

УДК 7.01

DOI: 10.34670/AR.2023.69.79.016

К проблеме рождения новых форм в кино и формирования нового субъекта восприятия

Клюева Людмила Борисовна

Доктор искусствоведения,
Всероссийский государственный институт кинематографии,
129226, Российская Федерация, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3;
e-mail: mail@vgik.info

Аннотация

Данная статья есть попытка проблематизировать с целью дальнейшего исследования процесс рождения новых форм в современной культуре и искусстве кино, в частности, а также сопутствующий этому – процесс формирования нового субъекта восприятия. С этой целью статья предлагает некий взгляд на современное состояние мира, как область тотальных трансформаций, затрагивающих все сферы бытия и чреватых диапазоном возможных последствий – от технократических идиллий до апокалипсического переживания конца. В статье рассматриваются проблемные зоны корпуса фильмов этой направленности, которые определяются как «парадоксы деконструкции». Кроме того, автор статьи дает описание особенностей кинематографического «письма» режиссерской направленности К. Рейгадоса, которая определяется как «голономный дискурс». Статья исследует те механизмы и стратегии режиссуры Рейгадоса, которые позволяют создать особый мир, особую эстетику, окрашенную уникальным космизмом, достичь уникального воплощения идеи интегрального или голономного мира, с акцентом на новизну художественного языка его фильмов и выявляя те трудности, которые связаны с восприятием этих кинотекстов. Анализируя особенности современного кинопроцесса, автор статьи предлагает особый взгляд на проблему формирования нового субъекта восприятия в условиях сложившихся художественных реалий и связанных прежде всего с доминантной установкой на контркоммуникативные стратегии. Статья исследует этапы становления нового зрителя в ракурсе ситуации «нового смотрения».

Для цитирования в научных исследованиях

Клюева Л.Б. К проблеме рождения новых форм в кино и формирования нового субъекта восприятия // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 12А. С. 120-129. DOI: 10.34670/AR.2023.69.79.016

Ключевые слова

«Новое данное», пространство Неизвестного, трансформация, синергетика, самотрансценденция, дополнительные инструменты познания, «скрытый мир», деконструкция, «мерность», голономный дискурс.

Введение. Немного о новизне...

Новое – это то, что находится за пределами наличного данного. «Пространство Неизвестного», как определяет его Жиль Делез.

И дверь в это пространство, словами Ж.Делеза, открывает встреча с чем-то, что ускользает от узнавания. Эти нераспознанные качества будоражат воображение и озадачивают душу. Они рождают смутные вопросы, на которые нет ответов. И дверь приоткрывает тот, кто уже готов пересечь границу привычного. Столкновение носит, словами Делеза, фундаментальный характер. Это стартовая площадка для конструктивного опытного освоения нового данного. В этом пространстве неизвестного, претерпевает изменения и сам субъект, который в процессе исследования формируется или становится как новый. По-новому утверждает себя в этом новом данном.

Мы живем в эпоху очевидных, если не сказать, тотальных трансформаций, которые затрагивают буквально все сферы нашего бытия. Мир на пороге XXI столетия есть некое пространство тотальной неопределенности, включающей весь спектр возможных сценариев, – от технократических идиллий до апокалипсического переживания Конца. Трансформации захватывают глубинные основы как социального, так и культурного бытия... Сегодняшнее состояние мира буквально взывает к самому пристальному и глубокому исследованию, подгоняя ускоряющимся ритмом и масштабом перемен. Этот новый бытийный контекст, некий вызов со стороны Бытия буквально понуждает сконцентрировать все силы для правильного реагирования. Огромная надежда и ответственность возлагается на науку и искусство, на их способность распознать те требования, которые манифестированы человеку со стороны Бытия, дабы обеспечить корректное реагирование, удержать баланс и выровнять ситуацию.

Одним из таких ответов является очевидное тяготение к сближению, интеграции в самом широком понимании. Можно говорить, что сегодня синергетика в определенном смысле является методологией конструирования реальности, в том числе и художественной. Параллельно возникает такое явление, как самотрансценденция, некий вид самоотреченного стремления к истине, сопряженного с глубочайшей самоактуализацией личности в этом процессе. Самотрансценденция выводит художника за рамки тех правил, что установлены канонами и нормативами доминирующих языковых систем. Задача художника на этом этапе – разотождествиться, освободиться от плена языковой тюрьмы, в которую неизбежно заключает себя художник, некритично подстраивающий себя под те или иные программы или каноны. И дальше, новая задача, новое отождествление в контексте обретения новой онтологии... Сегодня как никогда актуальны программы переоткрытия, позволяющие осмыслить что-то заново на пути к интегральному, целостному восприятию мира. Возникает необходимость не только аккумулировать разнообразный опыт мышления, но сосредоточить внимание на развитие дополнительных инструментов познания, которые апеллируют не только к разуму и чувствам, но и к тому, что можно определить как некий «духовный орган ощущения». И это «шестое» чувство (за пределами привычных органов чувств) не сводимо к способностям разума и направлено на то, чтобы вызвать у человека некое целостное восприятие мира и себя. И само признание такой необходимости указывает на существование особого слоя реальности, который ускользает из поля внимания прагматически ориентированного разума и чувств – слоя, который можно определить как «скрытый мир» или «мир духовный». И в этом процессе роль искусства невозможно переоценить.

На стыке с философией...

Современное кино представляет собой сложную многосоставную реальность. Результатом долгой экспансии философских и эстетических идей постмодернизма стало значительное и очевидное изменение и обновление кинематографического языка, прежде всего за счет обогащения новыми, по сути, контркоммуникативными стратегиями, направленными на блокировку линейного восприятия текста, на разрушение стереотипов восприятия, вплоть до полного демонтажа привычных систем зрительских ожиданий. Анализ подобных стратегий выявляет некую общую направленность на оптимизацию и максимальную активизацию работы зрителя. Новые условия коммуникации через введение дискомфортных режимов восприятия, вызывают необходимость адаптации к новым правилам, требуют качественно нового восприятия, способного работать в режиме перманентного поиска: поиска новых кодов, поиска интертекстуальных источников, смысловых соответствий, снятия неработающих шаблонов интерпретации и активных коррекций в соответствии с логикой текста.

Источником новых форм и смыслов для современного кино сегодня является максимальное сближение, буквально стык с философией. На этом пути кино активно ищет и обретает новые способы реализации тех или иных философских концепций, идей, базовых проблем, облачая их в художественную плоть фильма. Мы становимся свидетелями появления корпуса картин, которые можно определить как мощную художественную транскрипцию философской мысли. Нас интересуют те из них, что способны буквально поставить в тупик заложенными в структуру фильма неразрешимыми противоречиями, антиномиями и парадоксами, буквально ввергающими зрителя в перцептивный шок. С такими ощущениями зритель остается и при просмотре фильмов М. Ханеке, особенно ранних и при контакте с поздними работами А.Германа старшего или Карлоса Рейгадоса – то есть, при контакте с работами тех художников, которые являются уникальными мастерами метода деконструкции в современном кино.

Деконструкция, как она определена Ж. Деррида, изобретательна и позитивна по своей сути. Это ее родовые свойства. Но как увязать эти свойства с тем фактом, что воздействие фильма способно привести зрителя к ситуации психологической и эстетической перегрузки, если не сказать панической атаке и депрессии? Невольно возникает мысль о деконструкции без реконструкции, как изначальном замысле автора, как главной базовой основы концепции фильма в целом. Нет намека на позитивную реконструкцию в фильмах «Седьмой континент» или «Видео Бенни» М. Ханеке, как и в последних работах Германа старшего. Полный демонтаж исторической системы в «Хрусталева, машину!» и демонтаж, деконструкция, развоплощение самой сути человека в последней картине художника «Трудно быть богом». До явления его мерзостной плоти – «слизь и гной» – как следствия давно утерянной частицы человеческого начала, той самой «искры» о которой мы упоминаем, когда говорим о наличии человека в человеке. И, как ни странно, скорее в фильме К. Рейгадоса «Из мрака в свет», даже не успев внутренне отойти от перцептивного шока в сцене неожиданного «характера», совершенного с молниеносной быстротой мексиканским «героем», казнящим себя среди тропической зелени, напоенной дождями и светом, таким странным и диким способом: молниеносно вырванная голова, вырванная собственными руками из собственного тела, которым эта голова столько времени управляла...и которая теперь лежит рядом с обездвиженным телом на зеленой траве – вдруг ощущаешь, угадываешь проявление той скрытой силы, которая не столько объясняет и оправдывает увиденное, сколько дает ощутить мгновение перехода из деконструкции в ...что-то

совсем иное... из мрака зла, нет, ни в свет— но... в осознание этого зла, без чего нет выхода в свет...

Эти фильмы, каждый по-своему, подтверждают идею Ж.Деррида, что деконструкция лишь выявляет те артефакты, которые уже существуют в скрытом виде. И все, что выглядит немотивированным, неоправданным, выглядит как болезненная фантазия без всякой привязки к жизни... все это уже существует и только ждет момента своего раскрытия. В рассмотренных случаях, это безусловно, раскрытие зла, того начала, что заложено в каждом из нас, и что, раскрываясь в некий конкретный, как бы свыше означенный срок, сигнализирует о необходимости или возможности его исправления. Проблема заключается в авторской подаче раскрытия зла, в степени травматичности воздействия на реципиента. Фильм буквально обрушивается на зрителя внутретековым адом, концептуальной неразрешимостью вскрытых дилемм, чудовищным карнавалом смерти, без оглядки на боль и отчаяние, и ту внутреннюю травму, болевую рану, которую он наносит реципиенту, оставляя зрителя в полном одиночестве, буквально рая его жесткостью подачи самого процесса расслоения жизни на мельчайшие безжизненные конструкторы, агрессивностью этого воздействия... Что стоит за этой стратегией, намеренно ввергающую зрителя в самую пучину мрака и зла? И насколько это правомерно? Вопрос открыт. Но именно из этой кровоточивой раны, из этого тотального одиночества и охвата чувством, похожем на бесчувствие, вдруг начинает призрачно, смутно, а затем все более уверенно проступать та деконструкция, которая направлена на постижение не просто события, но того, что за ним... постижение Человека и Мира... и тех причин, которые прячутся в нашей жизни, латентно в ней присутствуя, для того, чтобы в нужный момент невидимого и непостижимого замысла, раскрыть человеку его собственное злое начало, дать шанс осмыслить зло и подняться над ним.

«Мерность» художника...

Хотелось бы озвучить некоторые размышления и на тему, которую можно определить как «мерность» художника. Под «мерностью» мы понимаем вектор, специфику и «объем» его «мыслечувствия». Существует много комбинаций режиссерских «типов мерности». Кто-то работает в линейной горизонтали привычного нашего мира, перемещаясь в его пределах и исследуя его аспекты, кто-то, напротив, стремиться «оторваться» от привычного мира и выстроить непредставимую невообразимую реальность (а сегодня, техника позволяет этому типу режиссерского мышления достичь определенной виртуозности). Нас же интересует некий промежуточный тип, который в определенном смысле был заложен режиссурой Робера Брессона, с его «поверхностной» узнаваемой «приземленной» реальностью, которая в процессе движения фильма, вдруг начинает трансформироваться и меняться удивительным образом — физика мира истончается и сходит на нет, оборачиваясь обманом и иллюзией, а вместо нее мы начинаем ощущать наличие и присутствие некоего другого мира — мира тонкого и во многом — обратного нашему миру. Мерностью мы называем то качество мышления, когда условное «двумерье», изначально присутствует в сознании художника, являясь ядром его мировидения и определяет строй и характер каждого из его фильмов. К такому типу «мерности» безусловно относится Андрей Тарковский, чью творческую доминанту можно определить как смыслоносущую вертикаль, но это и Вим Вендерс, и Тео Ангелопулос, и Андрей Звягинцев, и Теренс Малек и ряд других, в том числе и совсем молодых режиссеров.

«Холономный дискурс» К. Рейгадоса

В размышлениях о новых формах и смыслах, невозможно обойти стороной ту режиссерскую направленность, которая особенно ярко проявила себя в творчестве Карлоса Рейгадоса и которую мы определяем как «холономный дискурс». Фильм «Безмолвный свет» открыл для многих не только имя этого режиссера, но совершенно особый мир, особую эстетику. Фильм поразил, прежде всего, своим уникальным космизмом и воплощением идеи интегрального или холономного мира. Безусловно, К. Рейгадос обладатель уникального кинематографического «письма». Глубоко втягивая зрителя в экранное пространство, режиссер каким-то удивительным образом делает обычные вещи вдруг незнакомыми, загадочными, противоречивыми, а конфликты – практически неразрешимыми... и, достигая пика, эти неразрешимости вдруг обретают «разрешения» настолько неожиданные, парадоксальные, «нездешние», что вся ситуация начитает существовать как бы в двух измерениях, формируя дополнительную латентную смысловую композицию, в которой антиномии сливаются в гармонию, обретают завершенность и полноту, позволяя ощутить глубокое чувство Единства мира и своей принадлежности к этому Единству. Режиссерский дискурс Рейгадоса вводит и последовательно закрепляет идею вложенности, связи миров. Энергетические взаимодействия существуют не только между отдельными людьми, персонажами фильмов, но и между ними и Вселенной, в которую они включены. Режиссура Рейгадоса – это движение от видимого к невидимому, движение сквозь телесность, сквозь внешнюю телесную оболочку человека, за которой – композиция скрытых сил, пульсация, смена, борьба вспыхивающих или гаснущих желаний. Быть может именно поэтому здесь так мало привычной актерской игры, эмоций, но, наоборот, есть некая деллюковская бесстрастность, закрытость, блокировка состояний. Наезд камеры как приближение к «внутреннему» человеку, как проницание сквозь телесные покровы и погружение в подвижную магму меняющихся внутренних состояний. Есть и обратный процесс. Накал скрытой внутренней борьбы как бы истончает телесный покров и выходит наружу телесной влагой, проступая сквозь поры тела и оставляя мокрые пятна на его поверхности, делая зримым внутреннюю битву, что буквально разрывает человека изнутри, как бы пытаясь уничтожить телесный покров и вырваться наружу («Битва на небесах») И это по сути уже другое кино, некая новая драматургия, основанная исключительно на исследовании скрытых внутренних процессов и их связи с внешним миром.

Холономный дискурс Рейгадоса вводит нас в новую систему эстетических координат, меняет фокус видения мира и задает условия нового восприятия, новой интерпретации и новой оценки происходящего. Однако, сам процесс восприятия фильмов Рейгадоса требуют немалых усилий со стороны зрителя, и трудности возникают не только в плане рационально-логического осмысления. Фильмы требуют определенного уровня внутренней зрелости, а также обретения некой особой «чувственной настройки».

Новые условия кинокоммуникации...

Новые условия кинокоммуникации, которые задает современное кино, в свою очередь ведут к формированию нового субъекта восприятия, способного адаптироваться к сложным реалиям современных кинотекстов, достаточно гибкого и пластичного, чтобы подстроиться под новые языковые стратегии. Этот сложный процесс формирования нового зрителя безусловно требует времени и учета особенностей психологии восприятия.

Посмотрим на этот процесс с двух ракурсов, а именно: а) с позиции автора-новатора (назовем ее креативной) и б) с позиции реципиента – в нашем случае, зрителя (рецептивная). Эти две позиции можно рассматривать как две фазы единого процесса, создающего условия новой кинокоммуникации. Как мы выяснили выше, определенный тип художников, открытых к восприятию нового, в ходе опытного освоения нового смыслового пространства, претерпевают внутренние трансформации и изменения в сторону расширения мировоззренческого горизонта. Новые представления подводят художника к обретению новой онтологии. В свою очередь, новый философский горизонт требует реализации и с этой целью проецирует свой идейный контент в сферу эстетики и художественной практики. В русле эстетики на базе новых философских установок закладываются основы для поиска и создания новых художественных методов для проработки новых моделей, способных раскрыть базовые принципы некоей новой картины мира. И на следующем этапе – начинается процесс материализации этого философского – эстетического проекта. Гносео-аксеологический аспект входит в фазу конструктивно-знакового оформления. Так рождается новый художественный текст, реализуемый в горизонте нового художественного языка.

И далее в свою активную фазу вступает зритель. Креативная и рецептивная фазы взаимосвязаны и взаимозависимы. При этом, рецептивная фаза проявляется как некая зеркальное отражение креативной фазы, но с обратным вектором развития. Зритель по факту, сталкивается с неким новым, непонятным, а следовательно, некомфортным для восприятия языком текста. Этот этап крайне сложный, болезненный и даже травматичный, поскольку новый язык отменяет шаблоны и стереотипы восприятия, и зритель оказывается в ситуации дезориентации, ощущая весь диапазон негативных эмоций, связанных с неспособностью переварить этот новый язык.

Ситуация «нового смотрения»...

Возникает новая ситуация, которую мы определяем, как ситуацию «нового смотрения». Фильм предстает как некий неупорядоченный хаос элементов с полностью или почти полностью ускользающим от понимания смыслом. Заложенные в структуру парадоксы, многочисленные стратегии, направленные на «неправильное прочтение», языковая избыточность, когда язык фильма демонстрирует свое тотальное присутствие, доминируя, если не разрушая повествовательность, как, впрочем, и мнимая линейность в структуре фильмов, которая по-новому камуфлирует порой изощренную интеллектуальную конструкцию, выход за рамки понятийного, блокировка понятийных шаблонов, как создание условий для порождения нового чувственного восприятия...

Тотальный выход киноязыка за пределы и регламенты нарративных норм, надрыв или даже подрыв и демонтаж привычных повествовательных систем (сюда можно отнести работы позднего Д. Линча, позднего Д. Джармена, последние фильмы А. Германа-старшего или позднего Т. Малек и корпус фильмов так называемого «посткино») неизбежно и до крайности обостряют противостояние автора и зрителя.

Среди новых нарративных конструкций возникает такое явление как «мерцающий нарратив», направленный на создание ситуации непрозрачности и неопределенности в тексте и порождающий эффекты некоего мерцающего осциллирующего сознания, вынужденно находящегося в неустанном процессе скольжения между внутренним и внешним, реальным/ирреальным, сознанием/подсознанием, между «я» и «я» как «другой», что в свою

очередь, чревато утратой целостности «идентитета», ощущением расщепления, неустойчивости, тревоги и провала.

Структура кинотекста все чаще напоминает некий опасный лабиринт, где ни одно движение не является единственно верным, где за каждым поворотом лишь новый поворот, где все соткано из иллюзий и обманок, где за каждой деталью прячется новая деталь, где все механизмы языка стремятся выстроить мозаику из галлюцинаций и оптических иллюзий и где ни один элемент ни равен себе...

В какой-то момент в сознании зрителя происходит серьезный сбой, связанный обрушением причинно-следственных связей, привычной логики восприятия. Оформленная временем внутренняя установка зрителя, направленная на стремление выстроить в своем сознании и воображении целенаправленную историю, упирается в тупики нового языка, что приводит к краху интенциональных установок.

Контакт с новым языком текста превращается в небезопасное путешествие по незнакомым магистралям коварных авторских дискурсов. В свою очередь отказ от классического повествования в пользу неклассического нарратива возникает как способ обнаружения скрытых потенциалов, заложенных в искусстве вообще и искусстве кино, в частности, как ответ на вызовы Бытия, за которыми – требования переосмысления положения человека в новом состоянии мира. Новый язык, новые способы наррации не только позволяют вывести зрителя за пределы привычного, словами В. Шкловского «обавтоматизированного» существования, но ищут и обретают возможности выразить новое содержание, недоступное миметическим текстам.

Сложная внутритекстовая вязь со всеми разрывами, лакунами, «пустыми местами», раздерганными на ниточки открытыми сюжетными парадигмами, очагами непонимания, зонами тотальной неопределенности является провоцирующим началом для встречной эстетической деятельности зрителя. Ведь только там, где есть усилие со стороны зрителя можно говорить об эстетическом восприятии. Недосказанность и неопределенность возбуждают воображение, иницируя поиск ответов и решений, позволяющих вписать их в некую новую систему восприятия и новую картину мира, где нет необходимости ставить жирную точку за каждым явлением, но есть потребность в самом процессе неустанный поиска...в мерцающем горизонте живых смыслов. Зритель стоит перед необходимостью собственными усилиями заполнить «пустые места» и освоить пространство неопределенности с помощью собственного опыта. Открытость трактовки, смысловая незавершенность становятся стимулами и рычагами активизации позиции зрителя...

Рожденный из собственных усилий...

Все эти процессы сопровождаются сложной ответной реакцией со стороны зрителя, выявляя неспособность или нежелание к активной перестроочной работе, с одной стороны, и, с другой – желание справиться с ускользающей от привычной логики реальностью нового художественного языка... пусть через отторжение и неудобство и через ощущение неустойчивости, растерянности, дезориентации во внутритекстовой реальности фильма...

Доминантная установка новой ситуации, базирующаяся на контркоммуникативных стратегиях, фактически требует нового зрителя, способного не просто подстроиться под реалии нового киноязыка, но готового к переосмыслению феномена кинематографа как такового.

Так постепенно внутри этой сложной, если ни сказать, драматичной ситуации, рождается новый субъект, формируется новый зритель. Наступает следующая фаза активного включения

зрителя в новые условия кинокоммуникации. И как итог этой сложной работы со стороны реципиента начинается процесс постепенного усвоения приемов и техник нового художественного языка. Так на стыке повествовательной ненормативности, потенциальной вариативности и принципиальной смысловой вариативности раскрывается новый интерактивный потенциал кино. Зритель стоит перед необходимостью приложения немалых усилий для адаптации к новым художественным моделям и новому языку. Он вынужден работать в режиме постоянного монтажа и сборки сюжетных линий и языковых структур, нащупывая их новую логику поверх кажущихся алогичными и хаотичными смысловых блоков, соединять в единый поток изолированные, дискретные, асинтаксичные элементы языка и так проникать в новые открывающиеся смыслы. Открытость, нелинейность, трансформативность и непредсказуемость дискурсивных стратегий, отсутствие выраженных границ между центром и периферией, возможность развития структуры сразу в нескольких направлениях, выраженная ризоматичность текстовой структуры становятся базой для процесса смыслообразования, способом ангажирования зрителя к процессу активного сотворчества. Просмотр фильма становится путешествием по новому нарративу, открывающему новые миры. И вот этот некий «ослабленный», «подвешенный», нелогичный, спутанный хаотичный текст, но с акцентированным режиссерским дискурсом, подводит зрителя к тому, что он уже больше не стремится «понять» текст, вооружившись привычной логикой и понятийными инструментами, но входит в текст как в суггестивный поток, «проживая» и осваивая внутритекстовое пространство в чувстве... И лишь затем – включаясь в осмысление этого нового чувственного опыта...

Этот процесс постепенного проникновения во внутритекстовую ситуацию сопровождается, в свою очередь, рождением новых вопросов, которые уходят за пределы собственно языка фильма. И это уже завершающий этап единого процесса формирования нового зрителя, этап проникновения через особенности языка фильма – к осмыслению, собственно, концепции фильма, его идеи и философии. Обретение способности нового восприятия текста, оборачивается обретением новых принципов мышления или нового чувствования, что служит условием и базой к переходу на новую философию, новые концепции мироустройства. Через внутреннюю ревизию – к новым возможностям и новым перспективам познания.

Заключение

Сегодня наша задача – выявить те сферы киноискусства, где наиболее активно прослеживается процесс формирования новых концептуальных языковых моделей, помочь освоить новое представление о кинотексте как гетерогенной системе, некоем динамическом пространстве пересечения разнородных языковых стратегий и выработать способы методологической ориентации в этом художественном пространстве, предлагая новые технологии и новые аналитические подходы для работы с этими системами. Очень важно оказать реальную помощь в обретении навыков экспликации, актуализации и концептуализации новых языковых образований, тех или иных фигур «речи» с целью последующей интеграции этих фигур в конкретный сюжет фильма или его общее смысловое поле. Важно способствовать дальнейшему развитию основ аналитической работы, опираясь на опыт структурно-семиотического метода, постструктуралистских практик, техник деконструкции, обеспечить свободу пользования герменевтическим, психосемиологическим, феноменологическим и другими рецептивными подходами к анализу кинотекста, дабы заложить базовые механизмы

ориентации в современном художественном, теоретическом и методологическом пространстве, способность адекватному реагированию на новые данные и представления.

Кино развивается, порождая новые модели, новые стратегии использования киноязыка. Задача – не только в том, чтобы познакомить с уже существующими методами анализа, но и в том, чтобы стимулировать творческий ресурс, желание и потребность не стоять на месте, но двигаться вперед, открывая новые горизонты работы с художественным произведением.

Библиография

1. Аршинов В.И., Буданов В.Г. Когнитивные основания синергетики // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. 495 с.
2. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический проект, 2009. 261 с.
3. Делез Ж. Логика смысла. М.: Академия, 1995. 472 с.
4. Лотман Ю. Семиосфера. СПб., 2004. 704 с.
5. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46-57.
6. Maran T. The ecosemiosphere is a grounded semiosphere. A Lotmanian conceptualization of cultural-ecological systems // *Biosemiotics*. – 2021. – Т. 14. – №. 2. – С. 519-530.
7. Arzarello F. et al. Networking Hybridizations within the Semiosphere: a research trajectory for the Cultural Transposition of the Chinese Lesson Study within a Western context // *International Journal for Lesson & Learning Studies*. – 2022. – Т. 11. – №. 4. – С. 331-343.
8. Allam A. S., Nik-Bakht M. From demolition to deconstruction of the built environment: A synthesis of the literature // *Journal of Building Engineering*. – 2023. – Т. 64. – С. 105679.
9. Akbarieh A. et al. BIM-based end-of-lifecycle decision making and digital deconstruction: Literature review // *Sustainability*. – 2020. – Т. 12. – №. 7. – С. 2670.
10. Derrida J. *Deconstruction in a nutshell: A conversation with Jacques Derrida, with a new introduction*. – Fordham University Press, 2020.

To the problem of the birth and formation of new forms in cinema and the formation of a new subject of perception

Lyudmila B. Klyueva

Doctor of Art History,
Professor of the Department of Film Studies,
Russian State University of Cinematography,
129226, 3, Vil'gel'ma Pika str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mail@vgik.info

Abstract

This article is an attempt to problematize, for the purpose of further research, the process of the birth of new forms in modern culture and the art of cinema in particular, as well as the accompanying process of the formation of a new subject of perception. To this end, the article offers a certain view of the current state of the world as a field of total transformations affecting all spheres of existence and fraught with a range of possible consequences – from technocratic idylls to the apocalyptic experience of the end. The author of the article considers the maximum convergence of modern cinema with philosophy to be the source of novelty for modern cinema. The article examines the problem areas of the corpus of films of this orientation, which are defined as "paradoxes of deconstruction". In addition, the author of the article describes the features of the cinematic "writing"

directed by K. Regyados, which is defined as "holonomic discourse". Analyzing the features of the modern film process, the author of the article offers a special look at the problem of the formation of a new subject of perception in the conditions of the prevailing artistic realities and associated primarily with the dominant attitude to counter-communicative strategies. The article explores the stages of formation of a new viewer in the perspective of the situation of "new viewing".

For citation

Klyueva L.B. (2023) K probleme rozhdeniya novykh form v kino i formirovaniya novogo sub"ekta vospriyatiya [To the problem of the birth and formation of new forms in cinema and the formation of a new subject of perception]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (12A), pp. 120-129. DOI: 10.34670/AR.2023.69.79.016

Keywords

“New datum”, space of the Unknown, transformation, synergetics, self-transcendence, additional tools of cognition, "hidden world", deconstruction, "dimensionality", holonomic discourse.

References

1. Arshinov V.I., Budanov V.G. (2002) Kognitivnye osnovaniya sinergetiki [Cognitive foundations of synergetics]. In: *Sinergeticheskaya paradigma. Nelineinoe myshlenie v nauke i iskusstve* [Synergetic paradigm. Nonlinear thinking in science and art]. Moscow.
2. Deleuze J., Guattari F. (2009) Chto takoe filosofiya? [What is philosophy?]. Moscow: Akademicheskii proekt Publ.
3. Deleuze J. (1995) *Logika smysla* [Logic of meaning]. Moscow: Akademiya Publ.
4. Lotman Yu. (2004) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg.
5. Prigozhin I. (1991) Filosofiya nestabil'nosti [Philosophy of instability]. *Voprosy filosofii* [Matters of philosophy], 6, pp. 46-57.
6. Maran, T. (2021). The ecosemiosphere is a grounded semiosphere. A Lotmanian conceptualization of cultural-ecological systems. *Biosemiotics*, 14(2), 519-530.
7. Arzarello, F., Funghi, S., Manolino, C., Ramploud, A., & Bussi, M. G. B. (2022). Networking Hybridizations within the Semiosphere: a research trajectory for the Cultural Transposition of the Chinese Lesson Study within a Western context. *International Journal for Lesson & Learning Studies*, 11(4), 331-343.
8. Allam, A. S., & Nik-Bakht, M. (2023). From demolition to deconstruction of the built environment: A synthesis of the literature. *Journal of Building Engineering*, 64, 105679.
9. Akbarieh, A., Jayasinghe, L. B., Waldmann, D., & Teferle, F. N. (2020). BIM-based end-of-lifecycle decision making and digital deconstruction: Literature review. *Sustainability*, 12(7), 2670.
10. Derrida, J. (2020). *Deconstruction in a nutshell: A conversation with Jacques Derrida, with a new introduction*. Fordham University Press.