоретиков существовала теория «универсального языка» кино, в русле которой кинематограф был осмыслен как новая полноправная и гораздо более могущественная, чем письмо, форма коммуникации. Советский режиссер С. Эйзенштейн выдвинул идею «интеллектуального кино» и стремился чисто изобразительными средствами выразить абстрактные идеи. Но присущая западному мышлению дуальность мировосприятия, с ее обязательным делением мира на материальный и духовный, затрудняет, на наш взгляд, передачу средствами кино духовной стороны как противоположной материальной. Попытки изобразить жизнь духа в киноискусстве остались в рамках художественного эксперимента. Спор о том, возможно или нет изображение духовного с помощью материальных средств, выявил существование глубокого внутреннего противоречия, свойственного западной культуре и искусству. Наивысшей точкой развития этого спора в искусстве было движение византийских иконоборцев в VIII в. н.э., утверждавшее, что христианская церковь не должна допускать изображения божества, так как земными материальными средствами невозможно передать духовную, возвышенную и неземную природу Бога. Подобной проблемы не знает искусство Востока, потому что основано на идеи целостности и неделимости мира. Оно не ищет особых средств для выражения нематериального, ведь все элементы мира взаимосвязаны, среди них не существует лучших или худших, первичных или вторичных³. Сознание всегда пребывает в потоке времени, в теле, поэтому именно тело выявляет горизонт нашего экзистенциального опыта как пространство всякого переживания. Для восточной ментальности весь мир вокруг нас проникнут одухотворенным ритмом живого движения, поэтому невозможно отделить глубину и

¹ Современный авторский кинематограф стран Дальнего Востока представляют такие режиссеры, как: Ким Ки Дук (Южная Корея), Такеши Китано (Япония), Чжан Имоу (Китай), Вонг Кар Вай (Гонконг) и др.

² В своих рассуждениях о корреляционном мышлении мы опираемся на работы таких известных синологов и ведущих специалистов в области сравнительной философии, как Дж. Нидэм [11], М. Гране [3], А. И. Кобзев [7]. Дж. Нидэм ввел термин «коррелятивное мышление» и понимал под ним некий стиль рассуждений, опирающийся на интуитивно-ассоциативную систему, имеющую собственную логику. Схожий смысл имеют термины «координативное мышление» или «ассоциативное мышление», использовавшиеся ранее М. Гране и другими синологами [6].

³ К примеру, секрет китайской пейзажной живописи, как пишет российский синолог В. В. Малявин, заключается в неразличимости внешних образов мира и внутренней жизни человека. «И если китайская картина кажется вполне реалистической и даже содержит точное обозначение изображенной местности и даты ее создания, то лишь потому, что правда “духовного превращения” не существует вне конкретного события, как чистое зеркало – вне отражаемых им образов» [9, с. 238].

поверхность нашего опыта. Кинематограф как никакое другое искусство может передать многочисленные превращения элементов мира, сохраняющих свою многозначность в непрерывном потоке жизни. Таким образом, кинематограф как изобретение западной культуры и как транслятор особенностей восточного менталитета становится местом встречи культур Запада и Востока.

Восприятие и осмысление кинопроизведений предполагает диалогическую встречу автора и исследователя внутри самого произведения, а значит, обращение исследователя к корреляционному типу понимания. Поэтому данное философско-культурологическое исследование было бы неполным без учета специфики корреляционного мышления и в качестве предмета, и в качестве метода познания, которым может воспользоваться исследователь при анализе кинопроизведений. Корреляционный метод мышления позволяет устанавливать диалогические взаимосвязи и внутри кинопроизведения, и между произведением и его исследователем, сохраняя при этом их многозначность. Корреляционный метод исследования обладает некоторыми уникальными преимуществами. Наиболее важным является то, что он позволяет изучать большой набор различных элементов системы одновременно. В процессе корреляционного мышления познаваемые нами элементы фильма включаются во все новые связи и потому выступают во все новых качествах, а значит, могут фиксировать новые смыслы. Один и тот же элемент поворачивается каждый раз другой своей стороной, в нем выявляются все новые свойства. Таким образом, корреляционный метод обеспечивает непрерывность мышления и восприятия. Еще одно преимущество корреляционного метода состоит в том, что он дает возможность изучать кинообразы в их «естественных» условиях, в контексте самого произведения. Тогда как образы, выделенные и вынесенные за пределы кинопроизведения, становятся однозначными и теряют способность к рождению новых смыслов. Корреляционный метод не всегда позволяет исследователям выделить четкие причинно-следственные связи между элементами кинопроизведения. Иными словами, мы не всегда можем точно сказать, что анализируемый нами кинообраз определенно связан, к примеру, с восточной культурной традицией. В целом обращение к такому типу мышления позволяет преодолеть линейность и детерминизм в познании и обратиться к принципиально другой логике.

Кроме того, корреляционное мышление актуализирует ту внутреннюю диалогичность, которая свойственна именно художественным произведениям, в данном случае кинопроизведениям. Следуя концепции диалога культур М. М. Бахтина [1], который говорил о внутренней диалогичности каждого слова, можно представить и слово кинорежиссера, воплощенное в его произведениях как художественный текст, который зритель воспринимает путем включения в диалог. Особенность диалогичности художественных текстов, как пишет Ю. Кристева в работе «Бахтин, слово, диалог и роман», состоит в том, что «повествование всегда создается как диалогическая матрица, причем она создается получателем, к которому это повествование обращено» [8, с. 441]. Умение исследователя вслушиваться в речь Другого и его стремление к диалогу создают особое диалогическое пространство, в котором проявляются смыслы произведения.

Согласно концепции В. С. Библера [2], диалог между культурами также начинается с внутреннего спора с самим собой, основанного на столкновении исторически различных культурных сфер. Суть диалогичности – в естественном желании понимания Другого, но ее подлинное осуществление возможно только при соблюдении особых условий. Представители «диалогической философии» обратили наше внимание на то, что человек не может воспринимать окружающий мир целостно на уровне объектности, ведь «мир как целое» перцептивно нам никогда не дан. Целостное восприятие возможно только в соотношении с другой субъектностью, с Другим в абсолютном смысле¹. Поэтому «диалогическая философия» представляет собой целый спектр направлений, обусловленных разными культурными контекстами. Одним из плодотворных направлений «философии диалога», на наш взгляд, является изучение дальневосточного кинематографа, т.к. погружение в материал кинопроизведений стран Дальнего Востока позволяет расширить область вероятных субъектов диалога. Межкультурный диалог в кинопроизведении предстает как встреча различных картин мира в каждый раз по-новому организованном времени и пространстве. Кинематограф, будучи искусством, которое лучше других передает нам ощущение реальности как таковой, предполагает и ее творческое упорядочивание, которое осуществляет режиссер в силу своего индивидуально-личностного видения мира. Межкультурный диалог в кинематографе, таким образом, возможен только в той мере, в какой раскрывается личностное бытие той или иной культуры. Кроме того, диалогические отношения подразумевают не столько познание культур друг в друге, сколько взаимопонимание и признание важности иных культурных ценностей. Целью диалогических отношений между культурами является повышение степени их духовной общности или достижение этой общности путем творческого преобразования каждой культуры.

¹ «...Сам феномен субъектности человека (“Я”), — пишет В. Даренский, — в “философии диалога” трактуется не в соотносительности с тотальностью инобытия как таковой (“не-Я”), что характерно, например, для немецкой классической философии и производных от нее современных течений; и не в соотносительности с досубъектными реальностями в самом человеке (психоанализ, марксизм, структурализм и т.д.), но в соотносительности с другой субъектностью как таковой, с Другим, с Ты в абсолютном смысле этих слов. Это весьма тонкое отличие, как показывает опыт, далеко не всегда встречает адекватное понимание. Стереотипы мышления, сложившиеся в рамках других традиций, понуждают их представителей понимать “Я” и “Ты” (“Другого”) как не более чем антропоморфизированные репрезентации тотальности инобытия, “социальной среды”, “бессознательного” и т.п. Однако, в действительности “философия диалога” глубоко эвристична именно благодаря этому отличию, задавая особую парадигму философствования о человеке» [4, с. 76].

Понимая диалог как смыслообразующее взаимодействие различных ментальностей (картин мира), основанное на взаимной эмпатии, необходимо заметить следующее. Традиционное для западной философии понимание диалога как некой предзаданной ситуации, где связь осуществляется через сферу общезначимого, через Логос, при встрече с принципиально Другим зачастую приводит к репрессии индивидуального. Поэтому в данной работе ситуация диалога представлена ее неклассическим пониманием – как непосредственное общение между целостными мирами, которые сохраняют свои особенности при взаимном стремлении к пониманию. Такой непосредственный спонтанный диалог возникает в пространстве кинопроизведения, где он может быть понят в своем первоначальном значении – как беседа с близким. Эмпирическое погружение в аудиовизуальные образы кинопроизведения позволяет почувствовать мироощущение, к примеру, корейца и тем самым ощутить себя на его месте, ощутить себя Другим. Вступая в пространство такого внутреннего диалога с иным, западный человек «учится» иначе мыслить, иначе говорить и иначе понимать. Конечно, для полноты понимания Другого необходимо знание «языка Другого» во всей его специфике, а возможности понимания Другого в пространстве кинопроизведения не гарантируют полной адекватности. Тем не менее исследование, направленное на понимание Другого с помощью корреляционного метода, позволяет проделывать работу в направлении систематизации тенденций межкультурного диалога в произведениях дальневосточного киноискусства.

На основании проделанной работы можно сделать следующие выводы. Феномен межкультурного диалога реализует себя в пространстве произведений киноискусства, созданных режиссерами стран Дальнего Востока. Подобные кинопроизведения могут быть представлены как особое диалогическое пространство, в котором происходит встреча различных типов миропонимания. Их уникальной особенностью является то, что они репрезентируют иной, по сравнению с западным, стиль мышления, пропущенный через мироощущение режиссеров, принадлежащих к восточной культуре, и воплощенный в образах кино. Этот стиль мышления, свойственный восточной культурной традиции, можно охарактеризовать как корреляционный. Процессы межкультурного диалога находятся в таких произведениях в особом пространстве корреляционной взаимообусловленности, создавая тем самым новые возможности для познания диалогических взаимодействий. Поэтому исследование межкультурного диалога в произведениях дальневосточного киноискусства целесообразно проводить с помощью корреляционного мышления в качестве метода, который позволяет устанавливать многочисленные диалогические взаимосвязи внутри кинопроизведения, сохраняя при этом их многозначность.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
2. Библер В. С. Культура: диалог культур (опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31-42.
3. Гране М. Китайская мысль / пер. с фр. В. Б. Иорданского; общ. ред. И. И. Семененко. М.: Республика, 2004. 526 с.
4. Даренский В. Миф об Эдипе в контексте «философии диалога» // Динамика нравственных приоритетов человека в процессе его эволюции: материалы XIX Международной конференции. СПб., 2006. Ч. 2.
5. Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения. Кино 2. Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. 622 с.
6. Еремеев В. Е. Коррелятивный детерминизм в древнекитайском мировоззрении // Философии Восточно-Азиатского региона (Китай, Япония, Корея) и современная цивилизация: информационные материалы XIII Всероссийской научной конференции. Сер. Г. М., 2008. Вып. 15. Ч. 2. С. 151-157.
7. Кобзев А. И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Восточная литература РАН, 1994. 433 с.
8. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ИГ «Прогресс», 2000. С. 427-457.
9. Малявин В. В. Молния в сердце: духовное пробуждение в китайской традиции. Серия «De vita spirituali». М.: Наталис, 1997. 367 с.
10. Joseph Needham. Science and Civilization in China: 1954-2004. Cambridge University Press, 1956. Vol. II. History of Scientific Thought / Joseph Needham, with the research assistance of Wang Ling.

MOTION PICTURE ART WORK AS INTER-CULTURAL DIALOGUE SPACE (BY THE EXAMPLE OF FAR EAST CINEMATOGGRAPH)

Ol'ga Sergeevna Usmanova

*Department of Philosophy, Culturology and Sociology
Kazan' State University of Culture and Arts
olga-usmanova@mail.ru*

The author considers the possibilities of the correlational method of inter-cultural dialogue research in the space of film works created by the producers from Far Eastern countries. This method allows systemizing inter-cultural dialogue tendencies in the works of Far-Eastern motion picture art.

Key words and phrases: inter-cultural dialogue; motion picture art work; Far-Eastern cinematograph; cultures typology; correlational method of thinking; "dialogic philosophy".