

Добронравов Сергей Викторович, Торбург Марина Робертовна

КОНЦЕПТ "СМЕРТЬ СУБЪЕКТА" В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА А. Г. ИНЬЯРРИТУ "БЕРДМАН" (2014))

Теоретической целью данной статьи является выявление концептуальной основы фильма "Бердман" (2014). Авторы предлагают для ее обозначения образ-понятие "смерть субъекта" и приходят к выводу, что в современных условиях, несмотря на провозглашение в искусстве полной свободы, возможность самовыражения личности аннулирована. Практическим результатом исследования является обсуждение со студентами на основе материала фильма важнейшей философской проблемы - положения творческой личности в современном обществе.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/6-2/17.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 6(68): в 2-х ч. Ч. 2. С. 74-77. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/6-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 130.2

Философские науки

Теоретической целью данной статьи является выявление концептуальной основы фильма «Бердман» (2014). Авторы предлагают для ее обозначения образ-понятие «смерть субъекта» и приходят к выводу, что в современных условиях, несмотря на провозглашение в искусстве полной свободы, возможность самовыражения личности аннулирована. Практическим результатом исследования является обсуждение со студентами на основе материала фильма важнейшей философской проблемы – положения творческой личности в современном обществе.

Ключевые слова и фразы: визуальное мышление; концептуальная основа; положение творческой личности в современном обществе; «смерть субъекта»; отсутствие подлинной реальности; утрата личностью идентичности и субъектности; приоритет виртуальной реальности над техногенным субъектом; смещение «высшего» и «низшего»; Абсолют как источник высшего смысла действительности; бессубъектная реальность-виртуальность.

Добронравов Сергей Викторович, к. филос. н.

Торбург Марина Робертовна, к. филос. н., доцент

Национальный исследовательский технологический университет МИСиС

deleuze@rambler.ru

КОНЦЕПТ «СМЕРТЬ СУБЪЕКТА» В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА А. Г. ИНЬЯРРИТУ «БЕРДМАН» (2014))

В наши дни постоянное использование электронной техники делает мышление западного человека, и, прежде всего, представителя молодого поколения, преимущественно визуальным. Для такого типа мышления восприятие абстрактно-понятийных форм мысли представляется весьма затруднительным. В этих условиях кино как наиболее массовый и популярный вид искусства становится незаменимым средством воздействия на массовое сознание. Повышенный интерес, особенно в среде молодого поколения, вызывают фильмы, находящиеся в центре внимания средств массовой информации и коммуникации. Как показывает опыт преподавания философии в российских вузах, выявление и обсуждение философских проблем на материале художественных фильмов вызывает неизменный интерес со стороны студентов и способствует наилучшему пониманию и усвоению содержания некоторых разделов курсов философии и культурологии. Но прежде, чем предложить материал фильма для обсуждения студентам, необходимо выявить его концептуальную основу, тем самым дать интеллектуальную интерпретацию системе образов.

Теоретической целью данной статьи является философский анализ фильма «Бердман» известного мексиканского режиссера А. Г. Иньярриту, который является одним из последних широко обсуждаемых, в том числе и в российском обществе, художественных фильмов. Практическим результатом исследования является обсуждение со студентами выявленной авторами статьи важнейшей философской проблемы, поставленной в фильме и касающейся каждого из нас, – положения творческой личности в современном обществе. Есть ли сегодня простор для самовыражения личности, или она полностью подчинена внешним, не зависящим от ее способностей, факторам? На наш взгляд, положение творческой личности в современном обществе, получившее художественное выражение в фильме «Бердман», можно обозначить метафорой «смерть субъекта».

Концепт «смерть субъекта» появился в постмодернистской философии после выхода в свет знаменитого эссе французского философа Р. Барта «Смерть автора». Барт обличает практику традиционной литературной критики, в которой смысл литературного произведения выводится из биографических и личностных особенностей автора. По мнению Барта, «присвоить тексту Автора – это значит, как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо» [1, с. 389]. Мыслитель полагает, что каждая книга создается заново при каждом новом прочтении, потому что источник смысла лежит исключительно в «языке самом по себе» и во впечатлении читателя. Читатели должны рассматривать литературное произведение отдельно от его творца, чтобы освободить текст от тирании толкования. Писатель «рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время – время речевого акта, и всякий текст вечно пишется *здесь и сейчас*» [Там же, с. 387]. Барт развивает мысль Ф. Ницше, впервые выявившего новую ситуацию в культуре. Немецкий философ обозначил ее знаменитой метафорой «Бог умер» [4, с. 440], указав на отсутствие последнего основания действительности, придающего ей изначальный смысл. Как поясняет М. Фуко: «В наше время – причем Ницше уже давно указал на этот поворотный момент – <...> утверждается не столько отсутствие или смерть бога, сколько конец человека...» [5, с. 402].

Метафора «смерть субъекта» характеризует зрителя «Бердмана», лишённого создателями фильма самостоятельности восприятия. На первый взгляд, зритель ощущает себя одним из участников событий, происходящих на экране. Эта иллюзия искусно создается Иньярриту за счет применения одной из новаторских техник в кино – долгого кадра, при которой неизбежные монтажные склейки скрываются с помощью компьютерной графики. Режиссер полагает, что «в наших жизнях нет монтажа. Мы открываем глаза, и непрерывно живем в системе Steadicam, монтаж есть только во время воспоминаний, снов или разговоров о жизни. Поэтому я хотел, чтобы мой герой был погружен в какую-то художественную реальность, из которой невозможно сбежать

в следующий кадр, и чтобы аудитория прожила три этих отчаянных дня вместе с ним» [7]. Виртуозная работа оператора Эммануэля Любецки еще больше усиливает ощущение присутствия зрителя, создавая иллюзию характерного для театральных постановок эффекта влияния зрителя на ход спектакля. Однако на самом же деле зритель – лишь пассивный наблюдатель, который смотрит туда, куда его внимание направляет камера. Камера же смотрит глазами создателей фильма. Зритель «Бердмана» лишен субъектности, он подчиняется правилам игры, задаваемым создателями фильма. В свою очередь, и авторы должны подстраиваться под чаяния зрителя, ибо в современных условиях первостепенным критерием оценки фильма становится успешность у зрительской аудитории.

Метафора «смерть субъекта» так же характеризует положение главного героя фильма, некогда популярного актера, Риггана Томсона. В поисках смысла своего существования Ригган сталкивается с раздвоенностью собственной личности и с отсутствием подлинной реальности, на которую можно опереться, как на некий фундамент. В постмодернистской философии подобная ситуация рассматривается как свидетельство проявления «радикальной неопределенности как во всех сферах человеческой деятельности, так и во всех свидетельствах сознания» [3, с. 51]. Когда-то Ригган сумел завоевать популярность и восхищение зрителей, снимаясь в фильмах про Человека-птицу. Он так сжился со своим экранным персонажем, что стал постоянно чувствовать в себе его присутствие. Время от времени Риггану кажется, что он обладает сверхчеловеческими способностями – левитирует, взрывает лампочки методом телекинеза, парит над улицами Нью-Йорка. Он не всегда понимает, где заканчивается его персонаж, и начинается он сам. В Риггане постоянно звучит голос Бердмана, твердящий ему о всемогуществе и способе преуспевания в современном мире. Но герой пытается доказать себе и публике, что он что-то значит без своего киношного персонажа.

Ригган вкладывает остатки денег от былых актерских гонораров в собственную театральную постановку, причем даже решается перезаложить дом Сэм – своей единственной дочери. Помимо исполнителя главной роли, он берет на себя работу сценариста и режиссера спектакля и сам пишет сценарий по мотивам рассказа классика американского «грязного реализма» Рэймонда Карвера «О чем мы говорим, когда говорим о любви». Ригган верит, что зритель устал от фантастических историй про супергероев и, как он сам, нуждается в серьезном разговоре о жизни и об истинных ценностях. Он пытается донести до зрителей мысль, что Абсолютом, или высшим принципом, в соответствии с которым должна быть устроена жизнь, является любовь. Ригган очень заботится о правдивости пьесы и игры актеров.

Кроме того, Ригган надеется, что рассказы, вызвавшие в свое время восторг у читателей, не смогут оставить равнодушной и театральную публику. Карвер правдиво писал о неприглядных сторонах жизни и обездоленных людях, не умеющих справляться со своими проблемами, а эта тема всегда злободневна. Но было и другое обстоятельство, которое так же могло повлиять на судьбу сборника. Редактор Гордон Лиш, с которым Карвер был связан контрактными обязательствами, до неузнаваемости изменил текст рукописи сборника, подстроив его содержание под вкусы публики – сделал рассказы более жесткими и лаконичными. «Переделки редактора Лиша были не только стилистического свойства, но и идейно-философского. Во всех рассказах он последовательно вырезал любой свет» [2]. Правка настолько ошеломила писателя, что он умолял редактора приостановить публикацию книги. Но редактор остался непреклонен. Он верил, что переработанная им книга принесет коммерческий успех, и не ошибся. Эти обстоятельства являются еще одним подтверждением мысли Р. Барта, согласно которой смысл текста рождается «здесь и сейчас»: «текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель. Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых складывается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [1, с. 390].

Ригган тщательно подбирает актеров для своего спектакля, понимая, что успех театральной постановки во многом зависит от их профессионального мастерства. Однако он только думает, что является постановщиком пьесы. По рекомендации молодой актрисы Лесли он берет на роль второго плана молодую звезду – блистательного и циничного Майка Шайнера. Молодой актер ведет себя беспардонно, как и подобает капризной звезде. Майк уверен в себе и знает, как нужно добиваться успеха на своем поприще: «На сцене я справляюсь с любой задачей». Он срывает уже первый предпоказ, дурача Риггана: на сцене он пьет настоящий виски (якобы из-за того, что очень чтит систему Станиславского) и совершенно неожиданно для своей партнерши Лесли прямо на сцене начинает ее домогаться, хотя в обычной жизни является почти импотентом. «Мне нужен натурализм, этот надрыв», – заявляет Майк и оправдывается: «Народу нравится натурализм». Слушать указания своего режиссера он не собирается, играя так, как считает нужным, разрушая тем самым претензии Риггана быть автором своей постановки. Майк нацелен на собственный успех. Он его получает, однако вовсе не благодаря актерскому мастерству. Публику привлекает внушительных размеров член Майка, который приносит 60 тысяч просмотров на YouTube.

Совершенно неожиданно для себя и Ригган становится самым популярным человеком на Бродвее, а потом в YouTube, когда в силу непредвиденных обстоятельств в одном нижнем белье бежит по Бродвею к главному входу в театр, где вот-вот должен произойти его выход на сцену. Он получает 350 тысяч просмотров меньше, чем за час и 1,5 миллиона просмотров за 2 часа. «В наше время – это власть над толпой», – со знанием дела утверждает Сэм. Как представительница молодого поколения, она полагает, что виртуальная

реальность сегодня стала центром всех важных событий, и популярность в Ютубе по масштабности едва ли может сравниться с восторгом театрального зрителя. Неожиданная популярность героев в Ютубе является очередным подтверждением отсутствия субъектности личности, превратившейся в функцию техногенного потребительского общества с его культом успеха и приоритетом виртуальной реальности.

Будучи хорошо осведомленным о ситуации в театральном мире Нью-Йорка, Майк предупреждает Риггана, что успех спектакля в огромной степени зависит от мнения матёрой акулы пера, критика “The New York Times”: «Только ее мнение имеет значение у нас в Нью-Йорке. Она хвалит – у нас аншлаг, она ругает – у нас провал». Во время встречи с критикессой Ригган выслушивает ее гневную отповедь: «Я разгромлю вашу пьесу. Я ее не читала и не была на предпоказе. Вы заняли место в театре, где могло идти что-то стоящее... Но это театр, и вы никогда не будете здесь автором, режиссером и актером своей пропагандистской подделки без моего одобрения». В итоге Ригган хлопает дверью, понимая, что он бессилен повлиять на мнение критикессы.

Тем не менее, премьера пьесы проходит с шумным успехом. Однако восторг зрителей обеспечен не художественно-эстетическими достоинствами спектакля, а подлинностью душевного состояния главного героя, решившего покончить жизнь самоубийством. Зритель потрясен правдивостью игры Риггана, не подозревая, что не его персонаж, а он сам пытался совершить самоубийство. Ригган оказывается в состоянии «пограничной ситуации», описанном К. Ясперсом, в которой, по мнению мыслителя, раскрывается сама реальность: «Но есть такие ситуации, которые остаются неизменными по своей сути, даже если их мгновенное проявление меняется и их всеохватывающая власть скрыта от глаз: я должен умереть, должен страдать, должен бороться, я завишу от случайностей, я с неизбежностью обнаруживаю собственную вину. Эти основополагающие ситуации нашего существования мы называем пограничными» [6, с. 5]. Используя идею «пограничной ситуации», которая основывается на признании главенства субъекта, и воплощая концепт «смерти субъекта», Иньярриту смешивает логически несовместимые философские позиции, что характерно для постмодернистского осмысления действительности.

Риггану не удается совершить самоубийство: он промахивается и отстреливает себе кончик носа. Это свидетельствует о том, что герой находится в состоянии полной несвободы. Он бессилен не только перед жизнью, но и перед смертью. Показательно, что журналистка “The New York Times” уходит из зала молча, без аплодисментов. Она-то понимает, что потрясло зрителя. Написав, не видя спектакля разгромную рецензию, она вынуждена полностью поменять свое мнение, видя восторг публики. Если же она проигнорирует мнение зрителей спектакля, то поставит под сомнение авторитетное издание, представителем которого она выступает. Своими рецензиями она претендует на роль создателя общественного мнения и в данном случае прекрасно понимает, что мнение публики создается без нее, и разгромная статья сработает против нее. Зритель одержал верх над заносчивой критикессой, что является еще одной иллюстрацией мысли о том, что последнее слово за зрителем. В итоге в своей статье критикесса не без скрытого издевательства восхваляет Риггана: «Ригган Томсон неосознанно открыл новую форму, которую можно описать как суперреализм. Пролилась живая кровь, по которой иссохлись вены современного искусства и современного театра». Рецензия оказала свое действие. За Риггана молятся по всей стране, в его честь проходят спонтанные акции и зажигаются свечи. Его продюсер находится в эйфории и верит, что теперь можно смело показывать пьесу в европейских столицах, а потом издать по ней книгу.

В заключительном эпизоде фильма Ригган с лицом, изменившимся после операции, подходит к зеркалу и видит в нем Бердмана. Это достаточно прямолинейная цитата из конечных кадров известного сериала Дэвида Линча «Твин Пикс», где агент ФБР Дейл Купер, побывав в параллельном мире, утром смотрит в зеркало и видит там демона, который теперь «привязан» к его собственной личности. То, от чего Ригган пытался бежать, – популярность у массового зрителя, обусловленная не его собственным творчеством, а не имеющими отношения к его личности обстоятельствами – все равно настигло его. Он понимает, что успех постановки был обеспечен далеко не его личными талантами, а внешними обстоятельствами, а именно его намерением покончить с собой; а в фильмах про Бердмана восторг зрителей вызывали эффектные технические приемы, а не актерское дарование Риггана: сам он ничего собой не представляет ни как актер, ни как режиссер. В конце фильма Ригган покидает больничную палату через окно, что является метафорой отказа его от реальности, в которой он существовал.

Таким образом, провозглашаемая в современной культуре беспредельная свобода самовыражения творческой личности на деле оказывается фиктивной. Личность ничего не решает. Все идет само собой, осуществляется объективный, безличный процесс. Нет никакой субъектности, а есть бессубъектная реальность-виртуальность, которая порождает всех как бы субъектов с их восприятиями, мыслями и чувствами. Жизнь превращается в театр, но без режиссера. В «Бердмане» все по отношению друг к другу – режиссеры, нет никакой иерархии и нет субъекта. С исчезновением субъекта – как Бога, так и Человека – разграничения между зрителем и произведением, автором и зрителем, автором и его произведением, режиссером и актерами, игрой и жизнью, внутренним и внешним миром исчезают. Нет места подлинным чувствам и возвышенным ценностям. Осознание происходящего в современной культуре – необходимый шаг на пути изменения сложившейся ситуации.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс; Рея, 1994. 615 с.
2. Ефимова М. Грязный реалист Раймонд Карвер [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/1903597.html> (дата обращения: 28.04.2016).
3. Малявин В. В. Мифология и традиция постмодернизма // Логос. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Л., 1991. Кн. 1. Разум. Духовность. Традиции. С. 51-59.

4. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М.: Культурная революция, 2014. Т. 3. 640 с.
5. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сад, 1994. 406 с.
6. Ясперс К. Введение в философию. Минск: Пропилеи, 2000. 192 с.
7. <http://www.ivu.ru/titr/story/unconventional> (дата обращения: 28.04.2016).

**CONCEPT “DEATH OF SUBJECT” IN MODERN CINEMATOGRAPHY
(BY THE MATERIAL OF THE FILM “BERDMAN” (2014) BY A. G. IÑÁRRITU)**

Dobronravov Sergei Viktorovich, Ph. D. in Philosophy
Torburg Marina Robertovna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
National University of Science and Technology MISiS
deleuze@rambler.ru

The theoretical aim of this article is to identify the conceptual basis of the film “Berdman” (2014). The authors suggest an image-nation “death of subject” for its designation and come to the conclusion that in the present conditions, in spite of the proclamation of complete freedom in art, the possibility of a personality’s self-expression is annulled. The practical result of this study is a discussion of a most important philosophical problem – the position of a creative person in the modern society, which is carried out with students on the basis of the film material.

Key words and phrases: visual thinking; conceptual framework; position of creative personality in modern society; “death of subject”; absence of true reality; loss of personal identity and subjectivity; priority of virtual reality over technogenic subject; mixture of “superior” and “subordinate”; Absolute as source of the highest sense of reality; subjectless reality-virtuality.

УДК 78

Искусствоведение

В статье рассматриваются различные аспекты освоения студентами сочинений, написанных для баяна. Автор обращает внимание на то, что оригинальный баянный репертуар, целиком созданный в XX-XXI вв., относится к категории «современной музыки». Дается характеристика различных композиционных техник музыки XX-XXI вв. с точки зрения их реализации (сочинения и исполнения) на баяне и предлагаются оптимальные способы изучения произведений, в которых указанные техники используются.

Ключевые слова и фразы: баянная музыка; сонорика; додекафония; модальность; изучение современной музыки.

Ещенко Алексей Борисович

Дальневосточный государственный институт искусств
ealeksey@rambler.ru

**СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА В УЧЕБНЫХ КУРСАХ СТУДЕНТОВ-БАЯНИСТОВ:
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТЕХНИКИ, СПОСОБЫ ОСВОЕНИЯ**

Баянисты, как и исполнители на других инструментах, играют произведения самых разных эпох и стилей. Однако вся оригинальная музыка для баяна создана в XX-XXI вв., а сочинения, написанные ранее, – это переложения сольной, ансамблевой и оркестровой музыки, изначально предназначавшейся для других инструментов¹.

В первой половине XX века баянный репертуар в основном складывался из обработок народных мелодий и переложений для безрегистрового баяна с готовыми аккордами. Во второй половине столетия, после создания готово-выборного многотембрового баяна², для него пишутся пьесы, в которых нередко используются соответствующие времени композиционные техники: сонорика, додекафония, модальность, алеаторика. В учебной и концертной практике музыка XX века по-прежнему фигурирует как «современная»³. Поэтому в случае с баяном понятия «оригинальная музыка» и «современная музыка» можно считать идентичными.

Баянисты, обучаясь в средних и высших учебных заведениях, не всегда готовы играть сольно и в составе ансамбля оригинальные сочинения, написанные с использованием авангардных композиционных техник. Причиной этому часто служат находящиеся вне поля понимания исполнителей необычные гармонии, фактурное и композиционное строение, отсутствие выразительной мелодии⁴.

¹ Названные обстоятельства связаны с тем, что конструкция инструмента, получившего впоследствии название «баян», появилась только в 1897 году, а первое камерно-академическое произведение для него – сюита «Семь новых пьес» Х. Германа – датируется 1927 годом [9, с. 170, 221].

² Впервые такой инструмент был изготовлен мастером Ф. А. Фигановым для баяниста Ю. И. Казакова в 1951 году [2, с. 145].

³ Это отмечает И. В. Гребнева, анализируя использование данного термина [4, с. 114; 5, с. 209].

⁴ По словам А. Н. Папениной, «отсутствие мелодии» – одно из самых популярных «обвинений», предъявляемых авангардной музыке [Цит. по: 13, с. 107].