

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
 Н.П. Копцева
« 27 » 06 2016 г.


БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

«ТРАНСФОРМАЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ "ДОБРА" И
"ЗЛА" В ФИЛЬМАХ О ДЖЕЙМСЕ БОНДЕ»

Руководитель



доцент, к.филос.н. Н.М. Лобакова

Выпускник



С.Р. Несина

Красноярск 2016

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Трансформация кинематографических образов "добра" и "зла" в фильмах о Джеймсе Бонде».

Нормоконтролер



Е.А. Сертакова

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Трансформация кинематографических образов "добра" и "зла" в фильмах о Джеймсе Бонде» содержит 66 страниц текстового документа, 90 использованных источников.

КИНЕМАТОГРАФ, ЭТИКА, ТРАНСФОРМАЦИЯ, ФЕНОМЕНЫ «ДОБРА» И «ЗЛА», ДЖЕЙМС БОНД, БОНДИАНА.

Цель данного исследования – проанализировать трансформацию кинематографических образов «добра» и «зла» на примере фильмов о Джеймсе Бонде.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- определение ключевых понятий: «этика “добра”», «этика “зла”», «бондиана», «трансформация кинообразов»;
- исследование религиозного подхода в изучении понятий «добро» и «зло»;
- изучение философско-научного подхода в развитии определений «добро» и «зло»;
- выявление специфики искусства кинематографа;
- характеристика особенностей взаимодействия кинематографа с гуманитарными науками;
- изучение истории создания фильмов о Джеймсе Бонде;
- анализ трансформаций кинообразов «добра» и «зла» в фильмах о Джеймсе Бонде.

В результате проведенного исследования было проанализировано 24 кинопроизведения и два литературных произведения.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1 Историко-теоретические аспекты изучения проблемы понимания и интерпретации феноменов «добра» и «зла»	10
1.1 Анализ динамики понятий «добро» и «зло» в философии, этике, эстетике и религиоведении	10
1.2 Анализ особенностей искусства кинематографа.....	25
2 Трансформация кинематографических образов «добра» и «зла» в серии фильмов о Джеймсе Бонде.....	37
2.1 История создания кинематографического феномена «бондиана».....	37
2.2 Трансформация образов «добра» и «зла» в фильмах о Джеймсе Бонде.....	49
Заключение.....	57
Список использованных источников.....	60
Приложения.....	67

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Актуальность темы данной работы обусловлена, прежде всего, той огромной ролью, которую играет кинематограф в современном мире. Так как кинематограф – это синтетический вид искусства, он вобрал в себя выразительные средства всех остальных видов искусств, таких как литература, театр, живопись. Посредством кино осуществляется массовая коммуникация, то есть происходит передача знаний, духовных ценностей, моральных и правовых норм на большие аудитории. Поэтому то, как в кинотексте закодирована информация, касающаяся этических тем добра и зла, определяет настроения общественности и их способности вложить в полученную информацию правильное содержание, наполнить ее верными смыслами.

Вопросы добра и зла являются фундаментальными понятиями для мировой философии. Добро и зло – это категории этики и морали, которые отграничивают нравственное от безнравственного, моральное от аморального, должное от предосудительного в поведении и поступках как отдельных индивидов, так и целых сообществ, а также они работают в отношении различных социальных явлений, происходящих во всем мировом сообществе, не зависимо от территориальных границ. Понимание сути таких явлений, как добро и зло, существенно облегчает задачу детерминирования установок людей, что ими движет при совершении того или иного поступка, какие цели они преследуют и какими ценностными ориентирами руководствуются.

Немаловажную роль в развитии культурной цивилизации играет способность человека различать добро и зло. Однако существует определенная проблема в разграничении этих двух понятий. Вопрос «Что такое добро, а что такое зло?» актуален во все времена и волнует умы великих ученых уже не первое столетие. Оба этих термина всегда трактуются

по-разному, но зачастую все сводится к признанию добра, как явлению противоположному злу. Несомненно, диалектическое единство добра и зла дает право многим ученым разрешать противоречие между добром и злом. Но простое противопоставление одного явления другому не позволяет более углубленно применять эти понятия на практике, в сфере природных или социальных явлений.

Иметь представление о том, как изменялись оценочные суждения о добре и зле в философии и религии, крайне важно для формирования индивидуального мировосприятия. Современный человек всё чаще подвергается влиянию не только научно-философским концепциям, а массовому культурному восприятию, в особенности киновосприятию. Искусство кинематографа выполняет немаловажную роль в обществе. Мастера режиссерского дела, подобно философам, создают такие кинопроизведения, в которых отражаются ценностные ориентиры своего времени. Научно доказано, что кинокартины влияют на зрительские предпочтения, настраивают на определенные мыслительные процессы.

А если это не один знаменательный фильм, а серия кинофильмов с одним и тем же героем, выходящая на протяжении десятков лет. Именно на таком основании франшиза о Джеймсе Бонде была выбрана в качестве объекта исследования. Персонажа Бонда знает не одно поколение. Продолжительность его жизни на киноэкране едва ли уступает какому-либо другому киногерою. Его история длится на протяжении последних 53 лет, а значит все сопутствующие настроения в мире отражаются непосредственно в тех приключениях, которые выпадают на долю этого киногероя. Так как бондиана является продуктом массовой культуры, то и показываемые в ней представления о добре и зле отвечают основным тенденциям, доминирующим в обществе в то или иное время.

Степень научной разработанности темы исследования

На сегодняшний день достаточно высока степень общенаучной разработанности этических проблем, связанных с феноменами «добра» и

«зла». Теоретическая база была заложена еще в древней Греции. Платон в своих сочинениях «Диалоги» отмечал, что существует единственная наука о добре и зле, которая способна привести к благополучию и счастью¹. Другие античные философы также посвятили много своих трудов проблемам этики. Аристотель, Аристипп, Эпикур в своих трудах раскрывали истоки добра и зла на земле, а также подробно раскрывали значения сущности добрых явлений и злых². Такие труды античности, как «Евдемова этика» (Аристотель), «О природе» (Эпикур) показывают, что каждый мыслитель по-своему толковал соотношение добра и зла. Аристотель ввел термин «этика», он же считал, что этические качества человека формируются под действием общественной жизни. Эпикур был древнегреческим материалистом и видел достижение счастья в материальных благах и удовольствиях.

Философы Нового времени более подробно структурировали накопленные знания. Такие ученые, как Френсис Бэкон, Дэвид Юм, Поль Анри Гольбах говорили о первоочередности «общественной пользы». Странник утилитаризма Дж. С. Милль в работе «Utilitarianism»³ (1861 г.) говорит об общественной пользе и приравнивает ее к добру. Высшей ценностью Милль считал справедливость, как способ платить добром за добро. Джон Локк в своем трактате «Опыты о человеческом разумении» также считал добродетелью полезность поставленных целей. Диалектика добра и зла выражается в труде Гегеля «Феноменология духа»⁴ (1807 г.). Он признает, что право на добро в равной степени, как и право на зло лежит в основе осознанного выбора каждого человека. В субъективном идеализме Канта и его работе «Критика чистого разума»⁵ (1781 г.) говорится, что человеку свойственны «задатки добра» и «склонности ко злу», а поведение человека регулируют существующие в нем «добрые» или «злые» максимы.

¹ Платон. Диалоги. М.: Мир Книги, 2007. 384 с.

² Блекки Д.С. Четыре фазиса нравственности: Сократ, Аристотель, Христианство, Утилитаризм. М.: Книга по требованию, 2012. 423 с.

³ Милль Д.С. Утилитаризм. Ростов-на-Дону: Донской Издательский Дом, 2013. 240 с.

⁴ Гегель Г.В. Феноменология духа. М.: Наука, 2002. 448 с.

⁵ Кант И. Критика чистого разума. М.: Эксмо, 2015. 528 с.

Также стоит отметить русских мыслителей, которые много рассуждали об истоках зла. Н. Бердяев отмечает, что зло есть отпадение от абсолютного бытия⁶. В. Соловьев связывает зло с человеческими страданиями, появившимися в результате нарушения нравственного порядка⁷. Л. Карсавин в работе «О добре и зле» определяет зло, как недостаток добра⁸.

Свой вклад внесли и представители психоанализа, такие как З. Фрейд, Э. Фромм, К. Хорни. Работа Фрейда «Психология масс и анализ человеческого «Я»»⁹ (1921 г.), книга Фромма «Психоанализ и этика»¹⁰ (1946 г.), а также труд Карен Хорни «Невротическая личность нашего времени»¹¹ (1937 г.) связывали этические представления с психикой человека. По мнению Фрейда, с точки зрения бессознательного влечение и отвращение – это по сути одно и то же, а разница между ними – лишь иллюзия, вызванная наличием у нас сознания.

Однако вопросы «добра» и «зла» применительно к кинопроизведениям о Джеймсе Бонде, их сущности и трансформации ранее не ставились.

Объектом исследования являются образы «добра» и «зла» в фильмах о Джеймсе Бонде.

Предмет исследования – особенности трансформации данных образов.

Методология исследования основана на диалектическом подходе в познании явлений природы и общества. В данном исследовании были использованы как общенаучные методы, например, аналогия, экстраполяция, формализация, анализ, обобщение, так и философско-искусствоведческий метод, разработанный в рамках теории искусства В. И. Жуковским и Н. П. Копцевой¹², используемый в практической части работы.

⁶ Бердяев Н.А. Философия свободы. М.: АСТ, 2005. 155 с.

⁷ Соловьев В.С. Оправдание добра: Нравственная философия. М.: Республика, 1996. 479 с.

⁸ Карсавин Л.П. О добре и зле. СПб.: Алетейя, 1994. 446 с.

⁹ Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». М.: Академический проект, 2014. 120 с.

¹⁰ Фромм Э. Психоанализ и этика. М.: Аст, 1998. 568 с.

¹¹ Хорни К. Невротическая личность нашего времени. М.: Академический проект, 2009. 208 с.

¹² Жуковский В.И., Копцева Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства. Красноярск: Красноярский государственный университет, 2004. 256 с.

Цель исследования заключается в проведении анализа трансформации кинообразов «добра» и «зла» в фильмах о Джеймсе Бонде.

Задачи исследования выражаются в следующем:

1. Изучить интерпретации понятий «добра» и «зла» в философии, этике, эстетике и религиоведении.
2. Выявить специфику киноискусства, раскрыть значение искусства кинематографа для культуры современности.
3. Изучить историю создания серии фильмов о Джеймсе Бонде («бондианы»).
4. Исследовать трансформации образов, раскрывающих представления о добре и зле в фильмах о Джеймсе Бонде.

Результаты исследования были апробированы на Международной научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука: проспект Свободный – 2016» (Красноярск, 2016).

Практическая значимость исследования заключается в возможности его использования специалистами киноведческого направления при написании работ по мировому кинематографу современного времени, а также при изучении философско-этических проблем «добра» и «зла».

1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ПОНИМАНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФЕНОМЕНОВ «ДОБРА» И «ЗЛА»

Данная глава посвящена изучению теоретических основ этико-нравственных аспектов «добра» и «зла» в современном мире посредством анализа существующих философских, этических, эстетических, религиозных концепций.

А также особое внимание уделяется искусству кинематографа, которое очень прочно вошло в нашу жизнь. Исследуются основные теории воздействия кинематографа на зрительское восприятие, рассматриваются способы осуществления художественной коммуникации между кинопроизведением и зрителем.

1.1 Анализ динамики понятий «добро» и «зло» в философии, этике, эстетике и религиоведении

В настоящем параграфе рассматривается история становления понятий «добра» и «зла» в наследии великих философов на протяжении развития всей научной мысли. Разбираются основные тезисы ведущих мировых религий и их отношение к добру и злу.

Исследованием таких глобальных понятий, как «добро» и «зло» начали заниматься с тех пор, как начали мыслить. На сегодняшний день наука и религия предлагают десятки различных мнений на такие простые, и в то же время сложные вещи. Для того, чтобы проследить за основными вехами в истории развития предложенных понятий, необходимо для начала разъяснить лексические значения данных слов согласно отечественным и зарубежным толковым словарям.

В одном из наиболее значимых словарей русского языка, толковом словаре Даля, «добро» сначала рассматривается как нечто материальное –

достаток, имущество¹³. Затем идет духовное значение, оно предполагает благо, долг и честность человека, противопоставление хулу и злу. Оксфордский словарь английского языка в разделе о слове «добро» отдает предпочтение моральным характеристикам, приводя в пример противоположность злу, а затем уже речь идет о пользе и достатке для кого-либо¹⁴. Как видно, акцент делается на разные составляющие одного большого определения, однако же есть и объединяющий момент.

Современный мир предлагает на обывательском уровне упрощенную идею разделения добра и зла, а именно обозначение одного за счет противопоставления другому. Еще с древних времен у людей было представление, что в основе мироздания лежит двойственность. Одними из первых эту версию развивали древние персы в своем учении зороастризм. Они верили, что у истоков стоят два равноправных Бога – добрый Ахурамазда и злой Анхра-Майнью. Таким путем и произошло взаимопроникновение добра и зла.

Все основные религии по-своему толкуют возникновение добра и зла. В одной из самых древних религий – буддизме – нет привычного антагонизма добра и зла¹⁵. Добром и высшим благом для буддиста является достижение «нирваны», что возможно только при ведении праведной жизни без причинения насилия. Однако земная жизнь, какой бы праведной она ни была, все равно наполнена страданиями. А причиной этих страданий являются всевозможные желания.

В буддизме человек предстает существом несовершенным, а всякое Бытие считается злом. Только уничтожив в себе страсти и желания, ведя аскетичный образ жизни, можно выйти из цепочки Бытия и встать на путь спасения и добра. Тем самым, учение Будды говорит о том, что нужно преодолеть рамки «добра-зла», но на пути преодоления не забывать о

¹³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Дрофа, 2011. 2732 с. URL: <http://slovardalja.net/>

¹⁴ Oxford English Dictionary. URL: <http://www.oxforddictionaries.com/ru>

¹⁵ Торчинов Е.А. Введение в буддологию. М.: Академический проект, 2015. 336 с.

великодушии, милостыни, милосердии и сострадании, что по земным меркам считается добром.

Еще одну версию в понимании добра и зла можно найти в другой восточной религии – индуизме. Согласно ведическому учению в мире не существует зла как такового. Мир – это универсальный космический порядок. Таким представляется Дхарма – индуистское понимание Бытия, то, что сохраняет вечный порядок и удерживает Вселенную единым целым. Дхарме подчинено всё: от бога до человека. В индуизме верят в переселение душ, такое явление они называют сансарой. Каждый человек желает объединить свою душу с мировой душой – Брахмой. В этом, по мнению индуистов, и состоит высшее благо.

Человек перерождается не один раз, а до тех пор, пока не очистится от злых страстей. Круговорот перерождений подчинен закону Кармы. Если говорить обобщенно, то Карма – это те поступки, которые совершил человек и которые повлияют на его будущее перерождение. Строго говоря, в индуизме нет обобщенных понятий добра и зла, но от того, какие поступки человек совершает в своей жизни, зависят его будущие воплощения. Если совершаются добрые дела – карма улучшается, и, наоборот, злые ухудшают карму. То есть человек самостоятельно делает выбор в пользу добра или зла.

Своим выбором он способен приблизиться к ключевой идеи индуизма – освободиться от страданий и выйти из круговорота жизней и смертей, только так можно соединить свою душу с единой Душой всего сущего и оказаться в состоянии чистого духа¹⁶. Таким образом, обе восточные религии предлагают нестандартный для европейского человека подход к жизни, где нет явных разграничений между добром и злом.

Христианская религия видит в фундаменте мироздания только добро. Потому как добро и благо – это и есть Бог, явленный в трех лицах и творящий этот мир. Он созидает любовь в мире, в котором нет места злу¹⁷.

¹⁶ Иванов В.Г. История этики средних веков. СПб: Лань, 2002. 464 с.

¹⁷ Ильин И.А. О сопротивлении злу силою. М.: Айрис-Пресс, 2007. 574 с.

Нравственные ценности даны человеку Богом, они имеют общезначимый и абсолютный характер.

И наоборот, зло есть ничто, оно настроено на самоуничтожение. Если правильно понимать эту идею, тогда становится разумными мотивы непротивления злу насилием и проявления любви к своим врагам. Зло, возникшее из ничего, само себя уничтожит, а человеку лишь надо удерживаться от его соблазнов. То есть злом можно считать всё, что отвлекает человека идти по праведному пути, что отдаляет человека от мира духовного и старается приобщить к миру материальному.

Если в мире всем правит любовь и добро, откуда произрастает в человеческой жизни зло и творится так много страданий? Такие вопросы часто задают люди, усомнившиеся во всемогуществе Бога. Вопросами богооправдания о наличии зла в мире занимается учение теодицеи. Что такое зло? Это недостаток добра. Зло появилось тогда, когда люди начали отделяться от Бога с желанием самими стать богами.

Сторонники теодицеи говорят, что все страдания произошли от разрыва с Богом и с природой¹⁸. Бог сотворил людей по своему образу и подобию, не желая делать роботов. Он воодушевил человека, наделил его свободой и способностью любить. Все люди по природе своей добры. Но тогда почему Бог позволил человеку злоупотреблять свободой и творить зло? Смысл заключается в свободном выборе человека, ведь он является венцом творения. Человек наделен полной свободой самоопределения и своим отношением к понятиям добра и зла.

Метафизика зла кроется в недрах человеческого духа. Первый человек поддался искушению змия и поддался божественным запретам. Но первый человек не имел опыта познания зла, и именно свободная природа человека стала источником грехопадения. «Внутри человека Царствие Божие», значит человек является носителем как добра, так и зла. Духовное состояние души является истоком всего происходящего в человеческом мире. Свобода и

¹⁸ Лейбниц Г.В. Опыты теодицеи. М.: Мысль, 1989. Т. 4. 349 с.

гордыня первочеловека привели к тому, что его потомки сполна познали смерть, жестокость, боль, страдания. Духовно-нравственным злом является гордыня. Надо признать, что все люди горды, но разница в том, что один это видит в себе и борется, другой же занимается осуждением людей.

В этом ключе стоит отметить различие между духовностью и нравственностью. Приобрести духовное состояние, ведя безнравственную жизнь, невозможно. Первым признаком здоровья своей души является видение своей греховности. Основой греховности является стремление уподобиться Богу, самостоятельно распоряжаться жизнью и не подчиняться божественной воле.

Христианский мир зиждется на любви и добре. Однако истинная добродетель начинается только через свое понуждение. Это доказывают христианские заповеди, говорящие что нужно делать добро своему врагу и не допускать плохих мыслей в отношении того, кто тебе не нравится. Социальное зло, то есть несправедливый социальный строй и все вытекающие отсюда последствия, обусловлено злом духовным¹⁹. Именно духовная деградация народа приводит к соответствующим нормам жизни.

Таким образом, христианство рассматривает зло не как состояние природы, а как результат личного произволения. Даже органическое зло – различные болезни, страдания и смерть, являются следствием пораженности души человеческой. Нарушить духовное равновесие способны не только агрессия или жестокость, но и чрезмерная уверенность в своих силах, своеволие, гордыня, стремление к материальным благам. Высшим благом для истинного христианина может выступать только стремление вернуться к Богу после первородного греха.

Рассмотрев основные религии современного мира, можно прийти к следующим выводам. Существует определенная разница между восточными (буддизм, индуизм) и западной (христианство) религиями в отношении

¹⁹ Госс Ж. Ключевые представления гуманистического и христианского ненасилия //Этика ненасилия. М., 2011. - 195-196 с.

философских понятий «добро» и «зло». На Востоке человек подвластен Космосу, земная жизнь не способна принести человеку удовольствия, а лишь одни страдания. Добром для человека считается то, что позволит ему вырваться из мирской жизни и перестать испытывать тяготы жизни.

В христианском мире человек наделен свободой и выбором действий. Богом даны непреложные истины, которым человек может следовать, либо уверовать в свое величие и идти в разрез с общепринятыми предписаниями.

Но что объединяет эти религии, это сущность того, к чему должен стремиться человек. Самым благим предназначением в жизни простого смертного является соединить свою конечную душу с бесконечным Духом Божьим. В буддизме важно достичь Нирваны, что подразумевает выход за пределы ограниченного существования в страданиях. В индуизме главным считается стремление также выйти за границы и соединиться с мировой душой – Брахмой. В христианстве есть только один праведный путь – и это путь любви к Богу.

Однако было бы неверным рассматривать такие серьезные понятия только с религиозной точки зрения. Философско-этические исследования касательно диалектики добра и зла проводятся с древнейших времен и по сей день. В типологии этических учений существует принцип этического монизма. Согласно этому принципу все философские теории делятся на идеалистические и эмпирические. Разница состоит в том, что одни теории видят начало добродетели в идеальных сущностях, другие – в реальных феноменах жизни.

Начнем с рассмотрения натуралистических теорий, которые входят в состав эмпирических. К ним относятся такие учения, как гедонизм, эвдемонизм, утилитаризм и прагматизм. Каждое из них по-своему определяет соотношение добра и зла в целом мире и в каждом человеке. То, что они объединены в натуралистические теории, говорит об их одинаковом векторе размышлений. В основу рассуждений они берут реальное

человеческое бытие и выявляют смыслы таких понятий, как «добро» и «зло» из чувственной реальности человека.

Начало гедонизма лежит в Киренской школе древней Греции. Основатель школы, Аристипп, начал развивать теорию гедонизма, придерживаясь крайних воззрений. Это проявлялось в том, что за основу было взято утверждение: «Получить как можно больше удовольствий»²⁰. Понятие «удовольствия» соответственно приравнивалось к понятию «добра». Аристипп понимал под удовольствием только физическое удовлетворение своих желаний и потребностей. Именно собственных, потому как желания других не признавались вовсе, а все потому, что удовольствие другого не могло подвергнуться оценке со стороны.

Взаимосвязь между своими удовольствиями и чужими не проводилась, и соответственно люди не стремились делать добрые дела. Добро человек привык только получать, при этом как можно эффективнее следовало избегать всевозможных страданий, которые расценивались в качестве зла. После смерти Аристиппа последователи его Киренской школы старались отойти от крайностей и приблизиться к умеренным воззрениям.

В древней Греции существовала и другая гедонистическая школа. Ее основателем явился афинский философ Эпикур, поэтому по-другому его учение называли «эпикуреизмом». Его теория отличалась от теории Аристиппа, прежде всего, своими умеренными взглядами. Если Аристипп рассматривал удовольствия только физического плана, то Эпикур обратился во внутренний мир человека и поставил вопрос об удовольствиях духовных.

Помимо этого, Эпикур уделял внимание и источникам удовольствия. Если средство получения удовольствия может расстроить человека, то и само удовольствие не будет считаться благом. Поэтому так важно совершать поступки морально-возвышенные и справедливые, которые в результате принесут приятности в жизнь. Совершая их, нельзя обойти стороной окружающее общество.

²⁰ Гусейнов А.А. Античная этика. М.: Либроком, 2011. 288 с.

Эпикур, в отличие от Аристиппа, подчеркивал взаимосвязь между собственными удовольствиями и удовольствиями других людей. Таким образом, по мнению Эпикура, путь добродетели – это выбор умеренной и справедливой жизни, в которой человек считается с жизнями других людей и большее внимание уделяет духовным удовольствиям, нежели физическим²¹. Зло, соответственно, выражается в проявлении душевных мук, из-за которых страдает и физическое состояние человека.

Рассмотрев две гедонистические теории, можно сделать вывод, что уже в древности люди не только отличали «добро» от «зла», но и присваивали этим понятиям свое видение правильности. Эти учения, входящие в состав натуралистических теорий, отталкивались от природы человека. По мнению гедонистов, именно природой заложено в человеке стремление к получению удовольствия и наслаждения. Со временем, философы пришли к мысли, что важна и духовная природа с ее потребностями.

Обратимся к другому этическому учению в рамках натуралистической линии философии – эвдемонизму. Эта теория также занимается определением понятий «добра» и «зла». Эвдемонизм достаточно близок к гедонизму: как гедонизм соотносится с понятием «удовольствие», так эвдемонизм соотносится с понятием «счастье». «Счастье – высшее благо», – таков главный тезис в учении эвдемонизма. Само слово «эвдемония» с греческого означает «счастье». Достижение счастья есть высший критерий всякой добродетели, именно с такой позиции толкуется цель человеческой жизни.

Последователи эвдемонизма пришли к выводу, что «счастье» и «удовольствие» не одно и то же²². Ставя перед собой цель достигнуть удовольствия, человек становится зависимым от внешней среды. Счастье же определяется полной независимостью человека. Счастье заключается в поддержании баланса жизни, тогда как нарушение этого баланса считается

²¹ Гассенди П. Свод философии Эпикура. М.: Мысль, 1966. 596 с.

²² Ryan R., Deci E. ON HAPPINESS AND HUMAN POTENTIALS: A Review of Research on Hedonic and Eudaimonic Well-Being. *Annu. Rev. Psychol.*, 2001. 161 p.

злом. Кроме того, эвдемонизм предполагает, что феномен счастья различен для каждого человека, оно может меняться в течение жизненного пути. По мнению Сократа, достижение счастья возможно только для высокоморальной и добродетельной личности.

Теперь обернемся к другой теории, которая по-своему рассматривает понимание добра и зла. Утилитаризм, в качестве критерия разграничения добра и зла, рассматривает пользу. Мораль в классическом утилитаризме соотносится с тем, что принесет больше счастья большему количеству людей.

Стоит отметить разногласия утилитаризма с гедонизмом. Под добром в утилитаризме не может подразумеваться удовлетворение своих желаний. Польза в данном случае отождествляется с общественной пользой, которая идет на увеличение общего блага и приносит счастье всему обществу. Зло, в таком случае, приравнивается к искажению нравственности, когда что-то делается ради собственной выгоды и причиняет при этом вред другим.

Термин «утилитаризм» принадлежит Джону Стюарту Миллю – британскому ученому 19 века, но корни самого учения уходят в античность. Впервые тезис, приравнивающий добро к пользе, встречается в диалоге Платона «Протагор», где Сократ говорит: «Благо есть полезное». На протяжении всей истории утилитаристских взглядов придерживалось огромное количество философов. Так, Френсис Бэкон, Дэвид Юм, Поль Анри Гольбах говорили о первоочередности «общественной пользы». Джон Локк считал добродетелью полезность поставленных целей.

Основатели классического утилитаризма Иеремия Бентам и Джеймс Милль также высказывались за то, что удовольствие может доставлять только что-то по-настоящему полезное для человека. Сын Джеймса – Джон Стюарт Милль основательно подошел к вопросу о пользе. Сам он считал свое учение творческим развитием 2000-летней истории эпикуреизма. Высшей ценностью Милль считал справедливость, как способ платить добром за

добро. Взгляды Милль-мл. изложил в своей книге «Утилитаризм», вышедшей в 1861 году²³.

В России к числу сторонников утилитаризма можно отнести двух видных философов 19 века – Николая Чернышевского и Владимира Соловьева. Они стремились создать этические теории, согласно которым все общество придет к всеобщей пользе. Чернышевский писал: «Всеобщая польза будет всеобщим удовольствием, ибо польза превосходная степень удовольствия, а добро – превосходная степень пользы». По мнению Соловьева, зло заключено в самом человеке, в его мыслях и поступках. Зло приводит к страданию и нарушению нравственного порядка.

Существовало еще одно этическое учение, схожее с утилитаризмом – прагматизм. Свое признание он получил в начале 20 века в трудах американского мыслителя Уильяма Джемса. Им были сформулированы два главных принципа прагматизма, утверждающих, что добро всегда уникально, и что требуется оно здесь и сейчас²⁴. Другими словами, под добром понимается какая-то потребность, побуждающая человека к действию, нацеленного на успех и пользу. Прагматизм пытался превратить этику в практическую науку, так как в основном предлагал различные «инструменты» по разрешению ситуации с наилучшим результатом.

Таким образом, оба учения – утилитаризм и прагматизм – наделяют общественную пользу всеми качествами добра и обосновывают это рациональными примерами из жизни. Зло усматривается в эгоистических намерениях, которые работают не на благо общества, а на собственный интерес.

Суммируя представления всех учений, относящихся к натуралистическим теориям, можно сделать следующие выводы. Содержание теорий выдвигало «удовольствие», «счастье», «пользу» в качестве главной добродетели в человеческой жизни. В настоящее время

²³ Милль Д.С. Утилитаризм. Ростов-на-Дону: Донской Издательский Дом, 2013. 240 с.

²⁴ Джемс У. Прагматизм. Новое название для некоторых старых методов мышления. Популярные лекции по философии. М.: Ленанд, 2015. 240 с.

гедонизм и эвдемонизм не проявляют себя в качестве основополагающей научной доктрины. Много критики высказывается именно по поводу возведения удовольствия в высший ранг, в этом усматривается эгоистическая склонность. Утилитаризм, напротив, становится популярным в наше практическое время, когда успешным считается достигнуть поставленных целей и принести окружающим пользу.

Однако фундамент утилитаризма закладывался на основе гедонистических воззрений. Утилитаристы признают не просто стремление к удовольствию, а то, что это стремление должно приводить к пользе. Что касается зла, то в целом мнения представителей гедонизма, эвдемонизма, утилитаризма и прагматизма сходятся. Зло отвлекает человека от истинных целей, проявляясь в отрицательных качествах человеческого характера. Человеку не следует поддаваться душевным страданиям, которые отразятся на физическом здоровье. Таким образом, добро и зло относительно – относительно удовольствия, либо пользы, но противоположность добра и зла абсолютна, и реализуется через человеческие решения и оценки.

Обратимся к тому, как рассматривались понятия «добро» и «зло» в идеалистических теориях. Идеализм вообще делится на две категории: субъективный и объективный. Субъективный идеализм основу всего существующего усматривает в человеческом разуме. В объективном идеализме такой основой выступает что-то, находящееся за пределами человеческого Бытия, например, Абсолютный дух. Посмотрим, как это отражается на представлении о добре и зле.

Объективный идеализм рассматривает добро как нечто автономное, что не зависит от эмпирического мира. Большинство западноевропейских философов относились к этому типу идеализма, например, древнегреческий мыслитель Платон, немецкий философ Георг Гегель.

Платон был первым, кто объединил онтологию, антропологию и гносеологию, тем самым создав единую систему философии. Согласно его учению, материальный мир изменчив, все вещи рождаются и погибают.

Вечными остаются идеи (эйдосы) материальных вещей²⁵. Идеи выступают сущностями вещей, они создают идеальный мир, в котором сосуществуют идеи всего материального мира. В этом ключе Платон приходит к мысли, что в идеальном мире идей существует абсолютное добро, тогда как в материальном мире присутствуют лишь тени добра.

Перед человеком стоит цель – познать идею добра. Сделать это он может лишь посредством разумной части своей души, которая когда-то была в мире идей и созерцала это добро.

Нужно дополнить, что в целом Платон делил людей на три типа в соответствии с тем, что преобладало в душе человека. Это могла быть разумная, эмоциональная или вожделеющая душа. Возвращаясь к вопросу о добре, следует сказать, что Платон понимал под феноменом зла. Мыслитель утверждал, что не следует злоупотреблять чувственными удовольствиями, так как они затуманивают разумную часть души.

Кроме того, важные добродетели лежат в основе трех типов души, это мудрость, мужество и умеренность. Каждая из этих добродетелей направлена на гармонизацию души и вознесение человека до мира идей. Однако приблизиться к главной цели человеческого существования, можно только воздержавшись от телесных страстей. Эту этику можно назвать индивидуальной этикой Платона.

Также у него была социальная, где он предусматривал идеальное государство. По его мнению, достичь такого эталона можно только за счет четко разделенных сословий в соответствии с типом личности (мудрецы-правители, воины и ремесленники). Только при таком порядке может осуществиться справедливость, считающаяся высшей добродетелью. Признаком такого государства станет социальная гармония, где интересы общества ставятся превыше интересов одного человека.

Так объективный идеализм проявился в учении Платона в 5-4 вв. до н.э. В 19 веке, в эпоху Нового времени, важнейшим представителем

²⁵ Грот Н.Я. Очерк философии Платона. М.: Комкнига, 2007. 192 с.

объективного идеализма был Георг Фридрих Гегель. Для него материальный мир представлял собой воплощение Абсолютного духа. В своих трудах Гегель в основном уделяет внимание морали и нравственности. И именно в рамках морали, а именно формами моральности, Гегель называет добро, зло, а также умысел, намерение и благо. Мораль предписывает человеку делать добро и не делать зла.

Диалектика добра и зла выражается в труде Гегеля «Феноменология духа»²⁶. Там он описывает процесс выбора, стоящий перед человеком. Таким образом, право на добро в равной степени, как и право на зло лежит в основе осознанного выбора каждого человека. Именно самосознание является истоком человеческой личности, и через него человек способен формировать либо добрую волю, либо злую. Выражением злой воли, к примеру, является лицемерие, которое выдает личные интересы за всеобщие.

Обобщая теории объективного идеализма, можно выделить схожие черты в понимании добра и зла. Содержание этих понятий определяет идеал. Это может быть Мир Эйдосов, как у Платона, или Абсолютный Дух, как у Гегеля. Добро в таком абсолютном значении обязательно будет нечто моральным и этическим. Зло противопоставляется добру, выступает преградой для достижения цели познать идеал. В этом состоит схожесть двух теорий, разделенных временным отрезком времени. Отличие состоит в понимании истоков добра и зла. Платон считал, что в душе человека заложены моральные качества, которыми и руководствуется в жизни человек. Гегель же отдавал ключевую роль в разрешении диалектики добра и зла самосознанию человека.

Субъективный идеализм выражается в учениях немецкого философа Иммануила Канта. В человеческом мире, по его мнению, субъект занимает центральное место. В природе человека, а не в абстрактных понятиях Кант

²⁶ Гегель Г.В. Феноменология духа. М.: Наука, 2002. 448 с.

ищет источник зла²⁷. Поведение человека регулируют правила – «максимы». Соответственно, человек может быть добрым, либо злым тогда, когда в нем есть основание принимать добрые или злые максимы. Кант говорит, что человеку свойственны «задатки добра» и «склонности ко злу». И если первое является необходимым для существования человека, то второе может приобретаться человеком в процессе жизни.

Зло понимается безнравственным и недобросовестным явлением. Зло способно возникнуть тогда, когда человек действует не из чувства долга, а когда находится под влиянием чувственных склонностей. Тем не менее, чувственность, равно как и разум, выступает необходимым элементом в человеческом Бытии. Чувственность порождает зло в том случае, когда человек вопреки морали стремится только к своему счастью, Кант определяет это «себялюбием». Всё, что порочно с точки зрения морали и долга, является моральным злом. Добро же является нечто универсальным и безоговорочным, в том числе под добром понимается свобода. Добро есть моральный закон, и он первичен.

Таким образом, идеалистические теории предлагают свой подход в изучении понятий добра и зла. Гегель противопоставляет идеал действительности, утверждает, что идеал создается деятельностью мирового разума. Кант соотносит понятие идеала с человеческим разумом, выдвигая необходимость стремиться к идеалу, однако достигнуть его невозможно в реальной жизни. Проблему диалектики добра и зла философы разных направлений разрешали по-своему. Объективный идеализм Гегеля настаивал, что совершение благих или злых поступков напрямую связано с индивидуальным выбором человека. Волевые акты представляют собой вершину феномена воли, творящего добро и зло. Кант возводит феномен добра в Абсолют, связывает с ним понятие морального долга, нарушение которого является злом.

²⁷ Перов Ю.В., Сергеев К.А. Слинин Я.А. Очерки истории классического немецкого идеализма. СПб: Наука, 2000. 672 с.

Проведя анализ философско-этических учений на тему определения понятий «добро» и «зло», можно прийти к следующим выводам. Понятие «добро» уже с античности рассматривается в двух значениях – более узком и более широком. В древности добро связывалось с полезностью для человеческого существования. Так, учения гедонизма и эвдемонизма ставили во главу угла стремление человека к удовольствию и счастью. Учитывались как удовольствия физические (гедонизм Аристиппа), так и духовные (гедонизм Эпикура, эвдемонизм).

Злом выступали физические страдания, которые следовало избегать, а также душевные страдания. С развитием философской мысли понятия о добре расширились. Добро стало связываться с мудростью и правдивостью, моралью и нравственностью. Параллельно развивалось представление о добре, как о желании в совершении каждого поступка усматривать не только свою пользу, но и общественную (утилитаризм, прагматизм).

В период расцвета этических теорий «добро» стало рассматриваться в качестве морального блага. Добро – это такие явления, которые удовлетворяют духовные потребности человеческой личности, приносят гармонию в личностное развитие. В абсолютном смысле добро является высшим идеалом.

Зло противопоставляется добру, связывается со всем безнравственным, то, что заслуживает порицания. Зло, как квинтэссенция отрицательных моральных качеств, ведет к деструкции и распаду человеческой личности. Зло может быть природным и нравственным. Этика уделяет внимание именно нравственной стороне, выражая в понятии зла все человеческие пороки: ненависть, насилие, враждебность, агрессия, жадность, трусость, малодушие, распущенность.

Важно помнить, что диалектика добра и зла невозможна вне человека и человеческих отношений. Добро и зло познаются в единстве. Чтобы познать добро, нужно иметь духовный опыт в восприятии зла. Эти два этических понятия выступают в качестве оценки не только моральных качеств

человека, но и его поведения и поступков. В условиях противостояния перед человеком стоит задача сделать правильный выбор. Различные теории, развивающиеся на протяжении всей истории мировой философии, подтверждают, что правильное понимание добра и зла важно не только для единичной личности, но и для стран, и для всей цивилизации в целом.

Тот факт, что разные мыслители высказывают кардинально отличающиеся друг от друга идеи по поводу этики добра и зла, говорит о том, что эта проблема актуальна во все времена и не сможет разрешиться какими-то односторонними мыслями. Категории «добра» и «зла» и связанные с ними новые размышления будут формироваться вместе с развитием мировой философии.

1.2 Анализ особенностей искусства кинематографа

Данный параграф посвящен месту кинематографа в системе культурного процесса современности. Подробно разобрано влияние кинематографа на зрительское мировосприятие.

Кинематограф – относительно молодой вид искусства. И если как техническое изобретение кинематограф возник в конце 19 века, то образные представления, происходящие в сознании людей, были всегда. К ним также можно отнести и сновидения, как своеобразную склейку кадров, и процессы ассоциаций, и какие-либо подсознательные наблюдения.

Таким образом, можно говорить о том, что идея кинематографа жила на всем протяжении человечества. Сравнение кинематографа с жизнью появилось после первого сеанса братьев Люмьер. Многие говорят, что видят сны «как в кино», либо представляют будущее «как в кино». Эту взаимосвязь уже нельзя нарушить. Пространство кинематографа имитирует реальность, дает человеку заглянуть в частную жизнь других людей, сохраняя анонимность.

По сравнению с литературой или театром, история кинематографа началась позднее, но даже за это непродолжительное время в этом искусстве происходили изменения, подчеркивающие значимость кинематографа для современного общества. Ведь именно кинематограф отвечает за повышение зрительской культуры населения.

Качественное кинопроизведение способствует развитию визуального мышления, что очень важно в наш век высоких технологий. После просмотра фильма к зрителю поступает более широкий спектр смыслов всех чувственно используемых вещей. Кроме того, проводятся многочисленные исследования, посвященные воздействию кинематографа на зрителя.

Эффект воздействия кинематографа – это все изменения, которые происходят в сознании, подсознании и поведении человека в предкоммуникативной, коммуникативной и посткоммуникативной стадиях взаимодействия с фильмом. Последняя стадия наиболее важна, так как здесь зритель обдумывает и преобразуется под воздействием фильма. В истории известны различные теории западных специалистов, обобщающих воздействия кинематографа на человека. Например, в середине XX века была распространена теория Адорно и Хоркхаймера. Их теория гласила, что популярное кино представляет собой стандартизацию ценностных установок, что способствует стандартизации внутреннего мира человека. Однако к концу века этот подход изменился.

Ключевую роль кинематограф играет и в воплощении социальных идеалов, что подразумевает не отражение общества, а его моделирование в кино. Возникает вопрос о том, насколько точно художественные социальные идеалы соответствуют реальности? В качестве ответа на поставленный вопрос можно упомянуть явление, появившееся в киноиндустрии, под названием «розовая кинооптика».

«Розовая кинооптика» удовлетворяет мечты о счастливой жизни, которые общество удовлетворить не смогло. Зачастую, включение «розовой

кинооптики» в фильм приносит ему успех. Следовательно, кино не является «зеркалом» реальности, оно искусственно выстраивает свой мир.

Прямого соответствия кино и объективной реальности не существует. В кино происходят глубинные раскрытия внутренних механизмов общественного самочувствия, отражение страхов общества. Соответственно, зритель считывает те коллективные установки, которые демонстрируются в фильмах, и таким образом подвергается социализации.

Существует ряд этапов восприятия и воздействия киноискусства на зрителя. Прежде всего, воспринимая картину, зритель исходит из событий, которые происходили в его жизни. Происходит оценка достоверности кинореальности, что позволяет зрителю «вживаться» в фильм. Также стоит сказать и об эмоциональном состоянии зрителя. Потому как собирание информации с экрана происходит очень эмоционально, что называется процессом сопереживания вместе с героями фильма.

Сопереживание героям – очень сложный процесс, в ходе которого зритель переносит себя в пространство героя. Зритель пытается уловить смысл поступков, отождествляет себя с наиболее импонирующим героем, открывает себя для фильма. Из киномира зритель черпает информацию и преобразовывает ее в импульсы своих переживаний, а дальше и в возможные мотивы.

Так называемые латентные мотивы при определенных условиях могут оказывать влияние на психику и поведение человека. Зритель перерабатывает информацию в упрощенном виде, отдавая предпочтения своим привычным категориям. Если для привычных категорий создается чувство угрозы, это вызывает неприятие фильма.

Таким образом, можно говорить о том, что кино действует на зрителя путем эмоциональной идентификации. Интенсивность отождествления дает право утверждать, что киноискусство способно влиять на человека. Восприятие фильма – это специфический способ познания мира, а идеальным эффектом восприятия является художественный катарсис.

Можно говорить о том, что бытие произведений киноискусства формирует закономерности социально-психологического и культурно-исторического плана. Происходит это благодаря визуальному языку кинопроизведения, который выполняет ряд функций в системе культуры: информационную, пропагандистскую, развлекательную и компенсаторную.

Для того чтобы все названные функции беспрепятственно осуществлялись, необходима художественная коммуникация между двумя субъектами: фильмом и его зрителем. Их диалог-отношения построены на равноправных позициях. В результате рождается явление нового качества, в котором совершается уникальная встреча конечного и бесконечного. Зритель, являясь соавтором нового художественного текста, теряет границы собственной предельности. Определить новое качество художественной коммуникации можно как «визуальное понятие», которое одновременно является и процессом, и продуктом отношения зрителя и произведения-вещи.

Зритель взаимодействует с произведением искусства на объект-языковом уровне, где обе стороны выступают речевыми партнерами. Они же реализуют «визуальное понятие» в его иконическом статусе, который подразумевает суммирование целого, отражение целостной картины.

Художественная коммуникация – это всегда индивидуальный процесс. Это некое творческо-интеллектуальное взаимодействие автора и зрителя, в результате которого зрителю передается информация, содержащая определенное отношение к миру, устойчивые ценностные ориентиры, художественную концепцию.²⁸

Не менее важны и другие виды коммуникации, например, социальная и массовая. Социальная коммуникация связывает отдельные части социальной системы друг с другом. Она предполагает передачу информации и идей при помощи знаков и символов.

²⁸ Тарасова М.В., Кудашов В.И. Образовательная реализация идеалов культуры в системе социума // Философия образования. № 6(57), 2014. С.94-104.

Массовая коммуникация предполагает распространение информации, влияющей на общество, через средства печати, телевидения или радио. Ее особенностью является передача информации сразу большим группам людей. Кроме того, она служит необходимым звеном при взаимодействии групп людей, различных институтов, государств. В ее задачи входит наблюдение и интерпретация происходящих событий.

Все виды коммуникации так или иначе связаны и основываются на идентичных методах проведения. Поэтому кинокоммуникация в целом заимствует общие черты своих предшественников, но при этом добавляются уникальные черты, присущие только этому виду коммуникации. Прежде всего это связано с самим феноменом кинопроизведения, который подразделяет кинокоммуникацию на два способа²⁹.

Первый происходит, когда зритель вступает в диалог непосредственно с самим фильмом. Второй способ связан с диалогом, происходящим посредством фильма. Фильм выступает в качестве медиума и организует выход на три разных уровня. Первый уровень называется личностным. На нем происходит автокоммуникация, то есть диалог зрителя с самим собой. Фильмы эгоцентрического уровня помогают в познании самого себя.

Следующий уровень – социоцентрический. Создавая такой фильм, его режиссер желает, чтобы зритель вышел на общение с создателем фильма, а также на диалог с другими зрителями, государством, нацией, человечеством.

И последний уровень – космоцентрический. Фильмов такого уровня крайне мало, и все они считаются шедеврами кинематографа. Такие фильмы дают возможность взаимодействовать с чем-то большим, чем социальные группы, например, с природой, космосом, Богом и всей Вселенной.

Другое важное место в искусстве кинематографа занимает социальное моделирование в кинопроизведении. Социальное моделирование позволяет исследовать общественные явления через их воспроизведение в менее

²⁹ Тарасова М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства: монография / М.В. Тарасова. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. 236 с.

сложных формах, то есть проводится аналогия между реальными отношениями в обществе и отношениями в кино.

Каждый фильм репрезентирует свое специфическое общество, рассматривает его проблемы в каком-либо временном аспекте. Зрителю предлагается сюжет, в рамках которого зритель сможет соотнести информацию, полученную из фильма, с действительностью; проанализировать эту информацию и сделать для себя продуктивные выводы.

Кинематограф также способен и на образование идеалов в процессе художественной коммуникации. Идеалы укрепляют наше жизнеобразование, они проясняют единство мира и человека. Идеал является посредником между человеком и миром, а также он обладает как материальной, так и духовной стороной. В ходе идеалообразования необходимы следующие компоненты: чувственно воспринимаемый объект, он же будет являться эталоном. Далее человек переносит эталон в свой субъективный мир. После этого следует операция экстраполяции. Она подразумевает, что схема действия эталона будет наложена на более широкую область, в результате чего произойдет освоение мира у зрителя. Можно говорить о том, что искусство делает духовные понятия видимыми, так как каждое визуальное понятие имеет свой мировоззренческий аналог.

В каждом кинематографическом произведении присутствует идеальный герой, который будет стремиться ответить внутренним качествам зрителя. Его свойства будут отвечать представлениям человека о самом себе. Образ такого духовно-привлекательного героя является архетипным в культуре, а также часто воплощается в кино. Архетипом героя можно назвать модель «эго» или сознательного начала.

Такой духовно-привлекательный герой имеет статус святого и противопоставит всему темному. Так как зритель соотносит себя с наиболее импонирующим героем, происходит связь с идеализированным образом собственного Я. Кроме того, если зритель принимает поступки,

происходящие на экране, это оказывает на него определенное воздействие, что впоследствии отражается в реальной жизни человека³⁰.

Стоит подробнее изучить феномен архетипов в кинематографе. Автор теории архетипов – Карл Густав Юнг, позаимствовал само понятие у Августина Аврелия. Кино играет важную роль в актуализации архетипов. Архетипы актуализируются в коллективном бессознательном. Они содержатся в мифах и сказках, где не просто рассказываются занимательные истории, а описываются волнующие человека темы.

Подобные универсальные темы содержатся в нашем бессознательном. В любом сюжете можно найти отсылки к первоисточнику, заложенному в древнейшие времена. Задача использования архетипов – сообщить зрителю определенный посыл, когда зритель пытается более глубоко проанализировать идею фильма. Для конструирования кинообразности были выработаны такие архетипы, как Герой, Тень, Трикстер, Анима, Анимус и т.д. Использование архетипических персонажей предопределяет жанровую определенность фильма.

Архетипическая теория, заложенная в основе кинематографа, основана на теории знаменитого психолога Карла Юнга³¹. Таким образом, четко прослеживается связь между кинематографом и психологией. Что еще лежит в основе этой взаимосвязи? Прежде всего, кино выступает источником психологических образов.

Насколько в древнем мире была важна греческая трагедия, настолько влияют фильмы на современного зрителя. Это влияние развивалось постепенно на протяжении всего 20 века, и вот в 2003 году в Лондоне прошла первая, ставшая уже ежегодной, конференция «Кино и психоанализ», где рассматриваются вопросы, в равной степени затрагиваемые как кинематографистами, так и психоаналитиками.

30 Gabbard G.O. *Psychoanalysis and Film, an Introduction*. International Journal of Psychoanalysis. Key Papers Series, London and New York, 2001. 290 p.

³¹ Юнг К. *Архетип и символ*. М.: Канон +, 2015. 336 с.

В процессе анализа фильма рядовой зритель обычно оперирует несложными схемами анализирования, к примеру, он связывает фильм с биографией его создателей и в ней ищет мотивы создания фильма. Существует и другой подход, заключающийся в анализе процесса восприятия фильма, или же психология процесса «киновидения»³². Зачастую в своей практике психоаналитики сталкивались с тем, когда пациенты обращались к определенным фильмам, иллюстрируя ими свои свободные ассоциации или эмоции, пережитые во время сна.

Таким образом, тесная связь между «экраном» сна и киноэкраном происходила с начала первых кинематографистов. Можно вспомнить киноработы сюрреалиста Сальвадора Дали и испанского режиссера Луиса Бунюэля, в которых ключ к пониманию можно отыскать только на уровне иррациональном, как во сне³³.

Далее, в 30-е годы XX века, сложился институт «Фабрики грёз» в Америке³⁴. Это подчеркивает, что послы кинематографа направлены напрямую к бессознательному. Кино влияет на наши чувства не просто рассказанной историей, а в большей степени на первичном уровне кинообразов и звуков.

Зритель, сам того не подозревая, раскрывает значения фильмов сначала на первичном уровне своего бессознательного, затем подключается сознательное обдумывание. На бессознательном уровне в разных культурах фильмы воспринимаются по-разному. Режиссеры учитывают тот факт, что каждая культура наполняет своими смыслами то или иное содержание фильма.

³² Корбут К. П. Психоанализ о кино и кино о психоанализе. Журнал практической психологии и психоанализа, 2005. № 2.

³³ Гемайл Д. Некоторые размышления по поводу аналитического выслушивания и экрана сновидения. // Современная теория сновидения, Релф-бук, 1999. 340 с.

³⁴ Будяк Л.М. Кино в мире и мир в кино. М.: Материк, 2003. 212 с.

Другой объединяющий аспект сновидения и киновидения состоит в процессе потребления человеком того или иного содержания³⁵. Если зритель переживает фрустрацию, он заменяет сильную эмоциональную напряженность на более легкую. Этот процесс регрессии одинаково значим и для мира снов, и для мира кино. Когда зритель остается с фильмом один на один в темноте кинотеатра, он в некоторой степени находится под контролем фильма. Его состояние дневных грез открывает доступ к бессознательному, с которым напрямую и взаимодействует кинофильм.

Вопрос в том, для чего фильму необходим доступ к зрительскому бессознательному. Не секрет, что на рассказываемую в фильме историю проецируются личные страхи, переживания, подавленные желания. Когда зритель изучает фильм, он изучает себя. На примере талантливо снятого фильма можно схематично представить человеческие проблемы. Во время просмотра киноленты зритель находит ответы на свои вопросы при условии, что история фильма так или иначе касается личной истории зрителя.

Искусство кинематографа также, как и театр с литературой, имеет свою системную организацию. Можно выделить жанровый голливудский кинематограф, авторское интеллектуальное кино, национальный кинематограф. Только с учетом особенностей можно рассуждать о художественных достоинствах фильма и замыслах режиссера. Общая специфическая особенность кино состоит в том, что это искусство способно формулировать идеи посредством способов съемки, игры актеров, построения мизансцен, музыки и игры со светом и тенью.

Если говорить о феномене голливудского кино, то тут также необходимо выделить его характерные черты. В Голливуде исторически сложилась система звезд, которая играет для фильма даже большую роль,

³⁵ Менегетти, А. Кино, театр, бессознательное. Т. 1 / А. Менегетти ; пер. с итал. – 2-е изд., испр. и доп. М. : Онтопсихология, 2004. 400 с.

чем его сюжет³⁶. Кроме актеров-звезд в эстетике Голливуда преобладает зрелищность и развлечения, все направлено на то, чтобы массовый зритель получал от просмотра удовольствие. В целом, существующий «голливудский реализм» задает нормы съемок, предпочтительные нарративы, где средствам выражения уделяется мало внимания.

Другого направления придерживается кинематограф, кардинально отличающийся от американского. Это киноавангард, где преобладает интеллектуально-философское начало. Такое кино отражает альтернативные ценности той культуры, в которой снимается фильм. Авторский кинематограф подчиняется замыслу режиссера-создателя, а не продюсеру, как принято в Америке.

Такое кино создается не для массового развлечения, а приближается к идеям «высокой культуры». В таких фильмах затрагиваются насущные проблемы социального или философского характера. Поднимается тема личности в окружающей среде, конфликт взаимоотношений с последующей саморефлексией.

Зритель, смотря фильм, сознательно понимает иррациональность происходящего, однако же относится к нему так эмоционально, как к подлинному событию. В этом отчасти состоит магия кино, создаваемая всеми участниками кинопроцесса. Исторически сложилось так, что массовый зритель был всегда обеспечен этому искусству за счет его «достоверности»³⁷ и информативности. Кино не просто автоматически отражает мир, будто зеркало, кино насыщает этот мир значениями.

До этого только фотографии было характерно автоматическое воспроизведение застывшей реальности, теперь в игру вступают законы творчества. Первыми к такому выводу пришли советские режиссеры: Эйзенштейн, Пудовкин, Кулешов. Они видели потенциал кинематографа в его художественном воздействии на зрителя при помощи технических

³⁶ Щербинин М.Н. Экранная культура в генезисе смыслообразования. Тюмень: Вектор Бук, 2004. 168 с.

³⁷ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. СПб.: Искусство, 2005. 373 с.

средств монтажа. Главная задача состоит в том, чтобы запутать зрителя, заставить его с предельной остротой пережить поддельность всего происходящего.

Так или иначе, кинематограф отражает основные тенденции, происходящие в окружающей действительности. Несмотря на то, что это молодое искусство, которому чуть больше ста лет, кинематограф смог синтезировать в себе основные философские мысли разных эпох. Как было рассмотрено выше, связь кино и психоанализа глубока и неразрывна³⁸.

Однако существующие этические воззрения не менее повлияли на историю развития киноискусства. Кроме того, проблема добра и зла так или иначе прослеживается в каждом фильме. Для одних кинопроизведений она является ключевым конфликтом сюжета, в других затрагивается косвенно, либо проявляется в надсмсловом уровне фильма³⁹.

В кинематографе этические проблемы добра и зла раскрываются также через противопоставление одного другому, и зачастую всё не так однозначно, как кажется на первый взгляд. В кино наблюдаются как религиозные, так и научные подходы, свойственные современной этике в целом. Как правило, религиозные концепции используются в фильмах тех стран, где распространена данная религия. Для фильмов Европы характерна христианская концепция понимания добра и зла. Для произведений Ближнего Востока – исламская концепция, а для азиатских фильмов присущи буддийские или индуистские верования.

Таким образом, связь кинематографа и нравственной этики сложна и многогранна. Человек во время киносеанса, согласно Фрейду, теряет свою индивидуальность⁴⁰. Бессознательное преобладает над сознательным, фильм заражает и внушает те идеи, которые были заложены в основу киноленты.

³⁸ Агафонова, Н.А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика. Мн.: БГУ культуры и искусств, 2009. 273 с.

³⁹ Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. Мн.: Тесей, 2008. 392 с.

⁴⁰ Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». М.: Академический проект, 2014. 120 с.

Так как речь идет о массе, то чувства, которые правят массами – это смерть, насилие, ужас. Они определяют те требования, которые выстраиваются в голове зрителя.

В этот же момент в зрителе проявляется тяга либо к добрым героям, либо к злым насильникам и убийцам. Связано это с тем, что во время просмотра в зрителе возрождаются первичные инстинкты ребенка, связанные с идентификацией себя с отцом независимо от того, был он любимым или не любимым. Если зритель становится ребенком, ищущим в киногерое авторитета-отца, то это означает, что нужно предельно тщательно анализировать то произведение, которое мы смотрим. Можно вспомнить следующих киногероев-отцов: Джеймс Бонд, Индиана Джонс, Бэтмэн, Джон Картер, Джейсон Борн. Кроме сверхчеловеческих качеств их объединяет некая таинственность, бесстрашие – все то, что является воплощением чувств коллективной души.

Роль кинематографа важна и для уверенности в своих базисных ценностях. Зритель, в большинстве случаев, подходит к просмотру с ожиданиями о том, что добро всегда побеждает зло, что главный герой бессмертен, настоящий талант всегда пробьет себе дорогу, а добродетель вознаградится.

Однако не каждый режиссер идет на поводу у зрительских ожиданий. Разрушение таких базисных иллюзий приводит к стрессовому состоянию зрителей, а порой и к разлому личности. Для таких нестрессоустойчивых людей и выпускаются жанровые фильмы, имеющие колоссальный массовый успех. Такие фильмы закрепляют веру человека в добро. Авторское же кино подрывает различные иллюзии, от того оно менее востребовано у толпы. Только состоявшаяся личность, способная на критическое мышление, воспринимает авторские идеи режиссера в правильном ключе, либо приходит к своим собственным умозаключениям.

2. ТРАНСФОРМАЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ «ДОБРА» И «ЗЛА» В СЕРИИ ФИЛЬМОВ О ДЖЕЙМСЕ БОНДЕ

Данная глава посвящена всестороннему исследованию кинофильмов о Джеймсе Бонде, их влиянию на зрительское отношение к нравственным образам «добра» и «зла». Проанализированы основные идеи, содержащиеся в фильмах, а также их способы выражения на уровне визуального восприятия.

2.1 История создания кинематографического феномена «бондиана»

Представленный параграф освещает историю создания литературного персонажа Джеймса Бонда британским писателем Яном Флемингом. Далее рассматривается поэтапное становление кинообраза Бонда и его преобразование на большом экране со времен выхода первого фильма в 1962 году до настоящего времени.

История знаменитого британского разведчика началась в середине прошлого века и вот уже более 50 лет является чуть ли не самой популярной франшизой, когда-либо созданной в киноиндустрии. Корни бондианы уходят в литературу, поэтому справедливо будет отдать должное ее создателю – Яну Флемингу.

Ян Ланкастер Флеминг родился в богатой семье. После учебы он подался в журналистику. В 1933 году будущий писатель едет в Москву, чтобы освещать процесс над шестью английскими инженерами. Это дело стало угрозой разрыва всех дипломатических отношений Британии и СССР. По возвращении в Лондон и с предоставления отчета о поездке началась карьера Яна Флеминга в качестве шпиона.

Накануне Второй мировой войны он поступил на службу в Управление военно-морской разведки Великобритании. Будущий писатель за военные годы спланировал и провел много секретных операций. После войны он

перебрался на Ямайку и возглавил международный отдел газеты «Санденс таймс»⁴¹.

Опыт, который он приобрел во время войны, и люди, с которыми ему довелось встречаться, шокировали его воображение и не выходили из его головы. Следом началась Холодная война, где для писателя открылось новое поле битвы. Назревал подходящий момент для написания о том, насколько Россия – опасный враг, и какие насилия и пытки творит КГБ⁴².

Выбирая имя своему герою, Флеминг считал, что секретный агент должен быть максимально анонимен как личность⁴³. Имя должно быть короткое, не романтическое, мужественное. Именно таким ему показалось имя автора одной из книг, лежавших на его столе, под названием «Птицы Вест-Индии».

Многие исследователи отмечают, что история Джеймса Бонда – это личная история Флеминга, можно даже сказать его альтер-эго, потому как Джеймс Бонд стал для него терапией от депрессии, возродил у Флеминга интерес к жизни.

Его первая книга «Казино Рояль» – это почти откровение внешне очень замкнутого человека, его тайные невыразимые желания. Но не только личная история пробудила интерес читателей к этой истории. В истории Бонда прослеживалась формула успеха: каждый мужчина мечтает о женщинах и хочет быть номером один. Всего Флеминг написал 12 повестей и 8 рассказов об агенте MI-6 Бонде⁴⁴.

Если Ян Флеминг являлся литературным отцом для Джеймса Бонда, то Альберт «Кабби» Брокколи и Гарри Зальцман стали его кинематографическими родителями. Именно союз таких ярких и противоположных творческих людей обеспечил книгам «скачок» в кино.

⁴¹ Cross R. Ian Fleming's Refashioning of the English Gentleman in From Russia, With Love II James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough, Second edition / ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker. Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 316-329.

⁴² Pearson J. The Life of Ian Fleming. New York: McGraw-Hill, 1966. 518p.

⁴³ Fleming I. How to Write a Thriller // Books and Bookmen. May. 1963. P. 14- 19.

⁴⁴ Lycett A. Ian Fleming. London: Phoenix, 2002. 496 p.

Кабби Брокколи приехал в Британию снимать кино в 1952 году. Снимал он в основном боевики и приключения, а творческое воспитание полностью получил в Голливуде. Своими фильмами он всегда хотел отвлечь людей от их повседневной жизни. Его всегда увлекали книги о Бонде. Его вдохновляло то, как Бонд думает, как он действует.

Выходец из Канады Гарри Зальцман основал студию Woodfall Films, которая выпускала фильмы британской Новой волны 50-60-х годов. Он был шоуменом и имел исключительное воображение. Прочитав книги о Джеймсе Бонде, он настолько поверил в них, что без сомнений выкупил у Флеминга права. После знакомства и осознания общности интересов, Брокколи и Зальцман основали компанию EON, что означало «всё или ничего». Желание оживить агента британской разведки привело их в кинокомпанию United Artists, где согласились потратить миллион долларов и подписали контракт.

Однако публика того времени не совсем была готова видеть на большом экране грубый садизм, потребительское отношение к женщинам, аморальное поведение и в то же время снобизм. Книги опередили свое время. Потому, экранизируя шпионский триллер, авторы хотели сделать акцент на том, что такой киногерой мог бы стать идеальным защитником беспомощных и невинных.

Продюсеры понимали, что первый фильм станет визитной карточкой всех историй агента 007, а значит и режиссер картины должен любить шпионские истории так же, как и продюсеры. Снимать доверили Теренсу Янгу, который во время войны был командующим.

Таким образом, в 1962 году на экраны вышел фильм «Доктор Ноу». Его выход совпал с Кубинским военным кризисом и угрозой ядерной катастрофы. Были опасения, уместно ли выпускать фильм, в котором по сюжету доктор Ноу хотел уничтожить американские ракеты. Фильм ждал успех, а космическая тема затрагивалась еще в шести фильмах.

«Доктор Ноу» не типичен для всей бондианы. Начинается он как обычный детектив, где Бонд расследует смерть своего сослуживца. Агент

разведслужбы еще не оперирует сверхгаджетами, а полагается исключительно на свой интеллект и грубую силу⁴⁵.

Стоит сказать, что, когда первый Джеймс Бонд вышел на экраны, мир был серым, даже черно-белым. Показывали тогда в основном социальные драмы, с мрачным концом и неприкрытым реализмом. Бонд вдохнул новую жизнь, авантурную, с блеском, громом и яркими красками. Для зрителей история, разворачивающаяся на солнечной Ямайке, представила шанс оставить позади скучную жизнь и окунуться в те места, где раньше не бывали. Бонд задал тон всему кинематографу 1960-х своим напором, смелостью, яркостью, сексуальностью и динамичностью.

Несомненно, успех фильма зависит и от команды профессионалов, которые его создают. На роль главного героя пригласили тогда еще мало известного Шона Коннери. Ян Флеминг был против его кандидатуры, и только продюсеры разглядели в нем алмаз-самородок. Это не был денди-аристократ, но мужественного вида британский актер.

Именно Шон Коннери наделил карикатурного героя объемной человечностью. Коннери воплотил на экране героя, который был по душе человеку любого класса. Его аристократизм и любовь к роскошной жизни не помешали ему самому служить на благо Родине, не отдавая приказов сидя в кабинете. Он олицетворял мужественность и не боялся «грязной» работы. Правдоподобность его игры произрастала из его личной биографии.

Томас Шон Коннери рос в рабочей семье, затем был матросом на флоте, а после работал водителем грузовика. Безупречное исполнение Коннери установило планку для всех последующих актеров в роли Бонда. Шон Коннери был агентом 007 первые пять фильмов, и после его ухода зритель наотрез отказался воспринимать других актеров. Тогда продюсеры решили пойти другим путем, они переосмыслили Бонда, и каждый новый актер обновлял и привносил что-то новое в своего персонажа.

⁴⁵ Карасик В.И. Американский супермен как коммуникативный типаж // Интенсивное обучение иностранным языкам: проблемы методики и лингвистики. Волгоград: Перемена, 2004. Вып. 2.

Продюсеры, режиссер и актер в главной роли – лишь вершина айсберга всей творческой силы, которая раскрутила Джеймса Бонда до невероятных высот. Ключ к зрительской заинтересованности всегда будет лежать в сценарии. Сценарист Ричард Мэйнбаум (на его счету 13 фильмов) создал первоклассную историю, которая разворачивалась на глазах. Он добавил остроумия диалогам, которые впоследствии разлетались на цитаты.

Художник-постановщик Кен Адом (7 фильмов) нашел способ передать в картине то, что Флеминг писал на бумаге. Он был смелым в создании знаменитых интерьеров, стремился отбросить любые рамки и подарить картине свободу выражения. Оператор Тед Мур (7 фильмов) шикарно снял натурные съемки, улавливая при помощи камеры правильные идеи для всего фильма.

Дизайнер Морис Байндер (13 фильмов) воплотил самую узнаваемую заставку с дулом пистолета, а также сделал подходящие титры. Постановщик Боб Симмонс (12 фильмов) сочетал в постановочных сценах реализм на грани фантастики.

Монтажер Питер Хант (6 фильмов) придал картине динамичный темп, где любовь и убийство сменяются несколько раз за время фильма. Знаменитый саундтрек сочинил композитор Джон Барри (12 фильмов). Он создал нечто совершенно новое, что вместе с заглавной темой Монти Нормана придало стиль картинам про Бонда. Сексуальная и авантюрная музыка прекрасно дополняет захватывающий видеоряд.

Таким образом, именно благодаря всей команде, стоявшей на заре бондианы, франшиза с успехом ворвалась в мир кино, и вот уже более 50 лет каждое поколение ходит в кино на новое приключение, чтобы удостовериться в грандиозности этой истории.

Каждая история бондианы выстраивается по оригинальной схеме, использованной еще в самом первом фильме⁴⁶.

⁴⁶ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. 76 с.

Знаменитое знакомство с героем Бонда повторяет прием, использованный в фильме «Хуарес» 1939 года. Идет игра в казино, во время которой зритель не видит сдающего до тех пор, пока его соперница, которая уже начала флиртовать, не представляется: «Тренч. Сильвия Тренч». Далее следует ответ, который копирует ее манеру, и на суд зрителя выходит «Бонд. Джеймс Бонд». Это знаменитое приветствие, ставшее классикой цитат Голливуда, звучит практически в каждом фильме, и в каждом фильме производит своего рода эмоциональный подъем всей аудитории.

Но не только завязка к фильмам остается неизменной. Схема, начинающаяся с непринужденной атмосферы, красивых женщин и азартных игр, имеет и дальше каноническую структуру.

В начале колоритный негодяй совершает свое злодейство. После этого Бонд вызывается в управление к М, где получает свое задание и супергаджеты у Q. Далее агент 007 отправляется в экзотические страны на выполнение своей миссии. За время путешествия Бонд легко совмещает любовные интриги с красотками и спасается от изобретательных покушений на его жизнь.

Интенсивность действий увеличивается, Бонд претерпевает поражения в ряде схваток с антагонистом, либо его приспешниками. Кажется, что препятствия для героя непреодолимы. Далее следует пик возросшего напряжения, то есть кульминация. Суперагент подтверждает свое заслуженное звание и каким-то невероятным образом расправляется со злодеем. Затем происходит развязка. Накал страстей спадает, зритель видит изменения во внешнем мире, разъясняются оставшиеся неясности, а главный герой после победы уединяется с красивой девушкой⁴⁷.

Многие зрители критикуют фильмы за столь типичную анатомию голливудского блокбастера, однако это не мешает франшизе сохранять любовь своих поклонников.

⁴⁷ Tornabuoni L. A Popular Phenomenon / O. Del Buono, U. Eco. The Bond affair. London: Mcdonald, 1966. P. 13-34.

«Доктор Ноу» положил начало, а уже после третьего фильма «Голдфингер», вышедшего в 1964 году, бондиана стала культурным явлением. Франшиза приносила огромную прибыль, Шон Коннери вмиг стал звездой первой величины, а Джеймс Бонд символом британской короны. За время съемок «Живешь только дважды», которые проходили в Японии, Шон Коннери разругался с продюсерами и принял решение об уходе из франшизы.

Было много кандидатур на роль Бонда, но доверили ее австралийцу Джорджу Лэзенби. Смена актера потрясла зрителя, привыкшего к Коннери. Кроме того, был конец 60-х годов – время движения хиппи, когда люди начали думать о жизни в мире без войны. А Джеймс Бонд означал войну и противостояние на уровне государства.

Всё это привело к тому, что фильм «На секретной службе Ее Величества» не оценили тогда по достоинству. Несмотря на то, что эта часть была наиболее близка к литературному оригиналу, а в визуальном плане и вовсе была прорывом. Здесь впервые были сняты широкоэкранные композиции, замедленная съемка, появились первые флэшбеки.

А если сравнивать его со следующими фильмами, то его отличает серьезность и непривычно грустный финал: Джеймс Бонд решает связать себя узами брака с женщиной, которую после свадьбы убивают прямо на его руках.

Далее следуют новые фильмы и обновленный агент – его сыграл Роджер Мур. На его счету больше всего фильмов бондианы – 7 лент с 1973 по 1985 годы. С его кандидатурой ни у кого не возникло разногласий. Противоречия существовали в самом актере, так как Роджер Мур был пацифистом, посланником доброй воли и терпеть не мог насилия. Это были нелегкие времена и для продюсеров: между Зальцманом и Брокколи состоялся разрыв. United Artists выкупила долю Гарри и стала партнером для Брокколи. Теперь судьба United Artists стала судьбой Джеймса Бонда.

Чтобы доверие зрителей не пошатнулось, Кабби Брокколи решил создать лучший за всю историю фильм о Джеймсе Бонде. Он поставил всё на фильм «Шпион, который меня любил» 1977 года. Успех был ожидаем, Джеймс Бонд подтвердил звание национального достояния Британии.

Проблемы с продюсерским составом на этом не ограничивались. Продюсер Кевин МакКлори выиграл в суде право снимать собственные фильмы о Бонде, так как был соавтором сценария «Шаровой молнии». Таким образом, развернулась настоящая битва Бондов.

В 1983 год вышло два фильма: «Осьминожка» с Роджером Муром, принадлежащий Кабби Брокколи, и «Никогда не говори никогда» с Шоном Коннери, спродюсированный Кевином МакКлори. Фильм МакКлори показал, что история о Джеймсе Бонде не может держаться лишь на знаменитом Коннери.

В конце 1980-х зрителя ждала замена актерского состава, и главную роль предложили сыграть Тимоти Далтону. Ему пришлось нелегко по двум причинам. Первая – британский актер играл до этого в основном шекспировских героев, но никак не спецагентов. Перед ним стояла задача не копировать Роджера Мура, а задать новый тон герою. Вторая причина состояла в том, что на тот момент весь мир был поделен на любителей Роджера Мура и любителей Шона Коннери. Публика не доверяла Далтону.

Однако фильм с ним – «Лицензия на убийство», стоит внимания. Во-первых, это первый фильм бондианы, который был запрещен к показу детям до 15 лет. Этот фильм контрастировал с легковесными фильмами Роджера Мура и обрел чувство жестокой реальности. Помимо этого, в фильме переворачивается и стандартная деятельность Бонда. На этот раз агент 007 отправляется мстить за своего друга вопреки задачам британской короны.

В начале 1990-х наступили смутные времена для кинокомпании United Artists. Компания была поделена и продана, сменилось руководство, которому было не до франшизы. Джеймс Бонд не выходил на экраны 6 лет. Кроме внутренних неурядиц, внешняя обстановка также повлияла на

ситуацию с Бондом. В 1989 году произошло падение Берлинской стены, а в 1991 наступило окончание Холодной войны.

Перед продюсерами встал вопрос о целесообразности продолжения истории о британском шпионе. Пресса утверждала, что его время прошло, что в изменившемся геополитическом мире больше нет врагов, соответственно и нужды в Джеймсе Бонде не осталось. Но создатели были уверены, что роль Бонда в новом мире столь же высока, так как теперь зло опаснее и его труднее отличать от добра.

Также они понимали, что сценарий должен быть современным и актуальным, чего не скажешь про книги Яна Флеминга. Задать новый вектор своему персонажу пригласили американского актера Пирса Броснана. Перед ним поставили задачу отразить в Джеймсе Бонде изменения мирового порядка и дать понять публике, что этот мир все еще нуждается в героических деяниях суперагента.

Зрители приняли Броснана. Каждые два года с ним выходила новая приключенческая история, всё больше терявшая достоверность. «Золотой глаз» 1995 года, «Завтра не умрет никогда» 1997 года, «И целого мира мало» 1999 года поражали своими экшн-сценами в ледниках на севере России, либо на южных границах России – в Азербайджане. Как видно, сюжетные линии в основном были связаны с бывшим Советским Союзом, что подпитывало зрительский интерес к фильмам.

В сентябре 2001 года произошло событие, которое заставило создателей бондианы переосмыслить многое, в том числе определить, в каком направлении продолжать историю. Для нового столетия требовался новый подход. Пирс Броснан блистательно сыграл еще в одном фильме «Умри, но не сейчас» и покинул проект.

На его смену выбрали совсем не типичного актера для исполнения роли Бонда, а именно Дэниела Крейга. Фильм «Казино “Рояль”» снимали по самой первой книге Флеминга. Режиссером 21-го по счету фильма о Бонде стал Мартин Кэмпбелл, известный по фильмам «Маска Зорро», «Без границ».

Дэниел Крейг – это совершенно новый взгляд на агента MI-6. Он не старается подражать Шону Коннери или Роджеру Муру. Его свежий взгляд на персонажа позволил зрителям по-новому оценить знаменитую историю Джеймса Бонда.

Спустя два года на экраны выходит «Квант милосердия». Этот фильм знаменует собой некий поиск утешения для главного героя. Обновленный герой, которого играет Дэниел Крейг, получает психологическое развитие. Зрителю показывают, как в обмен на красивую жизнь правительственному агенту приходится страдать. В глазах Крейга появляется не наигранная боль, он несет тяжкое бремя осознания невозможности иметь семью.

Два последних фильма бондианы предложили снять Сэму Мендесу. Режиссер, который снял «Красоту по-американски», «Дорогу перемен» не вяжется с франшизой о Бонде. Фильм 2012 года «007: Координаты “Скайфолл”» – это совершенно новая миссия, не связанная с «Казино “Рояль”» и «Квантом милосердия».

Режиссерский почерк ценителя искусства, а не коммерции выражается не только в визуальном решении фильма, но и в идеях, прочитывающихся в сюжетных линиях. Последний на сегодняшний день «007: СПЕКТР», снятый также Мендесом, возвращается к легкости классического Бонда, кроме того он не менее интеллектуальный, чем предыдущий (к примеру, отсылка к роману Марселя Пруста «По направлению к Свану»). Также фильмы Мэндеса отличает то, что герой Бонда не просто проходит новые миссии, но и получает развитие.

Главным образом, слава закрепилась к Джеймсу Бонду не как к личности, а как к символу успеха и силы⁴⁸. Потребность в героизме существовала и будет существовать, и именно Бонд заполняет эту нишу вместе со своими опасными приключениями.

⁴⁸ Гулимова А.Н. Экранная культура как форма существования современной мифологии // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 1.

Бонд – это символ мужественности с британским акцентом, и как всякий символ он обладает рядом признаков, отличающих его от других. Агента 007, как и Бэтмена, можно узнать по силуэту. Но это не обычный спасатель, как Джейсон Борн. Можно сказать, он не от мира сего, у него всегда есть собственное пространство и он не работает в тандеме, как Бутч Кэссиди и Санденс Кид. В его жизни нет полутонов, всегда только экшн и напряжение.

Незаменимым атрибутом героя являются невероятные приспособления, разрабатываемые агентом Q. Каждый раз нанотехнологии опережают свое время, но несмотря на это не вызывают зрительской критики. Отношения с женщинами не лишены колкости, но каждая женщина является определенным помощником для Бонда. Отношения с начальством не всегда гладкие, Бонд зачастую настаивает на своем, за что ставит под угрозу свою карьеру.

Противники Бонда также объединены общими чертами. Это опасные группировки, олицетворяющие всемирное зло. Каждое десятилетие акцент смещался в сторону той или иной разрушительной силы, на которую способны враги.

Вообще весь художественный мир персонажей бондианы можно условно разделить на следующие категории: «союзники Бонда», «враги Бонда», «девушки Бонда»⁴⁹. Этим еще раз подчеркивается символичность данного персонажа.

При проведении семантического анализа имени Джеймса Бонда можно прийти к важным выводам. Имя «Джеймс» является наиболее традиционным английским именем, что связывает агента с британской культурой. Лексема «Бонд» обозначает то, что связывает двух или более людей. Действительно,

⁴⁹ Плотникова С.Н. Принцип фрактальности как когнитивная причина воспроизводимости дискурса «бондианы». Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2013. № 4.

Бонд – не просто центральный герой, он связующее звено всех составляющих элементов бондианы⁵⁰.

Еще пара признаков символизма Бонда – это патриотизм и консерватизм. Он сторонник монархии и, находясь на службе у Ее Величества, не отступает от джентельменских правил этикета. С одной стороны, он консервативен в выборе напитков, одежды, транспорта – этим подчеркивается его британская сдержанность.

С другой стороны, он бросает вызов устоявшимся нормам. Его непостоянство с женщинами и порой бесцеремонное поведение смещает акценты с его нерушимого джентельменства. Прошла викторианская эпоха, и в эпоху небезупречного времени героем мог стать только такой персонаж, как Джеймс Бонд.

Особое внимание стоит уделить ощущению времени и пространства. Черта главного героя – сохранение вечной молодости и привлекательности для женщин. Супергерою положено быть полным жизненной энергии, и все фильмы это демонстрируют.

Также сюжетные линии развиваются с Бондом вне времени, зритель может только полагаться на привязку к тому времени, в котором был снят фильм, тем более зачастую в фильмах прослеживаются аллюзии на актуальные политические или социальные события своего времени.

Пространство, как и время, подобно сказочному делится на «свое и чужое». Свой мир для Бонда – это Англия и, прежде всего, здание MI-6, кабинет начальника M и лаборатория изобретателя Q.

Чужие миры – это те места, куда отправляется агент 007 на выполнение задания. Как правило, это экзотические места: Ямайка, Багамы, Стамбул, Токио, Баку, Рио-де-Жанейро, Каир, Архангельск. Эти места связываются со смертью, а для того чтобы эффектнее это показать, они представлены в утрированном неприглядном виде.

⁵⁰ Голицина, Н. Знак 007. Джеймс Бонд в книгах и на экране/ Н. Голицина, А. Шарый. - М.: НЛЮ, 2010. 384 с.

Рассмотрев всё вышеизложенное, можно сравнить шпионские приключения Джеймса Бонда с формулой сказки, подробно изложенной в книге Владимира Проппа «Исторические корни волшебной сказки».⁵¹ Идея рассматривать фильмы и теорию Проппа в сравнении видна уже во внешней чудесности бондианы. Таким образом, Бонд является архаическим героем, действующим в рамках развития сказочного сюжетостроения.

2.2 Трансформация образов «добра» и «зла» в фильмах о Джеймсе Бонде

В данном параграфе выражаются основные идеи о добре и зле, заложенные в кинотексте фильмов. Анализируется трансформация центральных образов добра и зла на протяжении всех серий об агенте 007.

Формирование образа Джеймса Бонда происходит на протяжении всей франшизы, снятой по бондиане. Но не стоит забывать, что все началось в середине 20 века, обусловленной многими общественно-политическими и историческими факторами.

Что могло восприниматься в качестве добра, когда мир переживал утраты Второй мировой войны? Как отразилась на человеческих судьбах речь Уинстона Черчилля, произнесенная в Фултоне в 1946 году и положившая начало «холодной войне»? Как планировать будущее, если даже некогда великая Британия потеряла свои колонии в Индии и Пакистане?

Ян Флеминг очень точно предугадал востребованность массовой культуры и на волне всех событий создал новый тип супергероя, который может выступать в качестве образца добра, борющегося со злом.

Тот факт, что этот герой был шпионом на службе королевы, означает естественную реакцию в подобных идеологических условиях «холодной войны». Выбор такой профессии четко проводит границу, и то, что выступает антагонистом Бонда, автоматически становится злом.

⁵¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2011. 336 с.

Следовательно, в данном исследовании будет рассматриваться трансформация образа шпиона и джентльмена в одной ипостаси, обладающего набором идеальных качеств. Тогда как трансформация образов зла придется на те вражеские силы, которые будут противостоять Джеймсу Бонду.

Рассматривать трансформации необходимо с первого фильма. В фильме «Доктор Ноу» мы знакомимся с героем Джеймса Бонда, которого играет Шон Коннери. Перед нами типичный английский интеллигент средних лет, одетый в презентабельный смокинг, обладающий тонким чувством юмора и, самое главное, побеждающий всех противников, встающих у него на пути. Он шпион и находится на службе у Ее Величества⁵².

Первый Джеймс Бонд – это скорее собирательный образ супергероя, нежели изображение реалистического персонажа. Он идеален во всем, подчеркивая тем самым идеальность системы, в которой он является лишь послушным винтиком. На протяжении многих фильмов он воплощает лощеного британского денди, который имеет фирменные жесты, фразы и даже фирменную улыбку⁵³.

Имея лицензию на убийство, он совершает это с легкостью, элегантно, с улыбкой идя вперед. Его уверенность непоколебима, и за внешним спокойствием зритель никогда не видит внутренних переживаний героя. Весь фильм «Доктор Ноу» – это театр одного актера. Можно смело сказать, что все держится на актерском мастерстве Шона Коннери.

Режиссеры новых фильмов оживили Джеймса Бонда. Теперь акцент делается не на его британском снобизме и аристократизме. Бонд перестал быть элитарным персонажем, перед зрителем раскрылся образ человека со своим внутренним миром, со своими страхами и переживаниями.

⁵² Berberich Ch. The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature. Englishness and Nostalgia. Aldershot: Ashgate, 2007. 218p.

⁵³ Шиффер Д. Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер) /Пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2011. 296 с.

Джеймс Бонд, как мы можем видеть это в «007: СПЕКТР», больше не ставит превыше всего интересы короны, он пытается разобраться со своим прошлым и настоящим.

Изменилось и его отношение к убийству. Если по началу это считалось формальностью, то теперь каждая смерть становится своеобразным грузом ответственности, заставляющим героя размышлять и рефлексировать о содеянном.

Преобразование происходит и с девушками Бонда. Если в первых экранизациях он не стеснялся того, что меняет своих подружек каждый час, то современный Бонд сильно переживает и заботится о своей спутнице⁵⁴. Первоначально девушки были нужны Бонду только в качестве красивого атрибута при выполнении заданий.

В последнем фильме его девушка Мадлен Сванн выступает не красивым приложением, а самостоятельным героем. Так как по профессии она психотерапевт, впервые к Бонду обращаются как к пациенту, расспрашивают его о родителях, семье, о смысле своего существования.

Такая перемена в образе центрального персонажа, олицетворяющего собой образ добра, говорит о том, что Бонд, как и все мы, неидеален⁵⁵. В мире нет абсолютно положительных героев, как это было принято в первых фильмах, где проводилась четкая граница между нашими и не нашими. Теперь же зрителю предлагают самому выбрать, на чью сторону ему встать. Происходит более глубокий разбор психологии человека.

Более того, если изначально режиссеры бондианы провозглашали, что мир поделен на добро и зло, на своих и чужих, то постепенно этот миф развенчивался. Мир не двуполярный, как кажется на первый взгляд. Он устроен гораздо сложнее, и как отмечали стоики, соотносится еще с природой и космосом. В картине «007: СПЕКТР» Джеймс Бонд борется не

⁵⁴ Chapman J. Bond and Britishness // Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007 / ed. by Edward P. Comentale, Stephen Watt, and Skip Willman. Bloomington: Indiana University Press, 2005. P. 129-143.

⁵⁵ Ключникова, В.Ю. (Самодурова, В.Ю.) Семиотическое выражение концепта «Супермен» в «Бондиане» / В.Ю. Самодурова // Вестник ИГЛУ Сер. Филология. 2010. № 2.

столько с террористической группировкой «СПЕКТР», а с человеком, стоящим за организацией такого мирового зла.

Эрнст Ставро Блофельд является сводным братом Бонда, затаившим месть еще с детства. Этим подчеркивается, что зло может быть не просто четко определенной группировкой людей. Зло, как туман, растворяется в обществе, когда не знаешь, кому можно доверять, а кому нет. Это подчеркивает то, насколько усложнилось с годами геополитическое устройство мира.

Больше нет явных конфликтов, зло пытается прикрываться добрыми намерениями. Например, в фильме «007: СПЕКТР», новый глава Национальной безопасности Макс Денби делает все, чтобы приостановить работу Бонда, сам при этом сотрудничая с террористами.

Видоизменяется и общая атмосфера фильмов. Первые фильмы отождествлялись с легкостью и беззаботностью, с которой добро побеждает зло. В фильме «Доктор Ноу» действие происходит на солнечной Ямайке, где Джеймс Бонд даже периодически напевает веселую песенку. Сцены фильма решены живописно и жизнеутверждающе. Материальные знаки фильма, такие как цвет, звук, свет, преподносят такой фильм, где зритель на сто процентов уверен, кто останется победителем в финале.

Фильм 2015 года лишен той безоблачной легкости. Всё действие в фильме открывает карнавал в честь празднования дня мертвых в Мексике. Смерть ходит за героем по пятам, а природа вторит его душевному состоянию: это либо заснеженные Альпы, либо песчаные пустыни.

Изменение манеры съемок также показывает трансформации образов добра и зла. Первый фильм – это классический шпионский детектив, а не взрывной блокбастер, как последние части.

Так как противостояние добра и зла – это ключевой конфликт любой сказки, стоит проследить за сказочной композицией в киноповествовании.

Обратимся к «Морфологии фольклора» Владимира Проппа⁵⁶. Он выделяет следующие архетипические образы, которые воплощаются не только в сказках, но и в других медийных системах.

Первый и центральный архетип – это герой. Это персонаж в поиске. В данном случае героем выступает Джеймс Бонд. Он наделен положительными качествами.

Следующий архетип – злодей. Тот, кто ставит препятствия для героя, на пути достижения цели. В фильмах большое количество злодеев, но можно выделить, как наиболее часто встречающегося, Эрнста Ставро Блофельда. Враги – крайне отрицательные персонажи. В первых экранизациях их показывали очень гротескными, они обладали яркой телесной непохожестью на всех, что и выделяло их в качестве абсолютного зла. Постепенно, гротескность рассеивалась. В экранизациях 21 века врагами становились неуловимые фантомы из прошлого.

Встреча героя и врага также проходит по сказочной схеме действий. Поединок Джеймса Бонда и его врага имеет трехчастную структуру. Сначала происходит состязание в везении. В фильмах это воплощается в игре в азартные игры, где Бонд выходит победителем.

Второй этап знаменует собой расправу над главным злодеем при помощи хитрости (здесь Бонд наделяется чертами архетипа «трикстер») и волшебных предметов (супергаджеты Бонда). Заключительный этап представляет собой полное уничтожение логова противника и спасение мира на Земле.

Архетип дарителя преподносит главному герою волшебные предметы с магическими свойствами. В бондиане таким дарителем является главный изобретатель Q. С его образом также происходят трансформации. На протяжении многих фильмов Q гораздо старше и опытнее Бонда. В фильме «И целого мира мало» 1999 года Q – уже глубокий старик.

⁵⁶ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2011. 336 с.

В последних фильмах Q – представитель молодежи, эдакий компьютерный гений. Создавая свои шпионские приспособления, он вкладывает в них свою душу и знания, тем самым передает Бонду свою мудрость.

Также в сказочном сюжете есть архетип отправителя, который и отправляет героя на поиски. В фильмах отправителем выступает начальник секретной службы – М. Примечательно, что в 1995 году на роль М пригласили актрису Джуди Денч. Начальник-женщина была у Бонда на протяжении семи фильмов. Такой ход в конце прошлого века может иллюстрировать усложнившиеся моральные устои в обществе, где боролись против дискриминации по половому признаку.

Еще один архетипический образ – образ принцессы. Этот образ проходит сквозь все сюжетные линии Бонда, так как в каждом фильме есть девушка, с которой Бонд заводит роман, и которая впоследствии спасает его от смерти.

Несмотря на зависимость от женского внимания, даже отношения с женщинами Бонд выстраивал ради безопасности Британской империи и всего мира. Девушки всегда разные: романтические блондинки и демонические брюнетки, наивные милашки и утонченные леди, хитроумные шпионки и безжалостные садистки. Но главное требование – способность привлечь не только шпиона, но и зрительский интерес.

На протяжении бондианы изменялась профессиональная деятельность его девушек, что опять же было обусловлено общественным раскладом. К примеру, в первых фильмах девушки занимались очень серьезными делами, были специалисты по ядерному оружию, геологи, астрофизики, агенты ЦРУ, майоры КГБ, снайперы, даже китайский суперагент.

Постепенно эта тенденция смягчается, девушки становятся более женственными и помогают Бонду разобраться прежде всего со своими чувствами, а не с врагами.

Так раскрывается фольклорная структура сказочных произведений в фильмах с участием главных архетипов и основных сюжетных поворотов.

Обобщая всё вышесказанное, стоит отметить, что каждый фильм выражает воззрения и дух своего времени в наиболее упрощенном, но зато и в наиболее обобщенном виде. Его универсальная известность и уникальная популярность стали результатом тайных помыслов и соблазнительных иллюзий зрителей, а значит можно с уверенностью утверждать, что Джеймс Бонд является знаменем своего времени.

Во все времена человеку хотелось компенсировать свой обывательский комплекс неполноценности, и, хотя бы во время просмотра кинофильма, почувствовать себя супергероем⁵⁷. С такой задачей справляется каждая серия бондианы. Но отличительная особенность каждой серии в том, что она гибко приспосабливается к требованиям своего времени. Элементы научной фантастики также учитывают интересы публики. Помимо этого, зритель, смотрящий фильм в одном конце Земли, черпает много актуальной информации, происходящей в другом полушарии.

Несмотря на то, что жанр, в котором сняты истории Джеймса Бонда, вполне морализаторский, так как основан на незыблемости категорий добра и зла. Стоит сказать, что такая «система отсчета» существенно изменилась: моральные категории заменяются политическими, понятия «добра» и «зла» теряют свою непреложность, а идеальный герой преобразуется в циника.

С течением времени жесткая политизированность ослабляется. Если раньше темнокожие герои выполняли роль исключительно карателей или телохранителей злодеев, то далее зритель может увидеть темнокожих девушек Бонда, его друзей. В настоящее время, мировая пресса выдвигает даже такой вариант, что Джеймса Бонда может сыграть темнокожий актер.

⁵⁷ Целищев, В.В. Философские проблемы семантики возможных миров/ В.В. Целищев. -Новосибирск: Наука, 1977. 191 с.

Первые экранизации бондианы многие критики обвиняли в шовинизме⁵⁸. Злодеев и отрицательных персонажей всегда выбирали по политическому признаку, ими были русские, евреи, немцы, китайцы и корейцы.

Ситуация видоизменилась, главным злодеем предстает уже не человек определенной расы, а целая организация СПЕКТР, которая не имеет никаких политических признаков, а в ее планы входит установка тотального видеоконтроля за всем миром.

Точно также, как идеализм вырождается в цинизм, происходит дедраматизация сюжета и распад классической интриги. Серии бондианы не связаны друг с другом, взаимозависимость событий обусловлена чисто внешне, и шпионские миссии просто следуют друг за другом. Отсутствует привычная драматургия, где причины рожают следствия. Это приводит к немотивированности и внезапности многих поступков героев. Случайные связи замещают Бонду любовь в истинном своем представлении. Все это выражает распад общественной морали, истощенность идеалов и усталость чувств.

Можно прийти к выводу, что бондиана – это не только фильмы о Джеймсе Бонде, но и современная энциклопедия этических норм и ценностных установок в обществе. Изначально бондиана отвечала чрезвычайно важным духовным потребностям. Несмотря на яркость и зрелищность фильмов, в них черным по белому давались представления о добре и зле. Шло время, изменялся феномен «массовой культуры», а вместе с ним менялись и ценностные ориентиры в сюжетах бондианы.

⁵⁸ Lindner, Ch. The James Bond Phenomenon : A Critical Reader [Text] / ed. Ch. Lindner. - Manchester : Manchester University Press, 2003. - 273 p.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящей выпускной квалификационной работы было проведение анализа трансформации кинообразов «добра» и «зла» в фильмах о Джеймсе Бонде.

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи.

Во-первых, рассмотрена интерпретация понятий «добро» и «зло» в философии, этике, эстетике, религиоведении.

Во-вторых, выявлена специфика киноискусства и раскрыто его значение для культуры современности.

В-третьих, изучена история создания кинематографического феномена Джеймса Бонда.

В-четвертых, проведено исследование трансформации образов, раскрывающих представление о добре и зле в фильмах о Джеймсе Бонде.

Таким образом, в ходе исследования были рассмотрены основные изменения, произошедшие за время существования фильмов о Джеймсе Бонде. Было установлено, что образ Джеймса Бонда более чем мифологичен, а его популярность обусловлена тем, что он воплощает в себе мечты любого человека. Такие качества, как эрудированность, сила, умение найти выход из безвыходного положения и необычайное везение заставляют зрителя с восхищением смотреть за приключениями героя.

Таков образ настоящего героя. Добро, в его облике, не стареет и всегда готово к новым подвигам. Изменения, произошедшие с самим героем, напрямую коснулись важной философской проблематики добра и зла.

Воспользовавшись методом аналогии, стоит отметить схожесть наблюдаемых явлений, происходящих, с одной стороны, в древнегреческой философии, а с другой стороны, в таком феномене мирового кинематографа, как «бондиана».

Появившись первее, гедонистические теории Аристиппа и Эпикура рассматривали добро только с позиций получения удовольствий. Первые

фильмы о Бонде показали героя с самовлюбленным характером, заботящемся только о своих поручениях, удачное выполнение которых непременно приносило герою удовольствие. Джеймс Бонд выполняет миссию супергероя, и неважно какое зло его окружает, он с легкостью справится с любым.

Бергонзи и Джонсон провели параллель и назвали Бонда «гедонистическим дамским угодником и эпикурейским снобом»⁵⁹, но при этом он ни разу не поставил под сомнение преданность своему делу и своей стране.

Позже теория стоицизма рассматривала добро и зло, соотнося человека и его гармонию с этим миром. Так и более проработанный психологически герой Дэниела Крейга отдает вопросы по решению справедливости и несправедливости в мире судебному закону.

Сам же он пытается наладить свою жизнь в соответствии с законами мироздания. В определенном смысле, герою Бонда впервые дают свободу выбора, и это ярко представлено в финальной сцене на мосту в фильме «007: СПЕКТР». В предыдущих фильмах никакого выбора у Бонда не было. Неспроста в этом фильме дана отсылка к Прусту, как способ провести саморефлексию своего существования, для чего нужно вернуться в свое прошлое.

Подробно изучив становление нравственных взглядов на диалектическое противостояние добра и зла в современных религиях и этических учениях, была проведена взаимосвязь времени и представлений о добре и зле.

Далее были кратко изложены основные философско-психологические признаки, присущие искусству кинематографа. Стало очевидно, что влияние кинематографа набирало обороты с момента своего рождения и в современном мире посредством кинопроизведений выражаются многие

⁵⁹ Cross R. Ian Fleming's Refashioning of the English Gentleman in *From Russia, With Love II James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough*, Second edition / ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker. Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 316-329.

философские парадигмы, влияющие как на отдельного зрителя и его сознание, так и на целые общественные устои в пределах страны и наций.

При проведении анализа кинематографического феномена бондианы, сложившегося в середине прошлого века и существующего по сей день, была выявлена актуальность данной кинематографической франшизы для всего Западного общества.

Вопросы добра и зла, касающиеся любого человека, можно изучать как на примере научных концепций, так и на примере одного большого феномена массовой культуры. Трансформация образов добра и зла, проявленная в фильмах о Джеймсе Бонде, показывает и трансформации всеобщих этических парадигм, определяющих всё современное общество.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Мн.: Тесей, 2008. – 392 с.
2. Агафонова, Н.А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика: [монография]. – Мн.: БГУ культуры и искусств, 2009. – 273 с.
3. Агафонова, Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н.А. Агафонова. — Мн.: Тесей, 2005. — 192 с.
4. Арабов, Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003. – 106 с.
5. Аронсон, О. Кино, кинематография // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М.: Российская политич. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – 231 с.
6. Бакулев, Г.П. Массовая коммуникация: Западные теории и концепции: учебное пособие / Г.П. Бакулев. – М.: Аспект Пресс, 2005. – 176 с.
7. Бадью, А. Этика: Очерк о сознании зла: монография / Ален Бадью; пер. с фр.: В.Е. Лапицкий; ред. А.В. Шестаков. – СПб.: Machina, 2006. – 126 с.
8. Бердяев, Н.А. Философия свободы. – М.: АСТ, 2005. – 155 с.
9. Борев, Ю. Кино // Эстетика : учеб. / Ю. Борев. – М.: Высшая шк., 2002. – 501 с.
10. Борко, Т.И. История и теория кино. – М.: РИЦ ТГАКИ, 2007. – 229 с.
11. Будяк, Л.М. Кино в мире и мир в кино. – М.: Материк, 2003. – 212 с.
12. В мире кино. The World of Cinema : кн. для чтения на англ. языке : учеб. пособие / сост. И. В. Ступников. – М.: Высш. шк., 1988. – 126 с.
13. Гассенди, П. Свод философии Эпикура. – М.: Мысль, 1966. – 596 с.
14. Гегель, Г.В. Феноменология духа. – М.: Наука, 2002. – 448 с.

15. Гемайл, Д. Некоторые размышления по поводу аналитического выслушивания и экрана сновидения. // Современная теория сновидения, Релф-бук, 1999. – 340 с.
16. Голицина, Н. Знак 007. Джеймс Бонд в книгах и на экране/ Н. Голицина, А. Шарый. – М.: НЛО, 2010. – 384 с.
17. Горюнова, Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. – М., 2000. – 156 с.
18. Госс, Ж. Ключевые представления гуманистического и христианского ненасилия //Этика ненасилия. – М., 2011. – 196 с.
19. Грот, Н.Я. Очерк философии Платона. – М.: Комкнига, 2007. – 192 с.
20. Грэм, Г. От живописи к кинематографу // Философия искусства: введение в эстетику / Гордон Грэм; пер. с англ. М. О. Васильевой. – М.: Слово/Slovo, 2004. – 153 с.
21. Гулимова, А.Н. Экранная культура как форма существования современной мифологии // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 1.
22. Гусейнов, А.А. Античная этика. – М.: Либроком, 2011. – 288 с.
23. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М.: Дрофа, 2011. – 2732 с. URL: <http://slovardalja.net/>
24. Делез, Ж. Кино. Кино 1: образ-движение. Кино 2: образ-время / Жиль Делез ; пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ad Marginem, 2004. – 622 с.
25. Джемс, У. Прагматизм. Новое название для некоторых старых методов мышления. Популярные лекции по философии. – М.: Ленанд, 2015. – 240 с.
26. Долин А. Уловка XXI: Очерки кино нового века. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2010. – 214 с.
27. Жабский, М. Кино и общество: глобализация функционального взаимодействия. – М.: Материк, 2003. – 490 с.
28. Жуковский, В.И., Копцева, Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства. – Красноярск, 2004. – 256 с.

29. Жуковский, В. И., Тарасова, М. В. Идеолофундированная система культуры: принцип строения, диалектика самодвижения и саморазвития // *Философия и культура*. № 6 (42), 2011. — С.65–72.
30. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства. – СПб.: Алетейя, 2011. – 536 с.
31. Жуковский, В.И. Визуальная сущность религии / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров. – Красноярск, 2006. – 461 с.
32. Зонтаг, С. Век кино / пер. с англ. Д. В. Кружковой // *Киноведческие записки*. – 2005. – №74.
33. Иванов, В.Г. История этики средних веков. – СПб: Лань, 2002. – 464 с.
34. Изволов, Н. Феномен кино: история и теория / Николай Изволов. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Материк, 2005. – 164 с.
35. Ильин, И.А. О сопротивлении злу силою. – М.: Айрис-Пресс, 2007. – 574 с.
36. Карасик, В.И. Американский супермен как коммуникативный типаж // *Интенсивное обучение иностранным языкам: проблемы методики и лингвистики*. – Волгоград: Перемена, 2004. № 2.
37. Карсавин, Л.П. О добре и зле. – СПб.: Алетейя, 1994. – 446 с.
38. Кино в мире и мир в кино: сб. ст. / отв. ред. Л. М. Будяк. – М.: Материк, 2003. – 212 с.
39. Ключникова, В.Ю. (Самодурова, В.Ю.) Семиотическое выражение концепта «Супермен» в «Бондиане». – *Вестник ИГЛУ*, 2010. № 2.
40. Копцева, Н. П. Основные философские концепции истины: историко-философские и религиоведческие очерки. — Красноярск: Краснояр. гос. ун-т, 2000. — 314 с.
41. Копцева, Н. П. Философия и искусство: единство мыслительного пространства // *Учёные записки факультета искусствоведения и культурологии*. — Красноярск: КрасГУ, 2000. — Вып. 1.
42. Корбут, К. П. Психоанализ о кино и кино о психоанализе. *Журнал практической психологии и психоанализа*, 2005. № 2.

43. Лейбниц, Г.В. Опыты теодицеи. – М.: Мысль, 1989. Т. 4. – 349 с.
44. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2005. – 373 с.
45. Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. – СПб: Скифия-принт, 2012. – 256 с.
46. Менегетти, А. Кино, театр, бессознательное. Т. 1 / А. Менегетти; пер. с итал. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Онтопсихология, 2004. – 400 с.
47. Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Кристиан Метц; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
48. Милль, Д.С. Утилитаризм. – Ростов-на-Дону: Донской Издательский Дом, 2013. – 240 с.
49. Михалев, В. Определение кино как искусства // Статьи. Интервью. Лекции. Пьесы / Вадим Михалев. – М.: Типография Новости: Театральная жизнь, 2006. – 207 с.
50. Мукаржовский, Я. К вопросу об эстетике кино. Перевод с чешского В.А. Каменской. // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. / Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича – М.: Искусство, 1994. – 410 с.
51. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства: учеб. пособие / науч. ред. И. В. Вайсфельд. – М.: Просвещение, 1989. – 288 с.
52. Паркинсон, Д. Кино / Дэвид Паркинсон; пер. с англ. Е. В. Комисарова. – М.: РОСМЭН, 1996. – 160 с.
53. Перов, Ю.В., Сергеев, К.А. Слинин, Я.А. Очерки истории классического немецкого идеализма. – СПб: Наука, 2000. – 672 с.
54. Платон. Диалоги. – М.: Мир Книги, 2007. – 384 с.
55. Плотникова, С.Н. Принцип фрактальности как когнитивная причина воспроизводимости дискурса «бондианы». – Вестник ИГЛУ, 2013. № 4.

56. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2011. – 336 с.
57. Разлогов, К.Э. Экран как мясорубка культурного дискурса // Вопр. философии. – 2002. – №8.
58. Соловьев, В.С. Оправдание добра: Нравственная философия. – М.: Республика, 1996. – 479 с.
59. Торчинов, Е.А. Введение в буддологию. – М.: Академический проект, 2015. – 336 с.
60. Тарасова, М.В. Коммуникативные основы художественной культуры: монография / М. В. Тарасова, В. И. Жуковский — Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2010. — 145 с.
61. Тарасова, М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства: монография / М.В. Тарасова. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. – 236 с.
62. Тарасова, М.В. Влияние изобразительного искусства на развитие визуального мышления в высшей школе // Личность и культура. № 5. - 2014. - С. 81-85.
63. Тарасова, М.В. Диалог в пространстве художественной культуры: взаимодействие языков живописи и кино // Обсерватория культуры. № 1. - 2015. - С.30-34.
64. Тарасова, М.В. Субъекты идеалообразующего диалога-отношения в художественной культуре / М.В.Тарасова// Вестник Красноярского государственного университета. – 2006. - № 10. – С.61-76.
65. Тарасова, М.В. Жуковский В.И. Образовательный потенциал художественной культуры // Педагогика искусства. – 2014. - № 2.
66. Тарасова, М.В., Кудашов, В.И. Образовательная реализация идеалов культуры в системе социума // Философия образования. № 6(57), 2014. – С.94-104.

67. Филиппов, С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино. Киноведческие записки. – 2001. – №54.
68. Философия кино/ ведущий рубрики Вадим Руднев. URL: <http://www.cinefantom.ru>
69. Фрейд, З. Психология масс и анализ человеческого «Я». – М.: Академический проект, 2014. – 120 с.
70. Хаакман, А. По ту сторону зеркала: кино и вымысел / Антон Хаакман; пер. с нидерл. И. Лесковской; под ред. Б. Филановского. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 292 с.
71. Хренов, Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
72. Хренов, Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности /Николай Хренов. – М: Аграф, 2006. – 704 с.
73. Целищев, В.В. Философские проблемы семантики возможных миров/ В.В. Целищев. – Новосибирск: Наука, 1977. – 191 с.
74. Шеметова, М. Н. Искусство кино // Основы теории художественной культуры: учеб. пособие / под общ. ред. Л. М. Мосоловой. – СПб.: Лань, 2001. – 216 с.
75. Шиффер, Д. Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер) /Пер. с франц. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2011. – 296 с.
76. Щербинин, М.Н. Экранная культура в генезисе смыслообразования. – Тюмень: Вектор Бук, 2004. – 168 с.
77. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб., 1998. – 76 с.
78. Экранная культура в генезисе смыслообразования / ред. М. Н. Щербинин. – Тюмень: Вектор Бук, 2004. – 168 с.
79. Юнг, К. Архетип и символ. – М.: Канон +, 2015. – 336 с.

80. Berberich, Ch. The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature. Englishness and Nostalgia. – Aldershot: Ashgate, 2007. – 218 p.
81. Chapman, J. Bond and Britishness // Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007 / ed. by Edward P. Comentale, Stephen Watt, and Skip Willman. – Bloomington: Indiana University Press, 2005. – P. 129-143.
82. Cross, R. Ian Fleming's Refashioning of the English Gentleman in From Russia, With Love II James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough, Second edition / ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker. – Cambridge Scholars Publishing, 2011. – P. 316-329.
83. Fleming, I. How to Write a Thriller // Books and Bookmen. 1963. – P. 14-19.
84. Gabbard, G.O. Psychoanalysis and Film, an Introduction. International Journal of Psychoanalysis. – Key Papers Series, London and New York, 2001. – 290 p.
85. Lindner, Ch. The James Bond Phenomenon: A Critical Reader / ed. Ch. Lindner. – Manchester: Manchester University Press, 2003. – 273 p.
86. Lycett, A. Ian Fleming. – London: Phoenix, 2002. – 496 p.
87. Oxford English Dictionary. URL: <http://www.oxforddictionaries.com/ru>
88. Pearson, J. The Life of Ian Fleming. – New York: McGraw-Hill, 1966. – 518 p.
89. Ryan, R., Deci E. On Happiness And Human Potentials: A Review of Research on Hedonic and Eudaimonic Well-Being. – Annu. Rev. Psychol., 2001. – 161 p.
90. Tornabuoni, L. A Popular Phenomenon / O. Del Buono, U. Eco. The Bond affair. – London: Mcdonald, 1966. – P. 13-34.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

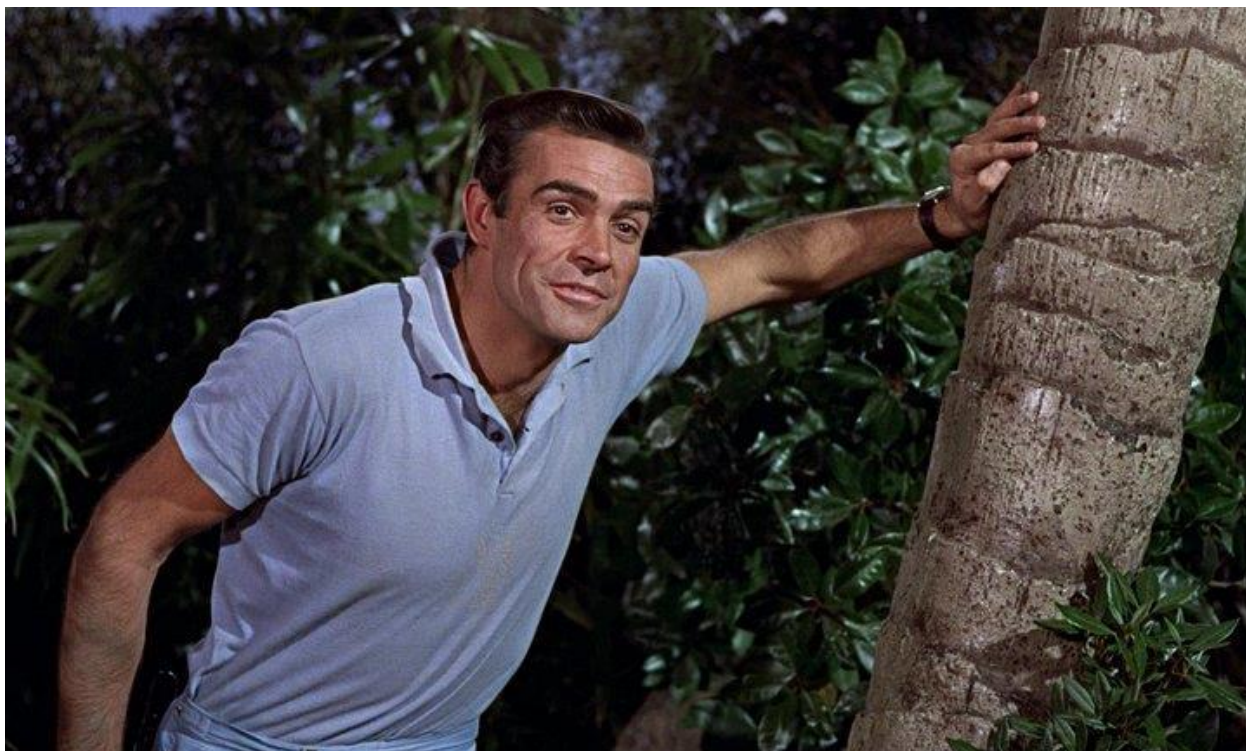


Рисунок А.1 – Джеймс Бонд в исполнении Шона Коннери (кадр из фильма «Доктор Ноу» 1962 года).



Рисунок А.2 – Джеймс Бонд в исполнении Дэниела Крэйга (кадр из фильма «007: СПЕКТР» 2015 года).

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рисунок Б.1 – Эрнст Ставро Блофельд – глава группировки СПЕКТР (кадр из фильма «Живешь только дважды» 1967 года).



Рисунок Б.2 – Рауль Сильва – бывший агент MI-6 (кадр из фильма «007: Координаты “Скайфолл”» 2012 года).

ПРИЛОЖЕНИЕ В

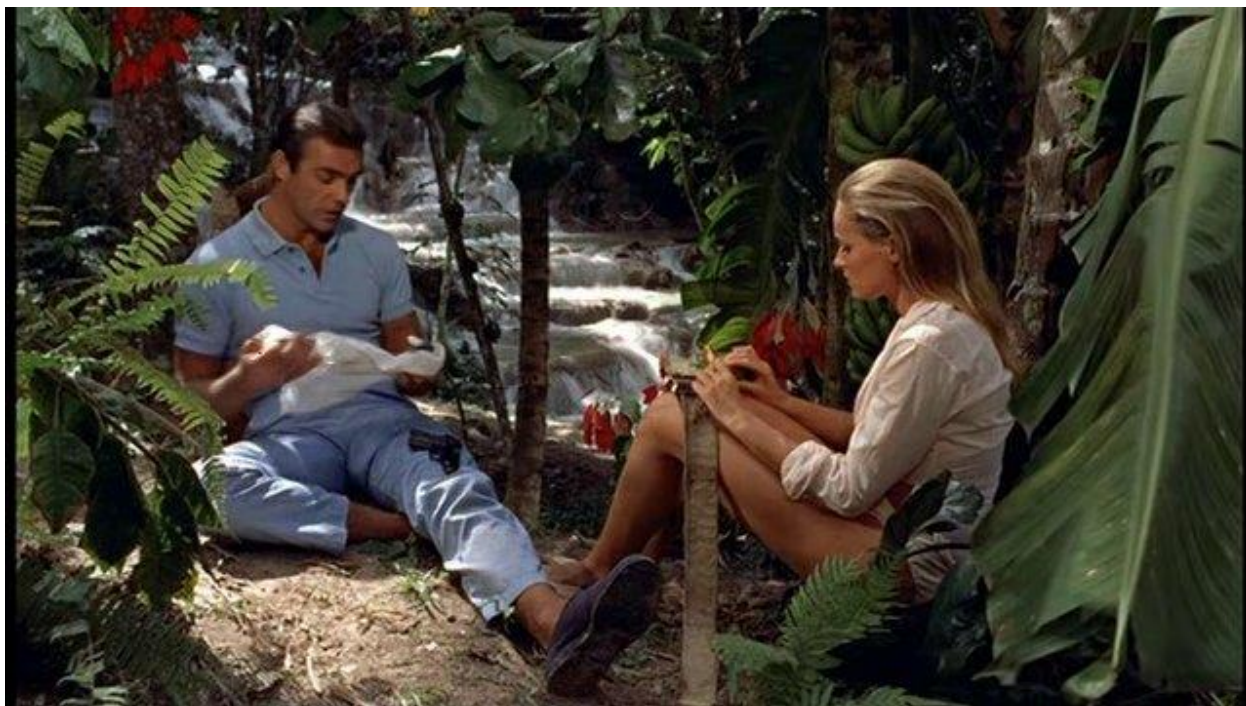


Рисунок В.1 – Джеймс Бонд и Ханни Райдер (кадр из фильма «Доктор Ноу» 1962 года).



Рисунок В.2 – Джеймс Бонд и Мадлен Сван (кадр из фильма «007: СПЕКТР» 2015 года).