

«СВОИ» И «ЧУЖИЕ» КАК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОЗНАНИЯ: КОНЦЕПТЫ, ОБРАЗЫ, ПРОЕКЦИИ И ВЗАИМОСВЯЗИ

Орищенко Светлана Серафимовна

К.п.н., доцент, Самарский государственный институт культуры
orichtchenko63_6@mail.ru

"OWN" AND "OTHERS" AS A SUBJECT OF CULTURAL KNOWLEDGE: CONCEPTS, IMAGES, PROJECTIONS AND RELATIONSHIPS

S. Orishchenko

Summary: The article is devoted to the concept of «own and others» and its reflection in cultural studies. From etymology to morphology, from syntax to phraseological units «own and others» continue to form an idea of the world in all its diversity. Science and art continue to reflect on the influence of the sign «friends and strangers», including on the art of cinema. Binary opposition forms cultural reality and penetrates into the root system of culture. The interaction of science and art gives birth to a metalanguage that clarifies cinematic utterances. The concept of «friends and strangers» for film culture is fundamental, because when opponents interact, a conflict is born in the script of the film. The logo becomes «its own» for the art of cinema, thanks to the close attention from film culture studies.

Keywords: word, sign, concept, lexeme, cultural reality, phraseology, binary opposition, antagonists, cultural core.

Аннотация: Статья посвящена концепту «свои и чужие» и его отражению в культурологии. От этимологии до морфологии, от синтаксиса до фразеологизмов «свои и чужие» продолжают формировать представление о мире во всём его многообразии. Наука и искусство продолжают рефлексировать по поводу влияния знака «свои и чужие». Бинарная оппозиция формирует культурную реальность и проникает в корневую систему культуры. Взаимодействие науки и искусства рождает метаязык, который проясняет кинематографические высказывания. Концепт «свои и чужие» для кинокультурологии является основополагающим, поскольку при взаимодействии оппонентов рождается конфликт в сценарии фильма. Логос становится «своим» для искусства кино, благодаря пристальному вниманию со стороны кинокультурологии.

Ключевые слова: слово, знак, концепт, лексема, культурная реальность, фразеологизм, бинарная оппозиция, антагонисты, культурное ядро кинокультурологии.

Интерес к антагонистической паре «свои и чужие» обусловлен тем, что мы изучаем современный отечественный кинематограф. Современность диктует внимательное отношение к оппозиции «свои и чужие». Казалось бы, что этот концепт достаточно изучен в разных гуманитарных науках: лингвистике, философии, психологии, семиотике, культурологии. Мы снова возвращаемся к его исследованию, поскольку эта лексема интересна сегодня с точки зрения кинокультурологии. Кинокультурология призвана изучать слово в кинотекстах с целью погружения в киноматериал и сохранения всего ценного опыта для культуры и искусства. Необходимо пояснить, что термин кинокультурология не является синонимом к понятию культурология кино. Здесь мы руководствуемся мнением М. Эпштейна, который считает: «Вообще слово нельзя придумать, ибо оно само думает, оно есть акт мысли. Оно не объект, а скорее партнер, сотрудник в работе мысли. Оно возникает из еще невидимых и неслышимых глубин языка и приходит на помощь, когда нужно выразить какую-то мысль, не находящую средств выражения. Нельзя сказать: «придумать мысль», потому что мысль – это и есть акт думания. Если приходит какое-то новое слово, это не

означает, что я придумываю его, скорее, я начинаю думать этим словом. Оно приходит из сверхнапряженного семантического вакуума языка» [8, с.139]. Кинокультурология – это часть культурологии, изучающая слово в киноповествовании. Снова прибегнем к мысли М. Эпштейна, озвученной в статье В.И. Ионесова: «Ословить» явление, правильно подобрать для него компоненты значения (морфемы) – значит включить его в систему культурных координат, создать предпосылку для сознательной и целенаправленной работы с ним. Это своего рода словарная психотерапия и вместе с тем социотерапия, историотерапия: выведение предмета из бессознательного в область личного и общественного сознания» [8, с.139]. Таким образом, мы исследуем антонимическую пару «свои и чужие» с точки зрения кинокультурологии. Сначала попытаемся обобщить те знания, которые нам известны.

Некоторые этимологические прояснения, морфологические и синтаксические функции

Известно, что слово выражает смыслы культурной реальности. Культурная реальность, интересующая нас,

строится на бинарной оппозиции «свои и чужие», поэтому сначала обратимся к семантическому значению этих слов. При этом, «свои и чужие» интересны для культуры и искусства кино только в своём противоположном единстве. Объединяясь и противодействуя, они отражают всё многообразие мира. Два антагониста имеют каждый своё семантическое значение. В словаре Н.М. Шанского узнаём, что слово «свой» – «собственный», «особа» является однокоренным слову «свобода» [17, с. 404]. «Чужой» – «рыжий», «народ» [17, с. 497]. Очевидно отсюда отрицательная коннотация во фразе: «Я что – рыжий что ли?» – то есть не такой, как все, обособленный, чужой. «Свой и чужой» как философская категория не существуют вне «другого». «Другой» в словаре Н.М. Шанского – «друг», «товарищ» [17, с. 133]. Все слова принадлежат общеславянскому языку. В «Этимологическом словаре» М. Фасмера каждая из позиций дополнена иными сведениями. «Свой», кроме значения «собственный» «особа», – это «брат жены, тесть, свояк» [14, Т. 3 : с. 583]. «Чужой», кроме значения «рыжий», «народ», – это «тоже», «чудо», «войско» [14, Т. 4 : с. 379]. «Другой», кроме значения «друг», «друг друга», – это «второй» [14, Т. 1 : с. 543]. Если коснуться морфологических признаков слов «свой», «чужой», «другой», то можно установить, что «свой» – притяжательное местоимение, «чужой» – относительное прилагательное, «другой» – определительное местоимение. «Свой, чужой, другой» отвечают на вопросы *какой? чей?* Изменяются по родам, числам и падежам. Все три слова при синтаксическом разборе могут выступать в роли имён существительных, быть субстантивированными, то есть становиться в именительном падеже главным членом предложения – *подлежащим* или в косвенных падежах – *дополнением*. Итак, сближение, расхождение и взаимодействие «своих и чужих» происходит уже на уровне их этимологического смысла, морфологических признаков и синтаксических функций. «Свой» и «другой» становятся ближе друг к другу, так как являются одной частью речи – *местоимением*. При этом «чужой» тоже вовлечено в круг взаимодействия, хотя его обособление обусловлено другой частью речи – *прилагательным*. Переход этих слов в *имя существительное* подчёркивает возможность взаимодействия внутри оппозиции и перекодировки «своих» в «чужих» и обратно.

Некоторые лингвокультурологические уточнения

«Фразеологический словарь русского языка» раскрывает суть лексемы «чужой» через группу фразеологизмов: *жить чужим умом* (придерживаться чужих взглядов, убеждений; не быть самостоятельным в своих действиях, поступках и т. п.); *чужими руками* (не самостоятельно, используя труд, усилия, энергию и т. п. других (делать что-либо)); *чужими руками жар загребать* (пользоваться результатами труда других в своих корыстных целях); *с чужих слов* (на основании разговоров, рассказов других

людей, а не собственных знаний, наблюдений); *петь с чужого голоса* (не имея своего мнения, высказывать, повторять и т. п. чужое; быть несамостоятельным в своих суждениях); *с чужого плеча* (ношенный прежде кем-либо другим и не подходящий по размеру); *есть чужой хлеб* (жить на чужой счёт; горький хлеб, тот, которым упрекают); *на чужой счёт* (на средства других, за деньги других); *в чужом пиру похмелье* (неприятность из-за других, из-за вины другого)» [15, с. 529-530]. «Чужой» с точки зрения лингвокультурологии отражает нравственную составляющую слова с отрицательной коннотацией. Каждому фразеологическому обороту с лексемой «чужой» можно подобрать антонимическую пару со словом «свой»: *жить своим умом, делать своими руками, не принимать на свой счёт* и т.д. Обращение к фразеологическим оборотам, паремиям необходимо, поскольку они формируют «собственный подъязык (лексика, фразеология, паремология)» [11, с. 233]. Это увеличивает возможности мета-языка, поскольку кинотексты тогда могут быть поняты, когда действует закон «*фасцинативного притяжения*», то есть «*тексты требуют многократного повторения и каждое повторение осознаётся как ценный опыт*» [11, с. 241]. Многократное *устное* повторение кинотекстов определяет искусство кино в разряд современного фольклора. В данном случае мы имеем ввиду многократное повторение (пересказ), как рефлексию на киноповествование, основанное на понимании взаимодействия «своих и чужих» для того, чтобы выкристаллизовался смысл кинотекста, его «зерно», первопричина, исток. Для нас важно интерпретировать кинотексты, в том числе, и через фразеологические обороты, поскольку этот приём позволяет увеличить ракурсы, с которых мы исследуем текст художественной экранизации, в центре которого рассматривается слово.

«Свои и чужие» в семиотических проекциях

Лингвокультурология тесно связана не только с этимологией, но и с семиотикой. Вместе они помогают погружаться в кинокультурологию, для которой слово является основной единицей художественного образа. Семиотика, исследуя слово, как знак, пытается доказать, что язык кино – сложнейшая знаковая система, зависящая от лингвистики. Н.А. Хренов утверждает: «*Собственно, именно эта зависимость от лингвистики и обывала многое в культуре рассматривать по аналогии со словом, т.е. знаком в его вербальной форме*» [16, с. 637]. Наука так увлечена кодированием и дешифровкой искусственных языков, что всё меньше остаётся места для изучения языка традиционного, но не менее значимого для науки, особенно, если этот язык принадлежит искусству. И не просто искусству, а искусству кино, которое, как известно аккумулирует в себе многие роды и виды искусства. Другой аспект внимательного отношения к слову заключается в разрыве восприятия лексики между зрителями разных поколений.

Ценность художественного языка кинематографа обусловлена тем, что она строится на фундаменте древнейшей оппозиции «свои и чужие», связанной со структурами языка. Можно задаться вопросом: «Связаны ли они с культурой»? Структуры языка имеют большое значение для культуры. Н.А. Хренов считает: «Но ведь что такое структуры языка как не структуры культуры? Значит, абстрагируясь от структур языка, мы уже пытаемся выйти за пределы культуры. Необходимо пробиться к очищенным от культуры чувственным, природным, предметным, телесным, видимым стихиям бытия» [16, с. 640]. Это необходимо, потому что границами культуры так или иначе является язык, по существу, нет языка – нет культуры. В культуре всё поименовано, в начале всего слово (знак, образ), в культуре нет безымянного. Но там, где слово, там искушение и искажение бытия, язык задаёт в нашей голове структуру, через которую человек воспринимает мир. Но воспринимает его так, как в значительной мере повелевает воспринимать его собственная языковая структура. Язык «ревнив», он крепко нас держит «на поводке», знание его необходимо. Необходимо пробиться к очищенным от культуры «чувственным, природным, предметным, телесным, видимым стихиям бытия». Каким образом это возможно осуществить? Пожалуй, лишь через искусство (воображение, художественное творчество, интуицию), которое с наибольшей силой приближает к нам «чувственные, природные, предметные, телесные, видимые стихии бытия». Искусство нейтрализует (укрошает) давление и диктат структур языка, преобразуя их в наиболее безопасные и проникновенные формо-образы. Искусство в этом ракурсе как бы переводит язык в метаязыковые проекции, соединяя человека с бытием. Именно в этом видится смысл и значимость художественного нарратива кинематографа. Именно они помогают при раскодировании кинотекстов находить те смыслы, которые изначально присущи культуре, лежат в основе её фундамента.

Подтверждение находим у Ю. Лотмана, который утверждал: «Кинематограф говорит с нами, говорит многими голосами, которые образуют сложнейшие контранункты. Он говорит с нами и хочет, чтобы мы его понимали» [12, с.91]. «Человеческая культура разговаривает с нами, то есть передаёт нам информацию, различными языками. Язык – упорядоченная коммуникативная (служащая для передачи информации) знаковая система. Из определения языка как коммуникативной системы вытекает характеристика его социальной функции: язык обеспечивает обмен, хранение и накопление информации в коллективе, который им пользуется. Указание на знаковый характер языка определяет его как семиотическую систему» [12, с. 3]. По мысли Ю. Лотмана, «кино» является коммуникативной системой, значит метаязык призван интерпретировать семантический и синтаксический язык кино. Кино, по определению Ю.

Лотмана, – «лента, письмо, послание». Для того чтобы его понять, необходимо знать язык, на котором говорят создатели фильмов. Учёный уточняет: «Создаётся видимость понимания там, где подлинного понимания нет. Только, поняв язык кино, мы убедимся, что оно представляет собой не рабскую бездумную копию жизни, а активное воссоздание, в котором сходства и отличия складываются в единый, напряжённый – порой драматический – процесс жизни» [11, с. 6]. Опираясь на значения слова, кинокультурология может исследовать язык искусства кино, деля «своих и чужих» на разные типы оппозиции: мифологический (А. Балабанов, В. Сигарёв, Р. Литвинова, К. Муратова), религиозный (А. Тарковский, С. Параджанов, П. Лунгин, В. Хотиненко, К. Серебренников, Н. Досталь, А. Богатырёв), социальный (А. Звягинцев, А. Хант, А. Касаткин, Н. Назарова, К. Коваленко) исторический (Н. Михалков, А. Прошкин, А. Кравчук, В. Фанасютина, А. Галибин), философский (Т. Абуладзе, Ю. Быков, Р. Хамдамов, К. Балагов). Мы называем здесь имена режиссёров, чьи кинотексты мы изучаем с точки зрения кинокультурологии. Здесь необходимо уточнить, что такие типы оппозиции, как мифологический, религиозный и философский рассматриваются в работе «Оппозиция «свои – чужие» в культуре» кандидата философских наук В.Г. Фельде (философская антропология, философия культуры).

«Свои и чужие» очень похожи в своём взаимодействии на мозг человека: на левое и правое полушария, отвечающие за означающее и означаемое. При отсутствии функций одного из полушарий, его берётся выполнять другая часть мозга. Возможно, поэтому «свои и чужие» при определённых обстоятельствах понимают и принимают друг друга. Это возможно, когда «свои и чужие» высвечиваются через искусство кинематографа. Тогда возможно погружение концепта «свои и чужие» вглубь и вширь. Рассматривая оппозицию «свои и чужие» с точки зрения кинокультурологии, мы придерживаемся мнения, что антагонистическая пара может существовать только в неразрывном единстве, поддерживая и дополняя друг друга. Сценарий фильма невозможно создать, если в его основании не будет противостоящей пары «свои и чужие». Их взаимодействие подобно работе левого и правого полушария мозга, отвечающего за разные функции в физиологии человека. Данная точка зрения, высказанная не единожды в философии, психологии, культурологии, семиотике, подкреплённая работами, Л.С. Выготского (положение «о функции целого и части в деятельности мозга»), Н.А. Хренова («современный кинематограф в системе культуры»), В.В. Иванова («двоичность основных кодов человеческой культуры и теория диалога»), Ю. Лотмана («образ человека на экране как знак или цепь знаков, несущих сложную систему дополнительных смыслов»), В.И. Ионесова («культура как преодоление в метафорах перехода и символах спасения: от фрагмента к целому»), Ю. Кристевой («культу-

ра как способ означивания и самопознания человека»), очень важна для кинокультурологии.

«Свои и чужие» как художественная проекция и опыт переживания

Чтобы перейти к рассмотрению антагонистов в культурологии, уместно сказать, что концепт «свои и чужие» принадлежит двоичному коду культуры. Об этом подробно размышлял В.В. Иванов: «Если следы старых двоичных различий можно видеть не только в структуре племен с дуальной организацией, то и в древних системах социальных рангов, и в двойственности царских должностей, то для истории культуры и науки тем больший интерес может представить сохранение почти в «чистом виде» этих же различий и в учениях, предшествующих ранней науке. Из самых ярких примеров стоит привести учение пифагорейцев, у которых все строилось на таких противоположностях, как «нечетное» – «четное», соотношенных (совсем как в древних мифологиях) с такими двоичными парами, как «мужское» – «женское» [6, с. 101]. В.В. Иванов вслед за Ван дер Варденом считал, что четное и нечетное заключает в себе «основные начала всех вещей природы». Действительно, если рассматривать мир как текст, то «свои и чужие» в культурной реальности – это способ описания мира. Бинарная оппозиция в своём противостоянии является объединяющим началом. Ничто не может быть упущенным в описании культурной реальности, если в их основе лежит концепт «свои и чужие». Культуре будет противопоставлена природа. Этническое многообразие культур мира разделяют языковые, идеологические, религиозные, духовные, социологические, национальные отличия. «Свои и чужие» показывают, что «во всяком утверждении заключено отрицание» [6, с. 41].

Как в правиле о математических знаках: плюс и минус в определённой позиции могут менять свой знак на противоположный, так и «свои и чужие» проникают в корневую систему культуры, формируют котёл её смыслов и оставляют за собой право перекодировки. Культура пытается освоить мир, сделать его «своим»: узнаваемым, полезным, безопасным. «Свои и чужие» высвечивают самые главные оппозиции, влияющие на корневую систему культуры. И даже проникая в ядро культуры, они не меняют его, а укрепляют новыми «отвоёванными», «освоенными» пространствами. Полем битвы, по-прежнему, остаётся человек, его сердце. Культура решает задачи, как проникнуть в него и сделать «своим» единомышленником.

Сегодня «свои и чужие» в кинематографе не столько категория, разделённая разными границами государств и народов, сколько самопогружение личности, исследование себя, стремление осознать собственное «Я» и понять, чего в тебе больше «своего» или «чужого», и на

какие поступки ты способен.

Когда не хватает рационального, научного знания, культура может рассчитывать на искусство. Соединение языка науки с языком искусства рождает метаязык культуры, ценный как для науки, так и для искусства. В.В. Иванов утверждал: «Самый принцип двоичности остается в силе вплоть до науки нашего времени, но наука постоянно возражает против эмоционального восприятия двоичных оппозиций» [6, с. 103]. При этом, именно противостояние науки и искусства даёт движение вперёд. Во времена застоя, когда научная мысль статична, на помощь приходит искусство с новыми, неожиданными ракурсами и догадками в области знаний, что даёт толчок к созданию новых научных идей, выдвижения гипотез, развитию науки. В.В. Иванов считает, что такое прозрение неоченимо, поскольку «наиболее одаренные люди искусства нередко были сторонниками проникновенного и строгого научного его исследования, требующего не меньше изобретательности и бесстрашия, чем создание самого искусства» [7, с. 185]. То есть мир искусства является платформой для научных изысканий. Основываясь на работах Гегеля и Шеллинга, эту же мысль развивает Н.А. Хренов: «Но этот же вопрос о возможности изучения искусства с помощью науки и, в частности, философии впервые задан Гегелем в его «Эстетике». Естественно, что ответ на этот вопрос был положительным. «Хотя создания искусства представляют собой не мысль и понятие, а развитие понятия из самого себя, его переход в чуждую ему чувственную сферу – пишет Гегель – все же сила мыслящего духа заключается в том, что он постигает самого себя не только в собственно своей форме, в мышлении, но узнает себя и в своем внешнем и отчужденном состоянии, в чувстве и чувственности, постигает себя в своем инобытии, превращая отчужденное в мысли и тем возвращаясь к себе» [3, с. 19]. Таким образом, следуя В.В. Иванову, можно считать, что С. Эйзенштейн явился продолжателем тех идей, что впервые были высказаны Гегелем, Шеллингом и другими основателями эстетической науки» [16, с. 643]. И так, культурология очень внимательна к концепту «свои и чужие». Только в работе «Чет и нечет» В.В. Иванова указано несколько систем с двоичным кодом культуры, не дублирующих друг друга: идеальное – реальное, чувствительность – рассудок, бытие – стремление, правое – левое, «охотник – добыча» (североамериканский ритуал) [6, с. 98], «маленький – большой, нижний – верхний, западный – восточный, южный – северный, вода – земля, волнистые волосы – прямые волосы, дающий жён – берущий жён (система австралийского племени аранта)» [6, с. 99].

Среди авторских систем представлены Система Роберта Фладда: «левый глаз – правый глаз – неподвижность – движение; мать – отец – сжатие – расширение; луна – солнце – сгущение – разжижение; тьма – свет – слизь – кровь; тепло – холод – matka – сердце» [6, с. 102].

Система Нормана Мейлера: «негр – белый; ночь – день; кривая – прямая; убийство – самоубийство; марихуана – алкоголь; хип (hip) – скуа (square)» [6, с. 103]. Бытие заполнено противопоставлениями. Двоичные знаки культуры зависят от того, где живёт человек, когда он живёт, каким традициям следует, кем себя осознаёт и как выражает своё понимание мира в ритуале и искусстве.

Если наука и искусство находятся в таких взаимоотношениях, то можно представить науку в виде пирамиды, концепт «свои и чужие» будет её основанием. Движение вверх, «стремящееся к точке» (по теории Д. Кампера), как к истине, будет состоять из знаковых пластов. С одной стороны, они разъединены, с другой стороны, один пласт поддерживает другой, является его основой. Изъятие любого пласта разрушит фигуру, сделает её зыбкой, неустойчивой. Искусство способно проникать в самые глубины науки и служить объединяющим началом. «И так частное всегда ведет нас к общему, общее – к частному Оба взаимодействуют при любом рассмотрении, при любом изложении. Здесь следует предпослать некоторые общие положения. Двойственность явления как противоположность» [6, с. 9].

Воображаемое, абстрактное, виртуальное при взаимодействии сталкиваются с категориями «тела и языка», «тела и образа», «тела и времени». Открытость и конечность, неопределенность и предопределение характеризуют двойственную натуру человека, разделяют его на «своих и чужих». Взгляд Д. Кампера на происхождение и структуру абстрактного мира, который в настоящее время, как воображаемый двойник реального мира, расширяется до бесконечности в медиатрансляции, помогает понять боль тела, его извечные шрамы, похожие на татуировки со складками информации о предопределённости судьбы.

Наука расчленяет мир. Искусство собирает мир. Оно способно охватить пирамиду в кольцо, стать его сферой. Объединение двух языков: языка науки и искусства образует метаязык. Кинокультурология, при исследовании слова, опирается на нравственный континуум с его категориями непрерывности и прерывности. По мнению М.М. Бахтина, предмет нравственной философии в центр исследования должен поставить «*поступок на основе своей единственной причастности бытию*». Рассуждая о «*конкретно-индивидуальных, неповторимых мирах*», а значит антогонистических, следовательно, оппозиция «свои и чужие» принадлежит им, он приходит к мысли об архитектонике. Он считает: «*Эту архитектонику действительного мира поступка и должна описать нравственная философия, не отвлечённую схему, а конкретный план мира единого и единственного поступка, основные конкретные моменты его построения и их взаимное расположение. Эти моменты: я-для-себя, другой-для-меня и я-для другого; все ценности действительной*

жизни и культуры расположены вокруг этих основных архитектурных точек действительного мира поступка: научные ценности. Эстетические, политические (включая и этические, и социальные) и наконец, религиозные» [2, с. 49]. Мысль М.М. Бахтина интересна тем, что рядом с «Я» появляется предлог для. «Свои и чужие» в нашей интерпретации, так же соединены союзом и, который помогает воспринимать антонимы как однородные члены предложения. В философии оппозиция «свои – чужие» обычно употребляется через тире, подчёркивая их непримиримую противоположность. Континуум различных аспектов «своих и чужих» исследует Х. Плеснер, выделяя «*зримую периферию и зримый центр*».

Рефлексируя по поводу современного отечественного кинематографа, мы пытаемся осознать, как концепт «свои и чужие» помогает его исследованию, как слово способно изменить вектор интерпретации. Поль Рикёр, рассуждая о герменевтике, говорит: «*Задача герменевтики – показать, что существование достигает слова, смысла, рефлексии лишь путем непрерывной интерпретации всех значений, рождающихся в мире культуры, существование становится самим собой – человечески зрелым существованием, – лишь присваивая себе тот смысл, который пребывает сначала «вовне», в произведениях, институтах, памятниках культуры, где объективируется жизнь духа*» [13, с. 55]. Мы можем лишь добавить, что она объективируется и в современном отечественном кинематографе.

Исследуя современный кинематограф с точки зрения философии, в том числе концепт «свои и чужие», необходимо выделить работу М. Ямпольского. Антитеза «свои и чужие» активно разрабатывается в современной культурологии. М. Ямпольский в работе «Муратова. Опыт киноантропологии» исследует «*странности муратовского мира*». Концепт «свои и чужие» для него является одним из кодовых ключей, благодаря которому снимается проблема понимания кинотекста. М. Ямпольский считает, что режиссёр Муратова является настоящим философом, мыслителем последней трети XX в. в единственном числе и доказывает это, интерпретируя её фильмы.

«Свои и чужие» становятся ключевым кодом при постижении образных систем в современном кинематографе, не только в творчестве К. Муратовой, поскольку входили в группы основных двоичных противоположностей, определявших строение обрядов и мифов, что характеризует культурные традиции, которым следуют современные режиссёры. Сближение культур современного отечественного кинематографа можно рассматривать через искусство итальянского (Роберто Бенини «Жизнь прекрасна»), японского (Сёхей Имамура «Легенда о Нараяме»; Йодзира Такита «Ушедшие»), американского (Милош Форман «Пролетая над гнездом кукушки», Барри Левинсон «Человек дождя», Терри Гиллиам «Король»

рыбак»; Мел Гибсон «Апокалипсис») нидерландского, британского, французского (Питер Гринуэй «Повар, вор, его жена и её любовник») кино. В каждом из перечисленных фильмов есть общечеловеческие ценности, которые объединяют народы всех национальностей. «Чужие» культурные ценности (другого народа) становятся понятными, «своими». Благодаря языку кинематографа, «свои и чужие» способны объединять и разъединять точно так, как это происходит в науке, «приручившей» атом. Ю. Арабов так говорит о силе слова, сказанного в кинотексте: «И нам, кинематографистам, придется лишний раз задуматься над тем, что в наших руках оказалось средство, не уступающее по могуществу цепной реакции. Важно использовать его в «мирных целях». И такими целями могут быть лишь традиционные культурные ценности, с помощью которых человечество выживает последние две тысячи лет» [1, с. 67].

Заключение

Перекодировка «своих и чужих» в кинематографе – явление обычное. Очень часто оно связано с нравственным выбором героя. Этот выбор сделать бывает не просто. Вот что говорит М. Эпштейн: «У искусства – своя власть, которая обладает каждой своей легитимностью и силой воздействия. Власть языка над сознанием граждан не уступает по силе власти государства. У каждой области человеческих свершений есть своя власть, свои средства подчинения людей и достижения нужных целей. У интеллекта есть своя власть, действующая логикой убеждения, сцепкой причинно-следственных связей, наглядностью аналогий и емкостью обобщений. Есть своя власть у нравственных чувств и императивов, таких как совесть и честь, ради которых люди идут на тяжелейшие испытания, на страдание и смерть» [8, с. 141].

По определению Гегеля, мы сначала осознаем предмет исследования «в форме чувств, созерцания, представления», это необходимо, чтобы последовательно прийти к «форме мысли», в данном случае о современном отечественном кино [4, с. 4]. Концепт «свои и чужие» выстраивает отношения между двумя противоположностями в своём неповторимом единстве. Эти взаимоотношения подчёркнуты в этимологии понятий, их функциональных морфологических и синтаксических нормах. Сближение и расхождение «своих и чужих» зафиксировано в поговорках и фразеологических оборотах, что подчёркивает внимательное отношение к бигруппе на разных уровнях, связанных с логосом в лингвокультурологии. Чтобы понять истинную ценность кинотекста, необходимо его многократное повторение. Принципу «фасцинирующего притяжения» следует и антонимический концепт. Многогранность исследования его в разных гуманитарных областях знаний приводит «своих и

чужих» к семиотическому знаку. Бигруппа входит в систему знаков, поскольку требует постоянной интерпретации, ведь она постоянно соотносится с напряжёнными драматическими процессами жизни. В связи с этим, мы выделяем пять типов оппозиции, отражающихся в современном отечественном кинематографе, которые пристально исследуются в культурологии. Это мифологический, религиозный, социальный, исторический, философский типы оппозиции. Наука и искусство (в нашем случае искусство кино) борются за первенство в постижении концепта. Расчленение и собирание «своих и чужих» рождает метаязык, который помогает интерпретации концепта. Итак, концепт «свои и чужие» является ключевым при интерпретации современного отечественного кинематографа и отражает взаимодействие между протагонистом и антагонистом, двумя образами, конфликт между которыми помогает создать киносценарий. Он является фундаментом даже в бесконфликтных ситуациях, поскольку конфликт может быть не только внешним, но и внутренним. Внимательное отношение к логосу, помогает рассмотреть в «своих и чужих» бипару, способную к взаимной замене, то есть перекодировке образов. Метаязык – маятник между двумя полюсами, который не хочет оказывать предпочтение одному из оппонентов. Он способен примирить всех. Наука и искусство кино, взаимодействуя, отражают мир, отражают реакцию на мир, реакцию на кино, в котором наука культурология может черпать глубочайшие смыслы, осваивать их и сохранять как ценность для будущего. Пристальное изучение логоса в киноповествовании мы предлагаем поручить кинокультурологии, чтобы подчеркнуть ценность этого материала для науки.

«Свои и чужие» как художественная проекция и опыт переживания в кинематографе всегда будет принадлежать двоичному коду культуры. При этом, они ближе всего по своей природе к нравственным категориям. Современный кинематограф с архетипическими кодами отцов и детей, жизни и смерти, бедных и богатых, верующих и атеистов, героев и предателей, продолжает исследовать концепт «свои и чужие», чтобы понять нравственные ценности нашего времени, которые составляют ядро нашей культуры. Жиль Делёз в книге «Кино» говорит: «Великие кинорежиссеры, на наш взгляд, сравнимы не только с живописцами, архитекторами и музыкантами, но еще и с мыслителями» [5, с. 40]. Таким образом, язык кинематографа в силу специфичности своих текстов никогда не должен игнорировать логос и относиться к нему пренебрежительно. Слово помогает создавать подтекст в художественном произведении на равных с другими элементами киноповествования. Поле исследования для науки огромно, оно требует от нас работы над словом, с целью сохранения в искусстве и культуре самого ценного, что даёт нам кинематограф.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов, Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие / Ю.Н. Арабов. – Москва : ВГИК, 2003. – 106с.
2. Бахтин, М.М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. К философии поступка / М.М. Бахтин. – Москва, 2003. – С. 49.
3. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика В 4 т. Т. 1. / Г.В.Ф. Гегель. – Москва: Искусство, 1968. – 320 с. – С. 19.
4. Гегель, Г.В.Ф. Логика / Г.В.Ф. Гегель. Пер. с нем. Н. Дебольского. – Москва: Изд-во Аст, 2021. – 448 с.
5. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз; Пер. с фр. Б. Скуратов. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 560 с.
6. Иванов, В.В. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем / В.В. Иванов. – Москва: Советское радио, 1978. – 184 с.
7. Иванов, В.В. Эстетика Эйзенштейна. Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 1. // В.В. Иванов. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1998. – 638 с. – С. 185.
8. Ионесов, В.И. М. Эпштейн – Человек словотворящий. 16 вопросов Михаилу Эпштейну о культуре, о времени и о себе // Сфера культуры. – Самара: СГИК, № 1 2020. – С. 135-150.
9. Ионесов, В.И. Культура как преодоление: о метафорах перехода и символах спасения // В сборнике: Национальное культурное наследие России: региональный аспект VI Всероссийская научно-практическая конференция в рамках VII Всероссийского конкурса-фестиваля исполнителей и балетмейстеров народного танца имени Геннадия Власенко. 2018. – С. 17-25.
10. Ионесов, В.И. Культура на переходе: императивы трансформации и возможности развития: монография. – Самара: 000 «Изд-во ВЕК # 21», 2011. 537 с.
11. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепт, дискурс: Монография / В.А. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
12. Лотман, Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллин: Изд-во Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.
13. Рикёр, Поль Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Поль Рикёр. – Москва, 2002. – С. 55.
14. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачёва. – Санкт-Петербург: Терра – Азбука, 1996.
15. Фразеологический словарь Русского языка / Сост. Л.А. Войнова, В.П. Жуков, А.И. Молотков, А.И. Фёдоров; Под ред. А.И. Молоткова. – Москва: Русский язык, 1978. – 543 с.
16. Хренов, Н.А. Проект семиотики кино спустя несколько десятилетий: интерпретация теоретического наследия С.М. Эйзенштейна Вяч.Вс. Ивановым // Культура и искусство 6 (24), 2014. – С. 634-652.
17. Шанский, Н.М. Краткий этимологический словарь русского языка / Н.М. Шанский. – Москва: Просвещение, 1971. – 542 с.

© Орищенко Светлана Серафимовна (orichtchenko63_6@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»