

**О КОНВЕРГЕНЦИИ В ФОРМАХ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ:
ВОПРОСЫ «ФИЛОСОФСКОГО КИНОИСКУССТВА»
И ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОЯВЛЕНИЙ КОНВЕРГЕНЦИИ В СМИ**

Сурен Оганесян

Доктор философских наук
Российско-Армянский университет
РА, Ереван, ул. Овсепя Эмина 123
Эл. адрес: suren.oganesyan@inbox.ru

Арман Сафарян

Аспирант кафедры журналистики
Российско-Армянский университет
РА, Ереван, ул. Овсепя Эмина 123
Эл. адрес: arman.safaryan1@rau.am
Статья представлена 18.02.2022, рецензирована 22.02.2022,
принята к публикации 07.03.2022
DOI:10.53548/0320-8117-2022.1-256
УДК: 130.3 + 778.5 + 070

Вступление

Понятие «конвергенции» используется как в естественных, так и гуманитарных науках¹. В частности, в биологии термином «конвергенция» обозначают «схождение признаков в процессе эволюции неблизкородственных групп организмов, приобретение ими сходного строения в результате существования в сходных условиях...»². Ныне термин широко используется в философии и гуманитарных науках с целью обозначения феноменов «взаимопереходов» и проявления «синтеза» разных форм духовной культуры.

Дискуссия на тему существования философского кинематографа является актуальной проблемой на «стыке» киноведения и философии кино. Исследователи часто отождествляют термины «авторское

¹ Большая советская энциклопедия 1973, т. 12, 612-613.

² Большая советская энциклопедия 1973, 612.

кино» и «артхаус» с категорией «философского кино»³. Для более детального рассмотрения данной проблемы, на наш взгляд, следует обратиться к специфике философии и истории воплощения философских идей в художественной форме.

Из истории философии становится очевидным стремление философов воплотить свои идеи посредством разных форм духовной культуры, в частности искусства⁴. «Поэтичность» античной философии часто аргументируется родством философии с мифом, хотя многие философы и по сей день используют литературную форму для «имплементации» своих философских взглядов. В науке получило распространение предположение о том, что художественная форма творчества препятствует развитию философского мышления, поскольку за образами и метафорами трудно уловить логику и смысл. Мартин Хайдеггер (1889-1976) же считал, что философия должна занимать место между поэзией и наукой⁵.

В философии преобладает мировоззренческий императив: философы, как и деятели искусства, выражают свое личностное видение, оценку мира и общества в контексте своей эпохи, чем и объясняется субъектность философии, и в этом смысле философия «близка» к искусству. Философия и искусство «схожи» своей «авторской индивидуальностью», но искусство, в отличие от философии, не нуждается в логическом обосновании. Объекты искусства являются об-

³ Следует отметить, что теория авторского кинематографа возникла в 1950-х годах во Франции: «Идеологами» данной теории являлись в частности А. Базен (1918-1958) и Ф. Трюффо (1932-1984). Они считали, что ряд фильмов, несмотря на множество их создателей, имеют конкретных авторов, в качестве которых выступают режиссеры этих фильмов. Артхаусом (букв.: дом искусства) же в 1940-ых годах в США стали называться кинотеатры, специализирующиеся на показе фильмов либо неамериканского, либо довоенного и независимого производства. Понятию артхаус противопоставилось понятие мейнстрим (букв.: основное течение). И по сей день под понятием «артхаус» подразумеваются фильмы, предназначенные не для большинства, противоположные же фильмы входят в рамки понятия «мейнстрим». Следует отметить, что возможен переход конкретных фильмов из одной категории в другую (исходя из пространственно-временных категорий), а отождествление же понятий «артхаус» и «авторское кино» является не корректным.

⁴ См. подробнее Оганесян, Сафарян 2018, 142-149.

⁵ См. подробнее Хайдеггер 1991, 134-145.

разами и существуют в чувственно-наглядном виде, а объекты философии являются мысленными конструкциями. В конечном итоге целью искусства является создание искусственного мира, который соответствовал бы пониманию прекрасного, а поскольку это понимание у людей разное, следовательно, и в искусстве преобладает субъективность (вспоминается общеизвестное изречение Ф.М. Достоевского «Красота спасет мир» и возникает вопрос: «Какая красота?»).

Сложность определения философии обусловлена и тем, что в разных философских системах существуют разные дефиниции философии. Среди философов нет единодушия и в выявлении рамок философии. Сама этимология термина «философия» подразумевает «любовь к мудрости», границы которой трудно начертить, так как это приводит к бесконечному «полету мыслей». Многое, ранее считавшееся философией, впоследствии вышло из понимания философии и стало восприниматься как самостоятельная сфера духовной жизни человека. На протяжении исторического периода своего развития в философию были вовлечены разные элементы духовной культуры: науки, религии, искусства. И по сей день не существует четкого разграничения предметной области философии, так как одна из специфических ее черт выявляется в том, что она может существовать в разных «ипостасях». Существует немало примеров «гегемонии» философии в переломные исторические вехи. В философии отражаются диктуемые временем перемены: в средневековье философия находилась в тесной связи с религией, тогда как в Новое время – с наукой. Разные философы находили разные «территории» для существования философии в системе духовной культуры (например, Б. Рассел считал, что философия – это ничейная земля между наукой и теологией⁶). В философии и в методологии науки духовную культуру и ее формы определяют как результат человеческой деятельности, творческого процесса, отображающего разные сферы жизни.

⁶ См. подробнее Рассел Б., История западной философии, 7. <http://adebiportal.kz/upload/iblock/e56/e56222dcbfd097cc148f6e8e08a41eea.pdf>

Диалоги Платона, переполненные художественными образами и не ограниченные «сухой» аргументацией, представляются читателям и как произведения искусства. Феномен философского романа эпохи Просвещения не был бы возможен без интереса к античной философии, присущего эпохе Возрождения. По сути, философские романы «созвучны» диалогам Платона, воплощающим в жизнь социально-философскую мысль через художественно-образную форму. Выдвигая свои философские идеи, просветители основывались на чувственном опыте, одновременно пытаясь сделать их не противоречащими рассудку, что и легло в основу уникального синтеза философии и художественной литературы (впоследствии подобный синтез станет основным приемом для французских философов-экзистенциалистов). Вышеупомянутый синтез позволяет, как бы, дополнить рациональность европейской философии иррациональностью искусства. Становится очевидным, что использование художественного инструментария для некоторых философов являлось излюбленным методом воплощения своих идей, начиная еще с Античности.

О феномене «философского киноискусства»

После появления кинематографа философы рассматривали и его как своеобразный способ для имплементации своих философских взглядов: «Мы осознали существование кинематографа лишь тогда, когда он уже давным-давно стал нашей насущной потребностью», – утверждал Жан-Поль Сартр, написавший сценарий биографического фильма о Зигмунде Фрейде⁷.

В двадцатом веке были экранизированы классические «литературные и философские памятники» – произведения многих философов: Вольтера («Кандид или оптимизм», 1960, реж. Н. Карбонно и др.), Ж.Ж. Руссо («Веселая наука», 1969, реж. Ж.Л. Годар), Д. Дидро («Монахиня», 1966, реж. Ж. Риветт), А. Камю («Посторонний», 1967, реж. Л. Висконти, «Чума», 1992, реж. Л. Пуэнсо, «Первый человек», 2011, реж. Дж. Амелио) и др. В 1949 году был экранизирован роман

⁷ Фрейлих 2015, 461.

основательницы философии рационального индивидуализма Айн Рэнд (урожденной – Алисы Розенбаум), которая выступила и в качестве сценариста фильма – «Источник» (роман впервые опубликован в 1943 году). Фильм, основанный на идеологической борьбе коллективизма и индивидуализма, по сей день представляется как один из ярчайших примеров «философского кинематографа» – выражения художественных идей в форме киноискусства.

Особо стоит отметить фильм «Затворники Альтоны» (1962) режиссера Витторио де Сики – экранизацию одноименной пьесы Ж.П. Сартра (1960). Пьеса становится особо интересной именно в трактовке итальянского режиссера, работающего в жанре неореализма и отличившегося своими антифашистскими взглядами, в атмосфере послевоенной Италии. Фильм – результат гармоничного синтеза французского экзистенциализма, с первых дней «противостоявшего» нацистам, и итальянского неореализма, стремящегося разоблачить фашистские преступления и переосмыслить прожитые десятилетия, пропитанные духом итальянского фашизма, – становится своеобразной кульминацией культурного движения 1940-1960 годов.

Интересна история экранизации романа известного философа и культуролога-медиевиста Умберто Эко «Имя розы» (данное произведение было экранизировано Ж.Ж. Анно еще в 1986 году). Фильм не понравился Эко, и в дальнейшем он запретил экранизации своих романов, отказав, в том числе, и легендарному Стэнли Кубрику⁸.

Философия как мировоззрение может «жить» и внутри искусства. Деятели искусства как бы «вкладывают» в свои творения «свою философию». В истории культуры немало случаев, когда исследователи или поклонники говорят о мировоззрении деятелей искусства как о своеобразной «философии», хотя последние, конечно же, не являются философами в классическом понимании. Исследуя данный феномен, следует снова обратить внимание на философский роман эпохи Просвещения. На формирование этого жанра оказали влияние все-

⁸ См. Трахимович В., Как снимали фильм «Имя розы» по роману Умберто Эко <http://www.kp.ru/daily/26175.7/3067880/>

мирно известные английские писатели Д. Дефо и Дж. Свифт (творческое наследие которых трудно назвать «философским» в понимании классическом). Шедеврами жанра философского романа являются «Философские этюды» Бальзака (примечательны слова Карла Маркса о том, что он «глубже и ярче познакомился с капиталистическим обществом, читая Бальзака, нежели произведения профессионалов-экономистов»⁹). Ряд ученых склонны утверждать, что между философией и художественной литературой есть больше общего, чем различий. Эта общность особенно хорошо прослеживается в своеобразном синтезе философии с искусством, которая существует у французских философов-экзистенциалистов и для которых художественные произведения служат также образными иллюстрациями – дополнением к их «чисто-философскому» творчеству: «Хочешь быть философом – пиши романы», – заявлял А. Камю, а Ж.П. Сартр утверждал, – «Все мы писатели – философы»¹⁰. Киноведы же склонны утверждать о существовании «философского кино», возможности своеобразного синтеза философии и кинематографа. Формирование жанра некоторые исследователи связывают со второй половиной 1950-х годов¹¹. Термином «философское кино» киноведы обозначают как кинокартины, основанные на произведениях философов, так и кинофильмы, в которые режиссер как бы «вкладывает свою философию». «Великие кинорежиссеры сравнимы не только с живописцами, архитекторами и музыкантами, но еще и с мыслителями. Основа их мышления не понятие, а образ...», – подчеркивал известный философ двадцатого века Жиль Делез (1925-1995), – «кино словно говорит нам: со мной вы не сможете избежать шока, который пробудит в вас мыслителя»¹². Делез, в частности, проводит параллели между философией Ф. Ницше и творчеством американского кинорежиссера О. Уэллса (1915-1985): «Подобно Ницше, Уэллс непрестанно боролся с системами суж-

⁹ Бессонов 2009, 7.

¹⁰ Бессонов 2009, 6.

¹¹ См. Разлогов 2016, 364-365.

¹² Делез 2016, 13, 418.

дения: не существует ценности выше жизни; жизнь не следует ни судить, ни оправдывать; она невинна, ей присуща «невинность становления» по ту сторону добра и зла...»¹³.

Хичкоковский фильм «Веревка» (1948), долгое время считавшийся неудачным экспериментом, не имевшим успеха ни у публики, ни у критиков, сегодня рассматривается как один из примеров «философского кино». Сюжет фильма, основанный на реальных событиях, построен вокруг размышлений о ницшеанстве (в частности, об идее сверхчеловека). ««Веревка» состоит из одного-единственного плана, поскольку ее образы являются всего лишь хитросплетениями одной-единственной цепи рассуждений», – пишет Ж. Делез¹⁴.

Следует отметить творчество режиссера Ингмара Бергмана («Седьмая печать» (1957), «Земляничная поляна» (1957), «Персона» (1966)), который является основоположником жанра «экзистенциальная драма». Как и философы-экзистенциалисты, И. Бергман затрагивал в своих картинах проблемы человеческой жизни – одиночества, смысла жизни. Экзистенциальные проблемы в творчестве режиссера пересекаются и с теорией психоанализа. Часто поиск решения проблем личности уводит героев бергмановских фильмов в дебри детских воспоминаний. Это переплетение философской мысли с кинематографом позволяет открыть диалог о Бергмане и как о философе, воплощающем свои идеи посредством кинематографического инструментария.

Стоит отметить, что философским кинематографом также именуются фильмы Л. Бунюэля, О. Уэллса, М. Антониони, П.П. Пазолини, А.Тарковского, Л. фон Триера и др. О творчестве А. Тарковского Д. Салынский пишет: «Андрей Тарковский был не только режиссером, но и философом, свое понимание законов мироздания он воплощал в кинообразах по определенной системе, и это тоже герменевтика, но средствами кино, где режиссер – исследователь, а не объект исследования»¹⁵. «История трагична. Так говорили Гегель и Маркс.

¹³ Делез 2016, 396.

¹⁴ Делез 2016, 230.

¹⁵ Салынский 2011, 5.

Мы же в последнее время почти не говорим об этом, рассуждая о прогрессе и забывая о невозместимых потерях. «Иваново детство» напоминает нам об этом самым ненавязчивым образом», – комментируя фильм А. Тарковского «Иваново детство» (1962), пишет Ж.П. Сартр¹⁶.

В истории советского кинематографа в качестве философского кино охарактеризованы такие фильмы как «Тени забытых предков», «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости» и «Ашик Кериб» Сергея Параджанова, «Застава Ильича», «Июльский дождь» и «Послесловие» Марлена Хуциева, антиутопия «Кин-дза-дза» Георгия Данелия и другие.

В истории культуры, на протяжении разных эпох, существовало множество теорий, концепций, философских систем и идей, обосновывающих различные системы ценностей. Аксиологические рассуждения также вырисовываются в произведениях искусства. Естественно в большинстве кинокартин затрагивается тема морали и ценностей. В одном из своих интервью А. Тарковский, сопоставляя свою картину «Зеркало» с фильмом Ф. Феллини «8 1/2», указывает на то, что, в отличие от феллиниевской классики, где основной является проблема творчества, в центре его фильма стоит моральная проблема. Он отмечает: «Мне кажется, что эта проблема выходит за рамки эстетических – в моральную сферу»¹⁷.

Стоит, однако, отметить, что и раннее творчество Ф. Феллини («Белый шейх», «Маманькины сынки», «Дорога», «Сладкая жизнь»), как и весь ранний неореализм, также основывается на этических рассуждениях. Неореалисты пытались осмыслить ценностные потребности послевоенной Италии и этим достигнуть нового культурного расцвета. Антифашистскими настроениями и проблемой «маленького человека» переполнены фильмы «Рим – открытый город» (1945, реж. Р. Росселлини), «Похитители велосипедов» (1948, реж. В. де Сика), «Рим

¹⁶ Письмо Жана-Поля Сартра редактору газеты «Унита» Марио Аликате // Фрейлих 2015, 450–457.

¹⁷ Интервью А. Тарковского телевидению Латвийской ССР <https://www.youtube.com/watch?v=T7RtQzzvwNQ>

в 11 часов» (1952, реж. Дж. де Сантис) и др. Итальянский неореализм черпал свое вдохновение, в частности, из произведений французских режиссеров эпохи «поэтического реализма». Фильмы «Атланта» (1934, реж. Ж. Виго) и «Набережная туманов» (1938, реж. М. Карне) сегодня стали классическими примерами фильмов из истории кинематографа о смысле человеческого существования и человеческих взаимоотношений. Невозможно также обойти творчество Ч. Чаплина, который, создав в своих картинах «Малыш» (1921), «Золотая лихорадка» (1925), «Огни большого города» (1931) вышеупомянутый образ «маленького человека», одним из первых заставил задуматься о кинематографе как о своеобразном виде искусства.

В двухтомнике «Кино» Ж. Делез, наоборот, в некоем смысле противопоставляет искусство и мораль. «В своих последних фильмах Росселлини теряет интерес к искусству, которому ставит в упрек инфантильность и жалостливость, то, что оно сетует на утрату мира: он хочет заменить искусство моралью, которая возвратила бы нам веру, способную увековечить жизнь. Несомненно, Росселлини еще сохраняет идеал знания, и от этого сократического идеала он никогда не откажется. Но у него имеется потребность обосновать его религией, простой верой в человека и мир»¹⁸.

Еще одним интересным ареалом соприкосновения философии и кинематографа является «кино о философии и философах», что ошибочно отождествлять с термином «философское кино». Жизнь, биография философов часто становится темой для кинокартин. Можно перечислить некоторые из них – «Сократ» (1971, реж. Р. Росселлини), «Августин из Иппоны» (1972, реж. Р. Росселлини), «Декарт» (1974, реж. Р. Росселлини), «Последние дни Иммануила Канта» (1994, реж. Ф. Коллин), «По ту сторону добра и зла» (о Ф. Ницше, 1977, реж. Л. Кавани), «Дни пребывания Ницше в Турине» (2001, реж. Ж. Брессан), «Витгенштейн» (1993, реж. Д. Джармен), «Деррида» (2002, реж. К. Дик и Э.З. Кофман), «Сартр, годы страстей» (2006, реж. К. Горетта),

¹⁸ Делез 2016, 434.

«Любовники Кафе де Флор» (о Ж.П. Сартре и С. де Бовуар, 2006, реж. И.Д. Коэн), «Альбер Камю» (2010, реж. Л. Жауи) и др.

Философия как сфера человеческой жизнедеятельности также может быть своеобразным центром и линией сюжета кинофильма. В этом контексте следует отметить фильм «Иррациональный человек» (2015, реж. В. Аллен). В фильме Аллена главный герой – преподаватель философии, жизнь которого пронизана философскими переживаниями. Фильм переполнен диалогами о сущности философии и ее предназначении в жизни человека. Примечательно, что «рассуждения» о философии занимают большое место не только в кинематографическом творчестве режиссера. Вуди Аллен, известный также своими рассказами, неоднократно возвращается к философской тематике и в своих литературных произведениях¹⁹.

Классифицировав феномены культуры, традиционно воспринимаемые «двойко» (и как философские, и как художественные), можно прийти к выводу, что конвергенция (а также «синтез» или «симбиоз») двух самостоятельных форм духовной культуры – философии и искусства, лежит в основе как философского романа (или философской повести), так и философского кинематографа (или кинематографического жанра «экзистенциальная драма» и др.). Возможна также «имплементация» философии в художественной форме (в частности, посредством специфического «инструментария» кинематографа).

О проявлениях конвергенции в СМИ

На протяжении последних лет в научной литературе подчеркивается возникновение и развитие новых форм журналистской деятельности в связи с использованием интернета как площадки распространения информации, чем обусловлено употребление терминов «интернет-журналистика» (цифровая журналистика), «конвергентная журналистика» и «мультимедийная журналистика». Понятие «конвергентности» распространилось в теории журналистики в связи с интеграционными процессами информационных и коммуникативных средств

¹⁹ См. в частности Аллен 2017.

(традиционных форм СМИ и компьютерных технологий), что позволило распространять информацию посредством разных носителей и «вещателей» (как аналоговых, так и цифровых)²⁰. Понятие «конвергентной журналистики» взаимосвязано с категорией «мультимедийной журналистики» – распространения информации с одновременным использованием текстовых (газета, журнал, онлайн форматы), аудиальных (радио, онлайн радио), визуальных (телевидение, онлайн телевидение) и т.н. онлайн (как вышеупомянутые форматы, созданные на основе слияний традиционных форм и интернета, так и другие, появившиеся с распространением интернета – например – блогосфера) платформ распространения информации. Следует отметить, что вышеупомянутые термины не являются тождественными, так как для формирования «конвергентной журналистики» необходим «синтез» разных форм распространения информации, для существования «интернет-журналистики» и «цифровой журналистики» необходимы процессы интернетизации или джиджитализации, а «мультимедийная журналистика» как сфера журналистской деятельности возникает лишь с появлением новых жанрово-форматных решений – творческого синтеза новых форм журналистской деятельности (в отличие от механического слияния разных каналов распространения коммуникации, присущего конвергентной журналистике). С появлением и распространением интернета множество СМИ прибегли к конвергентным и мультимедийным форматам, одновременному использованию разных (аудиальных, визуальных и печатных) каналов и форматов вещания. Несмотря на то, что для развития конвергентной и мультимедийной журналистики бесспорным фактором являлось распространение интернета, еще задолго до этого некоторые информационные корпорации (такие как BBC²¹) прибегали к слиянию существующих форм вещания.

²⁰ См. подробнее Вартанова Е.Л., К чему ведет конвергенция в СМИ? <http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/bpa/b59df6463a315de4c32568fd0038da32>

²¹ Британская корпорация BBC с 1936 года (с момента запуска телеканала BBC Television Service, который до 1955 года оставался единственным телеканалом в Велико-

Общеизвестно, что еще античные риторы (ораторы), не ограничиваясь вербальными формами коммуникации, использовали также и невербальные средства общения (язык тела, мимику, жесты), религиозная проповедь сопровождалась музыкой и визуальными (архитектурно-иллюстративными) феноменами, а письменная (позже печатная) коммуникация (текст) – иллюстрациями. Первые примеры печатной прессы также использовали подобную «конвергенцию» – слияние текстовых и иллюстративных практик, однако в силу технологического развития рассуждать о синтезе визуальных и аудиальных каналов распространения информации в журналистике можно лишь с появлением аудиальных и аудио-визуальных медиа²². До появления специфических жанров радиожурналистики «проходил процесс механического объединения прессы и радио» – дикторы «зачитывали» газетные новости, происходил обзор печатных публикаций²³. С появлением телевидения работники телевидения также начали использовать «инструментарий» радио и печатных форм распространения информации в своей деятельности (вспомним западные «мыльные оперы», характерные для радиоэфира до популяризации на телевидении). Одновременно подчеркивается вопрос об «унаследовании» телевидением кинематографического инструментария (в частности, фактор сценария)²⁴. Примечательно, что процессам конвергенции и мультимедиазации в СМИ сопутствует поиск новых жанрово-форматных решений²⁵, однако можно вспомнить критику традиционной системы классификации жанров профессора В.Т. Третьякова с позиций «чистой журналистики». Аргументируя свою критику положением, что не все, что печатается в газетах или же транслируется по телевидению, является журналистикой, он выделяет четыре жанра журналистики («информация», «репортаж», «интервью» и «статья»), считая остальные –

британии) одновременно использовала радио- и телеформаты вещания. См. подробнее: http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/september/22/newsid_3131000/3131477.stm

²² Мультимедийная журналистика 2017, 44-46.

²³ Зиновьев 2012, 82.

²⁴ Ёрђђушћ 2007, 41:

²⁵ Ушђшрђушћ 2021, 225-236:

их производными²⁶. На наш взгляд, процессы мультимедизации и конвергенции в журналистике, модус адаптации творческой личности к современным технологическим вызовам в ближайшей перспективе также станут объектом философского-методологического переосмысления.

На постсоветском пространстве, на фоне коренных социокультурных трансформаций актуализируются вопросы академического переосмысления этико-эстетической ценности произведений литературы и искусства. Неизбежно, на наш взгляд, академическое переосмысление «предметных полей» с включением в университетские программы феноменов культуры, по тем или иным причинам, находившихся под табу в советский период (спецификой проблематики научно-образовательных систем постсоветского пространства является предстоящая «амнистия» многих феноменов культуры, «репрессированных» в советский период), и их пропаганда с использованием «инструментария» конвергентной и мультимедийной журналистики²⁷.

Перефразируя же высказывание Ж. Делеза о возможности раскрытия концепта кино лишь посредством философского «инструментария», на наш взгляд, нельзя не согласиться также с классическим утверждением, что феномены культуры наиболее полно раскрываются при выявлении широкого спектра взаимосвязей форм духовной культуры.

Литература

- Երիցյան Ս.Ս. 2007, Հեռուստահաղորդում. Մտահղացումից մինչև եթեր (Հեռուստալրագրության տեսության և պրակտիկայի հարցեր), Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 363 էջ:
- Սաֆարյան Ա.Ա. 2021, Լրագրության ժանրաձևաչափային դասակարգման առանձնահատկությունները մոլտիմեդիային տրանսֆորմացիաների դարաշրջանում, Գրականագիտական հանդես, N 2, Երևան, էջ 225-236:
- Аллен В. 2017, Побочные эффекты, Москва, «АСТ», 256 с.
- Бессонов Б.Н. 2009, Философия и литература: общее и особенное, «Философия и литература: линии взаимодействия» (Сборник научных статей), отв. ред. И.А. Бирич, Москва, «МГПУ», 232 с.

²⁶ См. подробнее Третьяков 2004, 263-264.

²⁷ См. также Сафарян 2018, 19-27.

- Большая советская энциклопедия 1970-1978, третье издание, Москва, «Советская энциклопедия».
- Вартанова Е.Л., К чему ведет конвергенция в СМИ? <http://emag.iis.ru/arc/info-soc/emag.nsf/bpa/b59df6463a315de4c32568fd0038da32> (дата верификации: 17.12.2021).
- Делез Ж. 2016, Кино, Москва, «Ад Маргинем Пресс», 560 с.
- Зиновьев И.В. 2012, Возможности мультимедийной журналистики на современном этапе развития российских масс-медиа, Знак: проблемное поле медиаобразования, изд. Челябинского государственного университета, N 1(9), с. 82-85.
- Мультимедийная журналистика 2017, Учебник для Вуз-ов, под общ. ред. А.Г. Качкаевой, С.А. Шомовой, Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», Москва, изд. дом Высшей школы экономики, 413 с.
- Оганесян С.Г., Сафарян А.А. 2018, Об особенностях изложения философских идей в художественной форме, Вестник общественных наук, N 2 (653), НАН РА, Ереван, с. 142-149.
- Разлогов К.Э. 2016, Кинопроцесс XX – начала XXI века (искусство экрана в социодинамике культуры: теория и практика), Москва, «Академический проект», 640 с.
- Рассел Б., История западной философии, <http://adebiportal.kz/upload/iblosk/e56/e56222dcbfd097cc148f6e8e08a41eea.pdf> (дата верификации: 28.03.2022).
- Салынский Д.А. 2011, Киногерменевтика Тарковского, Москва, «Квадрига», 574 с.
- Сафарян А.А. 2018, О некоторых проблемах ценностных ориентиров научно-образовательных систем стран ЕАЭС и СНГ, 21-ый век, информационно-аналитический журнал, N 4 (49), Ереван, с. 19-27.
- Трахимович В., Как снимали фильм «Имя розы» по роману Умберто Эко, <http://www.kp.ru/daily/26175.7/3067880/> (дата верификации: 17.12.2021).
- Третьяков В.Т. 2004, Как стать знаменитым журналистом: курс лекций по теории и практике современной русской журналистики, Москва, «Ладомир», 623 с.
- Фрейлих С.И. 2015, Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского, учебник для ВУЗ-ов, 8-е издание, Москва, «Академический проект», 512 с.
- Хайдеггер М. 1991, Что значит мыслить? Разговор на проселочной дороге (Избранные статьи позднего периода творчества), Москва, «Высшая школа», с. 134-145.

**ՀՈԳԵՎՈՐ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՁԵՎԵՐԻ ԿՈՆՎԵՐԳԵՆՑԻԱՅԻ ՄԱՍԻՆ.
«ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏԻ» ՀԱՐՑԵՐԸ ԵՎ ՁԼՄ-ՆԵՐՈՒՄ
ԿՈՆՎԵՐԳԵՆՑԻԱՅԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԻ ԸՄԲՈՆՈՒՄԸ**

Հովհաննիսյան Սուրեն, Սաֆարյան Արման

Ամփոփում

Հոգևոր մշակույթի ձևերում կոնվերգենցիայի դրսևորումները մասնավորապես արտահայտվում են «փիլիսոփայական կինոարվեստի» ֆենոմենում և կոնվերգենտ լրագրության ժամանակակից գործիքակազմում: Կոնվերգենցիայի հասկացությունը օգտագործվում է փիլիսոփայության և հումանիտար գիտությունների մեջ՝ «փոխանցումների» ֆենոմենների և մշակույթի տարբեր ձևերի «համադրության» դրսևորումների բնորոշման նպատակով: Փիլիսոփայության հայեցակարգերում բացահայտվում են փիլիսոփայական կինեմատոգրաֆիայի ժանրային առանձնահատկությունները: ՁԼՄ-ներում կոնվերգենցիայի և մուլտիմեդիազիայի գործընթացներին ևս բնորոշ են ժանրաձևաչափային փոխակերպումները:

Բանալի բառեր՝ մշակույթի ձևերի կոնվերգենցիա, փիլիսոփայական կինոարվեստ, էքզիստենցիալ դրամա, կինոյի փիլիսոփայություն, կոնվերգենտ լրագրություն, մուլտիմեդիային գործիքակազմ, ժանրաձևաչափային մոտեցումներ:

**О КОНВЕРГЕНЦИИ В ФОРМАХ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ: ВОПРОСЫ
«ФИЛОСОФСКОГО КИНОИСКУССТВА» И ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОЯВЛЕНИЙ
КОНВЕРГЕНЦИИ В СМИ**

Сурен Оганесян, Арман Сафарян

Резюме

Конвергенция в формах духовной культуры, в частности, проявляется в феномене «философского киноискусства» и в современной инструментарии мультимедийной журналистики. Понятие конвергенции используется в философии и гуманитарных науках с целью обозначить феномены «взаимопереходов» и проявления «синтеза» разных форм культуры. В концепциях философии кино выявляется жанровая специфика фи-

лософского кинематографа. Для процессов конвергенции и мультимедиазации в СМИ также характерны жанрово-форматные трансформации.

Ключевые слова – конвергенция форм культуры, философский кинематограф, экзистенциальная драма, философия кино, конвергентная журналистика, мультимедийный инструментарий, жанрово-форматные подходы.

ON CONVERGENCE IN THE FORMS OF SPIRITUAL CULTURE: ISSUES OF "PHILOSOPHICAL CINEMATOGRAPHY" AND COMPREHENSION OF MASS MEDIA CONVERGENCE

Suren Hovhannisyan, Arman Safaryan

Abstract

The concept of convergence in forms of spiritual culture focuses in this contribution on phenomena of "the philosophical cinematography" and the modern format of convergent journalism. This idea is used in both the humanities and philosophy by means of "mutual transition" and a "synthesis" of various forms of culture. The processes of convergence and multimedisation in mass media are correlated with genre-format transformations.

Key words – convergence of cultural forms, philosophical cinematography, existential drama, philosophy of cinema, convergent journalism, multimedia tools, genre-format approaches.