

Поликарпова Дарина Александровна

**"ЧТО ТАКОЕ КИНО?": ПРОБЛЕМА МЕДИАЭССЕНЦИАЛИЗМА В ТЕОРИИ НОЭЛЯ КЭРРОЛЛА**

С начала 1990-х годов одной из ключевых фигур американской философии искусства становится Ноэль Кэрролл, предложивший альтернативные решения проблемы "Что такое кино?". Линии, по которым следует Кэрролл в прояснении основных понятий, связывают его сразу с двумя полемическими подходами - (анти)эссенциализмом второй половины 1950-х годов и медиаэссенциализмом ранней теории кино. Альтернативная позиция Кэрролла состоит в предложении отказаться от разговора о сущности кино, обратившись к анализу его составляющих.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/35.html](http://www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/35.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 6(80): в 2-х ч. Ч. 1. С. 131-137. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

*Список источников*

1. **Бауэр Н. В.** Культура формирования устойчивой городской среды методами ландшафтного дизайна [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/kultura-formirovaniya-ustoychivoy-gorodskoy-sredy-metodami-landshaftnogo-dizayna> (дата обращения: 14.03.2016).
2. **Гладких В. В.** Гражданско-патриотическое воспитание молодежи в поликультурной среде вуза: системно-деятельностный подход [Электронный ресурс]. URL: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-05/dissertaciya-grazhdansko-patrioticheskoe-voospitanie-molodezhi-v-polikulturnoy-srede-vuza> (дата обращения: 01.04.2016).
3. **Стенина Т. Л.** Становление проектной культуры студентов в социально-педагогическом пространстве вуза [Электронный ресурс]. URL: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-01/dissertaciya-standovlenie-proektnoy-kultury-studentov-v-sotsialno-pedagogicheskom-prostranstve-vuza> (дата обращения: 03.04.2016).

**SOCIAL AND PATRIOTIC ORIENTATION OF EDUCATIONAL PROCESS WITHIN THE FRAMEWORK OF THE HUMANITIES OF THE DESIGN DEPARTMENT OF NORTH CAUCASIAN FEDERAL UNIVERSITY BY THE EXAMPLE OF THE COLLECTIVE STUDENTS' PROJECT "COMMONWEALTH OF NATIONAL CULTURES – COMMONWEALTH OF PEOPLES"**

**Podsvirova Irina Yur'evna**

*North Caucasian Federal University in Stavropol*

*irina24-1984@mail.ru*

The article is devoted to the topical theme of socio-patriotic orientation of the humanities education at higher school by the example of creating a collective students' project symbolizing commonwealth of national cultures of the peoples of the North Caucasus. In the work the issue of formation in the student group of the feeling of tolerance, respect and friendship of different nationalities in the process of collaborative work is covered. The author focuses on selection of the project topics, the field of study of the project materials, the content of the terms "patriotic and social orientation of the project subject", "social targeting of the project", and "socially oriented projection".

*Key words and phrases:* social and patriotic education; social projection; commonwealth of national cultures; innovative and creative activity; landscaping; landscape design; multinational students; interfaith communication.

УДК 7.01; 791.43

**Философские науки**

*С начала 1990-х годов одной из ключевых фигур американской философии искусства становится Ноэль Кэрролл, предложивший альтернативные решения проблемы «Что такое кино?». Линии, по которым следует Кэрролл в прояснении основных понятий, связывают его сразу с двумя полемическими подходами – (анти)эссенциализмом второй половины 1950-х годов и медиаэссенциализмом ранней теории кино. Альтернативная позиция Кэрролла состоит в предложении отказаться от разговора о сущности кино, обратившись к анализу его составляющих.*

*Ключевые слова и фразы:* эстетика; кинотеория; эссенциализм; пост-теория; Кэрролл.

**Поликарпова Дарина Александровна**

*Санкт-Петербургский государственный университет*

*darinet2711@mail.ru*

**«ЧТО ТАКОЕ КИНО?»: ПРОБЛЕМА МЕДИАЭССЕНЦИАЛИЗМА  
В ТЕОРИИ НОЭЛЯ КЭРРОЛЛА**

*Статья выполнена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495  
«Стратегии философского анализа кинематографического опыта».*

**Постановка проблемы**

В середине 1990-х годов в англо-американской теории кино произошел значительный поворот, связанный с утверждением такого направления как «пост-теория» – движения против методологического господства континентальной философии в современных исследованиях кино. Преодолевая Большую Теорию – комплекс методологических подходов, сложившийся на пересечении неомарксизма, психоанализа, семиотики, постструктуралистской литературной критики и культурных исследований, – сторонники обновления предложили иные способы говорить и думать о кино. Одним из основоположников пост-теории стал Ноэль Кэрролл – американский философ искусства, настаивающий на переориентации киноисследователей с континентальной традиции на аналитическую и тесном взаимодействии между теорией кино и общими проблемами англо-американской эстетики. Подобная установка, с разной степенью прямоты высказываемая в программных текстах пост-теоретиков, производит сразу несколько следствий-условий для проведения адекватного анализа кэрролловской кинотеории.

Во-первых, несмотря на свой автономный институциональный статус, исследования кино, по причине возможности рассмотрения кино как искусства, включаются в область философии искусства как отдельной дисциплины внутри англо-американской традиции. Во-вторых, идеи, разрабатываемые Кэрроллом для применения к кино, по большей части, являются продолжением его более общей позиции в отношении искусства вообще. В-третьих, эта «общая позиция в отношении искусства вообще» существует в определенном контексте всего развития англо-американской эстетики второй половины XX века – периода острых дискуссий по базовым вопросам философии искусства, которые оказали на формирование взглядов Кэрролла непосредственное воздействие.

Несмотря на то, что в своих *ответах* Кэрролл предстает фигурой вполне самостоятельной, постановка *вопросов*, на которые даются эти ответы, обуславливается «трудными проблемами философии искусства», где ключевым будет вопрос дефиниции, т.е. «Что такое искусство?». Таким образом, прежде чем переходить к разговору об *x*, нам необходимо прояснить фундаментальную позицию Кэрролла, которая во многом и будет обуславливать его взгляды на теорию кино.

Только после того, как мы сможем последовательно обозначить позицию Кэрролла по проблеме дефиниции искусства, возможно будет осуществиться переход к схожим проблемам, просматриваемым в классической теории кино, а затем – к его собственному ответу на вопрос «Что такое кино?». Вопрос, который может показаться некорректным на первый взгляд, существует в контексте англо-американской эстетической традиции, чьей первейшей задачей, как и задачей самого Кэрролла, будет прояснение понятий в области искусства.

#### **«Что такое искусство?»: проблема эссенциализма**

Поскольку работа в конкретной области начинается с прояснения ключевого понятия ее объекта, закономерно, что аналитическая работа в области философии искусства связывается с необходимостью дать ответ на вопрос «Что такое искусство?». В англо-американской эстетике XX века вопрос о правомерности постановки такого вопроса стал одним из самых дискуссионных. Если до 1950-х годов философия искусства представляла собой поле конкурирующих подходов, стремящихся дать ответ с помощью выявления одной сущностной черты (эссенции), наличие которой являлось бы необходимым условием для отнесения чего-либо к искусству, то с выходом резонансных статей М. Вейца [2] и У. Кенника [4] появилась иная исследовательская перспектива, обозначенная как «антиэссенциализм» и настаивающая на принципиальной невозможности дать понятию «искусство» непротиворечивое определение. В последующие десятилетия новый подход вызвал критику уже в свой адрес, однако новые повороты, центральным из которых можно считать «институциональную теорию» Д. Дики [3], не осуществили возврат к эссенциалистским теориям, а предложили отличный от своих предшественников взгляд на возможность определения искусства. Несмотря на то, что обзор развития англо-американской эстетики XX века не раз проводился в разных контекстах, нам кажется необходимым обозначить точку зрения Кэрролла на проблему выведения дефиниции искусства, что невозможно сделать без краткого представления его взгляда на предшествующие теории. При этом нас будет интересовать не критика конкретных подходов, развернуто представленная в работах Кэрролла [6; 8], а исключительно теоретическая перспектива проблемы эссенциализма, которая поможет нам впоследствии провести аналогии с его исследованиями в области кино.

В первую очередь, Кэрролл выступает против предписывающего характера эссенциалистского определения. Подобный принцип выведения дефиниции Кэрролл называет принципом *необходимого и достаточного основания* – т.е. формулирование такого определения, которое будет включать в себя то, что необходимо наличествует в каждом произведении искусства и не требует дополнительных критериев для классификации [8, р. 8]. Общая критика Кэрролла по отношению к любым эссенциалистским теориям (репрезентативной, экспрессивной, формалистской, эстетической) сводится к доказательству того, что эти эссенциалистские черты не являются ни необходимыми – поскольку можно привести примеры тех произведений искусства, которые их не содержат, – ни достаточными – поскольку можно привести примеры объектов и практик, которые их содержат, но не могут быть отнесены к произведениям искусства. Кэрролл демонстрирует, например, некорректность эстетического эссенциализма, приходящего к формулировке «искусство – есть то, что сделано с интенцией поставлять эстетический опыт» [6, р. 6]. Возможность получения эстетического опыта не является необходимой чертой, потому что существуют такие произведения искусства, которые не требуют непосредственного восприятия (например, реди-мейды Дюшана); не является она также и достаточной, т.к. существует возможность получения эстетического опыта, например, при восприятии пейзажа.

Наравне с нахождением противоречий и ограничений в позициях эссенциалистов, Кэрролл также обращает критический взгляд на альтернативное течение – антиэссенциализм, названный им «нео-Витгенштейнианством» [8, р. 209]. В основе практической классификации лежат принципы, позаимствованные из работ позднего Витгенштейна: вместо поиска исчерпывающего определения – принцип *открытого понятия* (т.е. такого, которое могло бы постоянно корректироваться при включении новых элементов); в качестве критерия для практической классификации – принцип *семейных сходств* (т.е. не наличие одинакового качества у всех произведений искусства, а пересечение множества разнообразных линий их сходства друг с другом без выделения среди них приоритетных). Несмотря на то, что выдвинутые антиэссенциалистами предложения отвечают потребности в преодолении эссенциализма, Кэрролл находит в них существенные недостатки, которые помогают уточнить некоторые принципиальные моменты в рамках его собственной позиции.

Из двух основных антиэссенциалистских принципов второй – принцип семейных сходств – отвергается Кэрроллом полностью. Во-первых, поскольку любые объекты хотя бы в чем-то обнаруживают сходство

друг с другом, его практическое применение в вынесении вердикта о включении чего-либо в область искусства оказывается затруднительным. Если же, в рамках решения этой проблемы, все же выстраивать иерархию среди линий сходства, разделяя их на сущностные и несущностные, то антиэссенциалистский подход начинает приобретать опасный эссенциалистский оттенок.

Помимо достаточно очевидных моментов, Кэрролл делает ряд важных замечаний. Речь идет о введении методологического различия искусства как *совокупности произведений искусства* и искусства как *развития художественных практик*. Кроме того, для Кэрролла принципиально важно различать борьбу с *эссенциалистской дефиницией* и борьбу с *идеей дефиниции вообще*. На этом основывается несогласие между Кэрроллом и антиэссенциалистской концепцией. Антиэссенциализм выступает против самой возможности определить понятие искусства, основываясь на том, что любое такое определение будет излишне ригористичным и ограничивающим свободу актуальных художественных практик. Позиция Кэрролла состоит в том, что этот упрек относится, скорее, к существующим эссенциалистским подходам, а не к возможности определения вообще: «Основываясь на прошлых неудачах теории искусства, мы не можем быть уверены, что определение искусства вообще не может быть выведено» [Ibidem, p. 251]. Дефиниция как таковая может работать с конкретными произведениями искусства, не ставя ограничений.

Впрочем, последующее развитие взглядов Кэрролла на философию искусства приходит к тому, что выполнение некоторых задач в этой области возможно и вовсе без разработки определения. Вместе с тем, этот подход не выступает как абсолютизирующий, и, переходя теперь к теории кино, мы покажем, как в этом контексте проявляется отношение Кэрролла к (анти)эссенциалистскому подходу.

#### **«Что такое кино?»: проблема медиаэссенциализма**

Переходя теперь от философии искусства к теории кино, нашей задачей будет показать, как работает внутри нее обозначенная нами (анти)эссенциалистская проблема, а именно – способы отвечать на вопрос «Что такое кино?».

Для ранней теории кино эта проблема тесно связывалась со стремлением утвердить статус кинематографа как одного из искусств. Главным аргументом в этом вопросе стало обладание «медиаальной спецификой», которая, во-первых, выделяет в кино сущностную черту (определяет, что в нем, как медиа, самое главное) и, во-вторых, отличает от других видов искусства (которые обладают иной медиаальной спецификой). Второй момент особенно важен, так как многие обвинения, выдвинутые против «кино-как-искусства» его противниками, основывались на том, что кино (как и фотография) как медиа обладает исключительно регистрирующей функцией – т.е. не имеет самостоятельной ценности. Акцент на *специфике*, таким образом, важен для ранних теоретиков потому, что позволяет присвоить кино те качества, которые способны сделать его независимым от других искусств. Безусловно, под вопрос здесь может быть поставлено само положение о том, что обладание какой-либо медиаальной спецификой является достаточным критерием для присвоения статуса искусства, но для нас здесь принципиально другое, а именно – показать, каким образом Кэрролл работает с тем, что называет «медиаэссенциализмом», подразумевая под этим ситуацию, где ответ на вопрос «Что такое кино?» (по аналогии с вопросом «Что такое искусство?») зависит от возможности найти сущностную черту – его медиаальную специфику. Медиаэссенциализм в теории кино, таким образом, выступает для Кэрролла аналогом эссенциализма в философии искусства и так же включает в себя несколько соперничающих подходов, к анализу которых мы теперь обратимся.

В ранней теории кино Кэрролл выделяет два направления, разрабатывающие проблему медиаальной специфики, которые во многом оппозиционны друг другу и могут быть названы *креационистским* (Р. Арнхейм) и *реалистическим* (А. Базен).

Арнхеймовским креационизмом Кэрролл называет теорию, пытающуюся построить аргументацию в защиту кино-как-искусства на том, что оно не просто воспроизводит, а реконструирует данность. По Арнхейму, не только кино, но и искусство вообще отличает такая возможность – трансформировать то, что дается в «нормальном восприятии». Простая регистрация не имеет никакой цели, превращая кино из искусства в техническое средство, чего можно избежать, если трансформировать реальность доступными медиаальными средствами. Для Арнхейма кино – процесс преобразовательной работы с живым действием с помощью, например, монтажа, который является по-настоящему «осозаемым творческим процессом» [5, p. 88]. Приход звука, по убеждению апологетов немое кино, отрицательно отразился на понимании медиаальной специфики, так как позволил включать в фильм живую речь, что опасно сократило дистанцию между кино и театром.

Другим полюсом рассуждений о медиаальной специфике кино стала реалистическая позиция Базена. В основе нее лежит положение о том, что у кинематографа есть способность фотографической репрезентации, которая позволяет добиться объективного взгляда, сама возможность которого уже достаточна для того, чтобы рассматривать кино как искусство со специфическими медиаальными свойствами. В отличие от позиции Арнхейма, концепция Базена приветствует появление звука, считая первенство изображения «фактом исторически и технически случайным» [1, с. 52] и отказываясь рассматривать немое кино в качестве эталона, разрушаемого последующей модернизацией. В соответствии с тем, как в теории Базена формулируется задача кино-как-искусства, им предлагаются и стилистические решения, приближающие фильм к ее выполнению: пространственный реализм, наилучшим образом достигающийся при глубинном мизансценировании.

Многоаспектный анализ Кэрролла каждой из теорий интересует нас, в этом случае, лишь в двух отношениях, пересекающихся с критикой эссенциализма, из которых первое касается необходимости поиска для кино специфических медиаальных свойств, а второе – влияния их утверждения на кинематографические практики.

Первое, на что Кэрролл обращает внимание, – невозможность четко отграничить средства, отличающие одно искусство от другого, так как существуют такие возможности, которыми успешно пользуются представители разных искусств. Например, в логике эссенциалистских теорий нарратив должен либо быть отвергнут как важный для какого-то из искусств, поскольку присутствует во многих и не имеет отношения к «специфике», либо должен быть отторгнут от всех искусств кроме литературы, поскольку его использование закрепилось за ней раньше, чем для кино, либо литература должна «уступить нарратив новичку, чтобы он попытал счастья» [7, р. 83]. Естественно, все предложенные варианты кажутся маловероятными, поскольку первый и третий вовсе невыполнимы, а второй «путает историю с онтологией» [Ibidem, р. 84], т.к. нарратив закрепился за литературой не потому, что есть некое глубинное соответствие между ним и ее медиальными свойствами, а исключительно в силу того, что исторически литература предшествовала кино, требующему для своего появления определенных технических изобретений. Кроме того, в рамках медиаэссенциализма изучение искусства меняет описательный характер на предписывающий, утверждая, что факт наличия медиальной специфики определяет способ работы внутри искусства, выделяя для него «лучшее» (т.е. наиболее специфицированное) и «худшее» (т.е. то, что уводит режиссера от «природы кино»). Примером такого следствия служит, конечно, неприятие Базеном монтажного кино.

Стоит, однако, обратить внимание на то, что Кэрролл не утверждает, что у кино отсутствует какая-либо медиальная специфика и определить ее невозможно. Проблема состоит в основании определения и тех следствий, к которым приводит его выработка.

Кэрролл не был первым, кто обратил внимание на диктаторские позиции ранних кинотеорий: в начале 1970-х годов вышла книга В. Ф. Перкинса «Фильм как фильм» [11], также противопоставляющая себя подходам такого рода.

Первое, что замечает Кэрролл о подходе Перкинса и что, по его мнению, выгодно отличает его от классических теорий, – теория, представленная в «Фильм как фильм», работает как антиэссенциалистская, где «кино» – открытое понятие, не подразумевающее поисков сущностной черты. Предшествующая кинотеория рассматривается им как апология одного из стилей. Попытка выделить ту линию в развитии кино, которая наилучшим образом отвечала бы его специфике, невозможна, по мнению Перкинса, потому что любые глобальные изменения связаны, в первую очередь, с техническим развитием, направляющим режиссерские поиски в ту или иную сторону, расширяя спектр возможностей, а не ограничивая их: «Теория должна отличать ограничения, свободно накладываемые на себя художником от тех, что диктуются внешними силами» [Ibidem, р. 54]. Разговор о качестве фильма, таким образом, должен строиться не вокруг вопроса о «медиальных ограничениях», а вокруг того выбора, который делает режиссер, используя все доступные возможности. Предложенная Перкинсом «теория как метакритика» – как новый способ функционирования теории – должна была заняться выработкой критериев («правдоподобия» и «связности»), которые помогли бы высказывать обоснованные суждения по поводу каждого отдельного фильма. Подход Перкинса основывается на том, что все, что может делать теория кино, – оценивать фильмы так, как они нам даны, т.е. обосновывать свои суждения о «правдоподобии» и «связности», отталкиваясь от формы, а не предполагаемой авторской интенции или предпочтения какого-либо направления и стиля.

Анализ подхода Перкинса, проведенный Кэрроллом, как и в случае с антиэссенциализмом, приводит к двойственному заключению. С одной стороны, на уровне манифеста критика медиаэссенциалистских подходов классической кинотеории совпадает с позицией Кэрролла, но с другой – приводит к парадоксальным результатам. Помимо указания на сомнительность выделенных критериев самих по себе («правдоподобия» – как неясно сформулированного, а «связности» – как неоправданно сужающего), Кэрролл считает спорной удачность попытки Перкинса примирить друг с другом предшествующие теории, которая приводит лишь к тому, что чистая эссенциалистская теория превращается в синтетическую. С точки зрения такой метакритики повествовательный художественный фильм все равно должен отвечать общим критериям – оставаться правдоподобным (в наследство от базеновского подхода) и, после инъекции выразительности, – связным (т.е. таким, где каждый искривляющий момент работает на целостность). Кэрролл замечает, что подобный подход, хоть и поданный как пособие для критиков, а не режиссеров, все же тяготеет к предпочтению конкретного стиля – в случае Перкинса – «экспрессивного реализма» [7, р. 254]. Кроме того, акцентирование внимания на формальных качествах и исключение возможности рассматривать фильм с другого ракурса также устанавливают для кинотеории слишком узкие рамки.

Итак, если эссенциалистские (Арнхейм и Базен) и антиэссенциалистский (Перкинс) подходы в теории кино не привели к нужному результату, продолжая выполнять предписывающую функцию и указывать режиссерам подходящий способ работы над фильмом, то кажется вполне оправданным перейти теперь к альтернативе, предложенной самим Кэрроллом.

### **К определению «движущихся образов»**

Очевидно, что, вступая в противоречие с некоторыми тенденциями в современной американской эстетике и классической теории кино, Кэрролл шел дальше простого опровержения. Перед нами теперь стоит задача рассмотреть, каков альтернативный ответ на вопрос: «Что такое кино?». Проблема в этом случае связана не столько с тем, «что?», сколько с тем, «как?» стоит двигаться в сторону ее разрешения.

Кэрролл бросает упрек в сторону классической теории кино, которая в своем продолжительном поиске эссенции вовсе упускала из виду другие вопросы: «Я заключаю, что теоретики кино всегда проявляли недостаточно внимания прояснению вопросов о роли, ценности и *использовании* фильмов» [Ibidem, р. 261]. Одной

из главных линий обновления в этой перспективе будет использование теории в качестве *инструмента* для анализа различных *функций* кино: «Эта тенденция [классической] кинотеории погрязла в поисках эссенциальной *природы* медиа, вместо того, чтобы следовать более многообещающим путем и обсуждать причины и основания для разных способов его *использования*» [Ibidem]. Подобная позиция по поводу теории вообще вполне соответствует общим взглядам Кэрролла на философию искусства. Но как, в таком случае, будет ставиться вопрос о возможности определения кино? Мы уже упоминали, что от попыток определить «искусство» Кэрролл отказывается за ненадобностью, но совсем иная ситуация предстает перед нами в рамках теории кино.

Если в ранних своих работах Кэрролл еще занят сопроводительными объяснениями того, насколько сильно отличается его взгляд от привычных для теории поисков определения кино, то в одном из последних комплексных текстов он вполне прямолинеен: «Нам нужно по крайней мере знать, о чем мы говорим, перед тем, как заявить о намерении говорить о кино. <...> По этим причинам мы нуждаемся в определении кино» [9, p. 54]. Что значит дать реальное определение? По Кэрроллу – выявить необходимые качества. Но поскольку для Кэрролла (и в этом вопросе он вполне последователен) кино не может и не должно исчерпываться строгим набором необходимых качеств, так как тесно связано со всем процессом функционирования, его теория предлагает обходной путь: разрабатывается дефиниция того, что названо им «движущийся образ», выступающий альтернативой для слова «фильм» [10, p. 54]. Но не повторяет ли такое решение тех же проблем, что так упорно критиковались им в медиаэссенциализме?

Здесь необходимо остановиться на двух ключевых моментах несогласия между Кэрроллом и медиаэссенциализмом. Во-первых, с одной стороны, под медиа у Кэрролла понимается материальный носитель, к которому и отсылает слово «фильм», – т.е. то, что снято на пленку. Он справедливо замечает, что с появлением множества иных технических возможностей употребление слова «фильм» теоретиками для обозначения объектов их исследования попросту некорректно. Кроме того, акцент здесь делается на независимости того, что мы подразумеваем под «кино», от конкретного материального носителя. Именно в этом смысле следует понимать: «Моя мысль сводится к тому, что произведения искусства в рамках какого-либо из видов искусств могут использовать разные медиа, иногда одновременно, и потому могут быть реализованы совершенно по-разному» [Ibidem, p. 52]. Во-вторых, те «необходимые свойства», которые будут им выведены для движущихся образов, должны всячески избегать указующей и ограничивающей функции для художественных практик. Иными словами, в задачи теории не входит прогнозирование того, каким будет то или иное произведение искусства в зависимости от того, как оно изначально работает со своей медиальной спецификой.

Перед тем, как перечислить и раскрыть необходимость каждого выделенного им качества, важно прояснить еще один вопрос: как «движущиеся образы» соотносятся с «кино»?

Ответ на этот вопрос Кэрроллом долгое время не давался, так, как будто бы за ним стояло опасение стать эссенциалистским. Тем не менее, в конце концов, он приходит к четко сформулированному утверждению: «Кино необходимо выступает как практика производства движущихся образов» [9, p. 78]. Подобный вывод безусловно нуждается в разъяснении, которое будет дано далее, но также он важен и для того, чтобы при данном ниже представлении каждого из качеств понимать, что, по крайней мере методологически, они относятся не к кино, а к движущимся образам, что не является синонимами.

Так какие же качества необходимы, чтобы что-то рассматривалось как «движущийся образ», с которым работает кино?

1. Движущийся образ, с которым работает кино, представлен на *независимом экране* (“detached display”). Необходимость этого качества противоречит раннему утверждению, что кинематографический образ соответствует «нормальной перцепции». Даже без внесения в кадр каких-либо «художественных» изменений такое соответствие неправомерно, так как зритель не имеет возможности расположить свое тело относительно пространства на экране в отличие от того, что он видит в естественных условиях.

2. Движущийся образ, с которым работает кино, *движется* или имеет *потенцию к движению*. На этом этапе необходимо выделить то, что характерно для кинематографа, от образов фотографии и живописи. Под потенцией к движению подразумевается исключительно техническая возможность передать движение (которой режиссер, например, может и не воспользоваться).

3. Для движущегося образа, с которым работает кино, характерно, что разные его демонстрации являются только *актами воспроизведения с одного и того же шаблона*.

4. Для движущегося образа, с которым работает кино, характерно, что конкретные акты воспроизведения *не являются произведениями искусства сами по себе*. Эти два признака объясняются в связке друг с другом, так как в обоих случаях движущийся образ отделяется от образа, с которым работает театр. Это разделение основано на том, что произведения искусства в кино существуют во множестве копий. Театр также располагает многократными постановками на сцене одних и тех же пьес, но, включая в себя «живое действие», каждое отдельное представление имеет отличительные черты, что и определяет его как произведение искусства. Кино, однажды снятое, размножается в копиях, имеющих в основе один шаблон, демонстрация которых является воспроизведением, а не самостоятельным произведением искусства.

5. Движущийся образ, с которым работает кино, – *двухмерен*. Этот последний момент устраняет возможную путаницу между образами кино и движущимися скульптурами (вроде кукушки на настенных часах), которые также обладают всеми перечисленными качествами, но образы кино, в отличие от них, разворачиваются в двух измерениях.

Итак, при всей возможной полемичности данных заключений, перед нами теперь стоят другие проблемы. Насколько далеко ход Кэрролла увел нас от медиаэссенциализма?

Определяя различия на уровне образов, которые продуцируются одним из видов искусства, Кэрролл действительно решает проблему приписывания кино или какому-либо другому искусству одного материального медиа (или первого среди равных). Разница проходит на этапе работы с ними в соответствии с тем типом образов, который то или иное искусство *технически* способно производить. С точки зрения Кэрролла, не имеет смысла говорить о том, как и что следовало бы воплощать одному искусству и не следовало бы другому: все, что возможно воплотить с точки зрения технических средств, может быть воплощено. Здесь нам также важен заявленный ранее, в оппозиции медиаэссенциализму, тезис о том, что не имеет никакого смысла проводить искусственные границы между разными видами искусств, потому как эффект, который они производят, *в любом случае* будет разным из-за разницы в технических возможностях. Именно эту разницу и пытается схватить и объяснить Кэрролл при помощи своих «необходимых свойств». Они необходимы не для искусства, а для теоретиков, которым нужно прояснить объект своих исследований.

И все же: какой смысл имеет предварительное разграничение «кино» и «движущихся образов», если в самом тексте Кэрролл постоянно смешивает эти понятия?

Объяснение этому может быть выведено из общих представлений Кэрролла о том, что исследования кино не исчерпываются поиском его определений, включая в область своих интересов огромное количество вопросов: о зрительском восприятии, формальных приемах, стиле, оценке и т.д. Весь этот комплекс и будет исследованием кино, а возможность производить «движущиеся образы» – тем, что помогает его отличить. Как пишет сам Кэрролл, «несмотря на отмеченные мной пять черт, которые кажутся мне необходимыми для движущихся образов, я не думаю, что даже отчасти они центральны для нашего понимания того, *как* они функционируют» [10, p. 88].

### Заключение

Несмотря на очевидные параллели между работой Кэрролла в философии искусства и теории кино, мы не можем поставить между ними знак равенства. В первую очередь, присутствует очевидное противоречие в вопросе о дефиниции. Если для выполнения определенных целей внутри философии искусства Кэрролл предлагает обойтись без нее, то, сталкиваясь с конкретным объектом *x* (кино), требующим разъяснений, отказаться от дефиниции оказывается весьма сложно. Тем не менее, не отступаясь от антиэссенциалистской позиции, подход Кэрролла выгодно отличается от предыдущих.

Разница заключается в перемене основания (речь идет не об одном материальном медиа, а о продукте технического функционирования), отсутствии аксиологического измерения (что лучше или хуже для этого вида искусства) и отказе от попытки остановиться только на одном качестве, предлагая вместо этого несколько. Кроме того, этот список тяготеет к открытости в ожидании появления новых производителей движущихся образов.

Это решительное отвержение возможности для теории устанавливать границы лежит на пересечении многих других методологических позиций Кэрролла: например, проблемы «вертикального запроса» – ситуации, когда не материал дает теории импульс к развитию и рождает новые вопросы, а теория редуцирует богатство материала, подгоняя его под собственные теоретические рамки. Другим моментом является то, что поиск необходимых качеств не является единственной задачей теории кино: ответ на вопрос о дефиниции не дает никаких ответов на вопрос о функционировании кино, его художественных качествах или зрительском восприятии. Такой взгляд тесно связан с предложенным Кэрроллом «фрагментарным теоретизированием», которое, путем ясного формулирования локальных вопросов, не смешивает в своих ответах разные области: то есть из выявления необходимых особенностей движущихся образов не следует, что предложенный ответ должен каким-то образом влиять на проблемы стиля, эстетического опыта, репрезентации и т.д.

Все же, представляется действительно важным утверждение, что теория кино не должна сводиться к поиску его дефиниции, что освобождает путь для творческой и разносторонней исследовательской работы, ориентированной на многообразие методологий и проблем.

### Список источников

1. **Базен А.** Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 384 с.
2. **Вейц М.** Роль теории в эстетике // Американская философия искусства: антология. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. С. 43-60.
3. **Дики Д.** Определяя искусство // Американская философия искусства: антология. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. С. 243-252.
4. **Кенник В.** Основывается ли традиционная эстетика на ошибке? // Американская философия искусства: антология. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. С. 87-112.
5. **Arnheim R.** Film as Art. University of California Press, 1957. 230 p.
6. **Carroll N.** Beyond Aesthetics. Cambridge University Press, 2001. 468 p.
7. **Carroll N.** Philosophical Problems of Classical Film-Theory. Princeton University Press, 1988. 273 p.
8. **Carroll N.** Philosophy of Art. Routledge, 1999. 288 p.
9. **Carroll N.** The Philosophy of Motion Pictures. Wiley-Blackwell Publishing, 2007. 256 p.
10. **Carroll N.** Theorizing the Moving Image. Cambridge University Press, 1996. 452 p.
11. **Perkins V. F.** Film as Film. L.: Penguin Books, 1986. 198 p.

**“WHAT IS CINEMA?”: MEDIA ESSENTIALISM PROBLEM IN NOEL CARROLL’S THEORY**

**Polikarpova Darina Aleksandrovna**  
Saint Petersburg University  
darinet2711@mail.ru

From the early 1990s Noel Carroll, who proposed an alternative solution of the problem “What is cinema?”, became one of the key figures of American philosophy of art. Carroll’s interpretation of the main conceptions appears to be in tune with two opposite approaches – anti-essentialism of the second half of the 1950s and media essentialism of the early cinema theory. Carroll’s alternative view involves a suggestion to stop debates on cinema essence and come to studying its components.

*Key words and phrases:* esthetics; cinema theory; essentialism; post-theory; Carroll.

УДК 111

**Философские науки**

*В статье формулируется философская проблема коммуникации. Существо философской постановки проблемы коммуникации – в прояснении онтологических оснований коммуникации и, соответственно, определении методологии исследования феномена коммуникации. Философское осмысление феномена коммуникации позволит прояснить смысл разнообразных эмпирически данных коммуникативных процессов, оптимизировать коммуникации различных коммуникативных наук.*

*Ключевые слова и фразы:* коммуникация; теория коммуникации; онтология; феноменология; герменевтика.

**Преображенская Алла Викторовна**, к. филос. н., доцент  
Санкт-Петербургский государственный университет гражданской авиации  
antigona@list.ru

**КОММУНИКАЦИЯ КАК ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМА**

Объективная ситуация бытия человека в мире со второй половины XX века определяется, во-первых, электронно-коммуникативной революцией в материальном производстве – революцией в хранении, переработке и передаче информации, то, что Д. Белл назвал Третьей технологической революцией. Во-вторых, эта ситуация определяется производными от технологической революции, существенными изменениями в самой структуре общества: социальные коммуникации, взаимодействие людей друг с другом становятся доминирующим фактором во всех сферах жизни общества, во многом определяют образ жизни современного человека.

Соответственно, растет поток исследований, касающихся различных сторон социальной коммуникации, институализированы ряд коммуникативных наук: теория и практика связей с общественностью, социология и психология массовой коммуникации, имиджелогия, коммуникационный менеджмент. Очевидно, что прикладные и теоретические исследования социологов, социальных психологов, имиджмейкеров, PR-специалистов ставят перед философией задачу прояснения онтологических оснований феномена коммуникации и общих методологических принципов столь разнородных исследований. Не следует забывать, что коммуникация в качестве предмета исследования не является прерогативой лишь гуманитарного знания. Образ мышления, принципы исследований, исследовательские традиции естественных и технических наук вносят еще большее разнообразие в теоретические представления о столь многоликом феномене как коммуникация.

Установка на рассмотрение коммуникации как философской проблемы, на наш взгляд, означает прояснение ее онтологических оснований и формулировку методологического принципа подхода к исследованию многообразия ее феноменального бытия. Очевидно, что предложенный формат публикации не позволит развернуть это намерение, поэтому наша задача – лишь формулировка проблемы.

Впервые, как нам кажется, коммуникативную природу реальности сформулировали софисты. Знаменитое утверждение Протагора провозглашает, по существу, антропологическую онтологию: «Мера всех вещей – человек, существующих, что они существуют, а несуществующих, что они не существуют» [6, с. 203]. В дискурсе создается сама реальность. Реальность – не субстанциальна, но процессуальна, и этот процесс есть коммуникация. Естественно, что такое прочтение Протагора обусловлено современной ситуацией в философии. В середине XX века Людвиг Витгенштейн формулирует концепцию «языковых игр» [1]. Каждая языковая игра имеет локальные правила смыслообразования и словоупотребления. Язык – это игра, процесс, «говорение». Локальные правила образуют локальные коммуникативные миры. Реальность, таким образом, – это калейдоскоп языковых игр, каждый фрагмент этого калейдоскопа образуется лингвистической конвенцией. Лингвистический анализ есть технология прояснения фактического употребления слов в рамках локальной языковой игры. Так называемые философские вопросы являются следствием нарушения и смешения конвенций фактического употребления слов в локальных языковых играх. Витгенштейн утверждает несводимость этих конвенций к общему «знаменателю», или принципу смыслообразования.