

FILM STUDIES & VISUAL STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-130-6-10

Четыре базовые функции кино

БАДАЛОВ Н. Х.

Для цитирования

Бадалов Н. Х. Четыре базовые функции кино // Телекинет. 2025. N1(30). С. 6-10.

Сведения об авторе

Надир Хадметулла оглу Бадалов, киновед, доцент кафедры киноведения и экранного творчества, Государственный университет культуры и искусств Республики Азербайджан, Баку, Азербайджан.

<https://orcid.org/0009-0001-6413-9111>nbadalov56@gmail.com

Аффилиация

Государственный университет культуры и искусств Республики Азербайджан, AZ1065, Республика Азербайджан, Баку, проспект Иншаатчилар 39.

Заявление об отсутствии конфликта интересов

Автор(ы) не сообщил(и) о потенциальном или явном конфликте интересов.

Информация о статье: поступила в редакцию 02.02.2025, принята к публикации 03.03.2025.

Аннотация

В статье представлен фундаментальный анализ четырех базовых функций кинематографа как особого вида искусства. Исследование охватывает исторический период от зарождения кино до современности, рассматривая эволюцию роли кинематографа в обществе. Автор систематизирует и подробно исследует четыре ключевые функции кино: функцию спасения (фиксация времени и преодоление смерти), эксплуатационную функцию (контроль внимания аудитории), наблюдательную функцию (мониторинг реальности) и диагностическую функцию (анализ социальных и психологических феноменов). В работе проводится глубокий теоретический анализ, опирающийся на философские концепции Платона, Аристотеля, Деррида, а также труды известных кинотеоретиков Базена, Эйзенштейна, Тарковского. Особое внимание уделяется взаимосвязи технических возможностей кино и его социокультурной роли. На конкретных примерах из истории кинематографа автор демонстрирует, как различные функции кино проявляются в конкретных фильмах, включая работы К. Лелуша, С. Эйзенштейна и М. Антониони. Исследование позволяет по-новому взглянуть на природу кинематографа и его место в современной культуре.

Ключевые слова

теория кинематографа, история кино, социокультурная роль кино, философские аспекты киноискусства



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Four Basic Functions of Cinema

BADALOV, N. H.

For Citation

Badalov, N. H. Four Basic Functions of Cinema. *Telekinet*, no. 1(30), 2025, pp. 6-10.

About the Contributor

Nadir Hadmetulla oglu Badalov, film historian, Associate Professor of the Department of Film and Screen Studies, State University of Culture and Arts of the Republic of Azerbaijan, Baku, Azerbaijan.

<https://orcid.org/0009-0001-6413-9111>nbadalov56@gmail.com

Affiliation

State University of Culture and Arts of the Republic of Azerbaijan, 39, Inshaatchilar Avenue, Baku, AZ1065, Republic of Azerbaijan.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Article information: received on February 2, 2022; accepted for publication on March 3, 2025.

Abstract

The article presents a fundamental analysis of the four basic functions of cinema as a special kind of art. The study covers the historical period from the inception of cinema to the present day, examining the evolution of the role of cinema in society. The author systematizes and examines in detail the four key functions of cinema: the salvation function (fixing time and overcoming death), the exploitative function (controlling the audience's attention), the observation function (monitoring reality) and the diagnostic function (analysis of social and psychological phenomena). The work provides an in-depth theoretical analysis based on the philosophical concepts of Plato, Aristotle, Derrida, as well as the works of famous film theorists Bazin, Eisenstein, and Tarkovsky. Emphasis is laid on the relationship between the technical capabilities of cinema and its socio-cultural role. Using specific examples from the history of cinema, the author demonstrates how various functions of cinema are manifested in particular films, including the works of Claude Lelouch, Sergei Eisenstein and Michelangelo Antonioni. The study provides a new perspective on the nature of cinema and its place in contemporary culture.

Keywords

cinema theory, history of cinema, socio-cultural role of cinema, philosophical aspects of cinema art

Теория и практика в кино всегда находились в диалектической связи. С практикой все, казалось, ясно: она так или иначе всегда действует под контролем теории. Но где место самой теории — впереди или позади, после или до практики? В чем заключается ее задача — в толкованиях, объяснениях или анализе результатов практики? Или, возможно, задача теории в установлении правил для практики, в инструктировании ее?

Когда благодаря изобретенному братьями Люмьер аппарату впервые на экран проецировались движущиеся изображения, многими известными людьми Европы — писателями, философами — это событие воспринималось несерьезно, и они по этому поводу в лучшем случае молчали, а в худшем — резко критиковали эту новую игрушку. Тогда еще не могло быть и речи о рождении нового вида искусства. Только спустя определенное время, после первого десятилетия XX в., начались споры о том, можно ли считать кинематограф новым видом искусства или нет. А в самом начале, то есть к концу 1890-х гг. XIX в., даже сами братья-изобретатели считали свое изобретение одной из многих модных в то время забав, цель которых ограничивалась тем, чтобы удивить и собрать вокруг себя как можно больше людей [Садуль, с. 262].

На улицах, площадях, рынках и ярмарках было очень много уличных артистов. Они жонглировали, устраивали комнату смеха, комнату страха, показывали фокусы, ходили по канату, бросались с вершины высокой башни и при этом оставались живы, проводили сеансы спиритизма в домах знатных людей, призывали духов умерших и вели с ними разговоры... Все это имело разные названия — цирк, площадно-ярмарочные представления, фотоателье, салонные игры, спиритические сеансы, аттракционы, — но не искусство. Пройдет какое-то время, появятся новые, технически еще более совершенные развлечения, и о всех подобных забавах забудут, они выйдут из моды. Забудут и о новоявленном аппарате, который называется кинематограф. Однако этого не произошло: кинематограф не только не вышел из моды, но с годами открывались все новые возможности этого изобретения. Вскоре стало ясно, что благодаря ему можно запечатлеть и сохранить не только интересные события на улице, дома или где-то на далеком севере, на экзотическом для европейцев Востоке, но и то, что возникает в воображении. Многие фильмы стали сниматься на основе готовых, уже известных сюжетов из художественной литературы, и этим опытом поспешили воспользоваться театральные режиссеры как во Франции, так и в других странах. Кинематограф постепенно становился технически более зрелым. Хотя все это было недостаточно для того, чтобы оправдать кино как форму искусства. В этой связи приходится согласиться с одним очень важным аргументом отрицателей кино как отдельного вида искусства. Если кино — это ложное движение, полученное из совокупности неподвижных срезов, значит, то, что мы видим на киноленте или в киноизображении, на самом деле не имеет никакого отношения к истине момента, зафиксированного кинокамерой. А художественный акт — это каждый раз попытка приблизить нас к истине события. И надо признать, что часто движение, особенно кинематографическое, полученное от соединения неподвижных кадров, служит скорее для сокрытия истины, чем для ее выражения, чтобы изумлять зрителей, то есть создавать иллюзию, киноаттракцион, о котором писал историк и теоретик кино Т. Ганнинг [Gunning, p. 736–750].

Те мыслители, которые выступали за признание кино как вида искусства, или, скорее, те, кто создал новую теорию нового искусства, должны были прежде всего задуматься о функциональной стороне этого оптического средства, то есть о его институциональности. По мнению Р. Канудо, одного из первых теоретиков, кино — это дар, который история преподнесла человечеству [Аристарко, с. 18–21].

Само понятие дара имеет двоякое значение: это нечто неожиданное и в то же время необходимое. Спрос определяет суть дара, другими словами, его функцию. Здесь можно проследить историю концепции кино от современного этапа до его архаичных корней, найти ответы на вопросы «откуда появилось кино» и «что такое кино» для тех сил, которые могли направлять, использовать и извлекать выгоду из человеческого зрения. Теория выделяет четыре функции, определяющие сущность и существование кино. Этим фактически задаются основные направления кино как вида искусства.

Первая функция — Кино как спасение

Жизнь состоит из проходящих мгновений, включая мгновение перехода от жизни к смерти. Но поскольку смерть — это

последнее мгновение или завершающий момент, она противостоит непрерывно текущим до нее мгновениям и становится победой уходящего времени над жизнью. Об этом пишет А. Базен во вступительной статье книги «Что такое кино?» [Базен]. Мумифицируя тела умерших фараонов и сохраняя их внешний вид, в Древнем Египте люди выражали желание преодолеть время, ведущее к неизбежной смерти. Такая практика продолжалась и в Средние века. Но поскольку в средневековые религия запрещала мумифицирование или бальзамирование усопших, художники рисовали портреты королей и членов знатных семей еще при их жизни. Важнейшим условием было сходство рисунка с оригиналом. Когда в эпоху Возрождения открыли принцип перспективы, это сходство усилилось, то есть стало точнее. Тогда благодаря принципу перспективы — технике создания изображения с одной точки, с позиции человеческого глаза — родилась фотография, а через несколько десятилетий и кинематограф.

В нашей жизни каждое событие, большой или малый опыт, происходит в определенные моменты. Эти моменты поглощаются уходящим временем, и в итоге человек, переживающий их, умирает. В фильмах, снятых пятьдесят, шестьдесят, семьдесят лет назад, мы видим людей, давно ушедших из жизни. Но они узнаваемы: действуют, разговаривают, плачут, смеются, двигаются, порой взглядом или прямым текстом обращаются к нам, зрителям. Да, ежедневное видение «живых мертвецов» настолько привычно для современного человека, что он даже на секунду не задумывается об этом. Между тем это остается тем чудом, которое Базен в упомянутой статье называет «комплексом мумии», другой классик теории кино З. Кракауэр — «спасением физической реальности» [Kraakauer, p. 64–68], С. Эйзенштейн — «увекочиванием мгновения» [Эйзенштейн, с. 53–107], а А. Тарковский — «запечатленным временем» [Андрей Тарковский].

Жизнь — это отсроченная смерть, и каждое мгновение — спасение от вечно присутствующей вокруг смерти. Каждое мгновение — вновь рожденная жизнь. Теория Кракауэра основывается на предположении, что человек принадлежит миру настолько, что не вправе через собственную субъективность представить нам реальность; мы, зрители, тоже не можем доверять ему в этом. Кинематограф дает уникальную возможность фиксировать реальность без вмешательства постороннего субъекта. Благодаря этой особенности кинокамера вступает в сговор с секретом жизни — со спасительной мощью мгновения.

Вторая функция — Эксплуатационное кино

Сократ хочет объяснить Главкону, старшему брату Платона, что видимый мир не существует в действительности. Рассказав известную притчу из VII книги диалога Платона «Государство» [Платон, с. 295–298], он заключает: «Так вот, дорогой мой Главкон, это уподобление следует применить ко всему, что было сказано ранее: область, охватываемая зрением, подобна тюремному жилищу, а свет от огня уподобляется в ней мощи Солнца. Восхождение и созерцание вещей, находящихся в вышине, — это подъем души в область умопостигаемого» [Платон, с. 298]. Многие сравнивают тени в пещере, которые созерцают узники, с современным кинотеатром. Но есть и противники такого сравнения.

Например, Ф. Киттлер, известный немецкий историк и теоретик медиа, говоря об истории оптических носителей, решительно отвергает связь притчи о пещере Платона с кинематографом и исключает его из списка прародителей кино [Киттлер, с. 47]. По его мнению, если движущиеся изображения невозможно было сохранить, ошибочно считать их медиа. После изобретения бумаги на ней писали письма, которые переносились на другие листы и распространялись; так произведения искусства избавлялись от неподвижности и становились мобильными. Кино зародилось как подвижное искусство, подобно книге: созданное на одном конце света, его могли читать или показывать на другом. Нельзя с этим не согласиться. Действительно, существование кино связано прежде всего со съемкой, и только после изобретения пленочного фотоаппарата в Европе начали зарождаться идеи о новом виде искусства.

Но мы говорим о социальных функциях этого искусства, то есть о том, в каких направлениях оно полезно. Функции кино предшествуют появлению кинематографа, и одним из примеров является аллегория пещеры. Потому что важнейший элемент искусства — это показ. В том же диалоге Платона Сократ говорит: «Просвещение — не то, что одни утверждают, будто вкладывают в душу знание, как вложили бы зрение в слепые глаза. Нет, у каждого в душе есть эта сила, есть и орудие, которым он учится. И как глаз не мог бы устремиться к свету, не повернувшись всем телом, так и душа должна отвлечься от мира теней, чтобы видеть истинное» [Платон, с. 379–380].

Если Платон предлагал отвлечься от мира теней ради истины и блага, то искусство, а следовательно, и кино — это способ контролировать внимание, удерживая его в мире теней. Это главный показатель власти над массами. Все визуальные медиа охотятся за зрением, борются за внимание зрителей. Жанровое кино, Голливуд, Болливуд, телевизионные шоу, «тик-токи», видеоролики на экранах телефонов, бесчисленные рекламные сообщения, — все это ради привлечения внимания, ради интереса, ради переживания напряжения и волнения. Кино эксплуатирует естественное восхищение героем, радость от его побед, мечтательность, смех, жалость и другие чувства. И это доставляет людям удовольствие.

Третья функция — Наблюдательное кино

Тот, кто интересуется архаикой, археологией кино, должен поставить перед собой всю историю человечества и внимательно прочитать ее. Мы видели это в египетских пирамидах и в «Государстве» Платона. Однако многие авторы придерживаются иного мнения.

Кинематограф берет свое начало не от мумифицирования фараонов после смерти и не от теней, показываемых узникам в пещере. Корень искусства кино идет от Аристотеля. В трактате «Проблемы» (раздел XV), рассуждая о дифракции, он задается вопросом о природе света: «Почему солнце, проходя сквозь четырехугольники, образует не прямолинейные фигуры, а круги, как, например, когда оно проходит сквозь плетеные изделия? Не потому ли, что угол нашего зрения имеет форму конуса, а основание конуса — круг, так что солнечные лучи кажутся круглыми, на какой бы объект они ни падали?» [Aristotle, 911b, 1–10].

Возможно, первый шаг в реализации гипотезы Аристотеля сделал Хасан ибн аль-Хейсам из Басры [Ibn Al Haytham]. Опыты Аль-Хайсама с солнечным светом, проведенные в XI в. в Каире (квадратное отверстие в палатке), позже повторили в Европе в усовершенствованном виде — с использованием ящика с отверстием (camera obscura).

По предположению Киттлера, прежде чем сохранять изображение, необходимо было позволить природе отобразить себя. Вероятно, впервые это сделал итальянский архитектор Порта в 1560 г. Он проделал отверстие в стене темной комнаты,

выходящей на улицу, и наблюдал за людьми и животными на противоположной стене. Для коррекции использовалось зеркало. Высший предел наблюдения эквивалентен возможности увидеть все. Сегодня все наблюдается под пристальным вниманием камер и радаров — на улицах, у дверей домов, внутри зданий, в офисах, на дорогах, даже в небе.

Считается, Ибн аль-Хайсам ужаснулся возможностям изобретенного им прибора (камеры-обскуры), созданного для изучения роли света в зрении человека. Он воскликнул: «Не мы это создавали!» Это можно воспринять как покаяние ученого: устройство подражает глазу, созданному Всевидящим Богом. С религиозной точки зрения, оно изначально было связано с грехом. Однако власть предрержащие всегда использовали наблюдательные технологии, предшествовавшие кинематографу, и продолжают делать это шире с развитием технологий.

Четвертая функция — Диагностическая функция кино

Киноизображение требует своего толкования, как и сновидение. Толкование защищает сновидца от тревог и опасностей. То же самое и в кино. Вещи, которые вызывают ужас в темноте, становятся обыденными при включенном свете и даже вызывают смех от осознания недавней паники. Но действительно ли это смешно? На самом деле, вещи, остающиеся в неведении, — это события, которые нам неприятны, причинили боль когда-то, лица, ранившие нас, и мы вынуждены забыть их, потому что невозможно жить с мыслями о них. Да, речь идет о психоанализе.

Если однажды мы выйдем на прогулку по пустыне и внезапно наткнемся на тень дерева, разве не испугаемся? Тень есть, а дерева нет. Или в квартире звонит дверной звонок, вы открываете дверь и видите только тень без человека. Разве это не страшно? То же в кино: персонажи живут и действуют, как мы, но это лишь пленка или цифровое изображение. Это чудо. Мы просто привыкли. Когда-нибудь привыкнем и к кошмарам, показанным так.

Ж. Деррида, французский философ, выдвигает формулу: кинематограф плюс психоанализ равняется призракология [Деррида, с. 254]. Но в Средние века не было ни кинематографа, ни психоанализа, а с помощью *laterna magica* («волшебной лампы») людям в темных залах показывали кошмары. Лампу помещали в деревянный или металлический ящик, накрывали войлоком и открывали спереди отверстие, как в камере-обскуре.

В XVII в. к *laterna magica* прикрепили колеса, и ее перемещали по залу, сталкивая зрителей с призраками, возникавшими неожиданно. Это называлось фантазмагорией — способом показа кошмаров. Сеансы, вызывавшие сильный страх, иногда запрещали из-за нежелательных ситуаций.

Мы рассматриваем кошмарную сущность кино не как жанр, а как условие его существования. Один из теоретиков писал, что люди пока смотрят фильмы на экране, но еще не живут в кино. Кино — искусство, связанное с техникой, которая обновляется, и однажды призраки покинут экран, сделав взаимодействие со зрителем еще реальнее.

Мы попытались дать четыре ответа на вопрос «Что такое кино?». Каждый указывает на основы, действовавшие с древности в сфере, признанной искусством последние 130 лет. Мы также рассмотрели, как власть, управляющая всем, веками использовала эти принципы. Завершим рассуждения примерами из классических фильмов.

Кино как спасение (комплекс мумии). В 1976 г. режиссер К. Лелуш, закончив съемки, обнаружил остаток пленки (9 минут). Он снял короткометражку одним кадром: назначил встречу невесте в Париже, включил камеру на другом конце города, сел в машину и мчался к ней 8,5 минут. Фильм «Это — свидание» — о встрече вопреки опасности. Скорость достигала 200 км/ч. Здесь фильм (цена романтики) и кино (избегание смерти) разделяются. Концовка счастливая.

Эксплуатационное кино (платоновская пещера). С. Эйзенштейн называл зрителя «сырьем» кино. Цель — не кино, а формирование сознания. В «Броненосце “Потемкин”» восстание матросов и расстрел на лестнице служат финалу: корабль-спаситель врывается в зал. Концепция спасителя (броненосцы, терминаторы, супергерои) тиражируется кинематографом.

Кино как наблюдение (камера-обскура). Герой фильма М. Антониони «Фотоувеличение» прекращает поиски, мирясь с ложью. Он понимает, что стал свидетелем убийства, но камера принадлежит властям. В фильмах иранцев А. Киаростами и А. Фархади актеры играют для Всевышнего: камера включена ради истины, ибо Аллах все видит. Возможно, Ибн аль-Хайсам в XI в. имел в виду это, говоря: «Не мы создавали это». Кино — изобретение, не принадлежащее человеку.

Литература

Андрей Тарковский — Андрей Тарковский: начало... и пути. Воспоминания, интервью, лекции, статьи. М.: ВГИК: ИЦ «Гарант», 1994. 204 с.

Аристарко — Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. 352 с.

Базен — Базен А. Что такое кино. М.: Искусство, 1972. 383 с.

Деррида — Деррида Ж. Призраки Маркса. М.: Logos-altera: Левая карта, 2006. 254 с.

Киттлер — Киттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. М.: Логос; Гнозис, 2009. 272 с.

Платон — Платон. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Мысль, 1990–1994. Т. 3. 654 с.

Садуль — Садуль Ж. Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1958. Т. 1. 646 с.

Эйзенштейн — Эйзенштейн С. М. Заметки ко «Всеобщей истории кино» // Киноведческие записки. 2011/2012. N100/101. С. 53–107.

Aristotle — Aristotle. The Works of Aristotle: in 12 vol. / ed. by W.D. Ross, J.A. Smith. Oxford: Clarendon Press, 1908–1952. Vol. 7 [1927]. 467 p.

Ibn Al Haytham — Ibn Al Haytham. Optics. London: Warburg University, 1989. 246 p.

Gunning — Gunning T. An Aesthetic of Astonishment: Early film and the incredulous spectator // Film theory and criticism: Film theory & criticism: introductory readings / ed. by Leo Braudy, Marshall Cohen, 7th ed. New York; Oxford: Oxford university press, 1999. CC. 736–750.

Krakauer — Krakauer S. Theory of film. The redemption of physical reality. N.Y.: Oxford University, 1960. 364 с.

References

- Tarkovskij, Andrej. *Andrej Tarkovskij: nachalo... i puti. Vospominanija, interv'ju, lekcii, stat'i* Andrei Tarkovsky: Beginnings and Paths. Memoirs, Interviews, Lectures, Articles. Moscow, VGIK Publ., ITs "Garant" Publ., 1994. (In Russian).
- Aristarko, Guido. *Istorija teorij kino* History of Film Theories. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. (In Russian).
- Bazen, Andre. *Chto takoe kino* What Is Cinema?. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. (In Russian).
- Derrida, Zhak. *Prizraki Marksa* Specters of Marx. Moscow, Logos-altera Publ., Levaia karta Publ., 2006. (In Russian).
- Kittler, Fridrikh. *Opticheskie media: Berlinskie lekcii 1999 g.* Optical Media: Berlin Lectures 1999. Moscow, Logos Publ., Gnozis Publ., 2009. (In Russian).
- Platon. *Sobranie sochinenij: v 4 t.* Collected Works: In 4 Volumes. Vol. 3. Moscow, Mysl' Publ., 1990–1994. (In Russian).
- Sadul', Zhorzh. *Vseobshhaja istorija kino* General History of Cinema. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. (In Russian).
- Eizenshtejn, Sergej M. Zametki ko «Vseobshhej istorii kino» Notes on the "General History of Cinema". *Kinovedcheskie zapiski* Film Studies Notes, no. 100/101, 2011/2012, pp. 53–107. (In Russian).
- Aristotle. *The Works of Aristotle: In 12 Vol.* Edited by W. D. Ross and J. A. Smith. Vol. 7. Oxford, Clarendon Press, 1927.
- Ibn Al Haytham. *Optics*. London, Warburg University Press, 1989.
- Gunning, Tom. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the Incredulous Spectator." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 7th ed., edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford University Press, 1999, pp. 736–750.
- Krakauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York, Oxford University Press, 1960.