

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

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
 Н.П. Копцева
«10» июля 2017 г.


БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

СОВРЕМЕННАЯ КИНОФАНТАСТИКА КАК ФЕНОМЕН МНОГОМЕРНОЙ
КАРТИНЫ МИРА (НА ПРИМЕРЕ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ
«ИНТЕРСТЕЛЛАР» К. НОЛАНА И «ПРИБЫТИЕ» Д. ВИЛЬНЕВА)

Руководитель



канд. филос. наук, доцент Сертакова Е. А.

Выпускник



Авдониная Е. Ю.

Красноярск 2017

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Современная кинофантастика как феномен многомерной картины мира (на примере кинопроизведений «Интерстеллар» К. Нолана и «Прибытие» Д. Вильнёва)».

Нормоконтролер



Сердакова Е. А.

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Современная кинофантастика как феномен многомерной картины мира (на примере кинопроизведений «Интерстеллар» К. Нолана и «Прибытие» Д. Вильнёва)» содержит 00 страниц текстового документа, 0 приложения, 0 использованных источника.

НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА, КАРТИНА МИРА, ИНТЕРСТЕЛЛАР, ПРИБЫТИЕ.

Цель данной работы – выявить способности и особенности формирования многомерной картины мира в современной научной фантастике.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- Изучение возможности научной фантастики синтезировать несколько жанровых структур;
- Определение понятия «картина мира», описание и анализ ее аспектов;
- Проведение методологического анализа многомерной картины мира произведения «Интерстеллар» К. Нолана;
- Подтверждение теории с помощью анализа картины мира произведения «Прибытие» Д. Вильнева.

В результате проведенного исследования были проанализированы современные репрезентанты научной фантастики и описана многомерная картина мира каждого из них. На основе анализа произведений была выявлена специфика взаимодействия аспектов картины мира и объяснена огромная популярность данных фильмов у современной аудитории.

В итоге были разработаны теоретические положения формирования картины мира в рамках художественного произведения с уклоном на специфику жанра. Данное исследование можно применить в дальнейшем изучении научной фантастики, а так же фильмов других жанров, содержащих перечисленные в работе аспекты картины мира.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1. Современные исследования жанра научной фантастики и особенностей ее картины мира	12
1.1. Производство искусства как синтез жанровых форм	12
1.2. Теоретические исследования картины мира и ее аспектов в контексте художественного произведения.....	16
2. Многомерная картина мира современных научно-фантастических произведений киноискусства	33
2.1. Методологический подход к изучению картины мира в кинематографических произведениях.	33
2.2. Анализ современных научно-фантастических произведений как феноменов многомерной картины мира	36
2.2.1. Анализ многомерной картины мира фильма «Интерстеллар» К. Нолана	37
2.2.2. Анализ многомерной картины мира фильма «Прибытие» Д. Вильнева.....	61
2.2.3. Выводы анализа картин мира произведений «Интерстеллар» К. Нолана и «Прибытие» Д. Вильнева	74
Заключение	77
Список использованных источников	79
Приложение А	88
Приложение Б.....	90

ВВЕДЕНИЕ

Приходя сегодня в кинотеатр невольно начинаешь замечать, что практически каждый трейлер, каждый представленный в расписании фильм сделан в жанре фантастики или же использует фантастические приемы. Это можно связать как с попыткой Голливуда создать масштабные произведения для того, чтобы поразить зрителя и заработать на прокате денег, а можно связать и с изменением типа мышления зрителя и сменой его потребностей.

Наиболее «нашумевшими» и пользующимися неожиданным огромным успехом у аудитории фильмами в последние годы являются произведения научной фантастики. Несмотря на то, что научная фантастика всегда являлась массовым жанром, в мире впервые произошел «взрыв» интереса аудитории в разных областях науки после просмотра именно современных произведений этого жанра. Помимо этого, многие кинокритики, деятели искусства и знатоки кинематографа так же выразили свое восхищение способностью данных произведений соединять в себе разнообразные философские концепции, а в особенности разговоры о Боге, которые прямо противоречат научному мироощущению научно-фантастического жанра.

Данный феномен не может не заинтересовать современного исследователя искусства, так как не часто можно встретить такие произведения, которые имели бы такой широкий спектр тем, интересных для зрителя. Данные фильмы формируют сложную картину мира, которая содержит в себе множество аспектов. Эти аспекты, затрагивающие основные области жизни души человека, влияют на взаимосвязь со зрителями любого возраста, профессии, опыта в коммуникации с произведениями искусства.

Таким образом, **актуальность** данной работы состоит в изучении феномена многомерной картины мира в произведениях современной научной фантастики. Результаты данного исследования помогут ответить на вопросы: какие аспекты картины мира формируются в таких произведениях, как они взаимодействуют в художественном тексте, по какой причине данные фильмы

имеют большую популярность у аудитории. Так как эта тенденция современного кино, изучение данного феномена позволит проявить пути развития современного кино как в научной фантастике, так и в мировом кинематографе в принципе.

Степень изученности представляет собой несколько типов литературы, разделенный на блоки. Первый блок литературы по теме данной работы представляет теоретический материал по изучению жанра научной фантастики и фантастики вообще, он являет общую информацию о НФ, ее темах, поджанрах и структуре на основе анализа произведений. Исследователями данной темы являются выдающиеся литературоведы Елена Ковтун¹, Татьяна Чернышева², Георгий Гуревич³, Михаил Назаренко⁴, и Ирина Головачева⁵. Так же, работа основывалась на работах исследователей как теории кино, так и кино в жанре фантастики, представленные Ю. М. Ханютиным⁶, А. Базеном⁷, С. Фрейлих⁸ и Л. Ключева⁹.

Важным теоретическим блоком литературы являются исследования о картине мира и ее разнообразных аспектах. Общие теоретические сведения о картине мира, способах ее определения и описания, историческое развитие данного понятия и значение ее в современной науке были описаны в трудах Т. А. Кубановой¹⁰, Э. К. Погорского¹¹, В. Н. Сырого¹² и великого философа М.

¹ Ковтун, Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века / Е. Н. Ковтун – Москва : Высшая школа, 2008. – 484 с.

² Чернышева, Т. А. Природа фантастики : монография – Издательство Иркутского университета. – Иркутск, 1985. – 336 с.

³ Гуревич, Г. С. Карта страны фантазий : монография / Г. С. Гуревич. – Москва : Искусство, 1967. – 176 с.

⁴ Назаренко, М. Опыт классификации фантастических жанров [Электронный ресурс] / М. Назаренко // Nevmenandr.net. – 1999. – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php>.

⁵ Головачева, И. В. Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов / И. В. Головачева // Вестник СПбГУ. – Санкт-Петербург, 2013. – Сер. 9, вып. 2. – С. 18–27.

⁶ Ханютин, Ю. М. Реальность фантастического мира / Ю. М. Ханютин. – Москва : Искусство, 1977 – 304 с.

⁷ Базен, А. Что такое кино / А. Базен ; пер. И. Эпштейн. – Москва : Искусство, 1972. – 384 с.

⁸ Фрейлих С. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского / Спб: Академический проект, 2008 – 512 с.

⁹ Ключева, Л. Б. Проблема стиля в экранных искусствах : учебное пособие / Л. Б. Ключева. – Москва : ГИТР, 2007. – 148 с.

¹⁰ Кубанова Т. А. Картина мира как философское понятие и мировоззренческая система взглядов: история и перспективы изучения / Т. А. Кубанова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. №1 С.189-193.

¹¹ Погорский, Э. К. Картина мира / Э. К. Погорский // Знание. Понимание. Умение. – Москва, 2012. – №4. – С. 322–323.

¹² Сыров, В. Н. Значение «картины мира» в современной науке и философии / В. Н. Сыров // Картина мира: модели, методы, концепты : материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых учёных «Картина мира: язык, философия, наука». – Издание ТГУ, Томск. – 1-3 ноября 2001. – С. 17–22.

Хайдеггера¹³. Об образе человека в картине мира, его мироотношении, позиции, действиях и связи с этим миром подробно описывают своими исследованиями Т. М. Тузова¹⁴, Е. В. Армер¹⁵, А. С. Янушкевич¹⁶ и Г. Р. Гарипова¹⁷.

Следующий блок литературы демонстрирует роль науки в формировании научной картины мира, так как именно ее наличие в произведении — отличительная черта научно-фантастического произведения от обычного фэнтези. Соприкосновение науки и искусства в общем в историческом развитии, точки их взаимопроникновения в своей статье излагает Д. А. Попов¹⁸ и Р. Нудельман¹⁹. С. В. Денисов, Л. В. Денисова²⁰ описывают значение науки в искусстве, их параллельное развитие и влияние друг на друга²¹. Н. С. Берсенева²² в своей статье изучает связь научного и художественного языков в тексте, результатом которой является возникновение неологизмов и окказионализмов. Все эти новообразования в литературных произведениях призваны создавать атмосферу научности с усиленным элементом интеллектуального воздействия, что используется так же в научно-фантастических фильмах. В. М. Маслов²³ обращает внимание читателя на возможность художественных образов данного жанра влиять на развитие научно-технической базы современности, они могут вдохновлять ученых на новые изобретения и на продвижение науки.

¹³ Хайдеггер, М. *Время и бытие : статьи и выступления. Время картины мира / Хайдеггер М. ; пер. с нем. В. В. Бибихина.* – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.

¹⁴ Тузова, Т. М. *Картина мира и образ человека в структуре обоснования специфики гуманитарного познания / Т. М. Тузова // Социологический альманах.* – Минск, 2010. – №1. – С. 88–96.

¹⁵ Армер, Е. В. *Картина мира и картина социальной реальности : социально-конструктивистский подход / Е. В. Армер // Вестник Томского государственного университета.* – Томск, 2013. – №366. – С. 24–27.

¹⁶ Янушкевич, А. С. *Картина мира как историко-литературное понятие / А. С. Янушкевич // Материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых ученых. Национальный исследовательский Томский государственный университет.* – Томск, 2002. – С. 10–16.

¹⁷ Гарипова, Г. Р. *Информационная картина мира как социокультурное явление / Г. Р. Гарипова // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки.* – Краснодар, 2015. – №5. – С. 20–23.

¹⁸ Попов, Д. А. *Влияние развития науки на европейское искусство XVII–XX вв. / Д. А. Попов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* – Тамбов : Грамота, 2015. – №10(60). – С. 138–142.

¹⁹ Нудельман, Р. *Мысль ученого, образ художника [Электронный ресурс] / Р. Нудельман // Советская литература.* – 1970. №10(4244). – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/nudelman_5.htm.

²⁰ Денисов, С. Ф. Л. И. *Влияние науки на искусство / С. Ф. Денисов, Л. В. Денисова, Л. И. Чинакова // Омский научный вестник.* – Омск, 2012. – №3(109). – С. 242–246.

²² Берсенева, Н. С. *Словообразовательные модели академического дискурса в жанре научной фантастики / Н. С. Берсенева // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина.* – Санкт-Петербург, 2015. – Т. 1, № 3. – С. 158–164.

²³ Маслов, В. М. *Научная фантастика в системе современного научного знания / В. М. Маслов // Фундаментальные и прикладные исследования : проблемы и результаты.* – Новосибирск, 2013. – №3. – С. 180–185.

Несколько следующих источников исследуют научную фантастику с точки зрения социологии. М. С. Мкртычева²⁴ называет фантастическое кино единственным видом искусства, занимающимся анализом всех глобальных общечеловеческих проблем и акцентирует внимание на то, что социологи способны с помощью фильмов строить социальные прогнозы, устраивать социальные исследования по изучению аудитории. Некоторые исследователи изучали роль техники в жизни человека в научно-фантастической литературе. Описывая фрагменты произведений и основываясь на опыте настоящего А. А. Дыдров²⁵ рассуждает как человек взаимодействует с техникой, позитивные и негативные исходы взаимодействия, о приобретении техникой статуса «Бога», ибо именно она управляет жизнью социума. Е. В. Цветков²⁶ прослеживает в своей диссертации взаимодействия в научном и художественном мышлении, диалектическое взаимодействие возможного и невозможного, обосновывается положительная сторона мировоззрения, в основе которого социальная «философия возможного», устанавливающая социальную ценность основных понятий научно-фантастической литературы.

Искусство с давних пор имеет соприкосновение с религией, о чем писали такие исследователи как А. Тэнасе²⁷, Д. Угринович²⁸ и Е. Яковлев²⁹. В своих трудах они описывают их давнее взаимодействие, а так же способности искусства быть религиозным. В. И. Алексеев³⁰ описывает религиозную картину мира в литературных произведениях, о способах проявления Бога через искусство. Помимо этого, произведения искусства основывают встречу персонажа с божественным явлением с помощью отражения мистического

²⁴ Мкртычева, М. С. Кино как предмет социологического изучения : возможности и перспективы / М. С. Мкртычева // Теория и практика общественного развития. – Краснодар, 2012. – №12. – С. 113–118.

²⁵ Дыдров, А. А. От «техники-средства» к «технике-Богу»: литературная фантастика о сосуществовании человека и технологий (позитивные и негативные сценарии) / А. А. Дыдров // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Социально-гуманитарные науки. – Челябинск, 2012. – № 32. – С. 162–165.

²⁶ Цветков, Е. В. Научная фантастика как способ конструирования социальной реальности (социально-философские аспекты) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. философ. наук : 09.00.11 / Цветков Евгений Викторович // Поморский Государственный Университет им. М. В. Ломоносова. – Архангельск, 2009. – 24 с.

²⁷ Тэнасе, А. Культура и религия : монография / А. Тэнасе. Москва : Политическая литература, 1977. – 125 с.

²⁸ Угринович, Д. Искусство и религия : монография / Д. Угринович. – Москва : Политическая литература, 1982. – 355с.

²⁹ Яковлев, Е. Искусство и мировые религии : монография / Е. Яковлев. – Москва : Высшая школа, 1977. – 224 с.

³⁰ Алексеев, В. И. Homo loquens и религиозная картина мира / В. И. Алексеев // Вестник ИГЛУ. – Иркутск, 2012. – №2s (18). – С. 26–32.

опыта, который описан У. Джеймсом³¹.

Философский аспект научной фантастики важен для нахождения философских концепций в рамках произведений этого жанра. Этой теме касалась Е. Ю. Козьмина³², в своей статье она раскрывает суть слияния приключенческого и философского аспектов в рамках жанра фантастики. Здесь описываются функции каждого из аспектов и их роль в тексте, каким образом строится характер «нового» персонажа этого синтетического жанра. Целая группа американских исследователей³³, анализируя фильмы этого жанра, вычленяют философскую картину мира каждого из произведений, определяют, какую философскую концепцию содержит каждый отдельный фильм.

Практически каждый исследователь научной фантастики так или иначе в своих работах заводят разговор о прогностической функции этого жанра. А. Ф. Оропай³⁴ исследует в своей статье образ писателя как чувственного объекта, способного на столько хорошо считывать вибрации окружающего мира, что принимать статус пророка. Е. В. Цветков³⁵ в своем труде приводит доказательства «предсказаний» авторов литературных произведений будущих научных открытий, исследователь называет такие случаи – «научным предвидением».

В ходе анализа современных фильмов была использована актуальная информация с таких сайтов как «Мир фантастики», «Кинопоиск», «FilmPro», «Naked Science». Здесь находится базовая информация о дате выпуска фильма, о процессе кинопроизводства, аспекты и специфика работы над каждым этапом создания фильма. Важной информацией является так же интервью с режиссером, оператором и другими участниками съемочной группы. Статьи на сайтах «Сеанс» и «Cinemaholics» представляют плоды исследования и анализа как

³¹ Джеймс, У. Введение в философию : монография / У. Джеймс. – Москва : Республика, 2000. – 152 с.

³² Козьмина, Е. Ю. Авантюрно-философская фантастика XX века и философская повесть / Е. Ю. Козьмина // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2015. – № 5. – С. 96–100.

³³ Sanders, S. The Philosophy of Science Fiction Film / S. Sanders. –University Press of Kentucky. – Kentucky, 2007. – 240 p.

³⁴ Оропай, А. Ф. Спор о литературных пророках / А. Ф. Оропай // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – Санкт-Петербург, 2012. – Т. 2, № 2. – С. 123–130.

³⁵ Цветков, Е. В. Научная фантастика и научное предвидение. / Е. В. Цветков // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – Санкт-Петербург, 2008. – №1. – С. 49–54.

фильмов, так и жанра современными авторами критических статей. Содержательные статьи и интервью известного русского кинокритика А. Долина были выложены на сайте «АфишаDaily».

Подводя итоги, можно сделать вывод: научно-фантастический жанр привлекал и привлекает до сих пор интерес многих исследователей разных областей. Каждый из них способен в произведениях применить свою область знания, выявить некоторые закономерности, сделать выводы, что подтверждает теорию о многообразии тематики в научной фантастике. Но этих исследований не достаточно, так как они не представляют полный механизм всеобъемлющего анализа произведений этого жанра.

Объектом исследования является современное научно-фантастическое кино, примерами которого являются «Интерстеллар» К. Нолана и «Прибытие» Д. Вильнева.

Предмет исследования – феномен многомерной картины мира, конструируемый современной научной фантастикой.

Цель данной работы – выявить способности и особенности формирования многомерной картины мира в современной научной фантастике.

Задачи:

- 1) Рассмотреть основные исследования по изучению картины мира и ее аспектов в современной гуманитарной науке;
- 2) Описать теоретические исследования картины мира и ее аспектов в контексте художественного произведения;
- 3) На основе изученного, провести методологический анализ многомерной картины мира произведения «Интерстеллар» К. Нолана, определить особенности взаимодействия в ней аспектов;
- 4) Подтвердить теорию с помощью повторного анализа картины мира произведения «Прибытие» Д. Вильнева, сделать выводы по результатам анализа.

Методология строится на использовании общенаучных методов: наблюдение, экстраполяция, дедукция, индукция, сравнение, идеализация, аналогия, синтез и др. Данные методы могут быть применимы к изучению практически любого аспекта науки. В искусствоведческой практике данные

методы были подробно описаны и приведены наглядные примеры их применения для анализа произведений искусства в монографии В. И. Жуковского³⁶, на которой строится философско-искусствоведческий анализ.

Гипотеза. Результатом исследования является выявление возможностей научно-фантастического жанра формировать многомерную картину мира за счет синтеза других жанровых структур. Практическое исследование, основанное на теоретических данных и проведении анализа конкретных репрезентантов современной научной фантастики, должно продемонстрировать механизм формирования каждого аспекта, которые в итоге сливаются в общую многомерную картину мира, а так же объяснить большую популярность произведений у современной зрительской аудитории.

Теоретическая и практическая значимость. Данное исследование может использоваться в учебном процессе студентов-киноведов в качестве примера анализа кинематографических произведений и разбора жанровой структуры научно-фантастического фильма. Так как тема исследования затрагивает тенденции научно-фантастических фильмов 2010-х годов, то информация может быть полезна для курса лекций по истории западного кинематографа и теории современного кино.

³⁶ Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства : монография / В.И. Жуковский. – Санкт-Петербург : Алетей, 2011. – 496 с.

1. СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ И ОСОБЕННОСТЕЙ ЕЕ КАРТИНЫ МИРА

1.1. Производство искусства как синтез жанровых форм

Как известно, на данный момент ни одно произведение искусства не создается в рамках сугубо одного жанра. Любые фильмы, рассказы, театральные постановки и даже музыкальные произведения соединяют в себе несколько жанровых форм, образуя при этом некоторую новую, синтетическую жанровую структуру. Впервые данную проблему в качестве научной принялся изучать Г. М. Фриндлер, который выяснил – синтез жанров способен «выявить основные силы и законы действительности, раскрыть сложную связь различных ее аспектов и явлений»³⁷. Впервые, он замечает отказ от жанровых канонов в русской литературе эпохи реализма, там же происходят и первые попытки синтеза разных жанровых форм. В XX веке к этой теме обратились еще не один исследователь, их труды показали, что каждый художник сам старается создать свой собственный канон и сам же старается их каким-то образом преодолеть. Причинами жанрового синтеза можно предположить изменение или возникновение новых эстетических потребностей, усложняющееся представление о человеке, о многообразии его связи с миром, что требует соединения художественных форм в единую сложную картину³⁸.

Синтетические жанровые структуры возникают на основе соединения от двух и более жанров. При этом, каждый из них не теряет свою специфику, а сохраняет ее, образуя художественное единство с особым художественным эффектом. Основой для синтеза могут послужить любые художественные приемы: функции или схожее миропонимание персонажей, использование визуальных особенностей, а так же подобная структура повествования.

Для определения такого синтеза в настоящее время существует понятие «метажанр», которое означает не только соединение нескольких жанровых форм

³⁷ Фриндлер, Г. М. Поэтика русского реализма / Г. М. Фриндлер. – Ленинград : Наука, 1971. – 291с.

³⁸ Ермоленко, С. И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике / С. И. Ермоленко // Вестник ННГУ. – Нижний Новгород, 2013. – №4(2). – С. 49–53.

в единую структуру, но и его выход за пределы литературной основы: в кинематограф, музыку, театр, живопись и т. д.³⁹ К данному жанру относится фантастика – один из самых крупных жанров в искусстве, а так же творческий метод, используемый многими авторами при создании произведений.

Основой повествования и главным отличием фантастики от других жанров является фантастическое допущение/элемент необычайного. Данный прием понимается форма отражения мира, при которой на основе реальных представлений создается логически несовместимая с ними картина мира. Его можно трактовать как явный вымысел, нечто ирреальное, вставленное в художественный текст произведения для воплощения сути авторского замысла и представляя способ познания по-средством воображения явлений.⁴⁰ Фантастическое допущение может содержаться в тексте в качестве сюжетного поворота, нереального персонажа, визуальной стилистики и любого другого приема. Оно является тем, что объединяет жанровое многообразие внутри фантастики между собой.

Многие исследователи занимались логическим разделением и систематизированием жанров внутри фантастики и у каждого из них получалась собственная схема жанрового многообразия. Так, Т. Чернышева⁴¹ выделяет два основных критерия, по которым можно разделить жанры в фантастике. Первая классификация по роли фантастических образов: содержательная фантастика (фантастическое как основа повествования) и вторичная художественная условность (фантастическое – вспомогательный элемент). Другая – по типу повествования: сказочного типа (неправдоподобность фантастических элементов) и об удивительном и необычайном (рациональное объяснение фантазируемого). М. Назаренко⁴² выделяет восемь основных типов фантастики:

³⁹ Подлубнова, Е. С. Мегажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской литературе / Е. С. Подлубнова // Сервер конференций. – 2006. – Режим доступа: <http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=518>.

⁴⁰ Ковтун, Е. Н. Фантастика как объект научного исследования : проблемы и перспективы отечественного фантаствоведения / Е. Н. Ковтун // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур : материалы Международной научной конференции 21–23 марта 2006 г. – Издательство Московского государственного университета Москва, 2007. – С. 20–38.

⁴¹ Чернышева, Т. А. Природа фантастики : монография – Издательство Иркутского университета. – Иркутск, 1985. – 336 с.

⁴² Назаренко, М. Опыт классификации фантастических жанров [Электронный ресурс] / М. Назаренко // Nevmenandr.net. – 1999. – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php>.

пограничная зона (между фантастикой и реализмом), «чистая фантастика» (фантастическое как закон природы), религиозная фантастика (фантастическое исходит из божественного начала), мистика (фантастическое как сверхъестественное), альтернативная история (фантастическое как историческое допущение), научная фантастика (фантастическое получает научное объяснение), фэнтези (детальное изображение фантастического мира) и научная фэнтези (гибрид научной фантастики и фэнтези). Г. Гуревич⁴³ создал целую «карту страны фантазий», в которой действительно нарисованы и обоснованы основные аспекты его теории. Здесь он утверждает, что элемент фантастического используется авторами в двух целях: как тема и как прием. В соответствии с этим он выделил 10 видов фантастики: в первую группу входят фантастика чистой мечты, фантастика научных идей, лабораторная, производственная, фантастика предостережения, утопия, а во вторую – познавательная, приключенческая, психологическая, сатирическая и политическая сатира.

Несмотря на то, что все перечисленные исследователи пользовались разными подходами и основой для выявления отличий жанров, единая классификация фантастических жанров на сегодняшний день не существует. По приведенным результатам можно сделать вывод – ученые сошлись на разделении жанров на две основные группы, исходя из доли вымысла в них: научная фантастика и фэнтези. Если научная фантастика основывает повествование на научных концепциях и использует материалистическое видение мира, то фэнтези базируется на чистом вымысле, где практически ничего не является схожим с реальностью.

Многие авторы находят множество примеров синтеза как жанров в рамках фантастики, так и за ее пределами. Стоит заметить, что элемент фантастического имеет абсолютно любое произведение искусства, так как в ходе его производства автор всегда повествует о нереальных событиях/персонажах, помещая его в реальные рамки действительности. От меры использования фантастического в повествовании зависит и определение его к какому-либо жанру. Произведения

⁴³ Гуревич, Г. С. Карта страны фантазий : монография / Г. С. Гуревич. – Москва : Искусство, 1967. – 176 с.

искусства могут содержать в себе несколько жанров, так как общая основа любого из них – фантастический элемент.

В процессе жанрового синтеза происходит сплав нескольких образов миропереживания. Они есть качественно новый и сложный образ, не сводящийся к простой сумме входящих его элементов. В ходе слияния жанров появляется принципиально индивидуальная жанровая форма, которая неповторима и не укладывается в какие либо традиционные жанровые классификации. В итоге, взаимодействие жанров внутри произведения отличаются оригинальностью, так как любое произведение берет за основу только те знаки, которые наиболее ярко могут выразить авторскую идею.

Если каждый жанр представляет собственную картину мира, то при синтезе нескольких жанров произведение открывает перед зрителем такую картину мира, которая состоит из нескольких систем мироотношения. Соответственно, одно произведение искусства являет многогранную картину мира, состоящую из аспектов, основанных на жанровой специфике.

Таким образом, произведение искусства, берущее в основу повествования несколько жанровых структур, открывают перед автором и зрителем большие возможности. Автор может обогатить визуальное повествование, сделать персонажей более глубоким, а сюжету прибавить смыслообразующие элементы. В свою очередь зритель расширяет свое сознание: в зависимости от его личного опыта в общении с произведениями искусства, а так же жизненного, психологического, профессионального опыта он расширяет свою сферу познания и принимает новую форму мироотношения. Фантастика является таким жанром, который дает основную базу для взаимопроникновения жанровых структур. При этом, любое произведение такого жанра состоит из фантастической и реалистической составляющих. Так, научная фантастика содержит в себе как материалистические взгляды на реальность, основанные на том, что наука (современная и будущая) способная решить все тайны нашей вселенной, так и использует фантастическое допущение, которое не обязывает жанр держаться в рамках реальной действительности. То есть, такие произведения одновременно своей научностью вызывают у зрителя ощущение

достоверности и правдоподобности, и, за счет использования фантастического, вырывают его из объективного мира, направляют в сторону фантазии. Таким образом, научная фантастика благодаря облегчению взаимодействия со зрителем (за счет одновременной научности и фантастичности) более других видов фантастики располагает к проникновению в нее других жанров.

1.2. Теоретические исследования картины мира и ее аспектов в контексте художественного произведения

В предыдущей части было выяснено предрасположенность научной фантастики к синтезу жанровых структур. В данном параграфе будут рассмотрены аспекты картины мира произведения научной фантастики, которые формируются другими жанровыми формами. Помимо этого, будет описана тенденция новой научной фантастики, которая соединяет в произведениях все описанные аспекты. Таким образом, это даст возможность сформировать универсальную картину мира современных произведений жанра научной фантастики.

Прежде чем описывать каждую грань картины мира в отдельности, стоит для начала обратиться к уточнению того, что такое картина мира вообще. В середине прошлого века Р. Редфилд описал термин «картина мира (world view)» как систему представлений и объективных знаний человека о мире в целом, о его месте в нем, а так же о взаимоотношениях человека с окружающей его действительностью (мироотношение)⁴⁴. Данное понятие включает в себе противопоставление человека миру, а сама картина строится на базе его мировоззренческих установок, которые способствуют выработке целостного взгляда на мир⁴⁵. Мировоззрение является основой индивидуального либо общественного сознания, это совокупность взглядов на мир и место человека в

⁴⁴ Кубанова, Т. А. Картина мира как философское понятие и мировоззренческая система взглядов : история и перспективы изучения / Т. А. Кубанова // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). – Санкт-Петербург, 2011. – №1. – С.189–193.

⁴⁵ Тузова, Т. М. Картина мира и образ человека в структуре обоснования специфики гуманитарного познания / Т. М. Тузова // Социологический альманах. – Минск, 2010. – №1. – С. 88–96.

нем⁴⁶. На этих взглядах строятся основные жизненные принципы деятельности людей, схемы чувствования и переживания людьми всех происходящих с ними событий⁴⁷. Как известно, мир отражается в сознании человека в определенной последовательности, поэтому картина мира формируется только в ходе взросления и социализации индивида.

Картина мира формируется не только на основе представлений об окружающей действительности и о мироздании в целом, но так же и на отношении к явлениям и событиям реальности, определяемом существующими в данной культуре ценностными ориентациями. Через нее человек адаптируется к условиям жизни, выбирает наиболее предпочтительные способы поведения и реализации избранного жизненного пути, в целом она определяет здравый смысл существования индивида.

Впервые понятие было употреблено учеными в контексте «научной картины мира», которая описывалась как структурный элемент системы научного знания⁴⁸. Но стоит обратить внимание на тот факт, что данный термин тесно связан с искусством. В нем говорится о визуальном восприятии мира как картины, которая как правило фиксирует основные черты оригинального изображения⁴⁹. Взаимодействие зрителя с картиной может происходить как на близком расстоянии, что говорит о его вхождении в произведение (художественную, субъективную точку зрения), так и на приличной дистанции, что дает возможность научной объективизации отношения к окружающей нас предметности. Это объективное отношение дает возможность картине мира быть сферой именно научного знания, что позволяет человеку конструировать собственный мир, с полным пониманием своего места в нем.

Все это ставит индивида на позицию создателя, он становится демиургом,

⁴⁶ Армер, Е. В. Картина мира и картина социальной реальности : социально-конструктивистский подход / Е. В. Армер // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2013. – №366. – С. 24–27.

⁴⁷ Погорский, Э. К. Картина мира / Э. К. Погорский // Знание. Понимание. Умение. – Москва, 2012. – №4. – С. 322–323.

⁴⁸ Сыров, В. Н. Значение «картины мира» в современной науке и философии / В. Н. Сыров // Картина мира: модели, методы, концепты : материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых ученых «Картина мира: язык, философия, наука». – Издание ТГУ, Томск. – 1-3 ноября 2001. – С. 17–22.

⁴⁹ Хайдеггер, М. Время и бытие : статьи и выступления. Время картины мира / Хайдеггер М. ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.

вторым после Бога, дающим миру объективную оценку бытия⁵⁰. Это созидательное начало наиболее развито именно в творческих личностях, способных творить произведения. Именно этот художественный продукт предлагает зрителю универсальную картину мира, способствующую наиболее полному формированию ценностной ориентации индивида. Таким образом, любое произведение искусства являет некоторую картину мира, которая может расщепляться на множество разнообразных аспектов или содержать только один аспект, в зависимости от первоначального посыла автора при создании произведения.

Стоит так же заметить, что современный человек осознано или не осознано задействован во множестве информационных потоков ежедневно⁵¹. Он живет в едином информационном пространстве, его осознание собственного «Я» происходит через информационное взаимодействие. Ежеминутно современный человек участвует в обмене информацией, что уже на данный момент является его основной потребностью. Несмотря на то, что любое произведение искусства несет в себе некоторую информацию, именно современная научная фантастика, способна удовлетворять потребности современного зрителя в познании. Таким образом, НФ произведение выстраивает многогранную картину мира и в ходе художественной коммуникации расширяет зрительские познания о мире.

В итоге, картина мира – это универсальное понятие, которое можно применить к любой сфере человеческой деятельности (от национальной до профессиональной). Любая картина мира состоит из нескольких определенных составляющих, описание которых может дать наиболее полное определение данного понятия, учитывая специфику его направленности на сферу человеческой жизни. Во-первых, стоит обратить внимание - что главное в данной картине мира, на какой *сфере деятельности* человека строится (наука, религия, этнос и т.д.). Именно на ней формируются основные принципы данного понятия. Здесь содержится общая информация о данной картине мира, исходя из

⁵⁰ Янушкевич, А. С. Картина мира как историко-литературное понятие / А. С. Янушкевич // Материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых ученых. Национальный исследовательский Томский государственный университет. – Томск, 2002. – С. 10–16.

⁵¹ Гарипова, Г. Р. Информационная картина мира как социокультурное явление / Г. Р. Гарипова // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – Краснодар, 2015. – №5. – С. 20–23.

теоретических исследований ученых в конкретной области изучения. Во-вторых, нужно описать *мир*, который она представляет, какие в нем законы и ценности, из чего/кого он состоит. В-третьих, каким представляется *человек* именно в этой картине мира, его идеалы (идушие вразрез с идеалами окружающего мира), позиция, ценности, его знания о мире. В-четвертых, *отношение* человека и мира: на чем строится конфликт между ними, какую возлагает на себя функцию человек (или мир на человека), ради чего он терпит лишения, как пытается изменить мир и к какому результату мечтает прийти. По такому плану, описание той или иной картины мира в художественном произведении формируется на описании главного героя, его действий и окружающего его пространства. На практике, данный анализ заканчивается описанием конкретного результата их отношения, к которым они пришли: качественное изменение мира и героя.

Научный аспект картины мира произведения искусства

Общенаучная картина мира – это система знаний и представлений человека о закономерностях и свойствах окружающей его действительности. Она строится на основе обобщения фундаментальных понятий и принципов, содержит в себе доказанную и подтвержденную информацию из всех сфер научной деятельности.

Описывая взаимопроникновение науки и искусства, прослеживая их историческое взаимодействие, авторы выводят несколько сторон их коммуникации. Во-первых, наука, проникая в искусство, в некотором роде очищает ее от индивидуального, чувственного, субъективного. Искусство начинает нести в себе объективные и общие знания о мире, становится более реалистичным, схематичным изображением достоверной, окружающей всех реальности. Научная фантастика находится внутри этого синтеза: с помощью искусства она создает новые миры, обращается к другому времени, выдумывает нереальных существ, в то же время, произведения пользуются фактами из науки, которые воплощают актуальную достоверность. Таким образом, искусство учится у науки, воспроизводя окружающий мир упорядоченным, строгим и ясным.

Во-вторых, искусство воплощает в произведениях научные идеи, с их помощью оно показывает, как эти идеи работают. Ученые, разрабатывая некоторые научные концепции, описывают в теории их апробацию, так как в настоящее время нет доступных ресурсов для их применения. Объединяясь с искусством, данные теории имеют все шансы на реализацию, так как творчество не ограничено никакими рамками, это полет фантазии, с помощью которого можно все. Е. Ковтун в своей теории называет этот прием (использование в художественном повествовании положений современной автору науки) особой формой вымысла в рациональной фантастике, который стоит в основе сюжета. Таким образом, фантастика свободно оперирует разнообразными научными концепциями из-за чего становится по-настоящему научной.

В-третьих, искусство, основывающееся на науке, требует от зрителя знания. Излагая в произведении разнообразные научные концепции, искусство не только обучает зрителя, но и возбуждает его интерес, ориентированный на научное познание. Таким образом, научная фантастика делает современные научные достижения доступными и интересными для массовой зрительской аудитории.

С другой стороны, научная фантастика может побудить ученого к дальнейшей научной деятельности. Как правило, у людей такой профессии больше развито логико-понятийное мышление⁵². Знакомство с произведением искусства запускает интенсивную работу его мифопоэтическое мышление, от чего идет одновременная работа двух полушарий. В итоге, вымышленные образы произведения возбуждают сознание ученого, который в последствии решает проверить теоретические предположения искусства на практике.

В-четвертых, наука с помощью своих исследований формирует новые виды искусства и технологии, расширяет тематику. Так в одно время случилось с научной фантастикой: взаимопроникновение двух сфер человеческой деятельности дали новый жанр в искусстве, а возникновение теории психоанализа спровоцировало появление на свет сюрреализма. Новые

⁵² Померанц, Г. С. Некоторые течения восточного религиозного нигилизма : монография / Г. С. Померанц. – Харьков : Права людини, 2014. – 320 с.

изобретения облегчают работу художников и повышают эффективность их творческой деятельности: многие произведения лэнд-арта существуют только благодаря современным технологиям. Таким образом, искусство вдохновляется новейшими достижениями современной науки, обновляется, находит новые сюжеты и способы творения произведений.

Перечислив аспекты взаимодействия науки и искусства, теперь стоит перейти к описанию научного аспекта картины мира, которую формирует данный жанр по мнению исследователей. Сразу стоит отметить, что фантастический мир - это модель реального мира, в которой отобраны и типизированы изменённые формы действительности. Этот мир с помощью образов воплощает ту или иную тенденцию реального мира, которая либо уже существует, либо пока не поддаётся отражению в формах самой действительности. Данный аспект картина мира художественного произведения содержит все самые актуальные сведения о науке, оперирует новыми достижениями, а так же пользуется теоретическими исследованиями. Здесь наука занимает главенствующее место, она несёт функцию управления миром, становится на позицию всесильного Бога⁵³. В зависимости от художественной идеи и цели художника произведение может как восхваляться технический прогресс, так и описываться негативные последствия научных достижений.

Произведения рациональной фантастики чаще всего строят кольцевую композицию, оформляя первый и последний сюжеты в реалистической, научной манере. Начиная с абсолютно привычных для зрителя вещей, авторы делают обстановку максимально знакомой, точно таким же образом и заканчивается произведение. Все это делается для того, чтобы постепенно вводить зрителя в фантазийный мир нереального, и так же безболезненно выводить оттуда, так как он может оказаться для зрителя слишком привлекательным.

Человек в мире научной фантастики занимает позицию познающего законы окружающей его действительности. Здесь чудеса творят люди, вооруженные наукой, готовые к новому знанию, которое герои умеют применить

⁵³ Молчанова, Н. С. Философское обоснование научной реальности и значения научной картины мира в ней / Н. С. Молчанова // Научные ведомости БелГУ. Серия: Философия. Социология. Право. – Белгород, 2010. – №2 (73). – С. 15–27.

на практике. Они сталкиваются с проблемой современности, заточенной в этом мире, на этом конфликте строится как внутреннее изменение героя, так и внешнее преобразование окружающей действительности. Причем авторы произведений нарочито подчеркивают как обычность персонажей, дабы легче осуществлялось сопоставление героев со зрителем, так и его научную уникальность, чтобы показать не случайный выбор вселенной, упавший именно на этого персонажа, здесь мир нуждается в нем как в профессионале своего дела. Главная задача произведения рациональной фантастики - изобразить тонкую и сложную взаимосвязь героя с окружающей его средой. Эта взаимосвязь происходит за счет знаний и информации, которые обладают такой силой, что персонаж готов пожертвовать жизнью, дабы с их помощью добиться положительных результатов.

В итоге, научный аспект картины мира художественного произведения научной фантастики представляет: человека как клад теоретических познаний, он открыт миру и готов учиться и применять знания; мир как комплекс проблем, требующий практического разрешения. Результатом их отношения является качественное изменение мира и человека посредством теоретического научного знания, примененного на практике.

Социальный аспект картины мира художественного произведения

Фантастика - это жанр искусства, который всегда отражает социокультурную динамику и раньше других жанров реагирует на изменения во всех сферах жизни общества. Фантастическое кино - это вид искусства, занимающееся анализом всех глобальных общечеловеческих проблем, в ходе просмотра такого фильма происходит образная саморефлексия зрителя. Именно жанр фантастики обладает большей свободой в создании образа мира, из-за чего он имеет возможность отстаивать и доказывать «на практике» значимость вечных гуманистических ценностей и идеалов.⁵⁴ Элемент фантастического в произведении в большей степени наталкивает смотрящего на сравнение своего

⁵⁴ Капустина, Е. В. Фантастика как социально-философский феномен / Е. В. Капустина // Вестник ЧГУ. – Челябинск, 2008. – №1. – С.85–90.

социального пространства с придуманным в фильме, нежели элемент достоверной реальности.

Жанры социальной фантастики, такие как утопия и антиутопия, наиболее подробно рассматривают социальное устройство мира. Основная цель этого жанра – рассматривать локальные социальные проблемы. Его повествование сосредоточено на устройстве общества: законах существования индивида, описании отношений между людьми в рамках социума, демонстрации недостатков общества и причин, по которым герой хочет разрушить правила и нарушить запреты⁵⁵. Пользуясь уже известными приемами и идеями этих жанров, научная фантастика старается выстроить собственную социальную картину мира внутри повествования.

Образ общества в произведении всегда выстраивается на основе современных событий настоящего времени и ощущении грядущих перемен, витающих в социальном пространстве. Формирование автором социальной среды произведения происходит за счет его субъективного и объективного видения мира. С одной стороны, автор выражает собственное мировоззрение, он формирует социальный мир произведения основываясь на своем мировосприятии, который может не всегда соответствовать традиционным нормам современного ему общества. Он вкладывает особый авторский замысел и делает его максимально правдоподобным для зрителя. С другой стороны, автор - это единица современного ему социума, поэтому произведение всегда несет в себе доминирующие в настоящее время общественные ценности и нормы, идеалы и стремления. Таким образом, при знакомстве с произведением зритель может посмотреть на общество настоящего глазами автора, при этом сравнить мировосприятие автора и фильма со своим.

Как и в научной картине мира научная фантастика способна «на практике» проверять действие социологических теорий. Неограниченность действий внутри жанра позволяет выстроить общество на основе той или иной теории, предположить реакцию героев на социальную ситуацию, выявить все плюсы и

⁵⁵ Шишкина, С. Г. От социальной фантастики к социальной прогностике : литературная утопия и антиутопия на рубеже XIX-XX веков / С. Г. Шишкина // Мировая литература в контексте культуры, ПГНИУ. – Пермь, 2010. – №5. – С. 13–15.

минусы того или иного социального режима. Таким образом, совместная работа социологии и искусства дает плодотворные результаты обеим сторонам: искусство предлагает социологии возможность испробовать научные концепции, выявить их преимущества и недостатки, а социология в свою очередь позволяет искусству изобразить социальный мир в произведении максимально достоверным.

В то же время, произведения позволяют взять за основу повествования современные, только возникающие тенденции и предположить, какое развитие они будут иметь в будущем, к чему приведут настоящие преобразования в разных областях общества. Такой прием не только предупреждает аудиторию визуализацией возможного будущего, но и изучает реакцию зрителей на грядущие преобразования. В итоге, произведение научной фантастики является инструментом познания общественной действительности, оно способно обогащать сознание и самопознание социума, предлагает зрителю определенные схемы миропонимания и чувствования.

При создании произведения искусства автор оформляет социальное пространство с помощью визуальных образов⁵⁶. Разграничение разных социальных слоев, любая социальная мобильность, изменение героем социального статуса - все это реализуется в физическом воплощении с помощью описания/визуализации архитектурных, скульптурных, живописных объектов, а так же - одежды и физических особенностей героев. Таким образом, при формировании социальной картины произведения нужно подвергать анализу не только индексные и иконические, то так же и материальные знаки.

Так как в рациональной фантастике научная основа является основополагающей, социальная картина мира так же как и научная строится на базе результатов исследований социологии. Но, если в предыдущей картине мира главным в повествовании являлось научное знание, то в социальной именно человек и его поведение в обществе - главный объект исследования. Человек занимает центральное место в мире и обществе, а его смысл жизни и

⁵⁶ Рубцова, О. В. Вербализация концепта «Социальное пространство» в жанре научной фантастики (на основе романа Г. Уэллса «Машина времени») / О. В. Рубцова // Вестник ВятГГУ. – Вятка, 2008. – №3. – С. 24–26.

предназначение сводится к спасению человечества. Помимо этого, данная картина мира так же описывает современные тенденции общества и стремится разрешить социальные проблемы настоящего времени.

Здесь произведение искусства сосредоточено на описании деятельности общества, его главных установках, законах и проблемах. Главный герой чаще всего стремится либо поменять устройство общества, либо уничтожить угрозу, которая может прекратить существование человечества. Для этого он либо оказывается избранным в ходе повествования, либо сразу имеет достаточно высокий социальный ранг, который дает ему все права и возможности для устранения проблемы. Главная положительная сторона героя – правильные социальные идеалы, его характер вмещает все самые яркие черты гуманизма, поэтому любой его выбор будет на пользу общества. Поэтому, даже если на спасительную миссию его толкают индивидуальные устремления, то в ходе повествования они сменяются общечеловеческими ценностями, отказываясь от личных потребностей и желаний, он принимает позицию аскетизма, ставя для себя цель - спасение человечества.

Таким образом, социальная картина мира в научной фантастике ставит человека на особое место внутри общества. Она ограничивается социумом, предлагает зрителю познакомиться с его основными проблемами, а так же показывает некоторые пути разрешения этих проблем. Произведение формирует образ идеального человека для этого мира, который руководствуется гуманистическими принципами, обязательные как для выдуманного общества произведения, так и для жизни в современном мире. Результатом отношения мира и человека является качественное изменение мира, закрепление и подтверждение в нем основных социальных идеалов.

Религиозный аспект картины мира художественного произведения

Религиозная картина мира - это способ познания человеком окружающего мира с помощью основных религиозных догм и формирование представлений о Боге. Эти представления строятся на основе религиозных вероучений и священных текстов. В данной картине мира все сферы человеческой

деятельности направляются религией, которая является основанием для поведения человека. Религиозная картина мира синтезирует религиозный опыт людей, главный предмет ее внимания – соотношение чувственного (эмпирического) познания и потустороннего⁵⁷. Произведения, содержащие такую картину мира чаще всего представлены жанром религиозной фантастики (описание жизни святых или религиозных событий какой-либо конфессии) или любым религиозным искусством.

Данный мир представляется созданным из двух сфер: нетварной и тварной. В первой сфере существует сам Бог (или Боги, в зависимости от конкретной религии), оттуда он осуществляет свое творение. Творец не может быть познан человеком рационально, только чувственное познание и религиозный опыт позволит ему умозрительно прикоснуться к данной сфере. Вторая сфера - земной мир, который представляется результатом творческого соиздания Бога: все в нем является репрезентантом Творца и доказательством его существования и всемогущества. Центром религиозной картины мира является образ Бога как высшей и истинной реальности.

В религиозной картине мира человек представлен осознающим себя и свое предназначение в отношении к своему Творцу, это осуществляется за счет религиозного сознания человека. Сознание появляется у человека только тогда, когда он умственно созревает, становится способным задавать вопросы о сверхъестественном, таинственной силе, которая находится выше человеческих возможностей. Религиозная вера является признаком высокой духовности и нравственности человека, она определяет все его действия, ценности, дает ему знания о мире, в котором он живет. Место человека в этой картине мира зависит от его отношения к Богу, а движение к нему - это путь к своему животворному духовному источнику.

Отношение верующего и Бога в этой картине мира приводит к религиозному опыту, который является местом, где человек умозрительно встречается с божественным чудом. Некоторые исследователи выделяют четыре

⁵⁷ Алексеев, В. И. Homo loquens и религиозная картина мира / В. И. Алексеев // Вестник ИГЛУ. – Иркутск, 2012. – №2s (18). – С. 26–32

признака мистических переживаний⁵⁸: неизреченность (человек не может рационально описать словами свои впечатления), интуитивность (встреча с Богом познается чувственно), кратковременность («чудо» является на короткое время), бездеятельность воли (давление высших сил становятся сильнее, чем собственная воля человека), помимо этого можно так же выделить и резкое изменение масштабов времени и пространства. Во многих случаях после мистического опыта человек получает новые знания о Боге, а в некоторых случаях у них даже проявляются некоторые способности, не присущие человеческому индивиду.

Религиозный аспект картины мира художественного произведения может быть представлен как определенной конфессией, так и повествованием о нечто необъяснимом, подразумевающим Бога. Именно второй вариант используется в современной научной фантастике, которая, сосредотачивая свое внимание на науке, только «намекками» дает понять религиозный контекст. Произведения этого жанра используют разнообразные знаки, мотивы и образы, которые отсылают зрителя к определенному вероучению, а иногда и вовсе сосредотачивают свое внимание сугубо на мистическом опыте персонажа.

Более того, стоит учесть еще и тот факт, что единственное существо, которое Бог наделил способностью творить - это человек. В научной фантастике такой способностью обладает главный герой, который своими устремлениями исправить недостатки мира приходит сам и приводит людей к качественным духовным изменениям, а иногда даже и создает мир заново, либо творит новые принципы существования людей в нем. Таким образом, религиозный аспект произведения повествует и об активном творческом начале, которое может как преобразить мир изнутри и снаружи, так и работать в качестве гуманизации (спасение мира от зла и страдания).

Человечество самым непосредственным образом связано с развитием звезд, каждый человек является частью истории космоса, содержит внутри себя маленькую вселенную. Учитывая этот факт, авторы научной фантастики пользуются приемом введения персонажа в состояние одиночества: отрывают

⁵⁸ Джеймс У. Введение в философию / У. Джеймс // Пер. с англ. М: Республика, 2000. С. 152.

персонажа от социума (чтобы показать маленького человека в просторах космоса), либо намеренно помещают его в контекст всего человечества (маленький человек среди огромной толпы). Это делается для того, чтобы обратить познание героя извне вовнутрь и через себя познать Бога, как существа, созданного по Его образу и подобию. Получается, что и зритель вместе с персонажем познает себя, а через себя и Бога.

Таким образом, религиозный аспект картины мира художественного произведения представляет собой отношение между миром, который наполнен божественным существованием, и человеком, бесконечно стремящимся к религиозному познанию через этот мир. Результатом их отношения является религиозный опыт, который помимо сверхчувственного опыта и знания о Боге дает так же герою возможность качественно преобразить себя и окружающую его действительность. Современная научная фантастика через произведения и действия главных героев смело вводит в художественный текст рассуждения о Боге, так как вера в сверхъестественное является одним из основных способов познания человеком мира.

Философский аспект картины мира художественного произведения

Философская картина мира – это особая система изучения мира человеком, основанная на понятиях и фундаментальных принципах реальности (бытия)⁵⁹. Эта картина мира описывает мироздание как взаимоотношение человека и мира во всех ракурсах теоретического изучения. Мир здесь сложен, разнообразен, бесконечен и необъятен, каждая из теорий, изучающих его, полностью оправдывается и имеет полноправные шансы на существование. Человек познает данный мир умозрительно: в понятиях, мыслях, словах, с помощью чего формирует ценности в отношении к нему. Отношение человека и этого мира дает осознание индивидом своего места в мире, ответы на вечные вопросы, мучающие все человечество с давних времен, а так же формирование понятий о человечности.

⁵⁹ Грицанов, А. А. Новейший философский словарь : 3-е изд. : энциклопедия / А. А. Грицанов – Минск : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.

Существует отдельный тип жанра научно фантастической литературы, который раскрывает философскую картину мира во всех ее аспектах – это авантюрно-философская фантастика. Основой произведения является некоторый вопрос человеческого бытия, весь мир в нем представлен в качестве разнообразия философских идей. Они включают в себя вопросы о любой сфере человеческого бытия, но чаще всего это вопросы о человечности: что человека делает человеком, что есть человек вообще, для чего и как он существует в этом мире, с помощью этого произведением задаются ценностные ориентиры, задеваются проблемы морали и нравственности. Персонажи задают вопросы к самим себе, к Богу-Творцу, ко всем людям.

В ходе повествования идет либо опровержение, либо подтверждение/иллюстрирование данной идеи, она может развиваться к концу произведения или же вообще зачахнуть. События, происходящие в художественном тексте, могут восприниматься зрителем как факты, или же как аргументы той или иной идеи. Так же с помощью слов, диалогов, монологов, закадрового голоса (в фильмах) вводится в произведение философская мысль, высказывается к ней отношение, выясняются преимущества и недостатки, происходит обсуждение с разных сторон. Авторы произведений используют разнообразные – визуальные, вербальные, символичные приемы для того, чтобы поставить во главу художественного мира философские вопросы.

Главный герой произведения является «рупором» философской идеи, он транслирует ее положения и самолично задает вопросы и пытается на них ответить. Персонаж олицетворяет собой не просто человека, а вбирает в себя образ всего человечества, именно на него возложена участь стать лицом всех людей на Земле и действовать в их интересах. Поэтому авторы произведений чаще всего делают образ главного героя схематичным, чтобы любой зритель смог себя с ним сопоставить.

Для данного жанра характерен авантюрный сюжет, в основе которого лежат испытания главного героя в чуждом для него мире. Природу человека возможно испытать только встретившись с неизвестной, безразличной, фантастической силой, причем именно вне места обитания человека. Часто

фантасты намеренно используют прием столкновения человеческого и нечеловеческого, инопланетного миров, что во многом и определяет фантастичность повествования. Поставленные миром всевозможные испытания проверяют верность героя той идее и тем идеалам, носителем которых он является. Более того, эта проверка может происходить в условиях, находящихся за границей реальности, а сам персонаж может проявлять практически запредельные возможности, будучи на границе жизни и смерти.

В итоге, философский аспект картины мира художественного произведения состоит из мира, основанного на разнообразии философских идей, и человека, являющегося носителем собственных убеждений. В ходе повествования их отношение являет результат, который основывается на нравственном выборе главного героя. Этот выбор как правило основан на этических и моральных нормах человечества, но так же может быть не соответствовать образцам поведения человека.

Таким образом можно сделать вывод, что данный жанр обладает универсальностью, которая с легкостью, полноценно может раскрыть любой из аспектов внутри произведения, сохраняя при этом признаки жанра. Соединение двух и более аспектов универсализируют картину мира произведения. Благодаря этому спектр тем расширяется, от чего расширяется и аудитория, желающая произвести коммуникацию с художественным творением.

Каждый из этих аспектов играет определенную функцию внутри художественного повествования. Научный аспект предлагает зрителю ознакомиться с объективными и самыми актуальными знаниями в любой из областей науки. Именно свежесть научных фактов о современном мире и легкость, понятность их изложения делают синтез науки и искусства популярным у современного зрителя. Стоит к этому добавить самые последние разработки техники, а так же качественные и реалистичные спецэффекты, которые все больше подогревают интерес к массовому кинематографу.

Социальный аспект произведений предлагает определить каждому зрителю свое место в мире относительно общества и внутри него. Этот аспект содержит наибольшее количество современных произведений искусства, так как

именно социум – это постоянная среда обитания индивида. Взаимодействие общества с индивидом порождает множество проблем в жизни каждого человека, а искусство помогает ему решить практически любую из них, не дать потеряться в социальном пространстве и впитать в себя наиболее адекватную схему поведения в нем.

Помимо этого, любого человека окружают и всю жизнь сопровождают вопросы о Боге и выборе религии, которая так же является системой нравственных и ценностных ориентиров. Вплетая в художественный текст религиозные сюжеты, символы, отсылая зрителя к тому или иному священному тексту, произведение искусства передает мудрость предков, накопленную в течении долгой истории человечества. Этот аспект назидательно формирует моральные идеалы, готовит индивида к познанию Бога, а так же занимается воспитанием и питанием души человека.

Философский аспект картины мира расширяет человеческие познания о самом себе. Авторы произведений искусства через уста персонажей задают философские вопросы, подтверждают или опровергают философские концепции в понятной для зрителя форме. Все для того, чтобы помочь человеку без труда пройти тернистый жизненный путь, не отягощать себя вопросами о смысле жизни и о своем месте в мире. В таких произведениях на эти вопросы даются ответы, зрителю только стоит прислушаться к искусству и понять их.

Современные научно-фантастические фильмы имеют тенденцию объединения всех перечисленных выше аспектов в картине мира одного произведения. Подобные произведения имеют необыкновенный успех среди зрительской аудитории, чему можно найти несколько причин. Во-первых, как уже было сказано, научный и социальный аспекты произведения пользуются наибольшим успехом среди аудитории массового кино. Во-вторых, философский и религиозный аспекты чаще всего содержатся в произведениях жанра философской притчи. Им в основном пользуются режиссеры направления авторского кино, у которого есть своя аудитория. Если два предыдущих аспекта отвечают за актуальность произведений, то религиозный и философский предлагает зрителю поговорить о вневременном, о вечном. Таким образом,

произведения искусства объединяют в себе все признаки авторского и массового кино, делают картину мира настолько универсальной, что она способна работать и быть интересной практически любому современному зрителю.

2. МНОГОАСПЕКТНАЯ КАРТИНА МИРА СОВРЕМЕННЫХ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КИНОИСКУССТВА

2.1. Методологический подход к изучению картины мира в кинематографических произведениях

Произведения искусства изучаются искусствоведами всего мира с помощью разных методологических подходов. Данная работа анализирует аспекты картины мира научно-фантастических произведений, основываясь на методе философско-искусствоведческого анализа. Авторами данного подхода являются В. И. Жуковский и Н. П. Копцева⁶⁰, позже данный метод был раскрыт более подробно в «Теории изобразительного искусства» В. И. Жуковского⁶¹. Изложенная в монографии теория дает представление о производстве произведения искусства, о жизненной потребности человека в коммуникации с художественным творением, так же подробно раскрыта схема коммуникации реципиента с произведением и мировоззренческие уровни, которые формируются в ходе этой коммуникации. Здесь представлены общенаучные методы, которые могут быть применены к любой области изучения. На примере картины описана схема работы каждого из них в контексте живописи, показано, на сколько они пригодны для анализа произведения искусства. Данные методы могут применяться в анализе кинопроизведений и не менее эффективно раскрывать все аспекты картины мира фильмов.

Всего в монографии приводится одиннадцать общенаучных методов: наблюдение, измерение, формализация, идеализация, аналогия, экстраполяция, анализ, синтез, индукция, дедукция, интерпретация. На первом этапе знакомства с кинопроизведениями используется метод «наблюдение». Именно он позволяет мысленно, зафиксировать, а затем вербализировать всю, собранную в ходе просмотра, аудиальную и визуальную информацию. «Наблюдение» начинает работать при первом же столкновении с произведением искусства, а заканчивает

⁶⁰ Жуковский, В. И. Пропозиции теории изобразительного искусства : учебное пособие / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева // Красноярск : Красноярский университет КрасГУ, 2004. – 265 с.

⁶¹ Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства : монография / В.И. Жуковский. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2011. – 496 с.

– тогда, когда исследователь выявляет художественную идею и для него не остается ни одного «неизведанного уголка». Поэтому данный метод можно назвать непрерывным сборщиком информации в ходе всего долгого анализа произведения киноискусства.

Следующий базисный метод – «измерение», он позволяет определять местоположение, размеры, насыщенность цветов, звука, света и тени основных элементов визуального пространства относительно условных величин. Применение этого метода очень важно в ходе исследования кинопроизведения, так как он позволяет выявить особенности хронометража повествуемых событий. «Измерение» является следующим незаменимым сборщиком информации, который в легкой форме представляет контент-анализ.

Метод «анализ» предлагает мысленно разобрать художественный образ на отдельных персонажей для того, чтобы исследовать каждого в отдельности. Помимо этого, метод позволяет разобрать каждого героя киноповествования на отдельные составные: признаки, свойства, характер, поведение и т. д. На данном этапе происходит дифференцирование, дается характеристика персонажам, выявляется ценность их участия в художественном тексте. После чего происходит вербальное именование основных персонажей с помощью метода «формализация». Слово, которым именуется герой художественного повествования, вбирает в себя все наиболее характерные признаки персонажа, является определяющим, раскрывает его суть с учетом участия в кинотексте.

Затем, с помощью метода «синтез» исследователь мысленно соединяет все яркие характеристики персонажа в единый образ, а так же распределяет героев по группам с учетом их свойств и признаков. На данном этапе формируются такие группы как «семья», «рабочие», «банда», «ученые», «женщины» и т. д. в зависимости от основания соединения.

При помощи следующего метода каждый персонаж или их суммы становятся представителями некоторых идеалов художественного повествования. «Идеализация» предлагает исследователю абстрагироваться от конкретного визуального образа и провести над ним рефлексию. Благодаря этому методу персонаж может стать представителем определенной картиной мира, совмещая в

себе все ее идеалы и ценности. Здесь же применяется и метод «абстрагирования», который позволяет исследователю полностью отречься от собственных эмоций по поводу все происходящего в произведении. Художественное творение всегда является родителем субъективных переживаний человека, с помощью данного метода исследователь может очиститься и превратить субъективные эмоции в объективное спокойствие.

С помощью метода «экстраполяция» мысленно переносится информация о событии на предметные области для того, чтобы получить дополнительные знания об элементах художественного пространства. А, в свою очередь, метод «аналогия» предлагает исследователю сравнить визуальные образы художественного мира произведения с предметами окружающей его действительности. Это в некотором случае изучение признака реальности в кинокартине, он помогает узнать степень достоверности, а вместе с этим и степень веры в повествование. Сравнение придуманного мира и реального так же помогает выявить закономерности и причины отклонения авторского видения от предметного мира исследователя.

«Индукция» и «дедукция» – универсальные методы, позволяющие как построить общую картину событий, так и обратиться к каждому предмету повествования в отдельности. Первый из них вначале видит художественные части, а затем собирает эти части в единое целое, что позволяет увидеть произведение в общем, сделать обобщенные выводы. Второй же сначала видит всю картину повествования в целом, а затем уже расчленяет ее на части, переходит к конкретному событию, представленное произведением.

Завершающим работу над произведением методом является «интерпретация». Именно он позволяет постичь произведение в целостности и сделать о нем общий вывод. Он вербализирует основную идею художественного творения, на основе всех данных, собранных с помощью других методов. Но эта вербализация должна проходить с осторожностью, чтобы полностью выразить все, что произведение стремилось рассказать зрителю, и при этом не совершить ложных выводов.

Помимо этого, в данной монографии так же описываются несколько видов

знаков, на основе которых между произведением искусства и зрителем происходит художественная коммуникация. Но если данная работа сосредотачивает в большей степени внимание на живописи, скульптуре и архитектуре, то М. В. Тарасова⁶², основываясь на описанной выше теории, написала монографию, где так же исследуются произведения игрового и неигрового кинематографа. Здесь описывается, что кино как и любое другое искусства обладает несколькими типами знаков: материальные, индексные и иконические⁶³. Первый тип знаков включает в себя исследование цвета, света, характера монтажа, планов и любых визуальных приемов. Индексные знаки изучают в произведении персонажей, изучают их особенности, характер, разделяют героев на группы по характерному признаку. Последний тип знаков предполагает изучение в произведении сюжета, жанра, разворачивание значения названия, обобщающее все повествование фильма, а так же выделяет особенности композиции. Все эти знаки объясняют и формируют единую художественную идею произведения.

Таким образом данная работа будет пользоваться общенаучными приемами для исследования произведения искусства. С помощью них будут выделяться материальные, индексные и иконические знаки, которые приведут к художественной идее и позволят описать универсальную картину мира данных кинематографических произведений.

2.2. Анализ современных научно-фантастических произведений как феноменов многомерной картины мира

Известный писатель и исследователь жанра фантастики однажды в своей книге заявил: «"Дайте нам сценарий, хороший во всех отношениях – познавательный, занимательный, героичный, романтический, философский, приключенческий" и т. д. Оказалось, что не существует универсальной

⁶² Тарасова, М. В. Коммуникативные основы художественной культуры : монография / М. В. Тарасова, В. И. Жуковский. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2010. – 145 с.

⁶³ Тарасова, М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства : монография / М. В. Тарасова. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2015. – 236 с.

фантастики, выполняющей все на свете задачи.»⁶⁴. До некоторых пор данное утверждение было актуально, но в данный момент оно уже утратило свою силу. Современная научная кинофантастика построена таким образом, что имеет все шансы ответить на любые философские и религиозные вопросы современного зрителя и при этом быть познавательной и интересной во всех отношениях. Современные технологии и опыт в искусстве достигли на столько больших высот, что начали создавать произведения с универсальной, многоаспектной картиной мира. На данный момент можно выделить два современных научно-фантастических фильма, которые гармонично соединяли бы в себе все перечисленные в теоретической части аспекты: «Интерстеллар» К. Нолана (2014) и «Прибытие» Д. Вильнева (2016). Анализ картин мира данных произведений позволит оценить на сколько эти фильмы полноценно репрезентируют каждый из аспектов, а так же выяснить причину такого огромного интереса зрительской аудитории к данным произведениям.

2.2.1. Анализ многомерной картины мира фильма «Интерстеллар» К. Нолана

Для начала стоит дать общую информацию о фильме, которая обязательна для введения его в контекст мирового современного кинематографа. Первоначальная идея фильма была разработана астрофизиком-теоретиком Кипом Торном⁶⁵ и продюсером Линдой Обст, работа над произведением началась еще в 2006 году, в качестве режиссера был приглашен Стивен Спилберг. В 2007 году в качестве сценариста на проект пригласили Джонатана Нолана, а в 2012 – он предложил в качестве нового режиссера своего брата Кристофера. Сценарий разрабатывался многие годы еще с начала проекта, были сделаны некоторые изменения в сюжете при смене режиссеров. Съёмки проходили в последнем квартале 2013 года в провинции Альберта, Канада, в южной части Исландии, на леднике Снайфедльсйекюдль и в деревне Киркьюбайярклейстюр, а также в Лос-Анджелесе. После выхода в прокат фильм

⁶⁴ Гуревич, Г. С. Карта страны фантазий : монография / Г. С. Гуревич. – Москва : Искусство, 1967. – 176 с.

⁶⁵ Торн К. Интерстеллар. Наука за кадром / Кип Торн, пер. С. Ломакин // Манн, Иванов и Фербер, 2015. С. 336.

получил много положительных отзывов критиков, выиграл премии Оскар, BAFTA, получил несколько наград в разных номинациях премии Сатурн, в том числе за лучший научно-фантастический фильм. После перечисления общей информации о фильме стоит теперь сосредоточить внимание на том, как произведение выстраивает разные аспекты картины мира, а так же как эти аспекты между собой взаимодействуют.

Научный аспект картины мира. В теоретической части были перечислены точки соприкосновения искусства и науки. Данные виды взаимодействия видов человеческой деятельности имеют свое отражение и конкретно в произведении искусства. В первую очередь научный реализм в произведении проявляется уже на этапах выбора камеры для съемок. К. Нолан специально для этого фильма выбрал кинематографическую систему IMAX⁶⁶, которая используется NASA для съемок в космическом пространстве. Но камеры IMAX слишком громоздки, поэтому для данного фильма специально были разработаны облегченные варианты устройств для съемок. «Интерстеллар» – первый в мире фильм, снятый полностью на пленку и с помощью камер IMAX. Таким образом, наука сделала все возможное, чтобы визуально сделать фильм максимально достоверным и современным для имитации настоящих съемок в космосе. Данное произведение – наглядный пример работы науки на искусство.

Помимо этого, режиссер по максимуму отказался от съемок с зеленым фоном⁶⁷, что является особой характеристикой его творчества. Его цель – сделать произведение максимально повторяющим законы физики, работающие на планете Земля, поэтому даже песчаные бури, условия мерзлоты и кукурузные поля были не созданы с помощью компьютерной графикой, а найдены оригинальными, были сняты на натуре. Для фильма специально были разработаны проекты «костюмов» военных роботов TARS и CASE, актеры в течение долгого времени учились имитировать механическую походку этих

⁶⁶ Мухин, А. Кристофер Нолан и Тони Майерс рассказывают об особенностях съёмки в космосе, о камерах IMAX и о фильме «Интерстеллар» [Электронный ресурс] / А. Мухин // FilmPro. – 2014. – Режим доступа: <https://www.filmpro.ru/materials/32449>.

⁶⁷ Харюнин, Г. За гранью возможного : для съёмок «Интерстеллара» камеры закрепляли на борту самолёта [Электронный ресурс] / Г. Харюнин // FilmPro. – 2014. Режим доступа: <https://www.filmpro.ru/materials/32217>.

персонажей, чтобы сделать их реалистичными⁶⁸.

Так же, в теоретической части было упомянуто, что искусство – это область воплощения научных идей на практике. Фильм «Интерстеллар» полностью основан на теоретических трудах известного астрофизика Кипа Торна, он же является продюсером и первым создателем идеи произведения. Во время кинопроизводства вся съемочная группа непрерывно советовалась с данным исследователем, компьютерные образы «черной дыры» и «кротовой норы» были созданы по математическим расчетам его теоретических исследований⁶⁹. Персонаж доктор Брэнд (Майкл Кейн) является прообразом Кипа Торна, именно его рукой написаны все формулы на доске в кабинете ученого, которые являются настоящими исследованиями астрофизика. Помимо этого, все изображенные в фильме планеты и черные дыры являются визуализированными исследованиями других ученых. Первым, кто увидел законченный фильм, был не менее известный Стивен Хокинг, который, являясь теоретиком в области изучения черных дыр, очень лестно отозвался о данном произведении и был доволен изображением теоретических разработок физиков⁷⁰.

Как уже было выяснено, подобные произведения искусства, основанные на науке, требуют от зрителя знания в области физики и астрофизики⁷¹, а также побуждают интерес массовой аудитории к науке. Данное утверждение с легкостью подтверждается: после демонстрации «Интерстеллар» в кинотеатре по миру был огромный всплеск интереса среди зрителей. Люди не только стали больше интересоваться наукой, но так же университеты зафиксировали рост поступления абитуриентов в высшие учебные заведения с целью изучения именно этих областей наук⁷². Помимо этого, так же известен факт, что

⁶⁸ Editorial. Роботы в Interstellar сделаны практически без графики [Электронный ресурс] / Editorial // Shazoo. – 2014. Режим доступа: <https://shazoo.ru/2014/11/21/26256/roboty-v-interstellar-sdelany-prakticheski-bez-grafiki>.

⁶⁹ Елисеев, А. «Интерстеллар»: от создания фильма до научного открытия [Электронный ресурс] / А. Елисеев // Naked Science. – 2015. Режим доступа: <https://naked-science.ru/article/sci/interstellar-ot-sozdaniya-film>.

⁷⁰ Долин, А. Кристофер Нолан: «Стивену Хокингу «Интерстеллар» понравился» [Электронный ресурс] / А. Долин // Афиша Daily. – 2014. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/kristofer-nolan-stivenu-hokingu-film-ponravilsya>.

⁷¹ Кауфман, И. М. Брокгауза и Ефрона энциклопедический словарь : советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. – Москва : Брасос, 1971. 459 с.

⁷² Дмитриев, А. Интерес к физике у студентов вырастили голливудские фильмы и мировые СМИ [Электронный ресурс] / А. Дмитриев, Е. Эсперасус // МК.RU. – 2015. – Режим доступа: <http://www.mk.ru/science/2015/03/31/gollivudskie-filmy-i-smi-sprovocirovali-rost-interesa-molodezhi-k-fizike.html>.

некоторые ученые сделали некоторые открытия в своей научной сфере именно после просмотра данного фильма. Произведение, имея все таки некую долю вымысла, спровоцировало исследователей на новые научные открытия.

Конечно, данный фильм не может продемонстрировать возникновение нового вида искусства благодаря науке. Но стоит заметить, что «Интерстеллар» это первый в мире научно-фантастический фильм о космических полетах, основой которого являются реальные теоретические исследования ученого. Этот факт открывает новую веху в истории данного жанра, где до того времени еще не было настолько научно-достоверных фильмов. Именно это произведение совмещает в себе все самые передовые кинематографические технологии и является носителем последних разработок о области спецэффектов.

Таким образом, фильм «Интерстеллар» является практическим примером гармоничного взаимодействия науки и искусства. Он показывает невозможность разделить эти области человеческой деятельности в рамках жанра научно-фантастического кино, целью которого и является соприкосновение этих сфер. Данный фильм – это носитель науки для зрителей, которые могут не только насладиться качественным, художественным произведением искусства, но так же и получить знания в области физики и астрофизики. В то же время «Интерстеллар», учитывая все новейшие научные теоретические разработки, дает ученым расширить свое сознание и художественное видение с помощью знакомства с произведением, не отвлекая его при этом недостоверностью излагаемых фактов.

Научный аспект картины мира требует также искусствоведческого анализа произведения кинематографического искусства. Используя общенаучные методы и есть возможность с их помощью раскрыть три вида знаков фильма с точки зрения научного аспекта.

Материальные знаки фильма раскрывают произведение с позиции реалистичности изображаемых объектов и способа их съемки. Цвет и свет в космическом пространстве построены на теоретических исследованиях Кипа Торна. Здесь создано визуальное пространство космоса с помощью компьютерной графики с учетом последних исследований в астрофизики:

поглощение света черной дырой, проникновение космического корабля в межзвездное пространство, учитывается освещение объектов относительно источника света и т. д. Произведение предлагает зрителю два основных визуальных пространства: просторы планеты Земля и космическое пространство. В первом случае преобладает коричневый цвет – это результат песчаных бурь, все в пространстве кадра покрыто пылью, мир уже перестал играть привычными яркими красками, что и стало для людей причиной покинуть планету. В момент кульминации буквально весь кадр заполнен цветом темного дыма и песочного ветра, который с помощью параллельного монтажа переключается с чистым и упорядоченным пространством космоса, где находится Купер. С другой стороны есть просторы черного необъятного космоса – это дорога в неизвестность, темнота, в которой персонажи стараются найти луч света – спасение. В конце зрителя все же помещают в привычную для него среду: станция Купер и новая планета, пригодная для жизни. Именно это и стало разрешением всех проблем человечества, поэтому данное пространство выглядит белым (чистым) и зеленым (как цвет жизни). В остальном, фильм не использует особенные цветовые решения и не применяет художественные особенности.

По такому принципу действует и звуковое оформление фильма, которое максимально имитирует реальную действительность. Звук в произведении так же подвержен законам науки: досконально проработаны звуки переговорных устройств, звук разрезания воздушной толщи с помощью космического корабля, а в космосе, соответственно, звук отсутствует вообще. Аудио сопровождение фильма делится на звуки реального мира, куда входит речь персонажей, и музыкальное оформление. В первом случае все звуки максимально реалистичны, звук речи нарастает ближе к кульминации фильма благодаря эмоциональным переживаниям героем, здесь возглас «Эврика» является разрешением основной проблемы человечества. Музыкальное сопровождение фильма строится на узнавании зрителя: иногда слышатся звуки шума, будто хаос космоса, а иногда – четкое музыкальное оформление ритма, имитирующие ход времени.

Как и любое произведение киноискусства «Интерстеллар» использует несколько видов планов. Крупный план, исходя из данной картины мира, служит

увеличительным стеклом для зрителя, тем самым помогая присмотреться к нужным объектам, а так же держит его внимание на моментах объяснения героями некоторых теорий. Средний план – наиболее удачный вариант съемки в камерных пространствах космического корабля. Это не только единственный вариант съемки в таких условиях, но так же он служит выделению человеческой фигуры на фоне космических технологий, что подчеркивает зависимость человека от машины и наоборот. Дальний план акцентирует внимание на просторах окружающего пространства, здесь он используется, чтобы показать одинокого человека в неизведанном и чуждом для него месте. Общий план соединяет функцию двух предыдущих видов плана.

Таким образом, материальные знаки произведения с точки зрения научного аспекта картины мира так же сосредотачивают внимание на взаимопроникновении науки и искусства. С одной стороны, все знаки подчиняются научным законам, поэтому основной художественной особенностью произведения является максимально достоверный реализм. С другой стороны, визуальное воплощение фильма не может остаться без художественных особенностей, поэтому «Интерстеллар» использует приемы искусства для подчеркивания основной проблемы произведения.

После материальных знаков изучение картины мира переходит к индексным знакам. Стоит заметить, что все персонажи данного фильма, которые хоть как-то влияют на повествование истории, связаны с наукой. Они вооружены научными знаниями, которые не только помогают им жить в этом мире, но так же и служат на благо спасению всего человечества. Фильм представляет три поколения людей: Мерф (молодое), Купер (зрелое), доктор Брэнд (пожилое). Каждый из них является лицом всех людей своего возраста. Все эти поколения демонстрируют импульс научного знания, который передается от пожилого, через зрелого к молодому поколению. Именно молодые ученые спасают человечество от гибели, благодаря своему уму, науке и молодым жизненным силам.

Начинается этот импульс с доктора Брэнда (Майкл Кейн), который, благодаря своему и возрасту, опыту знанию, обладает возможностью увидеть

гибель человечества. В связи с этим он создает несколько планов по спасению, которые могут быть осуществлены, как позже выясняется, только с помощью более молодых персонажей. Несмотря на то, что он является единственным представителем своего возраста фильма, его миссия – быть головой, которая с помощью теоретических навыков может сделать научный прорыв.

Зрелый возраст представляет главный герой фильма Купер (Мэттью МакКонахи) – инженер, лучший пилот NASA, а так же обычный фермер. Он является популяризатором науки в произведении: с раннего возраста приучает дочь мыслить как ученый, старается все явления объяснить с научной точки зрения, вникает во все теоретические аспекты задания. Помимо этого он является спасителем человечества, который при помощи своих знаний и умения применить их на практике забрался в космическом путешествии на столько далеко, что сумел получить и передать данные, чтобы спасти людей. Он является как человеком слова, так и дела: именно Купер назначается главой миссии, он не только старается выполнить задание, но и жертвует своей жизнью ради него. Даже будучи спасенным, он не успокаивается и доводит свое дело до конца, улетев в конце на пригодную для жизни планету.

Вместе с Купером действует группа ученых примерно его возраста, они жертвуют своими жизнями и одинаково применяют свои научные знания в данном задании. Если доктор Брэнд является головой, то все они – руки, выполняющие ответственную миссию и идущие в расход. Вся их жизнь была подготовкой для большого путешествия по вселенной, а их предназначение – спасти человечество любой ценой, несмотря ни на какие трудности.

Самый молодой возраст ученых, которые растут буквально на глазах зрителя, представлено персонажем Мерф (Джессика Честейн) – дочь Купера, исследователь NASA, который смог преобразовать теоретические научные знания в спасительную для людей станцию Купер. Она так же как главный герой в не меньшей степени является спасителем человечества, способным применить свои знания на практике. В ходе фильма она уверовала в своего отца, а через него и в силу науки, способную решить все проблемы человечества. Более того, она с самого начала имеет на столько прочную связь с наукой, что даже

шуточный философский принцип «закон Мерфи⁷³» интерпретируется как околонаучная теория: «Что может произойти – произойдет». Будучи лицом целого поколения Мерфи представляет группу ученых, главное умение которых – переводить теоретическое знание в практическое. Главное их преимущество – это возраст, вместе с которым они имеют стремление в будущее, время, чистый, еще без шаблонов ум и энтузиазм.

Таким образом, индексные знаки сообщают о дружественном и плодотворном взаимодействии поколений между собой. Каждое из них привнесло в науку свое знание и они совестными силами пришли к общему спасению людей. Фильм показывает не только важность науки в обществе, но и систему, по которой существует современное научное сообщество.

Следующим этапом анализа научного аспекта картины мира произведения является исследование иконических знаков. Для начала стоит сосредоточить внимание на названии произведения, который характеризует научную основу фильма. «Интерстеллар» («Interstellar») в переводе с английского языка – «Межзвездный». Данное название сразу настраивает зрителя не только на научно-фантастический жанр произведения, но так же на повествование о космическом путешествии, которое является основой сюжета. Оно демонстрирует вечное стремление человека к звездам, его желание изучать небесные тела еще с давних времен. Помимо этого, название показывает способность человека путешествовать в пространстве космоса, причем «межзвездный» – обходя трудности, проходя между ними прийти к верному пути, найти конечную цель.

Стоит так же упомянуть, что многие исследователи сосредотачивают внимание на кольцевой композиции произведений научной фантастики. Так и в этом произведении повествование начинается с описания глобальной проблемы человечества с помощью съемок пыльной, задохнувшейся планеты Земля, а заканчивается – изображением новой для человека планеты, которая является для человека будущим. Кольцевая композиция в произведении необходима зрителю, так как она намеренно возвращает его на начало повествования.

⁷³ Блох, А. Закон Мерфи: монография / Артур Блох. – Минск : Попурри, 2005. – 224 с.

Именно этот прием позволяет ему переосмыслить все, о чем фильм «говорил» в ходе художественного диалога и сделать выводы по представленной проблеме в целом.

С точки зрения сюжета научный аспект картины мира произведения кратко можно охарактеризовать так: фильм сосредотачивает внимание на экологической катастрофе планеты Земля, в связи с которой люди с помощью науки ищут любое доступное, пригодное для жизни место проживания. Сюжет здесь построен по научному принципу: теория => практика => результат, где теорией являются исследования в нескольких областях наук по решению возникшей проблемы, практикой – путешествие, реализующее теорию, и сбор данных, а результатом является нахождение выхода в качестве проживания на станции и пригодной для жизни планете.

В итоге, научный аспект формирует такую картину мира произведения, где главной движущей силой является в первую очередь наука. Именно она является базой, на которой строится этот мир и чему он подчиняется. Человек здесь это не только тот, кто умеет пользоваться и применять ее, но и тот, кто совместными с ней силами может изменить свою судьбу – жить или умереть на планете Земля. Наука является двигателем человечества, только с помощью нее он может достичь тех высот, о которых мог только мечтать.

Социальный аспект картины мира. Для начала стоит напомнить, что социальный аспект формирует в произведении схему изложения основной проблемы: фильм рассказывает о прогнозе событий будущего, основываясь на проблемах современного мира. «Интерстеллар» заостряет и привлекает внимание зрителя к современной экологической ситуации, а так же наглядно демонстрирует что может случиться с планетой, если вовремя не остановить этот процесс. Таким образом, фильм с одной стороны актуализирует и анализирует проблему современности, а с другой – предсказывает возможный исход событий. Такая схема повествования нацелена на предупреждение массовой аудитории, повсеместное обращение внимания на большие проблемы экологии нашей планеты. А также данный фильм позволяет изучить реакцию, отношение

зрителей к этой проблеме и побудить их к действию.

Материальные знаки данного произведения преследуют основную цель: визуализация социального пространства фильма при помощи художественных приемов. Для начала стоит заметить насыщенность кадра человеческими фигурами, которое уменьшается по мере приближения повествования к финалу. Если в начале фильма можно заметить большие группы людей, оформляющих улицы, стадионы и станцию NASA, то в конце произведение приходит к постепенному обеднению кадра. Это можно связать с космическим путешествием, положенным в основу сюжета, целью которого является нахождение нового места для жизни. Соответственно даже визуально в ходе фильма представлено постепенное переселение людей с гиблого места на новое. Более того, если в начале люди – это разрозненная масса индивидов, то в конце социум оформляется с помощью фигуры круг. Это касается как окружения персонажами одного из главных героев, так и форма станции. Визуально в ходе повествование происходит формирование общества заново, только в этот раз оно нацелено сохранить единство, порядок и гармонию.

По-другому, нежели в научном аспекте, могут быть интерпретированы цели разных видов планов. Крупный план здесь нацелен именно на подчеркивание важности человеческих эмоций, для удобного сопоставления зрителя с героями. Общий план, включающее в кадр несколько человек, старается визуально поделить фильм на группы людей в зависимости от повествования. Он может как объединять людей в группы так и противопоставлять их между собой, разъединяя единое визуальное пространство с помощью границ кадра. Дальний план нацелен показать либо всех людей сразу, либо одного маленького человека, который является представителем всего человечества.

Эмоции персонажей фильма являются аудиальной краской фильма: эмоциональное напряжение нарастает от начала к концу произведение. Расстояние между персонажами становится все больше, их речь начинает быть громче и ярче, доходит буквально до крика, который старается преодолеть это пространство, желая освободить человека от условностей вселенной.

Помимо этого, данный фильм визуально разграничивает общество, поделенное на два социальных пространства. Первое из них показано в виде дома главного героя, который выглядит старым, консервативным, пыльным и непригодным для жизни, но являющий собой традицию и отсчитывающий начало истории. Здесь люди не живут, а медленно умирают, здесь ничего не происходит и не меняется. Данное место действие является прототипом планеты Земля, который уже выполнил свою функцию быть домом человечеству, но при этом является отсылкой к началу его существования. Другое пространство – секретная станция NASA, где постоянно происходят изменения, в попытках вырваться к светлому будущему. Здесь не прекращается стройка, а ученые постоянно проводят исследования и стараются сделать мир лучше. Данная станция построена по форме круга и является тем самым путем спасения, к которому придут люди, это островок надежды, освобожденный от темноты и пыли.

Таким образом, фильм с помощью материальных знаков стремится к визуальной упорядоченности, эмоциональной открытости зрителю и выделению формы круга как основы для гармоничного существования людей. Уже на данном этапе с помощью визуальных приемов начинают формироваться особенности существования социума, а так же оформляются некоторые его законы и правила. Здесь четко расставлены визуальные акценты которые помогают зрителю ориентироваться в сюжете произведения, принять ту или иную позицию.

Социальный аспект картины мира в большей мере работает над индексными знаками, он разделяет персонажей фильма на две противоположные группы, сталкивает героев между собой. Общество здесь поделено, исходя их отношения людей к миру: первая выступает за сохранение своей позиции на планете Земля, которую условно можно назвать «фермеры», вторая – «ученые», которые нацелены покинуть родной дом человечества и переселиться в другом месте. Уже в самом начале фильма расставляются приоритеты героев, а общество делится большинство и меньшинство.

Определенные сцены фильма показывают ориентацию социума на

избавление от научного опыта человечества во имя будущих поколений, она выражает позицию бездействия и ожидания грядущего апокалипсиса. Например, встреча Купера с учителями в школе показывает позицию большинства: этому миру не нужны ученые и исследователи, ему нужны фермеры, которые смогут добыть еду для людей, которая так необходима в настоящий момент. Эта часть общества базируется на принципе выживания в тяжелых условиях, которые часто могут идти вразрез с моральными устоями и качествами гуманности. Устами Дональда (дедушки Мерф) выражена основная идея данной группы – «этот мир не так уж плох» и «нужно учиться жить на этой земле, а не искать другую». Фермеры представляют консервативную группу, которая смирилась со своей участью и готова погибнуть вместе со своим домом. Результат данного мировоззрения представлен как в качестве упоминания об истреблении людей, нуждающихся в еде, так и наглядный пример Тома (сын Купера), семья которого смертельно больна заражением легких от песчаный бурь.

Оппозицию выражает закрытое общество ученых, нацеленное на спасение человечества с помощью поиска другой, пригодной для жизни планеты, и развития человеческой цивилизации на ней. Они убеждены – несмотря на то, что Земля является их домом, родным местом, все это время она кормила человечество, люди не обязаны на ней умирать, природа якобы сама сигнализирует людям, что пора покидать эту гиблую планету. Главный герой фильма высказывает позицию общества с помощью небольшого монолога: «Кто мы такие? Исследователи, первооткрыватели, а не землеройки». По мнению данной группы истинное предназначение человека – с помощью науки делать жизнь человека лучше, комфортнее, работать на благо всего человечества, сделать для людей их потребности доступнее. Результатом этой позиции становится перемещение всех людей на станцию Купер, а так же успех в нахождении новой планеты.

Каждая из групп людей представляет персонажа, который выражает собой характеристику всей группы, ее идеалы и ценности. Первая часть общества представлена вторым ребенком Купера Томом, который имеет способности и успехи в фермерском деле. Он – самый яркий приверженец старых традиций и

убеждений, один из тех, кто был подвергнут социальной переориентации, благодаря чему стал заниматься выращиванием растений. Он переживает все тяготы изменения климата, но строго убежден, что именно его деятельность сможет помочь ему и его семье выжить в данных условиях. Дом, который Том не хочет покидать, является символом планеты Земля, увядшей, грязной и погибающей, но являющейся родным домом всего человечества и самого персонажа, что и является причиной отказа его покидать.

Научное сообщество визуализировано с помощью Мерф, она убеждена в силе науки и связи отца и дочери, которые и помогут спасти человечество. Мерф не только является спасителем всех людей, которая смогла завершить и осуществить дело старшего поколения, но так же проявляет качества гуманности: еще в начале фильма она просит отца освободить беспилотный самолет, так как он «никому не навредил». Помимо этого она бросает все силы на то, чтобы спасти семью брата, даже против его воли.

Но главным героем является по-прежнему Купер. Он соединяет в себе качество фермера и ученого, находится на границе двух позиций, хотя и склоняется в большей степени в научную сферу. Именно этот статус принятия обеих позиций позволяет ему стать спасителем человеческой расы. Помимо этого он так же проявляет качества гуманности: безвозмездно помогает научному сообществу, действует в интересах не только своей семьи, но и всего человечества, он руководствуется своим понятием нравственности, с помощью своей воли преодолевает эгоизм других персонажей, а так же жертвует собой во имя спасения людей. Именно Купер формирует образ «семьи» в фильме, которая является наивысшей наградой и ценностью для него, ради нее он способен изменить весь мир. В ходе повествования цель главного героя спасти свою семью, меняется на спасение всего человечества. Поэтому под понятием «семья» фильм подразумевает не только родственников персонажа, но так же и весь человеческий род, где каждый человек друг другу брат.

Интересным для анализа знаков-индексов социального аспекта картины мира представляется еще один персонаж – доктор Манн (Мэтт Дэймон), который олицетворяет образ жестокости как противоположности гуманности, по этой

причине является единственным отрицательным героем фильма. Его поведение основано на принципе выживания, он предаёт всяческие моральные ценности, не желая умирать в холодной пустыне. Боязнь смерти и одиночества, а так же личный эгоизм побуждают его пресечь всяческие моральные ценности и подвергнуть все человечество гибели из-за него одного. На основе этого персонажа фильм напоминает, что человек – это существо, не только выросшее в социуме, но и непрерывно в нем нуждающееся. Нежелание оставаться одиноким может перестроить моральные ориентиры даже человека, который казалось бы давно готовился к смерти и шел на это сознательно.

Помимо всех перечисленных персонажей, стоит уделить внимание военным роботам, которые, обладая искусственным интеллектом, имеют качества человека. Основная их цель их программы – служение человеку и беспрекословное подчинение ему. Но в повествовании уделяется внимание их особенности переключать человеческие качества (юмора, искренности) в соответствии с просьбами персонажей. Данная модель поведения переносится на некоторых героев фильма, которые пользуются регулировкой искренности по отношению друг к другу.

Таким образом, индексные знаки социального аспекта картины мира данного фильма демонстрируют систему, в которой общество меняет и вырабатывает новые социальные стандарты при встрече с глобальными проблемами, угрожающие жизни людей. Общество формирует новую систему законов и правил, изменяет привилегии в сторону удобных для него ценностей. Произведение демонстрирует мир как приспособление людей и роботов к окружающему миру, так и полное разрушение социальных законов большинства. Главной ценностью мира представляются гуманность и мораль, а так же семья как в узком, так в широком смысле. Помимо этого, фильм представляет ориентацию человечества изнутри вовне, в порыве желания изучать звезды, так и извне вовнутрь – сосредоточение внимания на родном доме, требующем ухода.

Завершающим этапом в анализе социального аспекта картины мира произведения будет раскрытие иконических знаков фильма. Данный аспект позволяет интерпретировать название фильма относительно социума. Каждую

отдельно мерцающую звезду в космосе можно сравнить с отдельным человеком, индивидом, личностью, который по-своему выделяется (кто-то больше, кто-то меньше), имеет личные характеристики, требует собственного пространства. Все вместе они образуют огромное пространство космоса, который светится за счет мерцания этих звезд. Таким образом, название «Межзвездный» данный аспект раскрывает как путешествие, цель которого – изучение общества, поведения людей, их характера, ценностей и личностных ориентиров.

Данное произведение представляет кольцевую композицию, но в отличие от научного аспекта, она обрамляется другими сюжетами. Повествование начинается с интервью пожилого человека, рассказывающего события прошлого («Мой отец был фермером, как и все в те времена...»), и заканчивается монологом того же героя (пожилая Мерф), но уже о будущем, говоря с позиции человека в настоящем. Кольцевая композиция строится с помощью самой относительной физической величины фильма – времени, именно оно объединяет начало и конец фильма единым повествованием из будущего. Получается, что произведение – это длинный рассказ человека нового мира, который повествует об опыте человечества, произошедший в прошлом. Эта своеобразный экскурс в историю человечества, который описывает наиболее важный и яркий момент, кульминацию существования людей. Для современного зрителя весь фильм – это письмо из будущего, в нем изложены события, которые только предстоит пережить человеку, а рассказ этот ведет персонаж с еще более дальнего будущего, который пережил все описанные события.

Помимо этого, данное произведение на начальном этапе формирует для зрителя понятие «семья», которое сначала ограничивается только конкретной ячейкой общества, а в конце – расширяется до уровня всего человечества, оно становится обобщающим понятием для всего повествования. Это расширение происходит вначале за счет сопоставления зрителем себя с конкретными персонажами: знакомясь с героями и их родственными связями, зритель перенимает на себя схему их поведения. Затем, персонажи в ключевом диалоге намеренно расширяют понятие «семья»: «Я думаю о своей семье и миллионах других семей. План А не сработает, если люди на Земле вымрут, пока мы его

выполняем». После этого все люди человечества начинают восприниматься персонажами родными, каждый из них осознает себя в контексте всех людей и стремится наиболее успешно завершить миссию, дабы спасти каждого. По той же схеме работает и осознание зрителя, который начинает осознавать глобальность повествуемой истории, она задевает буквально каждого смотрящего.

Таким образом, все знаки социального аспекта картины мира произведения формируют две основные позиции фильма. Первая – позиция консерватизма и отчаяния, которая высказывается в пользу невмешательства и полностью покоряется своей судьбе, люди в ней находятся под суровыми законами мира. Она выстраивает образ человека, живущего на основе инстинкта выживания, которое питается личным эгоизмом и не соответствует общим моральным ценностям. Вторая позиция – прогрессивная, она стремится к качественному изменению настоящего положения дел, люди в ней покоряют себе другие миры, пространство космоса, гравитацию и т. д. Такие персонажи руководствуются основными чертами гуманизма, добра, они способны на самопожертвование ради спасения всех людей. С помощью своих человеческих, физических и моральных сил и ценностей эти герои спасают человечество, две оппозиции они соединяют понятием «семья», строят новые ценности в новом мире.

Религиозный аспект картины мира произведения. Данный аспект представляет очень сложную систему взаимодействия человека с Богом, которая раскрывается с помощью трех типов знаков. Материальные знаки представляют разделение мира на тварное и нетварное пространства. Первая визуализирована всем предметностью, которая находится в кадре, это любое изображение мира, не сотворенного человеческими руками: небо, солнце, земля, планеты, звезды, космос и т. д. Сюда же относятся так же природа: климатические катаклизмы, песчаные бури, ветер, горы, растения, а так же человек, который является порождением Бога-Творца. Нетварная сфера не имеет визуального воплощения в фильме, но она неоднократно обсуждается персонажами, которые описывают ее как мир, находящийся за гранью пяти измерений. Таким же образом герои высказываются о Боге, которого они называют «они», «существа из пяти

измерений», «что-то», «кто бы это ни был», «призрак» и другие неопределенные понятия. Но как бы Бога не называли, персонажи не имеют возможности Его увидеть, но могут познать его чувственно.

Помимо этого, произведение формирует более сложное, нежели тварный мир, пространство между двумя сферами, которое создано Богом специально для передачи важной информации во времени между людьми. Это «трехмерное пространство внутри Их пятимерной реальности» в форме необъятного куба, оно состоит из бесконечного количества ячеек, которые являются изображением комнаты маленькой девочки в каждый момент времени. Устами персонажей объясняется, что данное место – это визуальное воплощение времени как пространственного измерения, с помощью которого можно передавать информацию из будущего в прошлое. Этот «мост» между человеком и Богом визуальное упорядочен и строг, он максимально удобен для физического и чувственного восприятия персонажа.

В фильме часто фигурируют кадры, в которых дальний план производится с заниженной линией горизонта. Издревле, люди обращали свой взор на небо к звездам в поисках Бога, в прошлом веке Его искали в космическом пространстве. В данном фильме персонажи выходят за пределы своего объективного мира, в космос, где происходит основное визуальное повествование сюжета. Получается, что все произведение – это долгое путешествие к Богу.

Таким образом, уже на уровне материальных знаков произведение разделяет мир на несколько пространств, которые трактуются с точки зрения человеческого понимания. Первое – особое место обитания Бога, которое может быть познано человеком только чувственно. Второе – место, привычное для людей, которое он ежедневно постигает всеми возможными способами. Третье – созданное Творцом, но познанное человеком сложное пространство есть результат коммуникации человека и Бога.

На основе индексных знаков можно выявить некоторую конкретику относительно божественной сущности, предназначении персонажей в религиозном аспекте картины мира, а так же дать характеристику каждому герою произведения в отдельности.

Как уже было сказано в теоретической части, произведения научной фантастики либо строят религиозный аспект на основе конкретной конфессии, либо определяют Бога как «нечто». Действительно, данное произведение поначалу устами персонажей описывает Его как некую сущность, которая направляет их деятельность и помогает спастись от неминуемой гибели. Конечно, это познание ограничивается ощущениями: персонажи чувствуют, что «Они» их выбрали, что специально создали кротовую нору, намеренно привели их куда-либо. При этом в фильме формулируется новый и необычный ответ на вопрос «Что есть Бог?»: «...это не существа, это мы <...> люди, цивилизация, которая перешагнет пределы четырех измерений». Таким образом фильм описывает религиозную связь человека прошлого с человеком будущего, который представляется существом нового качества, более опытным, его развитие и достижения ушли за пределы рациональных представлений людей настоящего, что поставило его в произведении на позицию Бога.

Единственный персонаж в произведении, который имеет созревшее религиозное сознание – это дедушка Мерф по имени Дональд. Он являет собой архетип Духа, основная цель которого давать мудрые советы главному герою, направлять его мысли и действия в нужное русло. Его речь в диалогах с Купером всегда пронизана мудростью и религиозностью, что проявляется в устных цитатах священных христианских текстов и крылатых выражений: «плодитесь и размножайтесь» (Бытие, 9:1), «Благими намерениями вымощена дорога в Ад». Данный персонаж несет в себе опыт предков, которым делится с другими героями, а действия его основаны на принципах христианской религии.

Все остальные персонажи находятся в процессе получения религиозного опыта, они проходят этап нравственного созревания, задают вопросы о Боге, познают его, получают мудрость, которая формирует их последующую жизнь. Купер, Мерф и Брэнд – персонажи, которые получили религиозный опыт при встрече с нечто, называемое Богом. Все они испытали практически каждый из основных признаков этого опыта: неизреченность (никто сперва не мог объяснить эту встречу), интуитивность (сугубо чувственное познание Бога), кратковременность (встреча не продолжалась долгое время), бездеятельность

воли (завороженные при встрече они не могли пошевелиться), а так же физически и чувственно увидели изменения масштабов времени и пространства. Благодаря чему каждый из них рационально понял свое особое жизненное предназначение и избранность: Купер должен был добраться до гиперкуба и передать квантовые данные своей дочери, Мерф – спасти человечество благодаря деятельности остальных персонажей, Бренд – найти планету, пригодную для жизни. Помимо этого, они получили новые знания не только о Боге, но и об окружающем их мире.

Главный герой Купер, каким бы скептиком он не был, только пребывая в состоянии одиночества смог направить свое познание извне вовнутрь, заглянуть вглубь себя и познать Бога. Именно на данном этапе ему открывается истина, находясь вне пространства и времени, он узнает сущность Бога, общее устройство мира и познает себя, а так же мудрость, но уже не предков не прошлого, а будущего.

Таким образом, индексные знаки произведения представляют описание Бога как некоего сверхразума, всесильного и могущественного существа, который имеет единые корни с современным человеком, от чего он заинтересован в спасении человечества. Помимо этого на примере персонажей становится ясно, что познание Бога – это деятельность, на которую способен только человек, морально и умственно готовый получить мудрость и узнать истину.

С помощью иконических знаков фильм отсылает зрителя к конкретной религии – христианской конфессии, которая не только объединяет все выше перечисленные знаки художественного текста, но так же допускает необычное толкование божественной сущности фильмом.

Название миссии по нахождению новой планеты «Лазарь» отсылает зрителя к конкретному сюжету из истории христианства о воскрешении Иисусом Христом человека. Данное название символизирует смерть старого мира, планеты Земля, на которой проживали люди с самого начала существования человеческого рода, а так же возрождение человечества в новом качестве. Эта миссия – спасение всех людей, которому способствовали божественные сущности. При этом это и отсылка к основным христианским догмам и правилам

жизни, на которые нацелены люди нового мира.

Помимо этого, фильм акцентирует внимание на главной христианской ценности – любви, которая является основой существования всего и вся. Любовь в контексте этой религии является наивысшим благом, она связана с милосердием, терпимостью, стремлением к истине, призывает любить себя, ближнего своего, врага своего, но более всего – Бога. Это понятие отрицает всяческий эгоизм, противопоставляется всем грехам человека, которые могут быть искуплены только безвозмездной и бескорыстной любовью. Такой же любовь видит и объясняет персонаж фильма Брэнд: «Любовь – нечто большее, что мы не в силах пока осознать, артефакт другого измерения, который мы не в состоянии постичь. Любовь – единственное доступное нам чувство, способное выйти за пределы времени и пространства». Произведение выдвигает гипотезу: именно то, непостижимое современным людям, пятое измерение, которым руководствуются направляющая их сверхцивилизация будущего - это любовь. Это единственное объяснение, почему «они» создали специальное трехмерное измерение для Купера – это уважение и принятие его необъятной и чистой любви к своей дочери Мерф. Таким образом, фильм доказывает, что ни на Земле, ни в космосе нет силы мощнее, чем любовь к близким. Именно она опоясывает кольцом все произведение, наделяя новым смыслом кольцевую композицию.

В итоге, религиозный аспект картины мира произведения искусства представляет мир, проникнутым религиозностью, построенный по законам христианства и требующий их соблюдения. Персонажи все время повествования чувственно ощущают присутствие Бога, желая спасти себя, своих детей и все человечество от неминуемой гибели они создают некоторый импульс, основанный на искренней и бескорыстной любви. Именно этот импульс и приводит их не только к решению проблемы, но и ответу на главный вопрос «Что есть Бог?».

Философский аспект картины мира произведения. Несмотря на то, что философия в наибольшей степени сосредоточена на иконическом уровне, материальные знаки в произведении этим аспектом все таки представлены, хоть и в малом количестве. С помощью разных видов планов фильм предлагает

сделать первый шаг в сторону изучения человека и человечности. Крупный план, а иногда и медленное приближение камеры во время монолога персонажа формирует базу для ответа на вопрос «Что есть человек?». В пространстве кадра постоянно появляются разные персонажи, каждый из которых представитель человечества, сравнивая их визуальные портреты, изучая их внутренний мир, можно примерно понять, какое определение человека формирует фильм. Оно не заостряет внимание на возрасте персонажа, его расе, половой принадлежности или эмоциональном состоянии. Материальные знаки формируют образ человека с широко открытыми глазами, который находится в некотором духовном стремлении, этот человек мыслит глобально, его одолевают трудности, с которыми он старается справиться. За счет общего плана, который сосредотачивает внимание на взаимодействии людей между собой, вырисовывается портрет человечности в фильме. Это взаимодействие основывается равно как на взаимопомощи и совместном сотрудничестве, так и на эмоциональных и физических конфликтах. Получается взаимозависимая система положительных и отрицательных типов взаимодействия людей, каждая из которых играет свою роль: положительная роль поощрения и поддержки, отрицательная – стимул, движение к новому шагу вперед. Таким образом, даже материальные знаки формулируют некоторые философские понятия, стараются дать начало ответа на философские вопросы и оформляют базу для мировоззренческих идей.

Философия изучает в первую очередь познание мира человеком, поэтому индексные знаки не столько описывают персонажей, сколько изучает процесс изменения их отношения к миру и осознания себя как человека. Купер – главный герой произведения, являющийся рупором идеи, которую он пропагандирует в ходе повествования. Главная его мировоззренческая позиция – каждый человек на Земле достоин того, чтобы жить, если человечеству угрожает смертельная опасность, то нужно сделать все возможное, чтобы спасти их жизни здесь и сейчас. Это его достойная причина того, чтобы отправиться в долгое путешествие, и единственное оправдание, чтобы оставить семью на Земле. Купер придерживается данной позиции с самого начала произведения и

сохраняет ее до последней секунды фильма. Конечно некоторые другие персонажи стараются поставить его убеждения под сомнение: эгоизм дочери, прагматизм научного сообщества, а так же физические препятствия. Их попытки которых не увенчались успехом, так как главный герой упрямо отстаивает свои идеи, аргументируя при этом весьма объективно. Интересен так же и метод героя умозрительного познания мира, который заключается в логическом подходе при объективном взгляде на вещи: он тщательно взвешивает все варианты и принимает наиболее верное решение. Таким же образом он поступает всякий раз, когда находится на пороге нравственного выбора, его мировоззренческая позиция подвергается всяческому испытаниям. Купер самостоятельно в мыслях, словах изучает мир и формирует понятия Бога, человека, человечности. Часто его мыслительная деятельность направлена вовнутрь: он занимается «самокопанием» в попытке понять причины своего беспокойства, своих действий и поступков, старается осознать свою позицию в этом мире.

Разнообразие философских идей произведение добывается с помощью попыток опровержения позиции главного героя, предлагая ему альтернативные варианты развития событий устами других персонажей. Несмотря на тот момент, когда выяснилась ложь по поводу плана А, герой все равно старается завершить миссию, а позже и вовсе пожертвовать собой ради спасения человечества. Нравственный выбор героя всегда происходит на грани жизни и смерти, чтобы он воспользовался наиболее взвешенным решением.

Профессор Брэнд и Дональд своими словами формируют общее представление зрителя о состоянии мира и его увядании. Они говорят об истреблении голодной половины человечества и о слепом эгоизме другой половины, что наталкивает на мысль об отсутствии любых моральных и нравственных ценностей людей при столкновении с глобальной угрозой.

Таким образом, индексные знаки приводят зрителя к главной проблеме современного мира – отсутствию человечности. Главный герой – это самый яркий пример гуманности, именно он формирует и представляет собой понятие «человек», в его лице можно усмотреть все человечество, а в голове –

общечеловеческие моральные и нравственные нормы и ценности, так необходимые миру. Остальные же персонажи находятся в постоянном изменении своих позиций и смене своих приоритетов, за счет чего мир представляется сложным и многообразным.

Главным иконическим знаком является тип авантюрного сюжета в произведении, основа которого – испытание героя в чуждом ему мире. Все персонажи фильма сталкиваются неизвестным, неизведанным миром, подвергаются нечеловеческим испытаниям, что подвергает их мировоззрение изменениям. Данная проверка проходит в условиях, находящихся за границей привычной им реальности, что требует от них нечеловеческих сил. Данное столкновение с чуждым миром только подтверждает и закрепляет убеждения главного героя, делая их оправданными и верными. На границе жизни и смерти герой вырабатывает запредельные возможности, которые подпитываются только его личными убеждениями.

Главным определяющим понятием всего повествования произведения является время, которое является главным ресурсом персонажей. Они проговаривают: время – это единственная единица измерения, которую они не в силах преодолеть, оно давит на них, не знает пощады, сострадания и милосердия, это река, течение которой никто не имеет возможности изменить. Произведение подтверждает утверждение Гегеля⁷⁴: «Время как отрицательное единство вне-себя-бытия есть такое нечто всецело абстрактное и идеальное; оно есть бытие, которое, существуя, не существует, и, не существуя, существует, – созерцаемое становление», а так же «...не во времени все возникает и происходит, а само время есть это становление, есть возникновение и прихождение, сущее абстрагирование, всепорождающий и уничтожающий свои порождения Кронос». Так и здесь, время – наиболее абстрактная величина, с помощью которой измеряется человеческая жизнь, оно все порождает и убивает. Оно существует не независимо от человека, существовало до его появления и будет существовать после. Данное произведение «играет» с временем: начиная повествование со

⁷⁴ Гегель, Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 2. Философия природы : энциклопедия / Г. В. Ф. Гегель – Москва : Мысль, 1975. – 695 с.

слов человека будущего о прошлом, то замедляя его, то сжимая, рывками перебрасывает зрителя, который смотрит фильм из еще более далекого прошлого. Данное философское понятие формирует кольцевую композицию произведения, которая с помощью времени соединяет начало и конец фильма.

Таким образом, философский аспект картины мира произведения представляет мир сложным: с одной стороны он полон противоречий и мировоззренческих позиций, постоянно изменяющийся благодаря человеческой деятельности, а с другой стороны он постоянный, статичный и непоколебимый, ибо человек в нем – это мелкая сошка. Основная мировоззренческая позиция излагается устами главного героя, все действия и мысли которого основаны на общечеловеческих ценностях, гуманности, нравственных и моральных ориентирах. Результатом взаимодействия этого мира и идеального человека в нем – непрерывное расшатывание фундамента, на котором построены человеческие ценности персонажа, а так же его нравственный выбор, сделанный в пользу спасения человечества.

Вывод. Картина мира фильма «Интерстеллар» предлагает многомерную картину мира, состоящую из научного, социального, религиозного и философского аспектов. Все они раскрывают свое значение в кинотексте с помощью художественных знаков, при этом один знак может быть интерпретирован с точки зрения каждого аспекта. При этом, один не может быть всецело отделен от другого, в художественном тексте они непрерывно взаимодействуют. Так например, именно научные знания (научный аспект) привели главного героя в пространство гиперкуба, где он осознал что есть Бог (религиозный аспект). С другой стороны, любовь Купера к дочери – это религиозная причина, по которой он реализовал свою функцию спасателя человечества (социальный аспект), которая и является его мировоззренческой позицией (философский аспект). Так же, в некоторых случаях произведение содержит одни и те же знаки, которые по-разному раскрываются разными аспектами и способствуют раскрытию многогранности картины мира. Виды планов, персонаж Купер, кольцевая композиция – все эти знаки раскрывают свои многогранные значения в зависимости от аспекта. Художественной идеей

произведения является утверждение: любовь к близким – самая мощная сила, способная придать смысл любой жертве и любому открытию, спасти как близкого себе человека, так и все человечество, она может вернуть нас домой из самой удаленной точки галактики. Таким образом, в ходе анализа произведения современной научной фантастики «Интерстеллар» было выяснено, что данный фильм действительно являет многогранную картину мира, состоящую из четырех аспектов.

2.2.2. Анализ многомерной картины мира фильма «Прибытие» Д. Вильнева

Основой для фильма послужило литературное произведение Теда Чана «История твоей жизни» (1998), которая в следующем же году получила премию «Лучший научно-фантастический рассказ». В 2014 году было объявлено о начале съемок фильма по адаптированному сценарию Эрика Хайссерера, его режиссером становится Д. Вильнев.⁷⁵ За две недели до начала съемок к группе присоединился Стивен Вольфрам – математик, физик-теоретик и программист, создатель языка программирования Wolfram Language. Большую роль в художественном оформлении сыграло приглашение Брэдфорда Янга в качестве оператора, который использовал множество разнообразных объективов для съемок. Помимо этого, многим режиссер благодарен художнику-постановщику Патрису Верметту, при активном участии которого создавались космические корабли пришельцев; супервайзеру по визуальным эффектам Луи Морину, который разрабатывал дизайн кораблей и самих пришельцев; а также художникам Карлосу Хуанте, который также работал над дизайном инопланетян, и Мартину Бертрану, который придумал и нарисовал алфавит пришельцев и придумал их язык. Звуковым сопровождением инопланетных существ занимался Дэйв Уайтхэд из Новой Зеландии, а главную музыкальную тему и другие саундтреки создал Йохан Йоханссон.⁷⁶ Совместными усилиями международная

⁷⁵ Шорохова, Т. История твоей жизни : Как появился фильм «Прибытие» [Электронный ресурс] / Т. Шорохова // Кинопоиск. – 2016. Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/article/2841147>.

⁷⁶ Деточкин, М. Ф. Детально о кинофильме «Пребытие» [Электронный ресурс] / М. Ф. Деточкин // Ovideo. – 2016. – Режим доступа: <http://www.ovideo.ru/detail/234015>.

группа выпустила фильм в широкий прокат в ноябре 2016 года, это событие произвело ошеломительный успех. Произведение не только собрало большое количество положительных отзывов критиков⁷⁷, но так же выиграло премию Оскар за лучший звуковой монтаж.

Научный аспект картины мира произведения. Для начала стоит кратко описать коммуникацию науки и искусства внутри произведения. В подтверждение тезису о научной реалистичности в искусстве стоит отметить, что режиссер во время съемок фильма не только выступал за отказ от «зеленых фонов», но так же является приверженцем максимально реалистичной съемки, которая сглаживалась только благодаря деятельности оператора⁷⁸. Данный фильм полноправно оперирует научными данными: научную базу в области физики и языка программирования обеспечил С. Вольфрам, который совместно со своим сыном разработал специальную программу и графики, служившие ступенью в изучении языка пришельцев.⁷⁹ Несмотря на то, что нет официально зафиксированных сведений о росте к науке после выхода фильма на большой экран, но есть информация, что Вальфрам прямо на съемочной площадке изучал способность корабля пришельцев преодолевать пространство и время, что означает возбуждение научного интереса ученого с помощью произведения. Помимо этого, жанр научной фантастики расширяет свою тематику за счет использования научных знаний не только из области физики, но и лингвистики. Таким образом, данный фильм являет собой яркий пример взаимного сотрудничества науки и искусства в рамках художественного научно-фантастического фильма.

Несмотря на то, что фильм в полной мере пользуется приемами реализма, его материальные знаки все таки более подвержены символизму и обладают художественной интерпретацией. Яркий белый свет не только может интуитивно восприниматься зрителем как нечто чистое, даже стерильное, но так же может

⁷⁷ Перльман, Р. Н. Первые отзывы на «Прибытие»: критики в восторге [Электронный ресурс] / Р. Н. Перльман // Мир фантастики. – 2016. – Режим доступа: <https://www.mirf.ru/news/pervye-otzyvy-kritikov-na-pribytie>.

⁷⁸ Володина, О. 11 фактов о фильме «Прибытие» [Электронный ресурс] / О. Володина // Синемафия. – 2016. – Режим доступа: <http://www.cinemiafia.ru/posts/727>.

⁷⁹ Гагинский, А. «Прибытие» глазами научного консультанта [Электронный ресурс] / А. Гагинский // Мир фантастики. – 2016. Режим доступа: <https://www.mirf.ru/kino/pribytie-nauchny-konsultant>.

интерпретироваться как визуализация ценности знания, которое освещает или просвещает персонажей. Таким же образом раскрывается значение белого цвета: это спокойствие, порядок и умиротворение, в то время как черный цвет – хаос и эмоциональность. Именно поэтому переживающие бурю эмоций люди говорят из черного пространства со спокойными инопланетянами, которые находятся в белом тумане. Крупный план чаще всего нацелен на составление визуального портрета главной героини для того, чтобы показать ее мыслительную деятельность: вздернутая вверх ее голова стремится к знанию, направлена изнутри вовне, в то время как опущенная вниз – к познанию вглубь себя, извне вовнутрь. Кадры часто пользуются закрытой композицией и центрированием во время демонстрации компьютеров, планшетов, листов с языком гектаподов будто боятся выпустить знания за его пределы, камера сковывает и обращает внимание на их центральную позицию в повествовании. Помимо этого, большим значением обладает звук фильма, а точнее речь пришельцев: все звуки фильма умолкают, как только звучит из речь, что обращает на внимание и выделяет ее. Таким образом, уже с помощью материальных знаков произведение выделяет знание как самый важный объект повествования, уделяет внимание его направленности, а так же расставляет приоритеты в информации для зрителей.

Индексные знаки базируются на образе главной героини, которая является производителем знания, а остальные персонажи являются ее помощниками. Лоис – ученый-лингвист, основной задачей которой является выяснение причин по пришествию гектаподов на планету Земля. С самого начала фильм подчеркивает ее простоту (обычный преподаватель университета) и уникальность (она не только имеет доступ к закрытой информации, но и обладает наибольшими познаниями в своей области). По законам жанра она представляет человека вооруженного наукой, который может в любой момент (даже в периоды большого стресса) применить свои знания на практике. На протяжении всего повествования ее мыслительная деятельность не прекращается ни на секунду, а только набирает обороты, в следствии чего Лоис находит научный подход к решению возникшей проблеме.

Иан – физик-ядерщик, является главным человеческим помощником Лоис,

несмотря на владение знаниями абсолютно другой области науки, вместе они представляют научное сообщество. Их связывает не только наука, общие обстоятельства пребывания в чуждой им среде, но так же научный подход к решению проблемы и цель – сделать все возможное, чтобы добиться корректной коммуникации с гектаподами.

Другие помощники – два пришельца, которым дали условные имена Страшила и Дровосек (в англоязычной версии Эбботт и Костелло – американский комедийный дуэт). Они являются представителями сверхразвитой расы, которая обладает огромными познаниями. Их цель – передача человечеству своего языка, который является ключом к пониманию и изучению времени. Для осуществления их намерений они не только обучают Лоис своему языку, но и дают ей возможность избавить мир от нависшей угрозой, которой являются они сами. Таким образом, индексные знаки выделяют персонажей, основной особенностью которых является знание и научное осмысление мира.

Все перечисленные виды знаков формируют такой иконический знак произведения как обобщающее понятие, которым является слово «язык». Язык является наиважнейшим знанием, которым необходимо овладеть человечеству, именно он определяет научную направленность всего произведения и участвует в выборе характеристики главного персонажа. Он определяет сюжет произведения, который может быть охарактеризован как поиск общего языка с инопланетянами, формируя при этом завязку (возникновение чужого языка), кульминацию (овладение им), развязку (последствия – открытие знания будущего). Кольцевая композиция произведения строится за счет реалистичной съемки дома Лоис. Данный отрывок воспринимается зрителями по-разному: в начале – будучи в неведении, в конце – обладая знанием о сюжете фильма, что делает этот прием возвращением к своему состоянию прошлого и переосмыслению себя. Название «Прибытие/Arrival» означает не просто прилет инопланетян на планету Земля, а принесение вместе с ними особого знания, мудрости сверхразумных существ.

Таким образом, научный аспект произведения представляет мир как сложную структуру, главной проблемой которого является понимание и

постижение всех его областей. Человек здесь изображен не всезнающим, но стремящимся к знанию и сохраняющим его как высшую ценность, единственный способ коммуникации с миром. Результатом их отношения является качественное изменение отношения к миру после получения нового знания, которое открыло в их голове путь к его пониманию.

Социальный аспект картины мира произведения. Данный аспект предлагает несколько материальных знаков, которые раскрываются исходя из понятий об обществе. Закрытая композиция кадра или съемка камерных пространств является визуализацией закрытой типа общества, который ограничивает информацию и держит ее внутри этой системы. В свою очередь открытая композиция наоборот означает желание вырваться и заполнить все пространство, она визуализирует движение, в некоторых моментах даже бунт. Крупный план, который сосредоточен чаще всего на изображении лица персонажей, символизирует открытость героев к диалогу при взгляде вовне, и нежелание/неготовность общаться при взгляде вовнутрь. Так же в произведении идет разделение художественного повествования на светлые и темные зоны. Светлое, почти белое пространство вызывает чувство ясности, спокойствия, предполагает слаженность героев между собой в единый сплоченный организм. Темные, почти черные кадры повествуют о разрозненности внутренних сегментов, состояние хаоса и паники. Звуковое сопровождение можно так же разделить на три основных группы: членораздельные звуки, нечленораздельные и музыка. Первая группа представляет собой обычную речь персонажей, на которой чаще всего рационально сосредоточен зритель. Вторая группа являет неизведанные звуковые волны и вибрации, с помощью них создается ощущение чего-то неизведанного, чужого. Музыкальное сопровождение фильма нацелено на чувственное восприятие зрителем эмоционального состояния персонажей. Таким образом, материальные знаки формируют представление о некотором разделении общества на сегменты, они возбуждают фантазию зрителя, что дает эмоциональный отпечаток в течении просмотра.

В произведении индексные знаки делятся на несколько систем, которые в свою очередь делятся на группы. Герои фильма целом делятся на три основные

группы: инопланетяне, закрытое сообщество и люди. Гектаподы – основная угроза людей и в то же время основная причина для их объединения. Цель своего визита они объясняют как помощь человеку сейчас, чтобы через 3000 лет человечество помогло им, при этом они обращают внимание на разрозненность человеческого мира, которую и нужно прекратить. При этом они не пытаются угрожать людям, но их дружелюбное бездействие и молчание повергает все человечество в хаос. Закрытое сообщество представлено в виде ученых и военных, которые изучают инопланетян, охраняют человека от пришельца и наоборот. Эта часть персонажей держит любую информацию в строжайшем секрете, их основная цель – разобраться в причинах прибытия инопланетян. Единственная связь с внешним миром происходит за счет телефонов, видеопереговоров и телевизоров по двум направлениям: обмен информацией с представителями других стран и сообщение некоторой информации в СМИ, дабы успокоить людей. По причине непонимания языка пришельцев, страны перестают слышать и понимать друг друга, что провоцирует мировой конфликт. Данный фильм старается отразить и современную политическую ситуацию в мире, в настоящий момент действительно многие страны находятся в конфликте, и, возможно, только нашествие инопланетян может их сплотить. Здесь закрытое сообщество представляется мостом между инопланетянами и простыми людьми, именно они осуществляют взаимодействие между ними. Третья группа – люди – находятся в состоянии неведения, до них доходит только скудная и часто приукрашенная СМИ информация, которая возбуждает в них панику и побуждает к резким действиям. Таким образом, данная система показывает реакцию людей на внешнюю угрозу, а именно поведение людей является объектом исследования в социальной фантастике. Эта искусственно созданная авторами фильма ситуация является кладом для изучения социологами схем психологического и девиантного поведения человека в условиях опасности.

Главный персонаж здесь Лоис – она самый яркий представитель закрытого сообщества, благодаря деятельности которой угроза исчезает. Она одновременно является инструментом в руках как инопланетян (по сплочению землян), так и людей (настройка коммуникации с гектаподами). Но основная цель Лоис –

заставить людей слушать и слышать друг друга, вся ее деятельность направлена на возобновление коммуникации между странами. Ее волевой характер, чистая душа, нравственные и этические ценности формируют основные социальные нормы человечества. Помимо этого, данная миссия вначале была для нее желанием лично реализоваться, но позже это переросло в реализацию потенциала всего человечества, лицом которого она является. В ходе повествования главная героиня проводит образную саморефлексию, которая с помощью своего нового дара видеть будущее определяет свою позицию в данном мире – позицию смирения. Относительно главного персонажа действующие лица могут быть разделены на помогающих и препятствующих деятельности Лоис. Помощниками являются Иан и пришельцы, но если первый имеет только чувственные на это причины, то вторые – понимают сугубо рационально ее роль, хоть их отношение к ней и кажется немного семейным. С другой стороны, главному персонажу постоянно мешают помочь осуществить миссию: то ставят нереальные временные сроки, то подкладывают гектаподам взрывные устройства, то вообще объявляют им войну. Данная группа персонажей необходима в повествовании, дабы создать условия для изображения сложного, тернистого пути Лоис.

Таким образом, индексные знаки позволяют начать формирование картины мира, составлять ее из действующих лиц и персонажных групп. Общество в фильме представлено максимально разрозненным, все люди здесь действуют сугубо в личных целях и не желают прислушиваться к ближнему, они нарушают все моральные и нравственные нормы. Единственным человеком, который хоть как-то может и исправляет ситуацию – это Лоис, она не потеряла человеческое лицо во время столкновений с трудностями.

Иконические знаки как правило объединяют все предыдущие знаки в единую картину повествования, тоже самое делает обобщающее понятие «коммуникация», а, как известно, коммуникация осуществляется только в рамках диалога. Главной проблемой человечества является закрытость каждого из сегмента этой системы друг от друга: есть возможность коммуникации, но нет диалога. В конце концов «разговор» людей налаживается только благодаря

спасителю в виде лингвиста Лоис, визуальный образ которой оформляет кольцевую композицию произведения. Здесь обобщающее понятие работает и в качестве объединения, и как взаимопонимание, взаимоуважение и сотрудничество.

Помимо этого, в основе произведения так же лежит теория лингвистической относительности⁸⁰, которая утверждает: владение конкретным языком определяет систему мышления и его культурные особенности. Соответственно, при наличии знания более одного языка сознание человека расширяется, а система мышления универсализируется. Пришельцы прибыли объединить человечество единым языком, сделать всех и каждого носителем языка, из-за чего все люди будут понимать друг друга, что вскоре спровоцирует всеобщее объединение. Данная теория приводит произведение к некоторому умозрачительному финалу в жанре утопии, которая ненавязчиво рисует прекрасный мир, основанный на взаимопонимании и братстве.

Таким образом, социальный аспект картины мира произведения представляет мир, основанный на тотальном непонимании и эгоизме. Панацеей этого мира является главная героиня, которая пользуясь качеством лингвиста имеет возможность настроить коммуникацию не только между людьми и пришельцами, но также между людьми и людьми, что оказывается сложнее. Результатом отношения между миром и человеком является качественное изменение мира, который получив урок теперь ориентирован на глобальные социальные изменения, а так же и качественное изменение человека, который получил новое качество, которое не каждый человек имеет, – смирение.

Религиозный аспект картины мира произведения. Данный аспект картины мира описывает способ познания человеком окружающего мира с помощью основных религиозных догм, а так же формирование представлений о Боге, что раскрывается тремя основными видами художественных знаков в произведении. Материальные знаки фильма раскрывают религиозное значение понятий «добро» и «зло» при помощи светлого и темного света. Светлые тона

⁸⁰ Терещенко, Т. В. Гипотеза лингвистической относительности : теоретический анализ и эмпирические данные / Т. В. Терещенко, О. А. Гончаров // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – Дубна, 2014. – №2. – С. 11–24.

используется всякий раз при описании места обитания гектаподов и небесного пространства (символа Бога), а темные тона преобладают в кадрах, изображающих земную жизнь людей. Инопланетяне пребывают в постоянном спокойствии, тишине и молчании, в то время как люди находятся в состоянии паники, суевы и хаоса. Одни с благими намерениями обучают людей своему языку, другие – пытаются взорвать первых. Соответственно эти знаки сразу расставляют акценты и сопоставляют гектаподов с добром, а людей – со злом. Помимо этого, фильм построен на приеме флэшфорварда – отступление от общей линии сюжета с помощью переноса повествования в будущее время. Данный прием сопровождается визуальным конфликтом освещения в кадрах: находясь в темной комнате резко появляется сюжет из будущего, окрашенный теплыми и светлыми тонами. Эти резкие переходы являются «выпадением» из общего повествования, что символизирует кратковременное прерывание медленного течения жизни, расшатывание души. Вообще, фильм отличается особой медитативностью, созерцательностью кадров, что можно назвать «медленным стриптизом»⁸¹ души, которая оголяет как зрителя с помощью главного персонажа. Эта медлительность необходима для передачи общего течения жизни. Таким образом, произведение с помощью материальных знаков сразу расставляет для зрителя акценты и формирует образ понятий «добро» и «зло», с учетом общих религиозных представлений.

Индексные знаки разделяют персонажей на несколько основных групп с точки зрения религиозного аспекта картины мира. Первая группа представленная гектаподами, которые являются посланниками Бога в мир людей. Не зря инопланетных кораблей, прибывших на Землю, именно двенадцать, столько же апостолов было у Иисуса Христа. Основная цель апостолов – разнести по всему миру новое учение о Боге, дать людям новое религиозное представление об окружающей действительности. Так и пришельцы приносят людям божественный дар – язык, способный научить их видеть будущее и объединить им все человечество. Другая группа персонажей представлена

⁸¹ Долин, А. Режиссер Дени Вильнев о «Прибытии» и пришельцах : «Мой фильм – почти медленный стриптиз» [Электронный ресурс] / А. Долин // Афиша Daily. – 2016. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/cinema/3525-moy-film-pochti-medlennyu-striptiz>.

людьми, погрязшими в непонимании, неверии и ненависти. Между этими группами есть связующий элемент – Лоис, которая представляется пророком, способным перевести язык божественных указаний в человеческий. При этом, получение ею дара видеть будущее является результатом религиозного опыта, все признаки которого она испытала во время общения с гектаподами. Коммуникация с божественными сущностями потребовала от нее не только полного погружения в их пространство, но так же душевного и физического обнажения (снимает защитный костюм). Лоис добилась общего языка с пришельцами, будучи рационально (высшее образование) и морально (ее чувственный подход) зрелой, что является признаком высокой нравственности и духовности. В ходе коммуникации героиня осознает свою избранность (преподаватель лингвистики), предназначение (качество переводчика) и место в мире (быть связующим звеном). Знание нового языка наделяет ее божественным качеством, с помощью которого она познает Бога внутри себя и понимает окружающий мир как плод божественного творчества. Таким образом, с помощью индексных знаков произведение раскрывает новое качество персонажей, основная цель которых – выстроить коммуникацию Бога с человеком и человека с Богом.

Иконические знаки на уровне историй и сюжетов объединяют выводы материальных и индексных знаков. В первую очередь, произведение берет в основу повествования библейское придание о Вавилонской башне. Данная история рассказывает о человеческой гордыне, которая побудила людей выстроить башню высотой до небес, дабы «сделать себе имя». Бог наказал людей за их грех и перемешал языки, после чего они не смогли больше понимать друг друга и достроить башню. Сюжет фильма раскрывает последствия этой истории: различие языка привело к такому тотальному непониманию, что Бог через пришельцев даровал им новый язык, способный объединить всех людей на земле. Это привело к возникновению книги «Универсальный язык» (написанная главной героиней), которая выполняет функцию новой Библии. Получается, религия (в частности, речь в фильме идет о христианстве) и является тем самым универсальным языком современного человечества, который способен

объединять души людей в поиске общения с Богом. Более того, в фильме показана необходимость человека в новом учении – человечество на столько погрязло в хаосе и темноте, что визуализируется понятием «зло». Данная книга – единственный путь приблизиться к понятию «добро», которое является «действительным нравственным порядком, выражающим безусловно должное и безусловно желательное отношение каждого ко всему и всего к каждому»⁸².

Таким образом, религиозный аспект представляет сложный мир, основанный на отсутствии взаимопонимания, здесь нетварная часть пребывает в гармонии и порядке, тварная разбита на миллионы осколков. Идеальный человек здесь представлен связующим звеном между человечеством и Богом, а так же между людьми в принципе. Его основная функция и цель – усвоить данное Богом знание и привести человеческий мир к гармонии, спасти его от зла и страдания. Результатом отношения мира и человека является получение божественного учения и нового знания о мире (люди должны жить в содружестве).

Философский аспект картины мира произведения. Данный аспект в зависимости от философской идеи, заложенной в произведении, формирует специфику художественных знаков. Материальные знаки по-прежнему сосредоточены на светотеневой обработке визуального ряда. Только в данной картине мира кадры, выполненные преимущественно в темных тонах, сопоставимы с увяданием жизни, практически смертью. Все человечество на протяжении фильма находится перед лицом смерти: по мнению людей большую угрозу их жизни составляет внезапно прилетевшая на Землю сверхразвитая форма жизни. Цвет космического корабля – черный, а его форма тяжела и похожа на камень – таким он представляется в сознании людей. В то время как другие кадры (в основном флэшфорвардов) раскрашены в яркие краски, в них много света и цвета – буквально пропитаны жизнью и любовью к ней. Ощущение смерти, тревоги и грусти надвигается на зрителя и с помощью музыки, которая выполнена в минорной тональности. Основная музыкальная

⁸² Соловьев, В. С. Оправдание добра / Соловьев, В. С. ; отв. ред. О. А. Платонов. – Москва: Институт русской цивилизации. – Алгоритм, 2012. – С. 656.

тема оформляет начало и конец произведения, подчеркивает тем самым начало и конец жизненного цикла. В общем, все произведение медитативно и созерцательно, каждый плывущий кадр замедляет время – все это ориентирует зрителя на повышение ценности каждой минуты прожитой жизни. Таким образом, с помощью материальных знаков визуально фиксируются одни из основных философских понятий «жизнь» и «смерть».

Индексные знаки устами главной героини заявляют основной философский тезис этого фильма – время не имеет значение. Фильм выглядит так структурный текст, в котором в начале был высказан тезис, а далее следует подробное его доказательство либо опровержение. Некоторые персонажи на протяжении повествования создавали обстоятельства для того, чтобы героиня поменяла свою позицию: ей ставят короткие временные рамки либо торопят. Но такие персонажи как Ян и Вебер стараются вместе с Лоис раздвинуть рамки, выиграть время. По закону жанра, в лице главной героини представляется все человечество, поэтому она действует в интересах всех людей: предстает в качестве понятия «человек» перед инопланетянами, а так же делится с людьми новым, чуждым языком, позволяющим понимать время. Помимо этого, она ещё и проявляет человечность: решается дать ребёнку жизнь, который заведомо обречён на смерть. Причем вся ее деятельность сосредоточена в условиях, находящихся на границе реального и мистического. Столкновение человеческого и нечеловеческого миров, прохождение через стресс и испытания позволяет ей усвоить некоторую истину: инопланетяне кажутся даже более человечными, рациональными и достойными жизни, нежели сами люди. Деятельность главной героини сосредоточена на формулировании и трактовке с разных сторон понятий «человек», «время», «оружие» и так далее. Помимо этого, с помощью своего нового дара видеть будущее она занимается переосмыслением своей жизни и расстановкой ценностей и приоритетов. Таким образом, в ходе самопроверок и столкновений с трудностями, базируя на основе представлений о человечности, главная героиня произведения опровергает привычные представления о важности и ценности времени.

Все иконические знаки сосредоточены на основном обобщающем понятии

«жизненный цикл», который включает в себя понимание жизни и смерти как единого и естественного процесса человека. Если появилась на свет жизнь, то за ней рано или поздно пойдет смерть, при этом ценности жизни не будет, если жизни нет. Поэтому какая разница, сколько отведено времени на жизнь, если момент жизни один – это сейчас. Вся жизнь – это мгновение, которое есть счастье, завтра не бывает, каждый день – это сегодня. Данная идея, положенная в основу произведения, есть причина, почему Лоис носит такие убеждения и решила родить ребенка. Это же подтверждает кольцевую композицию произведения, которая символизирует цикл человеческой жизни.

Таким образом, философский аспект предлагает зрителю сложный мир, обладающий жесткими рамками, в нем все подчинено многим законам, а человек вынужден им подчиняться. Единственной ценностью здесь обладает любовь к каждому прожитому в этом мире мгновению. Главный герой является «рупором» идеи и на протяжении всего произведения борется за ее право на существование. Результатом их отношения является смирение, которое получает главный герой в ходе отстаивания тезиса произведения.

Вывод. В итоге, фильм «Прибытие» является еще одним примером современного научно-фантастического фильма, в художественном тексте которого присутствует многомерной картины мира, состоящей из четырех аспектов. Как и в анализе фильма «Интерстеллар», данное произведение демонстрирует сложную схему взаимодействия и взаимозависимости аспектов внутри картины мира. Произведение формирует на столько универсальную систему знаков художественного пространства, что каждый из них может быть интерпретирован с точки зрения и науки, и социологии, и религии, и философии. Таким примером может служить трехчастная структура групп персонажей: произведение формирует две основные группы героев, противостоящие друг другу по каким-либо убеждениям или причинам, а между ними всегда есть «мост» - соединяющий и находящий взаимопонимание элемент. В научном аспекте двумя группами являются адресанты научного знания и его получатели, соединяющим звеном является научное сообщество, осуществляющее перевод и сохраняющие это знание, в социальной – люди и инопланетяне, а научно-

военное сообщество выполняет функцию посредника в диалоге для понимания сторонами друг друга. В религиозном аспекте взаимодействие происходит между посланниками Бога и верующими, для восстановления духовной связи, которую осуществляет пророк, а в философской проходит столкновение между группой, живущей по законам мира и времени, и группой, для которых время отсутствует, между ними осознающий важность мгновения жизни человек. Таким образом, художественный текст данного произведения формирует определенные знаки, которые иначе трактуются в зависимости от картины мира: материальный знак свет/тьень, индексный – Лоис, а иконический – формирование обобщенных понятий, соединяющих все повествование. Основная художественная идея произведения частично изложена в диалоге персонажей в конце фильма: жизнь слишком коротка, чтобы тратить ее на конфликты, основная деятельность человека должна быть направлена на осознание ценности каждой секунды жизни, на проявление любви к ближнему, на взаимопомощи и взаимопонимании.

2.2.3. Выводы анализа картин мира произведений «Интерстеллар» К. Нолана и «Прибытие» Д. Вильнева

Анализ фильмов «Интерстеллар» и «Прибытие» показал, что произведения современной научной фантастики формируют многоаспектную картину мира. Он не только показал схему взаимодействия аспектов внутри картины мира, но так же определил специфику этого взаимодействия, что позволяет сделать некоторые выводы.

Во-первых, каждый аспект работает с определенной группой знаков в большей степени: научный аспект строится преимущественно на материальных знаках, и менее на индексных и иконических; социальный больше пользуется индексными знаками, и меньше – двумя другими; религиозный и философский аспекты большое внимание уделяют иконическим знакам, нежели материальным и индексным. Таким образом, недостатки анализа знаков одного аспекта с легкостью восполняется разнообразием знаков других, за счет чего они в целом выстраивают общую полную картину мира.

Во-вторых, в ходе анализа было выяснено, что каждое из произведений отдает предпочтение формированию определенной группы знаков, а соответственно и аспекту картины мира, что определяет направленность фильма на ту или иную аудиторию. «Интерстеллар» в большей степени оперирует материальными и индексными знаками. С помощью первой группы он пользуется реализмом, которые предполагают как реалистическое визуальное повествование (соответствие достоверности окружающего мира), за счет второй – старается максимально подробно описать социальные группы и единицы, что позволяет зрителю из уст персонажей усвоить научные теории и сопоставить себя с героями. Данные знаки в большей степени ориентированы на массовую аудиторию, что и объясняет большую популярность как фильма, так и науки. «Прибытие» оперирует материальными знаками, которые позволяют поднять художественный уровень произведения до символики авторского кино, а так же возбудить воображение и воздействовать на душевное, чувственное состояние зрителя. Иконические знаки, которыми наиболее свободно пользуется фильм, провоцируют смотрящего на философское и религиозное познание себя и окружающего мира, что подчеркивается известностью произведения в кругах кинокритиков и деятелей искусства. Но данное различие не значительно, так как работа аспектов в рамках произведения приближается к гармоничному взаимодействию.

Стоит уточнить, что данные произведения искусства на столько пестрят разносортными знаками, персонажами и теориями, что даже представленный глубокий анализ не может охватить всего многообразия тематики произведения. Любой зритель и исследователь может обнаружить в данных фильмах множество символов и их значений сверх того, что изложено в анализе выше.

В итоге, исходя из полученного анализа и выводов, можно с уверенностью заявить, что фильмы «Интерстеллар» К. Нолана и «Прибытие» Д. Вильнева являются яркими примерами современной научной фантастики, которые действительно формируют многомерную картину мира, представленную научным, социальным, религиозным и философским аспектами. Конечно, данные фильмы не являются единственными в своем роде. К таким примерам

можно еще отнести произведения «Бегущий по лезвию» (1982) и «Марсианин» Р. Скотта (2015). Данные фильмы так же содержат некоторую основу данных аспектов, но при этом они не выражают основные тезисы, формирующих базу картины мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя заключительный итог всего исследования, можно сделать следующий вывод. Современные научно-фантастические произведения кинематографического искусства формирует в художественном повествовании многомерную картину мира, которая состоит из научного, социального, религиозного и философского аспектов.

В ходе изучения вопроса было выяснено, что ее формирование происходит за счет использования теоретических разработок разнообразных жанров, каждый из которых формирует тот или иной аспект. Ни для кого не секрет, что любое произведение несет в себе сразу несколько жанровых схем, так как этого требует стремление увеличить тематическое разнообразие произведения. Картина мира современной научной фантастики привлекает как виды научно-фантастического и фантастического жанров, так и других основных жанров мирового искусства. Научный аспект преимущественно использует темы и сюжеты твердой фантастики, но так же заимствует некоторые приемы реализма из других жанров многих видов искусства. Социальный в основном базируется на социальной фантастике, а так же применяет основные драматические и трагические ходы, закрепленные в мировой практике. Религиозный аспект полностью построен на исследованиях религиозного искусства, а так же использует конфессиональные учения и теоретические труды. Философский использует основные приемы авантюрно-философской фантастики, при этом внося разнообразие в тематику произведений с помощью концепций и теорий общеизвестных мыслителей. Таким образом, жанровая система в искусстве представляет традиционную схему устройства художественных знаков вне зависимости от специфики произведения.

В то же время исключительность феномена многомерной картины мира состоит в том, что в искусстве зафиксирован первый опыт синтеза, в рамках одного научно-фантастического произведения, теоретических основ многих других жанров, которые максимально доступно для зрителя работают на нескольких уровнях восприятия человеком окружающего мира. Например,

данные произведения говорят о философии простыми и понятными словами, что открывает для зрителя новые способы познания мира. В итоге, они дают упрощенный способ восприятия человеком окружающего мира, за счет чего зритель осуществляет духовный рост и при этом не теряя интереса к произведению. Что и подтверждается за счет анализа многомерной картины мира современных научно-фантастических произведений «Интерстеллар» и «Прибытие».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев, В. И. Номо loquens и религиозная картина мира / В. И. Алексеев // Вестник ИГЛУ. – Иркутск, 2012. – №2s (18). – С. 26–32.
2. Армер, Е. В. Картина мира и картина социальной реальности : социально-конструктивистский подход / Е. В. Армер // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2013. – №366. – С. 24–27.
3. Базен, А. Что такое кино / А. Базен ; пер. И. Эпштейн. – Москва : Искусство, 1972. – 384 с.
4. Берсенева, Н. С. Словообразовательные модели академического дискурса в жанре научной фантастики / Н. С. Берсенева // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – Санкт-Петербург, 2015. – Т. 1, № 3. – С. 158–164.
5. Блох, А. Закон Мерфи: монография / Артур Блох. – Минск : Попурри, 2005. – 224 с.
6. Борода, Е. В. Фантастика научная и ненаучная : творческие эксперименты художников XIX в. / Е. В. Борода // Вестник Тамбовского Университета. Серия Филологические науки и культурология. – Тамбов, 2016. – Т. 2, Вып. 4 (8). – С. 57–61.
7. Бурмистров, С. Л. Религия, биология и Science Fiction : случай Фрэнка Герберта / С. Л. Бурмистров // Вопросы литературы. – Москва, 2012. – №4. – С. 338–361.
8. Володина, О. 11 фактов о фильме «Прибытие» [Электронный ресурс] / О. Володина // Синемафия. – 2016. – Режим доступа: <http://www.cinematica.ru/posts/727>.
9. Гагинский, А. «Прибытие» глазами научного консультанта [Электронный ресурс] / А. Гагинский // Мир фантастики. – 2016. – Режим доступа: <https://www.mirf.ru/kino/pribytie-nauchny-konsultant>.
10. Галина, М. С. Мифология и кинофантастика / М. С. Галина // Общественные науки и современность. – Москва, 1996. – № 5. – С. 167–175.

11. Гарипова, Г. Р. Информационная картина мира как социокультурное явление / Г. Р. Гарипова // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – Краснодар, 2015. – №5. – С. 20–23.
12. Гегель, Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 2. Философия природы : энциклопедия / Г. В. Ф. Гегель – Москва : Мысль, 1975. – 695 с.
13. Головачева, И. В. Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов / И. В. Головачева // Вестник СПбГУ. – Санкт-Петербург, 2013. – Сер. 9, вып. 2. – С. 18–27.
14. Грицанов, А. А. Новейший философский словарь : 3-е изд. : энциклопедия / А. А. Грицанов – Минск : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
15. Гуревич, Г. С. Карта страны фантазий : монография / Г. С. Гуревич. – Москва : Искусство, 1967. – 176 с.
16. Данилов, Д. Д. Особенности жанра научной фантастики в творчестве Говарда Лавкрафта / Д. Д. Данилов // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск, 2011. – №3(218). – С.42–48.
17. Денисов, С. Ф. Л. И. Влияние науки на искусство / С. Ф. Денисов, Л. В. Денисова, Л. И. Чинакова // Омский научный вестник. – Омск, 2012. – №3(109). – С. 242–246.
18. Деточкин, М. Ф. Детально о кинофильме «Пребытие» [Электронный ресурс] / М. Ф. Деточкин // Ovideo. – 2016. – Режим доступа: <http://www.ovideo.ru/detail/234015>.
19. Джеймс, У. Введение в философию : монография / У. Джеймс. – Москва : Республика, 2000. – 152 с.
20. Дмитриев, А. Интерес к физике у студентов вырастили голливудские фильмы и мировые СМИ [Электронный ресурс] / А. Дмитриев, Е. Эсперазус // МК.RU. – 2015. – Режим доступа: <http://www.mk.ru/science/2015/03/31/gollivudskie-filmy-i-smi-sprovocirovali-rost-interesa-molodezhi-k-fizike.html>.
21. Долин, А. Кристофер Нолан: «Стивену Хокингу «Интерстеллар» понравился» [Электронный ресурс] / А. Долин // Афиша Daily. – 2014. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/kristofer-nolan-stivenu->

hokingu-film-ponravilsya/

22. Долин, А. Режиссер Дени Вильнев о «Прибытии» и пришельцах : «Мой фильм – почти медленный стриптиз» [Электронный ресурс] / А. Долин // Афиша Daily. – 2016. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/cinema/3525-moy-film-pochti-medlennyy-striptiz>.

23. Дыдров, А. А. От «техники-средства» к «технике-Богу»: литературная фантастика о сосуществовании человека и технологий (позитивные и негативные сценарии) / А. А. Дыдров // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Социально-гуманитарные науки. – Челябинск, 2012. – № 32. – С. 162–165.

24. Елисеев, А. «Интерстеллар»: от создания фильма до научного открытия [Электронный ресурс] / А. Елисеев // Naked Science. – 2015. Режим доступа: <https://naked-science.ru/article/sci/interstellar-ot-sozdaniya-film>.

25. Ермоленко, С. И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике / С. И. Ермоленко // Вестник ННГУ. – Нижний Новгород, 2013. – №4(2). – С. 49–53.

26. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства : монография / В. И. Жуковский. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2011. – 496 с.

27. Жуковский, В. И. Пропозиции теории изобразительного искусства : учебное пособие / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева // Красноярск : Красноярский университет КрасГУ, 2004. – 265 с.

28. Иванова, Е. В. Экологическая проблематика в фантастическом дискурсе / Е. В. Иванова // Вестник Челябинского Государственного Университета. – Челябинск, 2013. – № 37. – С. 145–147.

29. Капустина, Е. В. Фантастика как социально-философский феномен / Е. В. Капустина // Вестник ЧГУ. – Челябинск, 2008. – №1. – С. 85–90.

30. Кауфман, И. М. Брокгауза и Ефрона энциклопедический словарь : советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. – Москва : Брасос, 1971. – 459 с.

31. Киричук, Е. В. Моделирование в литературе и кинотексте : Кристофер Нолан и Умберто Эко / Е. В. Киричук, А. А. Кузьо // Наука о человеке : гуманитарные исследования. – Омск, 2013. – № 3 (13). – С. 133–136.

32. Ключева, Л. Б. Проблема стиля в экранных искусствах : учебное пособие / Л. Б. Ключева. – Москва : ГИТР, 2007. – 148 с.
33. Ковтун, Е. Н. Мир будущего в современной научной фантастике : специфика художественной модели // Е. Н. Ковтун // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск, 2016. – №4. – С. 118–135.
34. Ковтун, Е. Н. Фантастика как объект научного исследования : проблемы и перспективы отечественного фантаствоведения / Е. Н. Ковтун // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур : материалы Международной научной конференции 21–23 марта 2006 г. – Издательство Московского государственного университета Москва, 2007. – С. 20–38.
35. Ковтун, Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века / Е. Н. Ковтун – Москва : Высшая школа, 2008. – 484 с.
36. Козьмина, Е. Ю. Авантюрно-философская фантастика XX века и философская повесть / Е. Ю. Козьмина // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2015. – № 5. – С. 96–100.
37. Костюк, Е. Б. Технологии как фактор эволюции искусства XX-XXI столетий / Е. Б. Костюк, А. Е. Селезнев // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров, 2011. – № 1. – С. 184–188.
38. Красильников, Р. Л. Техника в научно-фантастическом массовом кинематографе: смыслы, сюжеты, рецепция. / Р. Л. Красильников // Человек в технической среде. – Вологда, 2015. – Вып. 2. – С. 63–66.
39. Кубанова, Т. А. Картина мира как философское понятие и мировоззренческая система взглядов : история и перспективы изучения / Т. А. Кубанова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – Санкт-Петербург, 2011. – №1. – С.189–193.
40. Маслов, В. М. Научная фантастика в системе современного научного знания / В. М. Маслов // Фундаментальные и прикладные исследования : проблемы и результаты. – Новосибирск, 2013. – №3. – С. 180–185.
41. Мкртычева, М. С. Кино как предмет социологического изучения : возможности и перспективы / М. С. Мкртычева // Теория и практика общественного развития. – Краснодар, 2012. – №12. – С. 113–118.

42. Молчанова, Н. С. Философское обоснование научной реальности и значения научной картины мира в ней / Н. С. Молчанова // Научные ведомости БелГУ. Серия: Философия. Социология. Право. – Белгород, 2010. – №2 (73). – С. 15–27.
43. Монастырских, Г. П. Виртуальная реальность в научной фантастике : социально-философские аспекты / Г. П. Монастырских, Е. В. Цветков // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – Санкт-Петербург, 2009. – № 6. – С. 65–70.
44. Мухин, А. Кристофер Нолан и Тони Майерс рассказывают об особенностях съёмки в космосе, о камерах IMAX и о фильме «Интерстеллар» [Электронный ресурс] / А. Мухин // FilmPro. – 2014. – Режим доступа: <https://www.filmpro.ru/materials/32449>.
45. Назаренко, М. Опыт классификации фантастических жанров [Электронный ресурс] / М. Назаренко // Nevmenandr.net. – 1999. – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php>.
46. Нудельман, Р. Мысль ученого, образ художника [Электронный ресурс] / Р. Нудельман // Советская литература. – 1970. №10(4244). –Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/nudelman_5.htm.
47. Оропай, А. Ф. Спор о литературных пророках / А. Ф. Оропай // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – Санкт-Петербург, 2012. – Т. 2, № 2. – С. 123–130.
48. Перльман, Р. Н. Первые отзывы на «Прибытие» : критики в восторге [Электронный ресурс] / Р. Н. Перльман // Мир фантастики. – 2016. – Режим доступа: <https://www.mirf.ru/news/pervye-otzyvy-kritikov-na-pribytie>.
49. Погорский, Э. К. Картина мира / Э. К. Погорский // Знание. Понимание. Умение. – Москва, 2012. – №4. – С. 322–323.
50. Подлубнова, Е. С. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской литературе / Е. С. Подлубнова // Сервер конференций. – 2006. – Режим доступа: <http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=518>.
51. Померанц, Г. С. Некоторые течения восточного религиозного нигилизма : монография / Г. С. Померанц. – Харьков : Права людини, 2014. – 320

с.

52. Попов, Д. А. Влияние развития науки на европейское искусство XVII-XX вв. / Д. А. Попов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – №10(60). – С. 138–142.

53. Рубцова, О. В. Вербализация концепта «Социальное пространство» в жанре научной фантастики (на основе романа г. Уэллса «Машина времени») / О. В. Рубцова // Вестник ВятГГУ. – Вятка, 2008. – №3. – С. 24–26.

54. Рыльщикова, Л. М. Альтернативная реальность как популяризованный элемент научно-фантастического дискурса / Л. М. Рыльщикова, К. В. Худяков // *Lingua mobilis*. – Челябинск, 2011. – №7 (33). – С. 34–39.

55. Рыльщикова, Л. М. Типология жанров современного научно-фантастического дискурса / Л. М. Рыльщикова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Самара, 2011. – Т. 13, №2. – С. 193–196.

56. Селезнев, Е. А. Компьютерная графика в создании художественного образа в современных произведениях искусства / Е. А. Селезнев // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров, 2011. – №2-1. – С. 204–207.

57. Соловьев, В. С. Оправдание добра / Соловьев, В. С. ; отв. ред. О. А. Платонов. – Москва: Институт русской цивилизации. – Алгоритм, 2012. – 656 с.

58. Сыров, В. Н. Значение «картины мира» в современной науке и философии / В. Н. Сыров // Картина мира: модели, методы, концепты : материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых учёных «Картина мира: язык, философия, наука». – Издание ТГУ, Томск. – 1-3 ноября 2001. – С. 17–22.

59. Тарасова, М. В. Коммуникативные основы художественной культуры : монография / М. В. Тарасова, В. И. Жуковский. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2010. – 145 с.

60. Тарасова, М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства : монография / М. В. Тарасова. – Красноярск : Сибирский

федеральный университет, 2015. – 236 с.

61. Твердынин, Н. М. Влияние научной фантастики на научное и обыденное сознание : сходства и различия. / Н. В. Твердынин // Третьи Лемовские чтения. – Самара : Издательство Самарского Университета, 2016. – С. 534–546.

62. Терещенко, Т. В. Гипотеза лингвистической относительности: теоретический анализ и эмпирические данные / Т. В. Терещенко, О. А. Гончаров // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – Дубна, 2014. – №2. – С. 11-24.

63. Торн, К. Интерстеллар. Наука за кадром / К. Торн ; пер. С. Ломакин. – Манн, Иванов и Фербер. – Москва, 2015. – 336 с.

64. Тузова, Т. М. Картина мира и образ человека в структуре обоснования специфики гуманитарного познания / Т. М. Тузова // Социологический альманах. – Минск, 2010. – №1. – С. 88–96.

65. Тэнасе, А. Культура и религия : монография / А. Тэнасе. Москва : Политическая литература, 1977. – 125 с.

66. Угринович, Д. Искусство и религия : монография / Д. Угринович. – Москва : Политическая литература, 1982. – 355с

67. Фетисова, А. Н. Научная фантастика в условиях модерна и постмодерна : культурно-исторические аспекты : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. философ. Наук : 24.00.01 / Фетисова Александра Николаевна. – Южный федеральный университет. – Ростов-на-Дону, 2008. – 21 с.

68. Фрейлих, С. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского / С. Фрейлих. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2008. – 512 с.

69. Фриндлер, Г. М. Поэтика русского реализма / Г. М. Фриндлер. – Ленинград : Наука, 1971. – 291 с.

70. Хайдеггер, М. Время и бытие : статьи и выступления. Время картины мира / Хайдеггер М. ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.

71. Ханютин, Ю. М. Реальность фантастического мира / Ю. М. Ханютин. – Москва : Искусство, 1977 – 304 с.

72. Харюнин, Г. За гранью возможного : для съёмок «Интерстеллара» камеры закрепляли на борту самолёта [Электронный ресурс] / Г. Харюнин // FilmPro. – 2014. – Режим доступа: <https://www.filmpro.ru/materials/32217>.
73. Хрюкин, Д. А. «Сотворение мира» : способы образного моделирования в научно фантастическом кино / Д. А. Хрюкин // Научный электронный журнал Art&cult. – Москва, 2014. – №13. – С. 81–88.
74. Цветков, Е. В. Научная фантастика и научное предвидение. / Е. В. Цветков // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – Санкт-Петербург, 2008. – №1. – С. 49–54.
75. Цветков, Е. В. Научная фантастика как способ конструирования социальной реальности (социально-философские аспекты) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. философ. наук : 09.00.11 / Цветков Евгений Викторович // Поморский Государственный Университет им. М. В. Ломоносова. – Архангельск, 2009. – 24 с.
76. Чернышева, Т. А. Природа фантастики : монография – Издательство Иркутского университета. – Иркутск, 1985. – 336 с.
77. Черняк, М. А. Фантастика как актуальное чтение : вызовы современности / М. А. Черняк // Библиотечное дело. – Санкт-Петербург, 2013. – № 16 (202). – С. 4–7.
78. Шишкина, С. Г. От социальной фантастики к социальной прогностике : литературная утопия и антиутопия на рубеже XIX-XX веков / С. Г. Шишкина // Мировая литература в контексте культуры, ПГНИУ. – Пермь, 2010. – №5. – С. 13–15.
79. Шмырина, Т. А. Футурология как наука и как предсказание (социально-философский аспект) / Т. А. Шмырина // Вестник ТГУ. – Томск, 2011. – Вып. 9(101). – С. 259–263.
80. Шорохова, Т. История твоей жизни : Как появился фильм «Прибытие» [Электронный ресурс] / Т. Шорохова // Кинопоиск. – 2016. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/article/2841147>.
81. Яковенко, О. К. Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа

словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики) / О. К. Яковенко // Вестник ИГЛУ. – 2008. – №1(1). – С. 140–167.

82. Яковлев, Е. Искусство и мировые религии : монография / Е. Яковлев. – Москва : Высшая школа, 1977. – 224 с.

83. Янушкевич, А. С. Картина мира как историко-литературное понятие / А. С. Янушкевич // Материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых ученых. Национальный исследовательский Томский государственный университет. – Томск, 2002. – С. 10–16.

84. Barron, N. Anatomy of Wonder : A Critical Guide to Science Fiction / N. Barron // Libraries Unlimited. – California, 2004. – 995 p.

85. Barron, N. Science Fiction & Fantasy Book Review : The Complete Series / N. Barron. – Wildside Press. – Rockville, 2009. – 200 p.

86. Editorial. Роботы в Interstellar сделаны практически без графики [Электронный ресурс] / Editorial // Shazoo. – 2014. Режим доступа: <https://shazoo.ru/2014/11/21/26256/roboty-v-interstellar-sdelany-prakticheskii-bez-grafiki>.

87. Eshbach, L. A. Of Worlds Beyond : The Science of Science Fiction Writing. / L. A. Eshbach. – Fantasy Press. – Chicago, 1976. – 104 p.

88. Philips, M. Philosophy and Science Fiction / M. Philips. – Prometheus Books. – New York, 2007. – 392 p.

89. Sanders, S. The Philosophy of Science Fiction Film / S. Sanders. – University Press of Kentucky. – Kentucky, 2007. – 240 p.

90. Westfahl, G. The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy : Themes, Works, and Wonders / G. Westfahl. – Connecticut, 2005. – 278 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Кадры фильма «Интерстеллар» К. Нолана: индексный знак – Купер, который выражает основную идею каждого аспекта картины мира.



Рисунок А.1 – Купер в научном аспекте картины мира представляет ученого-инженера.



Рисунок А.2 – Купер в социальном аспекте совмещает в себе качество ученого и фермера, объединяя собой две противопоставленные группы.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.3 – Купер в религиозном аспекте осознает свое предназначение, находясь в гиперкубе.



Рисунок А4. – Купер в философском аспекте осуществляет жертвоприношение в контексте философской идеи.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рисунок Б.1 – Лоис в научном аспекте картины мира представляет ученого-лингвиста.

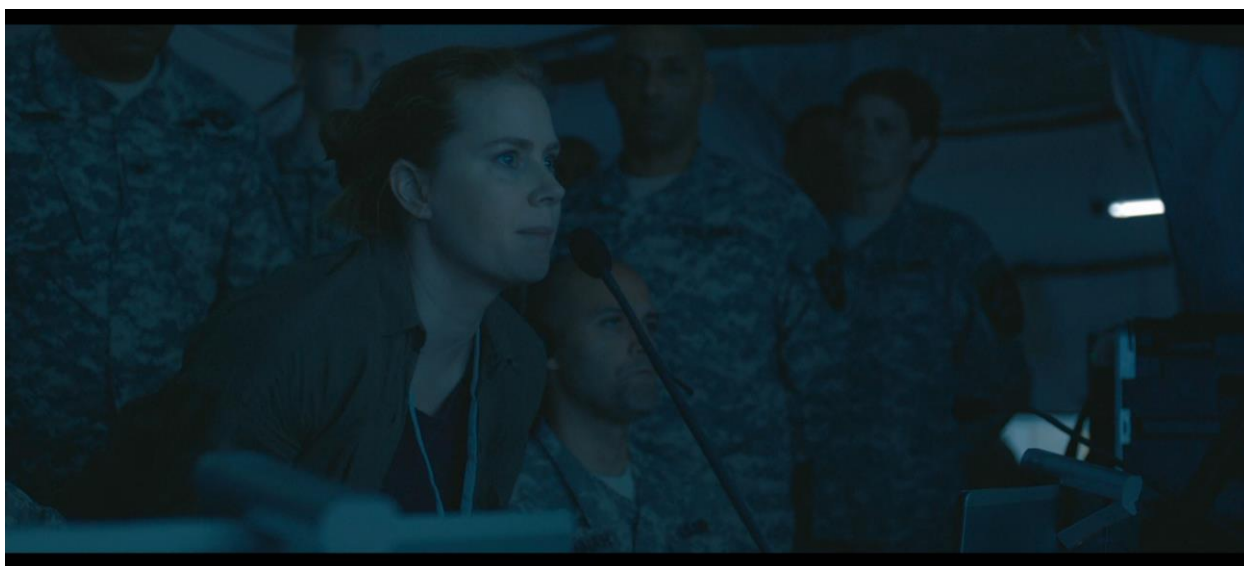


Рисунок Б.2 – Лоис в социальном аспекте мира выполняет свою функцию объединения человечества.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б



Рисунок Б.3 – Лоис в религиозной картине мира исполняет свою функцию пророка – переводит божественный язык в человеческий.



Рисунок Б.4 – Лоис в философской картине мира получает свой дар, благодаря которому усвоит философскую идею.