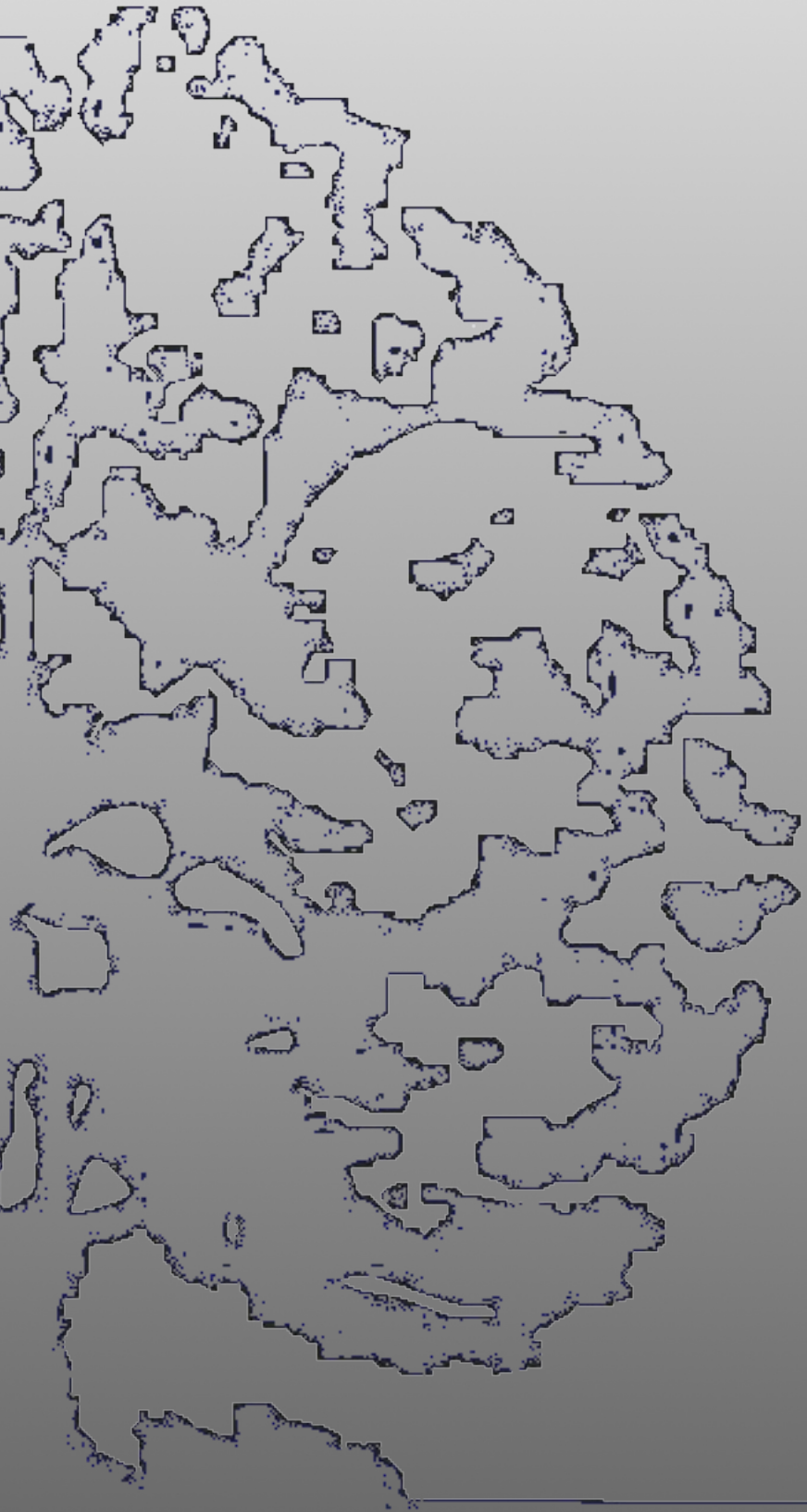
ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Одиннадцатый год издания / 11th Year of publication



№44 (4-2021)
октябрь-декабрь / October-December

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

Спиридонов Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

Тхостов Александр Шамилевич, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК» (Москва, Россия).

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и мадиаискусства ГМИИ им.А.С.Пушкина (Москва, Россия).

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, зав.кафедрой теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Ответственные за выпуск: В.А. Колотаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения, доцент)

ART&CULT АРТИКУЛЬТ ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
ISSN 2227-6165
Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:
125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2021

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubjana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

Krivtsun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia)

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor,Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography" (Moscow, Russia).

Shishko, Ol'ga Viktorovna, founder of the “MediaArtLab” Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil., associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH (Moscow, Russia).

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate Professor, department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor, Head of the Department of theory and history of art at RSUH (Moscow, Russia).

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia).

Executive editors of the issue: V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD).

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

Founder:
Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:
125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2021

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *С.Ю. Штейн* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

60 *О.С. Давыдова* «Заветы» Орфея: «архаика» как творческий принцип художников-символистов

75 *В.Н. Чимитов* Память как метод в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский»)

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

86 *Е.А. Карцева* Эволюция искусства в общественных пространствах: смена институциональных моделей

КИНО

94 *Ю.В. Капорина* Конструирование образа исторического прошлого Италии XV-XVI вв. в современной сериальной культуре

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

110 *А.В. Марков* От идеализма к неомарксизму. Часть 3. Борис Асафьев

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

118 *Т.И. Кожокару* К вопросу о методологии анализа фильма

149 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *S.Yu. Schtein* Strategies and methodological scheme of cinema research. Methodology

HISTORY OF ART

60 *O.S. Davydova* "Testaments" of Orpheus: "The Archaic" as a creative principle of symbolist artists

75 *V.N. Chimitov* Memory as a method in the work of N.D. Gritsiuk (the motif of the russian medieval architecture in the series "Pereslavl-Zalessky")

CONTEMPORARY ART

86 *E.A. Kartseva* Evolution of art in public spaces: shift in institutional models

CINEMA

94 *J.V. Kaporina* Constructing image of the historical past of Italy in the 15th-16th centuries in modern serial culture

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

110 *A.V. Markov* From idealism to new Marxism. Part 3. Boris Asafiev

METHODOLOGY

118 *T.I. Kozhokaru* On the methodology of film analysis

149 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 167+168.522+7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-6-59

Сергей Юрьевич Штейн
Sergey Yuryevich Schtein
кандидат искусствоведения, доцент,
PhD in Art Studies, assistant professor,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
sergey@schtein.ru

МЕТОДИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА ИССЛЕДОВАНИЙ КИНЕМАТОГРАФА. МЕТОДОЛОГИЯ

STRATEGIES AND METHODOLOGICAL SCHEME OF CINEMA RESEARCH. METHODOLOGY

В третьей статье из цикла работ, посвящённых обзору существующих и потенциально возможных алгоритмов исследования кинематографа, анализируется специфика методологического инструментария, необходимого для исследования различных его аспектов. Анализ методологического инструментария, используемого при вариативных алгоритмах исследования, развёртывается с учётом проведённого в двух предыдущих статьях рассмотрения кинематографа как предмета и материала для познавательной активности (первая статья цикла), реализуемой в отношении того, что можно охарактеризовать как предметную область его дисциплинарных исследований (вторая статья цикла). Основанные на константных исследовательских целях методико-методологические примеры разномасштабных исследований кинематографа могут быть функционально использованы для осознанного проектирования и оптимальной продуктивной реализации познавательной активности в его отношении.

Ключевые слова: киноведение, наука о кино, методология киноведения, кинематограф, кинообразование, фильм, деятельностный подход, генетически-конструктивный подход, константный метод, онтологизация, схематизация

Для цитирования: *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология // Артикульт. 2021. №4(44). С. 6-59. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-6-59

In the third article from the series of works devoted to the review of existing and potentially possible algorithms for the research of cinematography, the specifics of the methodological tools necessary for the research of its various aspects are analyzed. The analysis of the methodological tools used in variant research algorithms is developed taking into account the consideration of cinematography as an object and material for cognitive activity carried out in the previous two articles (the first article of the cycle), which is implemented in relation to what can be characterized as the thing area of his disciplinary researches (second article cycle). Based on constant research goals, strategies and methodological examples of various scale researches of cinematography can be functionally used for conscious design and optimal productive implementation of cognitive activity in relation to it.

Keywords: cinema studies, cinema science, methodology of cinema studies, cinematography, cinema education, film, activity approach, genetically constructive approach, constant method, ontologization, schematization

For citation: Schtein S.Yu. “Strategies and methodological scheme of cinema research. Methodology.” *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 6-59. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-6-59

Дисциплинарная идентичность любой научной дисциплины связана с тем, что в самой её основе заложен такой методологический костяк, образуемый средствами, подходами, методами и специфическими для данной дисциплины методологическими «конструкторами», с использованием которого оказывается возможным достижение основной, стоящей перед дисциплинарными исследователями цели – создание целостного и непротиворечивого знания в отношении предметной области, соответствующей данной дисциплине, которое в актуальный момент времени могло бы быть принято за её знаниевый заместитель. Однако в гуманитаристике агрессивность всевозможных дискурсов и дискурсивных точек зрения такова, что ими разрушается сам принцип дисциплинарности, подменяемый познавательным волюнтаризмом, в том числе размывающим понятие методология. Ведь внутри того или иного дискурса основополагающим

© Штейн С.Ю., 2021

ISSN 2227-6165

является «точка зрения», задающая определённую интерпретацию наличествующего, а всё остальное, включая методологию, которая зачастую специально и не артикулируется, является тем, что всего лишь функционально обслуживает данный специфический взгляд. Но научное исследование – не игра в порождение каких-то смыслов (порождение каких-то смыслов – это индивидуальное или дискурсивное жонглирование имеющейся информацией, результаты которого или оно само по себе по сути интересны либо самому субъекту, фонтанирующему этими смыслами, либо дискурсантам), но попытка формирования знания, за заместительный характер которого будет нести определённую социальную ответственность дисциплинарное сообщество. Поэтому ни в коем случае нельзя смешивать одно с другим! При этом наука, гуманитарная наука не против дискурсивности! Но любая дискурсивность для науки всегда всего лишь само по себе нечто потенциально исследуемое – наличествующее, в отношении которого может быть сформировано знание. Однако, если допускать дискурсивность в науку, то академическая дисциплинарность будет терять свой статус, превращаясь в специфический дискурс… Собственно обоснованию этого на примере познавательной активности в отношении кинематографа в том числе и была посвящена первая статья данного цикла [Штейн, 2021-a].

Одной из основных характеристик дискурсивности является то, что познаваемое, как правило, не наличествует само по себе вне того или иного дискурса – оно задаётся им самим. Дисциплинарность же оказывается возможной только в том случае, когда познаваемое является наличествующим безотносительно существования познавательной активности в его отношении. Потому что дисциплинарное познаваемое независимо и от «точки зрения», и от средств, с использованием которых оно может познаваться (те или иные средства могут позволять более или менее эффективно реализовывать в отношении него исследовательскую активность), и от любого методологического инструментария, который потенциально вариативен, при том, что те или иные конкретные подходы и методы могут оказываться более функциональны, чем иные. Такому познаваемому дисциплинарного киноведения и была посвящена вторая статья данного цикла [Штейн, 2021-b].

В связи с тем, что существующее дисциплинарное киноведение, по сути, находится в зачаточном состоянии, испытывая огромное давление со стороны всевозможных дискурсов, некоторыми из которых предъявляется претензия на дисциплинарность (например, наследующим советскому – внутрисистемным российским киноведением, исследованиями, реализуемыми в условностях cinema studies и т. п.), для принципиального дистанцирования ото всего дискурсивного как раз и необходимо чётко артикулировать методологический аппарат чаемой полноценной науки о кино. Конечно, нельзя отрицать всего того, что уже наличествует в киноведении, но сложность использования существующего как раз и обусловлена тем, что сейчас дисциплинарное неразрывно переплетено с дискурсивным, тем более, что конкретные инструменты методологии сами по себе – в качестве предмета исследования, практически никогда не рассматриваются, но в лучшем случае – в процессе их применения в условиях какого-то проводимого исследования.

Так как любая методология всего лишь инструмент, обслуживающий те или иные конкретные цели в определённых условиях, в нашем случае – в условиях дисциплинарного киноведения, то для того, чтобы иметь возможность говорить не о методологии вообще, а о том, что может быть функциональным в отношении предметной области киноведения, для начала необходимо сделать обзор общего алгоритма ведения познавательной активности в дисциплинарных условиях с учётом предметной специфики киноведения (*1. Логика и алгоритм позиционирования к исследуемому*), затем, учитывая достаточно расплывчатое и порой противоречивое представление исследователей кино о методологии, всё-таки дать её самое общее систематизированное описание (*2. Методологический инструментарий дисциплинарных исследований*) и уже после этого – проанализировать применение методологии в условиях исследований кинематографа (*3. Методология исследований кинематографа*).

ISSN 2227-6165

1. Логика и алгоритм позиционирования к исследуемому

Если не рассматривать ситуацию становления научной дисциплины, то для любого субъекта, находящегося в условиях дисциплинарной предметности (ДП) предзаданы три основных компонента, которые определяют специфику его деятельности (*рис. 1.1*):

– *предметная область* – то, в отношении чего только и может быть реализована им познавательная активность в условиях данной дисциплины (если она его по каким-то причинам не устраивает, то он должен перейти либо в иную дисциплинарную предметность, либо вообще переместиться в дискурс – имеющийся или формируемый им самим);

– *знаниевая «сетка»* – имеющаяся совокупность знания, спродуцированного в условиях дисциплинарной предметности, и таким образом соотносимая с предметной областью данной дисциплины, что это знание определяется на актуальный момент заместительным в отношении предметной области;

– *методологический инструментарий* – основные средства (с), подходы (п), методы (м) и методологические «конструкторы (м«к»), с использованием которых реализуется познавательная активность в отношении предметной области в условиях данной дисциплины.

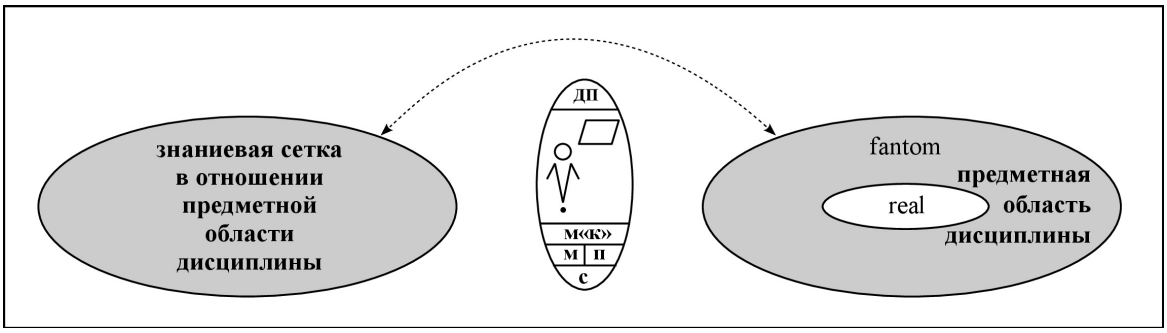


Рис. 1.1.

Один цикл научно-исследовательской деятельности субъекта, включённого в дисциплинарную предметность, начинается с выделения в предметной области *исследуемого* – предмета (в методологическом значении). Причём такой предмет может выделяться исследователем не сразу, а в начале существовать в форме *фокуса интереса* – сегмента в предметной области, в котором уже затем в результате фокусирования происходит выход на конкретный предмет.

После непосредственного получения достаточной или даже полной возможной информации о предмете (например, при предмете «фильмы какого-то конкретного режиссёра» – просмотр всех этих фильмов) следует обращение к наличествующему уже знанию об этом предмете в знаниевой «сетке» той дисциплины, из которой реализуется познавательная деятельность. В результате сопоставления субъектом непосредственно полученной информации о предмете с уже имеющемся знанием о нём происходит обнаружение одной из возможных *константных проблемных ситуаций*, с которыми только и имеет дело дисциплинарный исследователь, на основе которых и формулируются конкретные – *«матричные» проблемы*, которые как раз и будут решаться исследователем.

Условно все проблемные ситуации можно разделить на четыре группы [Штейн, 2020, с. 132-133] (*рис. 1.2*).

Дознаниевые проблемные ситуации:

– недостаток фактологического материала;

– отсутствие фактологического материала.

(Для дознаниевых проблемных ситуаций «матричные» проблемы не определяются, так как эта группа проблем, хотя и выделяется, но по отношению к иным стоит в стороне, так как, если исследователь сталкивается с недостатком или отсутствием фактологического материала, то он просто-напросто вообще не может вести исследование, однако, выделение этих проблем необходимо, так как при исходном выходе исследователя на них с большой долей вероятности

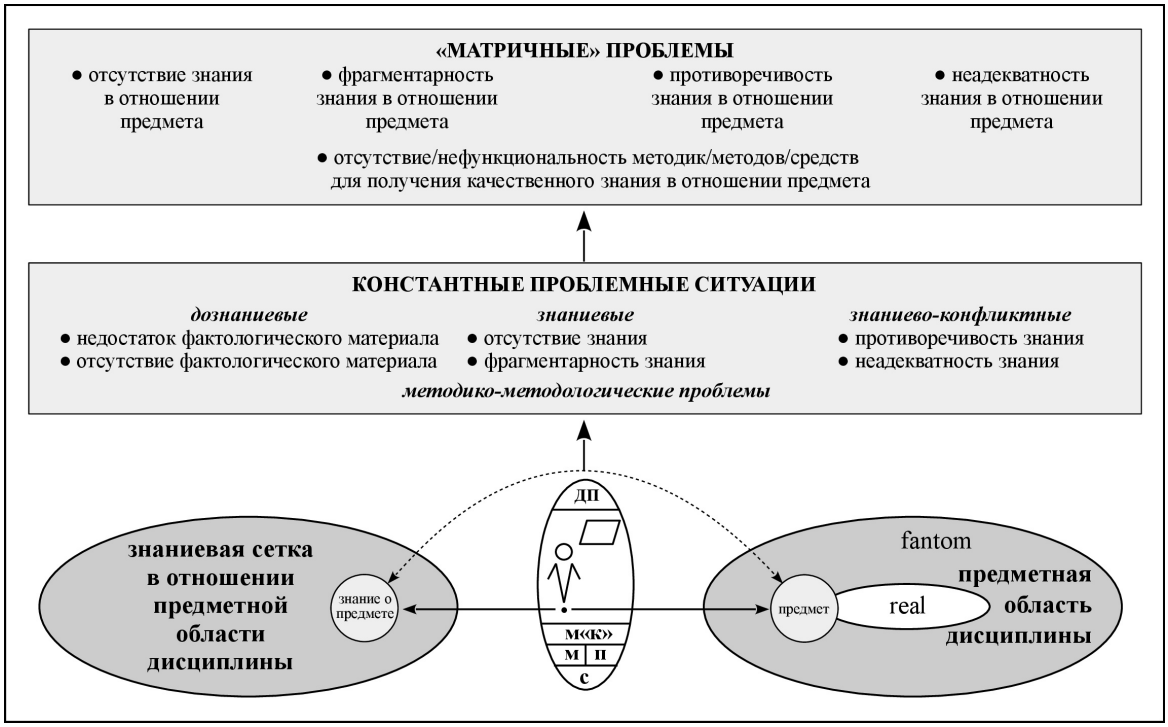


Рис. 1.2.

придётся менять направление познавательной активности; далее подробно мы не будем останавливаться на этих проблемах, хотя так или иначе они всё равно будут возникать в связи с иными проблемными ситуациями.)

Знаниевые проблемные ситуации:

– отсутствие знания («матричная» проблема – отсутствие знания в отношении конкретного предмета);

– фрагментарность знания («матричная» проблема – фрагментарность знания в отношении конкретного предмета);

Знаниево-конфликные проблемные ситуации:

– противоречивость знания («матричная» проблема – противоречивость знания в отношении конкретного предмета);

– неадекватность знания («матричная» проблема – неадекватность знания в отношении конкретного предмета);

Методико-методологические проблемы:

– отсутствие или нефункциональность имеющихся методик, средств и методов для получения качественного знания («матричная» проблема – отсутствие/нефункциональность методик/средств/методов для получения качественного знания в отношении конкретного предмета или сегмента предметной области дисциплины).

Для наглядности приведём намеренно упрощённые гомогенизированные примеры.

1) Отсутствие знания. Есть игровой фильм, но нет знания о нём в знаниевой «сетке» киноведения, кроме, возможно, информации, что он вообще есть, то есть нет описания и анализа его формосодержательной целостности и её компонентов, а следовательно, не может быть и его рассмотрения на том или ином более общем масштабе – творчества конкретного режиссёра (оператора, художника и т. д.), определённого периода истории национальной или ещё более шире – мировой кинематографии.

2) Фрагментарность знания. Есть игровой фильм, но существующее знание в знаниевой «сетке» киноведения выражает всего лишь отдельные аспекты о его формосодержательной целостности, например, о его драматургической конструкции и символическом использовании цвета, тогда как отсутствует знание об общем изобразительном и звуковом решении и т. д.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

3) Противоречивость знания. Есть игровой фильм, но в отношении либо его в целом, либо в отношении того или иного или тех или иных его компонентов знание в знаниевой «сетке» киноведения противоречиво – например, одним исследователем драматургическая конструкция определяется иначе, чем другим исследователем, или один исследователь определяет нечто в цветовом решении как символическое, а другой исследователь как атмосферное и т. п.

4) Неадекватность знания. Есть игровой фильм, и о нём в знаниевой «сетке» киноведения есть определённое знание, которое не является достоверным – например, указана одна дата премьеры, тогда как она иная, или, что оператор снимал этот фильм после другого своего фильма, а он снимал его до него, что даёт возможность утверждать, что какие-то специфические приёмы использовались им впервые именно в этом фильме, а не в другом и т. п. При этом от характера и масштаба неадекватности знания зависит и масштаб решаемой проблемы – например, кандидатское диссертационное исследование автора настоящей статьи построено на выявленном неадекватном знании в предисловии «генерала» советского киноведения И. Вайсфельда к русскоязычному переводу книги Андре Базена «Что такое кино?» – подробнее см. [Штейн, 2011, с. 11-12].

5) Отсутствие/нефункциональность методик/средств/методов для получения качественного знания. Есть слаженные и работающие методики (алгоритмы) ведения познавательной активности вообще и в специфических условиях киноведческих исследований. Есть средства, без которых просто-напросто невозможно вести исследование, например, фильма – языковые (знание языка, на котором говорят герои), технические (наличие устройства, позволяющего смотреть фильм во всей полноте его формосодержательной целостности) и т. п. Но отсутствие этих средств у какого-то конкретного исследователя – это его личная, но не дисциплинарная проблема. Или же не владение методом анализа – это личная проблема конкретного исследователя. Равно как неумение пронормировать собственную познавательную активность или приспособить её к какому-то специфическому материалу – также не дисциплинарная проблема. Тогда как методико-методологическая проблема возникает вследствие того, что в имеющемся методологическом арсенале дисциплины (в нашем случае – киноведения) не обнаруживается методик, средств или методов, с использованием которых может вестись полноценная функциональная познавательная активность в отношении предмета, находящегося в предметной области дисциплины. Однако встаёт резонный вопрос: как может возникнуть эта проблемная ситуация, если методологический инструментарий, о чём говорилось выше, является неотъемлемой частью дисциплинарной идентичности? Ответ – в двух случаях. Во-первых, если знание, которое получалось ранее, стало неудовлетворять и появилось предположение, что возможно знание в отношении того же самого, но иного качества (например, если информация, содержащаяся в фильме, исходно исследовалась как знаковая, при том, что, если материал фильма составляют автоматически полученные кадры, то онтологически она таковой не является, следовательно, знание о исходно знаковом содержании фильма может быть проблематизировано, и возникает необходимость в таком специфическом аналитическом методе, который бы учитывал исходно не знаковую природу информации, содержащейся в фильме). Во-вторых, если исследуемое, ранее по тем или иным причинам вообще не определялось в качестве предмета исследования в условиях данной дисциплины. Но тут возможно два принципиально разных варианта, требующих двух примеров: первый – исследуемое, пусть это будет «восприятие зрителем фильма», находится в предметной области киноведения, но полноценно может быть исследовано только с использованием специфических средств и методов психофизиологии (средства – например, самого уже банального электроэнцефалографа, методов – анализа, интерпретации и сопоставления полученной с использованием этого средства информации), второй пример – исследуемое, пусть это будет «проектирование деятельностью по формированию социального заказа включённости субъекта в определённый дискурс», требует либо поиска методов исследования в иных гуманитарных дисциплинах – их апроприации и адаптации к специфике данного предмета, либо разработки собственной уникальной методологии.

ISSN 2227-6165

Отсутствие проблемной ситуации означает невозможность ведения познавательной активности в отношении данного предмета, так как знание о нём уже наличествует в знаниевой «сетке» дисциплины и является удовлетворительным. Это очень важно понимать, так как в противном случае – при игнорировании существующего знания без его обоснованной проблематизации, будет продуцироваться повторное знание, знание – близкое к уже имеющемуся, что, конечно же, не будет являться продуктом научно-исследовательской деятельности, но результатом симуляции таковой. При этом, конечно же, возможны случаи, когда имеющееся знание в отношении предмета исходно просто-напросто не обнаруживается (этому могут быть как объективные – реальная недоступность знания, так и субъективные – некачественный поиск наличествующего знания, причины), но вторично полученное знание при обнаружении ранее существующего оказывается обесцененным и аннулированным, так как оно не является уникальным (признание этого самим автором такого рода вторичного знания есть норма академической этики).

Бывают ситуации, когда исследователями не обнаруживаются проблемы, а выдвигаются гипотезы, однако в любой дисциплине, при любой форме рациональности, гипотеза есть не что иное, как следствие исходного наличия какой-то исследовательской проблемы, которая просто-напросто не артикулируется в самой гипотезе, а сразу предлагается её решение. *Гипотеза* – это всегда лишь конкретное предложение по решению наличествующей исследовательской проблемы. Например, самый условный пример гипотезы «предположим, а что, если *что-то* является *чем-то*» есть результат отсутствия или неполноты знания в отношении этого *что-то*. Если в естественнонаучных дисциплинах гипотезы продуктивны – ими проектируется экспериментальное направление исследований, через которые только и может быть получена информация, которая затем полагается в основу знания (даже отрицательный результат здесь результат – отсечение ложного, сокращает спектр иных вариантов), то в гуманитарных исследованиях гипотезы не просто не продуктивны, но и опасны – ими, или точнее, их реализацией формируется дополнительная дискурсивность. Ведь за редким исключением (например, выдвигается гипотеза, что картина без авторства принадлежит какому-то конкретному художнику, и она доказывается рядом фактов, ранее неизвестных) в гуманитарных дисциплинах гипотезу невозможно доказать, но на её основе можно сформировать лишь концепцию – дискурсивное представление. Поэтому даже если исходно по тем или иным причинам появляется некая гипотеза, то целесообразным будет её перевод в одну из константных проблемных ситуаций. В том же самом примере «...а что, если *что-то* является *чем-то*», эта гипотеза может быть выражена через проблемную ситуацию – отсутствие или фрагментарность знания в отношении исследуемого *что-то*, которая и будет решаться, если решение найдётся, и это станет возможным либо так и останется проблемой, если в актуальный момент это окажется невозможным.

Определив предмет исследования, необходимо чётко спозиционировать его по отношению к тому, аспектом чего он будет исследоваться – объекту (в методологическом значении)[1], так как это влияет и на масштаб исследования, и на специфику той методологии, которая при этом будет использоваться. Например, при предмете «конкретный фильм», в первом случае объектом может определяться «творчество режиссёра, снявшего этот фильм» и в таком случае это будет исследование локализованное личностью данного режиссёра, что скорее всего потребует использования в качестве одного из основных – биографического или историко-биографического подхода, во втором случае – объектом могут быть зафиксированы «фильмы на определённую тематику, совпадающую с той, которая обнаруживается в непосредственно исследуемом фильме», и таким образом определяется, что исследование осуществляется в ракурсе актуализации в кинематографе конкретной темы, что вынуждает использовать в качестве одного из подходов – тематического подхода, в третьем случае – объектом может быть определён «период в истории той

[1] См. подробнее об этом здесь: [Штейн, 2020, с. 112-115].

ISSN 2227-6165

национальной кинематографии, к которой относится исследуемый фильм», что расширяет исследование до рассмотрения предмета в определённом национальном социокультурном контексте, что, естественно, требует использования уже иного – контекстуального подхода и т. п. В принципе, в киноведении существует достаточно ограниченная амплитуда того, аспектом чего может быть исследован тот или иной конкретный предмет, однако, широта предметной области киноведения не позволяет как-то её унифицировать.

Исходя из понимания того, чем является предметная область киноведения – полисистемой – системой, состоящей из большого количества разнохарактерных видов деятельности, объединённых тем, что все они так или иначе связаны с фильмом – его созданием, распространением, потреблением и т. д.[2], можно чётко установить на каком *содержательном масштабе* находится конкретно определённое исследуемое (предмет), то есть чем в условиях этой предметной области оно является:

– системой деятельности (для этого исследуемое должно образовываться как минимум двумя видами деятельности, входящими в предметную область киноведения);

– деятельностью (одной деятельностью, входящей в предметную область киноведения);

– компонентом деятельности (методически выделяемым компонентом какой-то одной деятельности, входящей в предметную область киноведения – механизмом, средством, приёмом, методом, алгоритмом, исходным материалом, либо масштабно чем-то ещё более компонентным по отношению к перечисленному);

– продуктом деятельности (собственно – результатом деятельности, входящей в предметную область киноведения; несмотря на то, что продукт деятельности может рассматриваться как её компонент, здесь он вынесен в отдельный разряд, так как исследовательский фокус киноведов в основной массе своей как раз и обращается на него);

– компонентом продукта (тем или иным аспектом продукта деятельности, входящей в предметную область киноведения, который может быть вычленен из его формосодержательной целостности; например, в фильме как продукте фильмопроизводства таким компонентом может быть его изобразительная конструкция, звуковая конструкция и т. п., масштабно суженно – цветовое решение, шумовое решение и т. п., ещё более компонентно суженно – символическое использование цвета, шумовые лейтмотивы и т.д.).

Определение этого важно и очень удобно, так как масштаб исследуемого зачастую предопределяет методологию исследования. И в то же время – позволяет полноценно реализовать следующий этап работы – определение отношения, связи или взаимосвязи исследуемого с чем-то иным, входящим в предметную область дисциплины. Дело в том, что далеко не всегда исследование ограничивается исходно определённым предметом, но по мере погружения в его понимание либо *компонентно масштабируется*, и тогда исследуемым становится уже не сам предмет, а какой-то из его аспектов, либо *расширяется*, включая в себя нечто исходно не входящее в целостность предмета. Так вот, при реализации масштабирования или расширения исходно определённого исследуемого, как правило, требуется переопределение предмета, так как им оказывается уже нечто иное, чем исходное. Если компонентное масштабирование более простая процедура, которая может быть реализована до или во время определения масштаба исследуемого (например, когда определяется, что исследуемым является не фильм как продукт деятельности, а какой-то отдельный его компонент – этот компонент при корректировке и будет определяться в качестве предмета исследования), то расширение исследуемого более сложный процесс. Обусловлено это тем, что в результате определения отношения, связи или взаимосвязи исследуемого с чем-то иным, предмет может как требовать переопределения, так и оставаться неизменным

Наглядно это можно наблюдать в следующем примере. Исходно мы имеем исследуемое, определённое как «конкретный фильм». Данный предмет изначально определён в качестве аспекта такого объекта как «фильмы конкретной страны определённого периода». Тем самым

[2] Всё это подробно разбиралось во второй статье данного цикла: [Штейн, 2021-b, с. 15-37].

ISSN 2227-6165

устанавливается, что исследуемый фильм будет рассматриваться в контексте национальной кинематографии конкретного времени. Однако, при погружении в исследуемое, фокус перемещается с этого фильма самого по себе на те его аспекты, на которые при его создании предположительно могли повлиять различные обстоятельства – внутренние (обусловленные спецификой актуального для периода создания этого фильма фильмопроизводства) и внешние (связанные с теми или иными аспектами социокультурной данности, в которой фильм создавался). Таким образом, оказывается, что исследуемым является уже не фильм, а в первом случае (при рассмотрении только внутренних влияющих обстоятельств) – аспекты конкретной деятельности, повлиявшие на формосодержательную целостность производимого её продукта-фильма (то есть масштаб исследуемого меняется с продукта деятельности на масштаб деятельности), а во втором случае (при рассмотрении внешних влияющих обстоятельств) – аспекты социокультурной данности, повлиявшие на формосодержательную целостность фильма (здесь масштаб исследуемого меняется уже на масштаб системы деятельности, так как исследуемым оказывается не только деятельность, в условиях которой производится фильм, но и иные виды деятельности, определённым образом имеющие влияние на фильмопроизводство).

Параллельно описанным процессам содержательного масштабирования и определения возможных отношений, связи, взаимосвязи исследуемого с иным, находящимся в предметной области дисциплины, реализуется ещё одна важная задача: установление, на каком *временно́м масштабе* предполагается исследование предмета, что может потребовать либо просто ввода хронологических рамок, либо даже также корректировки определения самого исследуемого. Для удобства допустимо установить четыре принципиальных временных масштаба для любого исследования:

– возникновение (период появления исследуемого);

– определённый этап (выделяемый на основе конкретного принципа период существования исследуемого);

– актуальный момент (период существования исследуемого в то время, когда проводится его исследование с возможной незначительной специально оговариваемой исторической перспективой);

– вся история (существование исследуемого от его возникновения до актуального момента).

При этом, конечно же, исходя из специфики конкретного исследуемого тот или иной временной масштаб может быть как однозначно определяемым, так и достаточно условным (особенно это касается периодов возникновения, определённого этапа и актуального момента, выделение которых порой обусловлено такими допущениями, которые могут даже искажать исследуемое).

Приведём самый простой условный пример временно́го масштабирования исследуемого. Исходно предметом определяется репертуар какого-то конкретного киноклуба. С учётом содержательного масштаба – это компонент деятельности (фильмы в условиях деятельности по организации киноклубов ранее были определены в качестве исходного материала [Штейн, 2021-b, с. 30-31]). Первый месяц/квартал/год (смотря по активности мероприятий) работы данного киноклуба может быть определён как период появления исследуемого (масштаб – возникновение). Тот или иной этап существования этого киноклуба может быть выделен, например, на основании его функционирования территориально в разных частях города или под руководством сменяющих друг друга организаторов и т. п., что, возможно, определённым образом влияло на репертуар показываемых и обсуждаемых фильмов. Актуальный момент может выделяться, как условный период – месяц/квартал/год (в случае данного исследуемого период более года уже, скорее всего, не может считаться как актуальный). В принципе, во всех случаях, кроме масштаба всей истории исследуемого, требуется корректировка формулировки предмета, исходя из определённого конкретного временно́го масштаба его рассмотрения (например: актуальный репертуар киноклуба, репертуар киноклуба под руководством N и т. п.).

Для удобства отобразим описанные компоненты в схематическом построении (*рис. 1.3*).

ISSN 2227-6165

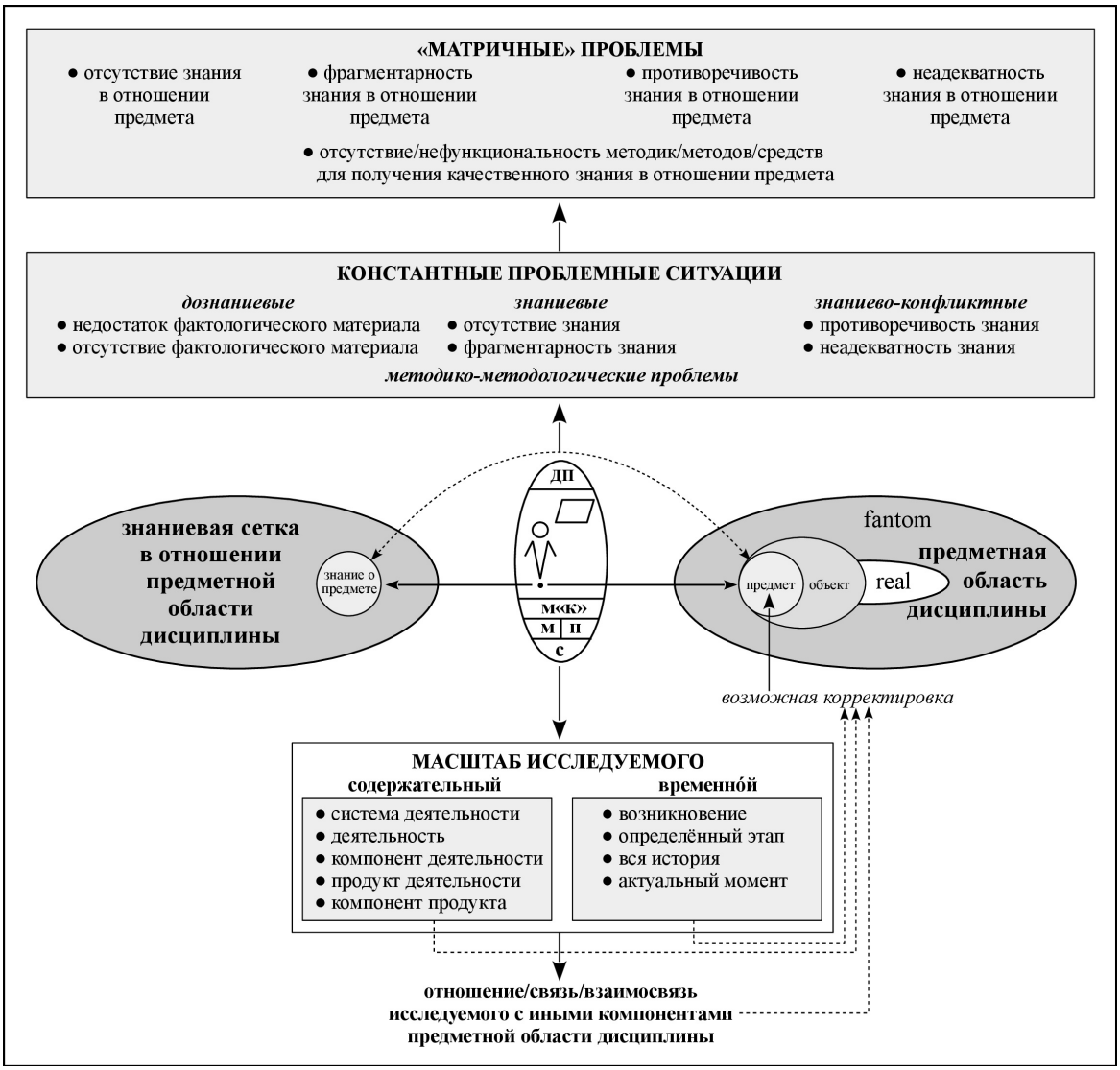


Рис. 1.3.

После того, как окончательно определён предмет исследования, остаётся только установить *уровень*, на котором будет реализовываться непосредственно само исследование – *эмпирический* или *теоретический*. Причём, конечно же, зачастую этот уровень предзадан самим предметом, ведь, например, невозможно исследовать конкретные фильмы на теоретическом уровне, хотя в то же время на основе исследования эмпирического материала можно делать теоретические выводы (впрочем, о чём и шла речь в первой статье цикла, полученное таким образом теоретическое знание, являясь эмпирически-теоретическим, всегда будет функционально ограничено [Штейн, 2021-а, 20-21]). Однако, если определённый предмет исследования позволяет реализовывать выбор в пользу эмпирического или теоретического, то от этого выбора будет зависеть не только специфика всего исследования, и, конечно же, его методология, но и, возможно, функциональность и значимость получаемого в итоге знания. Например, предмет «символическое использование цвета в фильме» может исследоваться как на эмпирическом, так и на теоретическом уровне, но в первом случае – полученное на конкретном эмпирическом материале (выборке фильмов) знание будет выражать только то, что в этой конкретной выборке символически цвет используется таким, а не иным образом, тогда как в условиях теоретического исследования, при корректности использования определённого методологического инструментария, будут определены все возможные случаи символического использования цвета в фильме. Конечно, это не значит, что теоретический уровень каким-то образом функциональнее или важнее эмпирического! Ведь только исследуя эмпирический материал, можно делать

ISSN 2227-6165

какие-то обоснованные выводы о специфике той или иной национальной кинематографии, или творческом методе того или иного режиссёра, или об устойчивости или трансформации каких-то приёмов кинематографической выразительности и т. п. Огромная часть предметной области дисциплинарного киноведения – история кино, полностью обусловлена тем, что исследования её разворачиваются на эмпирическом уровне. Важно понимание возможности при определённых условиях нахождения на различных уровнях! И – осознанный выбор оптимального, исходя из всех факторов, которые влияют на познавательную деятельность – внутридисциплинарных, ситуативных, и что не мало важно – личностных (эмпирические исследования зачастую требуют внимательной кропотливой и монотонной работы с конкретным материалом, тогда как теоретическое исследование предъявляет к исследователю требование умения абстрактно мыслить и формализовать результаты мыслительной деятельности).

При определении, что конкретное исследование будет реализовываться на эмпирическом уровне, необходимо осуществить три важные процедуры, которые позволят как доформировать познавательные установки, так и оценить вообще возможность его реализации.

Первая процедура – оценка доступности эмпирического материала. Для основной массы киноведческих исследований эмпирическим материалом являются фильмы. Поэтому ясно: если нет возможности изучать эти фильмы (смотреть их, разбирать на «монтажном столе»), то нет и исследования. Однако, при исследовании того или иного фильма, который есть и доступен для работы с ним, но исследовании его в качестве аспекта творчества одного из авторов этого фильма, эмпирическим материалом оказывается уже не только один этот конкретный фильм, а совокупность фильмов, но также, при определении в качестве методологии биографического или историко-биографического подхода, эмпирическим материалом оказывается то, что позволяет рассматривать предмет с использованием такого подхода – дневники, письма, воспоминания, документы, при отсутствии которых проектируемое исследование станет просто-напросто невозможным. Однако бывают ситуации, когда при очевидности материала, которым являются фильмы, эти фильмы могут быть и не доступны (например, случай из педагогической практики: проектировалось исследование монтажной локализации современных фильмов, то есть исследуемым было то, как производитель фильма трансформировал его формосодержательную целостность, исходя из того, для какого рынка – американского, европейского, азиатского, он адаптировался, однако оказалось невозможным обнаружить достаточный объём таких локализованных версий для их непосредственного анализа и сопоставления, что сделало всю работу неосуществимой). Наиболее остро вопрос об эмпирическом материале стоит тогда, когда исследуемым оказывается не фильм, не продукты иных видов деятельности, входящих в предметную область киноведения, а сами эти виды деятельности и те или иные их аспекты – за ними ведь невозможно наблюдать как за фильмами, для их исследования необходим специфический эмпирический материал, который может как наличествовать (например, различные документы, рабочие записи и т. п.), так и только предполагаться (например, воспоминания, которые гипотетически ещё только можно получить в результате интервьюирования), но от наличия или отсутствия которого напрямую зависит возможность проведения конкретного эмпирического исследования.

Вторая процедура – определение объёма материала исследуемого. Исследуемое в условиях эмпирического уровня может быть единичным, представлять из себя обоснованную выборку или быть максимальным. Например, можно исследовать один фильм какого-то режиссёра (единичное), фильмы режиссёра одного из периодов его творческой деятельности – раннего, позднего, работы на той или иной студии, работы с тем или иным соавтором (сценаристом, оператором) и т. п. (выборка), все фильмы режиссёра (максимальный объём). Если научное исследование проводится в условиях образовательного процесса, то, как правило, объём материала исследуемого характеризует уровень получаемого образования, хотя, конечно, важным является и то, что определяется предметом исследования: например, при исследовании в творчестве

ISSN 2227-6165

конкретного режиссёра такого аспекта его фильмов как символическое использование цвета, исследуемое вообще не может быть единичным, а выборка должна быть значительной, если не полной, но при нахождении на том же самом образовательном уровне, при целостном исследовании фильмов конкретного режиссёра, выборка обязательна (в противном случае два исследования, реализуемых на одном и том же образовательном уровне, окажутся по масштабу не сопоставимы друг с другом).

Третья процедура – установление необходимости соотнесения исследуемого с теми или иными аспектами данности. Делая обзор материала онтологической схемы предметной области дисциплинарного киноведения, первое, о чём шла речь – это о том, что все её компоненты обусловлены материальной и социокультурной данностью [Штейн, 2021-b, с. 15-16], поэтому при проведении эмпирического исследования необходимо установить, насколько этот аспект будет затрагиваться в проектируемой работе или нет – от этого зависит и необходимость в каком-то дополнительном эмпирическом материале, на основе которого и будет осуществляться такое соотнесение, и потребность в специфической методологии, с использованием которой это будет производиться.

При определении, что конкретное исследование будет реализовываться на теоретическом уровне, необходимым является установление масштаба, на котором будет реализовываться теоретическое построение: как было зафиксировано в предыдущей статье цикла, такой масштаб может быть общим, средним, крупным или максимальным [Штейн, 2021, с. 14], что определяет характер подробности построения и используемый при этом принцип его формализации.

Полученный алгоритм позиционирования к исследуемому (*рис. 1.4*) далее будет расширяться и трансформироваться уже в общий алгоритм познавательной активности в условиях дисциплинарной предметности, за счёт того, что для эмпирического и теоретического уровней могут быть определены общие и специфические для них подходы и методы, с использованием которых достигаются конкретные константные цели, направленные на решение зафиксированных уже ранее «матричных» проблем.

Вместе с тем, при реализации познания в условиях дисциплинарной предметности, исследуемое (предмет) и конкретная исследовательская цель предопределяют методологию, вариативность которой по сути весьма незначительна. Поэтому, если зафиксировать эти цели и основной существующий общенаучный методологический инструментарий, то определение, в каком конкретном случае требуется использовать тот или иной набор подходов, методов и методологических «конструкторов» – это то, что обусловлено пониманием исследователем, во-первых, специфики предметной области той дисциплины, в которой он находится, а во-вторых, общей логики ведения исследовательской работы в условиях дисциплинарной предметности.

2. Методологический инструментарий дисциплинарных исследований

Отдельный обзор методологии научного исследования безотносительно её использования в условиях конкретной дисциплины, в нашем случае – академического киноведения, необходим по двум основным причинам.

Во-первых, в работах, специально посвящённых методологии (см. например: [Рузавин, 1974; Новиков, Новиков, 2007; Лебедев, 2015]), и в изданиях справочного и энциклопедического характера (см. например: [Энциклопедия эпистемологии..., 2009; Новиков, Новиков, 2013]), при всей их несомненной важности и значимости, сами по себе подходы и методы рассматриваются либо с учётом их возможного применения к исследуемому в условиях естественнонаучных дисциплин, из чего гипотетически можно самостоятельно извлечь онтологическую специфику и процедуральный алгоритм конкретного метода (доступно ли это гуманитарию без специальной методологической подготовки и уж тем более начинающему исследователю?!), либо методологический инструментарий подаётся в специфическом

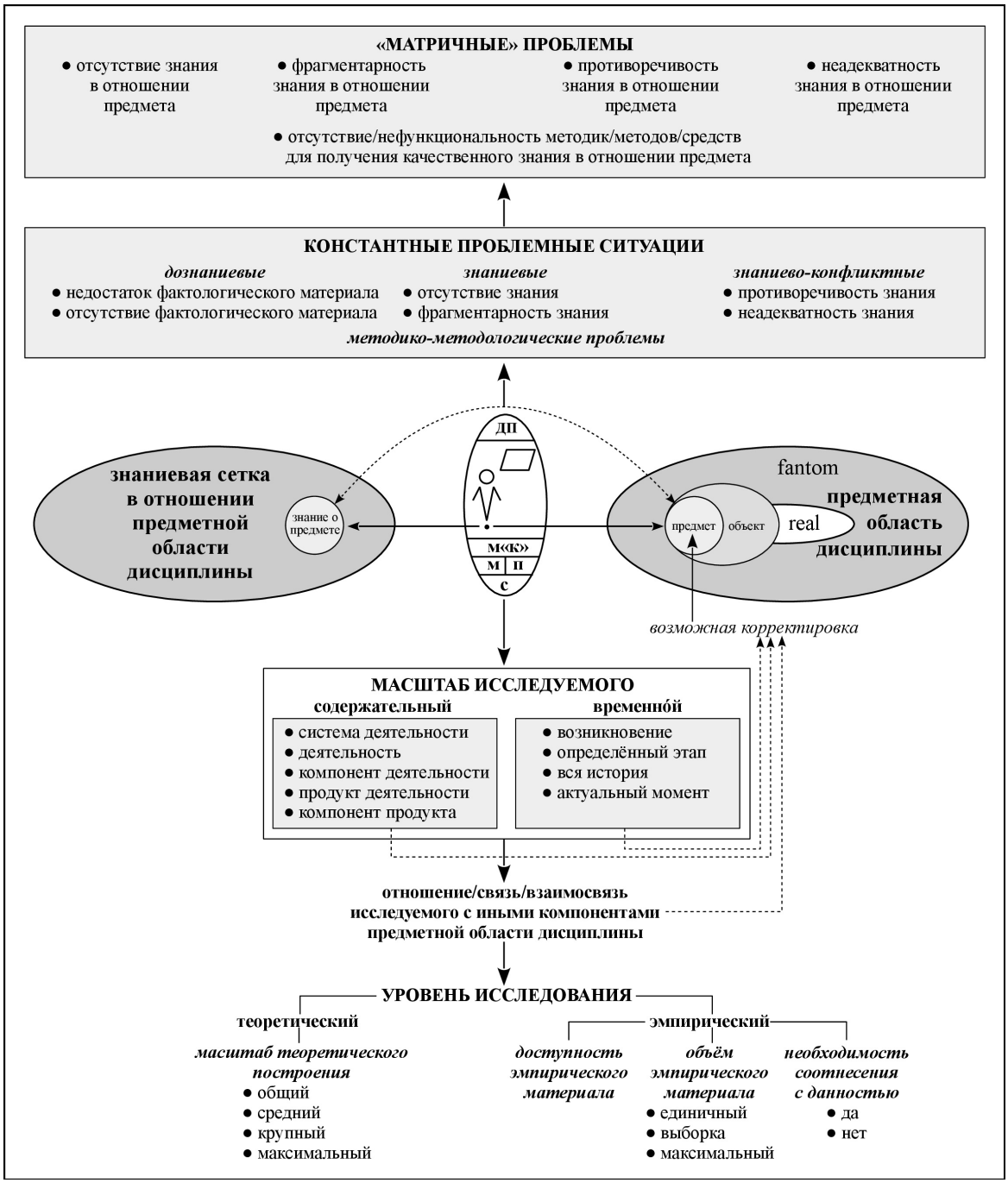


Рис. 1.4.

философском контексте, что ещё более усложняет возможность рассмотрения его в чистом виде, либо, что реже, – подходы и методы описываются сами по себе, но без разбора того, что можно определить в качестве образующих их компонентов (для метода – это исходный материал, процедуры, продукт), через знание которых формируется понимание амплитуды функциональности конкретного методологического инструмента и его возможного применения в отношении того или иного исследуемого. Этот факт косвенно свидетельствует о том, что несмотря на высокий уровень и качество таких исследований методологии, они сами по каким-то причинам оказываются методологически ограниченными в отношении раскрытия собственного предмета (наиболее приближающимися к запрашиваемому нами результату являются работы С.А. Лебедева [Лебедев, 2014; Лебедев, 2015]).

В то же время, без того, что можно назвать элементарными подходами и методами, невозможен ни один специфический для той или иной дисциплины методологический «конструктор», равно как без них не может обойтись ни одна конкретная исследовательская

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

концепция (по самой природе своей – дискурсивная) – обслуживая её, они делают её операционной (применимой), но сами по себе ни в том, ни в ином случае они не описываются, впрочем, как и сами эти методологические «конструкторы» и концепции, обнаруживаемые либо в рассказе о них, либо вообще – в процессе их применения.

Одним из доказательств обоснованности, с одной стороны, критики существующих дисциплинарных и условно дисциплинарных исследований кинематографа (равно как и искусствоведческих и культурологических исследований, в условиях которых кинематограф оказывается либо предметом, либо материалом, на котором исследуется их собственный предмет), а с другой – не всегда осознанного, а порой даже и пренебрежительного отношения учёных-гуманитариев к методологическим основаниям своей познавательной деятельности, является то, что в диссертационных текстах на соискание учёной степени кандидата и доктора наук, которыми как раз и подтверждается академическая состоятельность конкретного исследователя, институализирующегося в той или иной конкретной дисциплине, постоянно встречаются одни и те же неточности, ошибки и даже несуразности:

1) при описании методологии исследования приводится формальное перечисление каких-то подходов и методов без объяснения, в отношении чего и с какой целью они применяются (пытаясь самостоятельно разобраться в этом, зачастую оказывается, что какие-то из перечисленных подходов и методов вообще не применяются в данном исследовании, что наталкивает на вывод о случайном характере всего перечисления);

2) в качестве методологии, или «методологической основы», указываются работы какого-то одного или же целого ряда авторов, тогда как это определяет не методологию исследования, а либо ту предметоформирующую позицию (концепцию), с которой будет осуществляться исследование, и в этом случае тут же возникает вопрос о его дисциплинарном статусе (это чистейший дискурс), либо то, что при ведении исследования будет использоваться специфический понятийный и терминологический аппарат, присущий упомянутым авторам, что в принципе возможно, если в самой дисциплине отсутствует конвенциональность в его отношении, но тогда встаёт вопрос о том, что методология в этом исследовании оказывается вообще не артикулированной;

3) в методологии исследования указываются не только не существующие, но просто-напросто не могущие существовать подходы – например, искусствоведческий и культурологический, под которыми понимается либо то, что в данной работе используются те или иные специфические для этих дисциплин методологические «конструкторы» (они-то как раз и должны быть указаны в качестве методологии), либо исследуемое рассматривается как форма искусства или культуры (в этом случае это вообще уже вопрос не методологии, а определения онтологической схемы исследуемого через его принадлежность к той или иной дисциплине);

4) в исследовании ставится цель либо задача, при реализации которой/ых очевиден определённый методологический инструментарий, но он при этом не указывается в методологии и, следовательно, затем и не используется, и таким образом оказывается, что намеченное в данной работе лишь заявлено, но не реализовано.

Именно поэтому, полностью соглашаясь с тем, что «во многих областях науки исследователи довольно часто проявляют удивительно малую осведомленность или вовсе девственную неосведомленность о науке вообще и о методологии в частности» [Новиков, Новиков, 2007, с. 10], прежде, чем приступить к рассмотрению методологии в условиях дисциплинарного киноведения, реализуем краткий ввод в понимание методологического инструментария безотносительного его применения в тех или иных конкретных дисциплинарных условиях.

Осуществляя методическое представление познавательной деятельности [Штейн, 2020, с. 129-142], для удобства весь методологический инструментарий был разделён

ISSN 2227-6165

на предметоформирующую позицию, исследовательские подходы и собственно – исследовательские методы. Так как предметоформирующая позиция для дисциплинарного исследователя предзадана дисциплинарной идентичностью его дисциплины, отказаться от которой, продолжая оставаться в её условиях, он просто-напросто не может[3], то основной фокус при описании методологии необходимо сосредоточить на подходах и методах.

Исследовательские подходы, которые в условиях познавательной деятельности реализуют «указание на самые общие аспекты специфики реализации познавательной активности» [Штейн, 2020, с. 130], для удобства могут быть разделены на три группы:

– стратегические подходы (указывающие на стратегию познавательной активности в отношении предмета исследования);

– методологические подходы (в данном делении – указывающие на изначальное рассмотрение предмета как чего-то формально определённого);

– интерпретационные подходы (указывающие на изначальное рассмотрение предмета как чего-то содержательно и/или контекстуально определённого).

В любом исследовании, даже самом незначительном, наличествует, по крайней мере, один стратегический подход. Стратегические подходы могут применяться как в отношении всего исследования, так и на каком-то его этапе, а также и одновременно. По возможности применения стратегические подходы могут быть разделены на общенаучные и гуманитарные.

Общенаучные стратегические подходы характеризуются тем, что они могут применяться в любых дисциплинах:

– дедуктивный подход – рассмотрение предмета, переходя от общего к частному;

– индуктивный подход – рассмотрение предмета, переходя от частного к общему;

– редукционизм – рассмотрение предмета через сведение к более простому;

– аксиоматический подход – рассмотрение предмета на основе принятых положений (аксиом), которые не подвергаются сомнению в процессе рассмотрения;

– генетически-конструктивный подход – рассмотрение предмета через идеальные теоретические построения;

– аналитический подход – рассмотрение предмета через отдельные его части;

– холистический подход – рассмотрение предмета через установку, что целое не сводится к сумме его частей;

– сравнительный (компаративистский) подход – рассмотрение предмета в сравнении с чем-то;

– комплексный подход (1 значение) – рассмотрение предмета с использованием различных подходов (комплекса подходов);

– комплексный подход (2 значение) – рассмотрение предмета в комплексе с чем-то ещё;

– имманентный подход – рассмотрение предмета самого по себе без его связей с чем-то ещё;

– междисциплинарный подход – рассмотрение предмета с использованием устойчивых специфических подходов и методов различных дисциплинарных предметностей;

– исторический подход – рассмотрение предмета в исторической данности и/или перспективе его существования;

– сравнительно-исторический подход – рассмотрение предмета через общее и особенное в его данности в различные периоды существования.

Сделаем несколько пояснений к данному перечислению.

Если при указании в качестве стратегического подхода конкретного исследования междисциплинарного подхода, затем не раскрыть те конкретные подходы, методы и методологические «конструкторы», которые заимствуются из какой-то иной дисциплины, то совершенно не ясным остаётся, наличествует ли в данном исследовании методологическая междисциплинарность. Однако, при раскрытии заимствуемой методологии, возникает вопрос в

[3] Это подробно описывалось во второй статье цикла: [Штейн, 2021-b, с. 7-15].

ISSN 2227-6165

необходимости указания на сам это подход, ведь раскрыта конкретная методология, а то, что она в данный момент специфична для этой дисциплины, то это, во-первых, явственно из самого её содержания, а во-вторых, является чем-то ситуативным (спустя какое-то время или в этот же самый момент, но для другого исследователя, эта методология может и не быть инодисциплинарной).

Комплексный подход нередко указывается в качестве исследовательского подхода, тогда как может быть поднят вопрос вообще о возможности его существования – корректности определения в качестве исследовательского подхода. Обусловлено это тем, что в первом значении – рассмотрение предмета с использованием различных подходов, он оказывается сущностно неинформативным, ведь большинство исследований как раз и реализуются с использованием не одного, а целого ряда различных подходов – это, по сути, данность познавательной деятельности, на что нет смысла указывать через артикуляцию этого подхода в данном значении. Если же под «комплексом подходов» имеется в виду их дисциплинарная разнохарактерность, то в этом случае корректней было бы указать междисциплинарный подход и описать конкретные методы, заимствуемые из иных дисциплин. При использовании же комплексного подхода во втором значении – рассмотрение предмета в комплексе с чем-то ещё, возникает вопрос: если предмет рассматривается не сам по себе, то не рассматривается ли при этом какой-то иной – более широкий предмет?.. И в этом случае – необходимым является переформулировка исходного предмета. Наверное, единственным случаем, когда возможным оказывается рассмотрение предмета в комплексе с чем-то ещё без смены предмета – это нахождение на каком-то этапе исследования, когда формально предмет расширяется, но только временно.

Стратегические подходы, применимые только к предметам гуманитарной науки:

– биографический подход – рассмотрение деятельности конкретного человека и её продуктов через его личный жизненный опыт;

– историко-биографический подход – рассмотрение деятельности конкретного человека и её продуктов через его личный жизненный опыт, обусловленный определёнными историческими обстоятельствами;

– тематический подход – рассмотрение конкретной человеческой деятельности и её продуктов через наличествующие в них устойчивые структуры (темы);

– контекстуальный подход – рассмотрение предмета во взаимосвязи с различными внешними компонентами, имеющими отношение с человеческой жизнедеятельностью.

Прежде чем перечислить основные методологические подходы, необходимо указать на то, что практически все они могут быть использованы не в данном качестве – как указание на изначальное рассмотрение предмета как чего-то формально определённого, а в условиях конкретного философского направления (например, как диалектический, структурный), либо внутридисциплинарной (например, герменевтический, семиотический) или даже сугубо дискурсивной (например, как синергетический, интертекстуальный) исследовательской программы. Но именно в перечисленных условиях эти подходы формируются и исходно функционируют. Здесь же, в данном значении, они упрощаются, но за счёт этого получают, во-первых, унифицированность, а во-вторых, снятия с них всех тех дополнительных допущений, которые необходимо учитывать, используя эти подходы в их первоначальном значении в условиях конкретной дисциплины (в этом случае – они выступают в качестве специфических методологических «конструкторов») либо дискурса (в этом случае – они оказываются его онтологическими условиями). Поэтому при использовании перечисляемых далее подходов в ином, чем в разбираемом здесь качестве, это необходимо обязательно оговаривать, особенно, если тот или иной подход используется не в условиях родительской для него дисциплины.

В отличие от стратегических подходов, в проводимом исследовании вполне может и не использоваться ни один из методологических подходов.

ISSN 2227-6165

Наиболее распространённые *методологические подходы* в оговариваемом значении:

– диалектический подход – рассмотрение чего-либо (потенциально – всего), как взаимосвязанного и взаимовлияющего друг на друга;

– системный подход – рассмотрение предмета как системы;

– синергетический подход – рассмотрение предмета как самоорганизующейся системы;

– деятельностный подход – рассмотрение предмета как деятельности или как компонента деятельности;

– константный подход – рассмотрение предмета как константы (шаблона, подразумевающего возможность определённой вариативности формосодержательной целостности при принципиальной неизменности самой константы, конструктивные компоненты которой также константны) или компонента константы, связанной с активностью человека;

– функционализм или функциональный подход – рассмотрение предмета или отдельных аспектов предмета как функциональных компонентов какой-то целостности («методологический подход к исследованию сложных, системно организованных объектов, согласно которому такие объекты понимаются как целостности, все элементы которых выполняют определённые взаимосогласованные функции; смысл этих функций определяется только по отношению к системе в целом» [Энциклопедия эпистемологии..., 2009, с. 1101]);

– семиотический подход – рассмотрение предмета как знаковой системы или элемента/элементов знаковой системы;

– структурный подход – рассмотрение предмета как структуры;

– структурно-семиотический подход – рассмотрение предмета как знаковой системы или элемента/элементов знаковой системы, образующей структуру;

– герменевтический подход – рассмотрение предмета как текста и реализация определённой познавательной стратегии в его отношении;

– интертекстуальный подход – рассмотрение предмета как интертекста или элемента интертекста.

Для удобства дальнейшего использования представим все описанные подходы в табличной форме (*рис. 2.1*).

Все *методы*, которые ещё можно назвать элементарными методами (так как они сами не могут быть разложены и представлены через более детальные методы), традиционно делятся на *эмпирические* – используемые при непосредственном познании и *теоретические* –

СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

общенаучные	гуманитарные
• дедуктивный подход	• биографический подход
• индуктивный подход	• историко-биографический подход
• редукционизм	• тематический подход
• аксиоматический подход	• контекстуальный подход
• генетически-конструктивный подход	
• аналитический подход	
• холистический подход	
• сравнительный (компаративистский) подход	
• комплексный подход (два значения)	
• имманентный подход	
• междисциплинарный подход	
• исторический подход	
• сравнительно-исторический подход	

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

• диалектический подход	• семиотический подход
• системный подход	• структурный подход
• синергетический подход	• структурно-семиотический подход
• деятельностный подход	• герменевтический подход
• константный подход	• интертекстуальный подход
• функционализм или функциональный подход	

Рис. 2.1.

ISSN 2227-6165

задействуемые при опосредованном познании, при манипулировании имеющейся информацией, а также для её организации и выражения.

Теоретические методы по специфике их основного применения условно могут быть разделены на четыре группы:

– стратегирующие методы – определяющие характер работы с исследуемым материалом;

– оперирующие методы – непосредственно реализующие работу с исследуемым материалом;

– организующие методы – определяющие характер приведения исследуемого материала или уже полученной с использованием оперирующих методов информации к специфической организации;

– выражающие методы – используемые для перевода информации, доступной для мысленного оперирования в форму, доступную для её непосредственного восприятия.

Прежде чем привести краткое описание всех основных методов, представим их в табличной форме (*рис. 2.2*).

Для понимания функциональных возможностей и специфики методов, выразим их с использованием следующего алгоритма:

СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

общенаучные
- дедуктивный подход
- индуктивный подход
- редукционизм
- аксиоматический подход
- генетически-конструктивный подход
- аналитический подход
- холистический подход
- сравнительный (компаративистский) подход
- комплексный подход (два значения)
- имманентный подход
- междисциплинарный подход
- исторический подход
- сравнительно-исторический подход

гуманитарные
- биографический подход
- историко-биографический подход
- тематический подход
- контекстуальный подход

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ
- диалектический подход
- системный подход
- синергетический подход
- деятельностный подход
- константный подход
- функционализм или функциональный подход
- семиотический подход
- структурный подход
- структурно-семиотический подход
- герменевтический подход
- интертекстуальный подход

ЭМПИРИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ
- наблюдение
- измерение
- изучение
- интервьюирование
- опрос
- тестирование
- моделирование
- эксперимент

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ

стратегирующие
- дедукция (в значении – логика заключения…)
- индукция
- абдукция
- редукция
- абстрагирование (в широком значении)
- конкретизация (в широком значении)
- идеализация
- аналогия
- экстраполяция

оперирующие
- анализ
- синтез
- соотнесение
- сопоставление (сравнение)
- дедукция (в значении – логическое выведение)
- идентификация
- верификация
- абстрагирование (в строгом значении)
- конкретизация (в строгом значении)
- обобщение
- категоризация (в значении выявление категории)
- теоретическое моделирование
- мысленный эксперимент
- онтологизация
- распредмечивание

организующие
- структурирование
- категоризация (в значении отнесения к категории)
- классификация
- типологизация

выражающие
- описание
- формализация
- схематизация

Рис. 2.2.

– описание метода;

– исходный материал, к которому метод может быть применён;

– процедуры реализации метода – последовательность элементарных действий, составляющих алгоритм работы метода;

– продукт, который получается вследствие применения к исходному материалу данного метода.

Эмпирические методы.

Метод: наблюдение.

Описание: непосредственное восприятие исследуемого (a. физиологическое; b. с использованием технических средств).

Исходный материал: что-то, доступное для непосредственного восприятия.

Процедуры реализации метода:

– фокусирование на исследуемом (отделение его от того, что им не является);

– фиксация данных об исследуемом (данные могут быть неизменяемыми и трансформирующимися)

Продукт: данные о непосредственно воспринятом.

Метод: измерение.

Описание: получение количественных показателей об исследуемом, основанных на определённом принципе.

Исходный материал: что-то, доступное для непосредственного восприятия.

Процедуры реализации метода:

– определение аспектов исследуемого, в отношении которых могут получены количественные показатели;

– определение принципа и шкалы для получения количественных показателей;

– снятие показателей с определённых аспектов исследуемого.

Продукт: данные об аспектах непосредственно воспринятого, выражаемые в определённых показателях.

Метод: изучение.

Описание: получение опосредованных данных об исследуемом из материальных (в основном - из вербальных, структурно-знаковых и изобразительных источников).

Исходный материал: источники, содержащие опосредованную информацию об исследуемом.

Процедуры реализации метода:

– обзор источников опосредованных данных об исследуемом;

– отбор источников опосредованных данных об исследуемом;

– выявление опосредованных данных об исследуемом в отобранных источниках.

Продукт: опосредованные данные об исследуемом.

Метод: интервьюирование.

Описание: получение опосредованных данных об исследуемом от человека, предположительно владеющего информацией о нём.

Исходный материал: человек, предположительно владеющий информацией об исследуемом.

Процедуры реализации метода:

– определение вопроса/вопросов для интервью;

– обращение с вопросом/вопросами к человеку, предположительно владеющему информацией об исследуемом.

– получение от интервьюируемого ответов на вопрос/вопросы;

– возможная корректировка вопросов в связи с получаемой во время интервью информацией;

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

– обращение со скорректированным вопросом/вопросами к человеку, предположительно владеющему информацией об исследуемом;

– получение от интервьюируемого ответов на скорректированные вопрос/вопросы;

Продукт: опосредованные данные об исследуемом.

Метод: опрос.

Описание: получение специфических (индивидуализированных) данных в результате обращения к определённой выборке субъектов с определённым вопросом/вопросами.

Исходный материал: источники специфических (индивидуальных) данных – респонденты (люди).

Процедуры реализации метода:

– определение типового/типовых вопроса/вопросов для опроса;

– обращение с вопросом/вопросами к респондентам;

– получение от респондентов ответов на вопрос/вопросы;

– обработка ответов респондентов.

Продукт: сумма специфических (индивидуализированных) данных.

Метод: тестирование.

Описание: получение данных о субъекте в результате обращения к нему с рядом формализованных вопросов, как правило подразумевающих однозначные ответы, при изначальном наличии алгоритма их интерпретации.

Исходный материал: тестируемый (человек).

Процедуры реализации метода:

– определение вопросов и алгоритма интерпретации ответов;

– обращение с вопросами к тестируемому;

– получение от тестируемого ответов на вопросы;

– обобщение полученных ответов с использованием исходно заданного алгоритма.

Продукт: информация определённого характера о тестируемом и/или оценка тестируемого.

Метод: моделирование.

Описание: создание заместителя чего-либо, которым можно функционально манипулировать в процессе познания.

Исходный материал: что-то, доступное для его выражения в форме модели.

Процедуры реализации метода:

– определение средств, методов и условий для реализации выражения исходного «что-то» в форме модели;

– выражение исходного «что-то» в форме модели.

Продукт: модель исходного «что-то».

Метод: эксперимент.

Описание: манипулирование реальными объектами с запланированной исследовательской целью, связанной с получением специфических данных об этих объектах и/или процессах, связанными с ними.

Исходный материал: реальные объекты, доступные для манипулирования.

Процедуры реализации метода:

– определение условий для проведения эксперимента;

– реализация эксперимента путём запланированного манипулирования определёнными реальными объектами;

– фиксация данных об объектах, включённых в эксперимент.

Продукт: данные об объектах и/или процессах, связанных с ними, полученные в результате манипулирования ими.

ISSN 2227-6165

Теоретические методы (стратегирующие).

Метод: дедукция (в значении – логика заключения от общего к частному).

Описание: выведение отсутствующего частного знания из имеющегося общего знания.

Исходный материал: знание об общем.

Процедуры реализации метода:

– фиксация знания, верного по отношению к общему;

– определение частного как части общего;

– отнесение знания, верного по отношению к общему, к частному, являющемуся частью общего.

Продукт: исходно отсутствовавшее знание о частном (пример: «Все люди смертны. Сократ – человек. Следовательно, Сократ смертен»).

Метод: индукция.

Описание: выведение отсутствующего общего знания из имеющегося частного знания.

Исходный материал: знание о частном.

Процедуры реализации метода:

– фиксация знания, верного по отношению к частному;

– определение общего, частью которого может быть определено частное;

– отнесение знания, верного по отношению к частному, к общему, частью которого является частное.

Продукт: знание об общем (пример: «Сократ смертен. Сократ – человек. Следовательно, все люди смертны»).

Метод: абдукция.

Метод Ч.С. Пирса, противопоставляемый дедукции в значении логическое выведение – «состоит в исследовании фактов и в построении гипотезы, которая их объясняет» [Энциклопедия эпистемологии..., 2009, с. 7-9].

Исходный материал: факты.

Процедуры реализации метода:

– фиксация информации о фактах;

– выдвижении гипотезы, объясняющей факты;

– объяснение фактов с использование выдвинутой гипотезы.

Продукт: объяснённые факты.

Метод: редукция.

Описание: сведение чего-то конкретного к его компоненту, через который это конкретное затем может рассматриваться.

Исходный материал: что-то конкретное.

Процедуры реализации метода:

– фиксация чего-то конкретного, как необходимого к сведению к его собственному компоненту;

– определение компонента чего-то конкретного, как того, к чему оно может быть сведено.

Продукт: компонент чего-то конкретного, через который может рассматриваться это конкретное.

Метод: абстрагирование (в широком значении).

Описание: отход от принятых установок в отношении чего-то.

Исходный материал: что-то, в отношении чего наличествует сложившаяся/иеся установка/и.

Процедуры реализации метода:

– отсечение наличествующих установок в отношении чего-то;

– фиксация чего-то без сложившихся установок в его отношении.

Продукт: что-то без сложившейся установки в его отношении.

ISSN 2227-6165

Метод: конкретизация (в широком значении).

Описание: переход от общего к рассмотрению чего-то как его частного/специфического случая.

Исходный материал: нечто общее, из которого может быть выделено нечто, для его (этого нечто) рассмотрения в качестве частного/специфического случая общего.

Процедуры реализации метода:

– определение чего-то как частного случая общего;

– рассмотрение предмета, в качестве частного случая общего.

Продукт: что-то, рассмотренное в качестве частного случая общего.

Метод: идеализация.

Описание: преобразование реального в несуществующее (идеальное), обладающее определённым совершенством.

Исходный материал: реальное.

Процедуры реализации метода:

– предъявление к реальному требований, которые ему свойственны, но которым по тем или иным причинам оно не может перманентно (постоянно) отвечать;

– фиксация предъявленных к реальному требований в качестве его перманентных свойств.

Продукт: идеальное.

Метод: аналогия.

Описание: перенос значения/содержания/свойств одного на другое.

Исходный материал: 1) значение/содержание/свойства в отношении А, 2) некое В.

Процедуры реализации метода:

– описание значения/содержания/свойств в отношении А;

– описание В через значение/содержание/свойства в отношении А.

Продукт: значение/содержание/свойства в отношении А, ставшее значением/содержанием/свойством в отношении В.

Метод: экстраполяция.

Описание: распространение принятых и функциональных методологических допущений в отношении чего-то одного на что-то другое.

Исходный материал:

– принятые функциональные методологические допущения в отношении чего-то;

– что-то, на что предположительно могут быть распространены существующие принятые функциональные методологические допущения.

Процедуры реализации метода:

– выдвижение гипотезы о возможности и функциональности распространения принятых и функциональных методологических допущений в отношении чего-то одного на что-то другое;

– применение существующих функциональных методологических допущений в отношении чего-то одного на что-то другое.

Продукт: что-то, на что оказываются распространены функциональные методологические допущения, исходно существовавшие в отношении чего-то другого.

Теоретические методы (оперирующие).

Метод: анализ.

Описание: разложение целого на части и выявление характеристики каждой из частей.

Исходный материал: целое.

Процедуры реализации метода:

– разложение целого на части;

– выявление характеристики каждой из частей.

Продукт: данные о частях целого.

ISSN 2227-6165

Метод: синтез.

Описание: соединение разрозненного в единое целое.

Исходный материал: разрозненное.

Процедуры реализации метода:

– определение разрозненного как частей потенциального целого;

– определение характеристик потенциального целого;

– соединение разрозненного в единое целое.

Продукт: целое.

Метод: соотнесение.

Описание: определение отношения между чем-то и чем-то.

Исходный материал: что-то и что-то.

Процедуры реализации метода:

– определений условий, в которых что-то и что-то, рассматриваются как соотносимые друг с другом;

– определение отношения первого что-то ко второму что-то;

– определение отношения второго что-то к первому что-то;

– определение частных отношений первого ко второму и второго к первому как возможного общего взаимоотношения.

Продукт: данные о характере отношения и взаимоотношения между чем-то и чем-то либо отсутствия таковых.

Метод: сопоставление (сравнение).

Описание: выявление сходства и различия между чем-то и чем-то.

Исходный материал: что-то и что-то.

Процедуры реализации метода:

– определение принципа сопоставления, основанного на имеющихся характеристиках сопоставляемого;

– выявление сходства и различия между сопоставляемым, исходя из определённого принципа сопоставления.

Продукт: данные о сходстве и/или различии между чем-то и чем-то.

Метод: дедукция (в значении – логическое выведение).

Описание: строгое выведение умозаключений из одного в другое.

Исходный материал: информация, достаточная для выведения из неё умозаключений.

Процедуры реализации метода:

– фокусировка на имеющейся исходной информации;

– анализ имеющейся исходной информации;

– выведение из имеющейся исходной информации производной информации.

Продукт: исходно отсутствующая информация.

Метод: идентификация.

Описание: определение чего-то неизвестного в качестве известного.

Исходный материал: что-то как неизвестное.

Процедуры реализации метода:

– выдвижение гипотезы, связанной с возможностью определения чего-то неизвестного в качестве известного;

– доказательство выдвинутой гипотезы.

Продукт: что-то как известное.

Метод: верификация.

Описание: определение соответствия чего-то тому, в качестве чего оно принимается.

Исходный материал: что-то, принимаемое как соответствующее чему-то.

Процедуры реализации метода:

ISSN 2227-6165

– определение условий для установления соответствия чего-то тому, в качестве чего оно принимается;

– реализация условий для установления соответствия чего-то тому, в качестве чего оно принимается.

Продукт: установленное соответствие или несоответствие чего-то тому, в качестве чего оно принимается.

Метод: абстрагирование (в строго научном значении в рамках диалектики).

Описание: вычленение свойств чего-то, которые сами по себе и независимо от их носителя не существуют.

Исходный материал: что-то целостное.

Процедуры реализации метода:

– вычленение из целого неких свойств;

– фиксация вычлененного в качестве абстрактного.

Продукт: абстрактное как свойство целостного, само по себе и независимо от него не существующее (пример: целое – тело, абстракция – геометрическая фигура тела).

Метод: конкретизация (в строго научном значении в рамках диалектики).

Описание: воспроизведение целого на основе абстрактного.

Исходный материал: абстрактное.

Процедуры реализации метода:

– выдвижение идеи/концепта конкретизации (что хочется получить на основе имеющегося абстрактного);

– реализация идеи/концепта конкретизации (получение целостного на основе имеющегося абстрактного).

Продукт: целостное иного качества по отношению к тому целостному, из которого было получено абстрактное (пример: абстракция – геометрическая фигура тела, целое – совершенное тело).

Метод: обобщение.

Описание: переход от знания частного характера к знанию общего характера.

Исходный материал: знание частного характера.

Процедуры реализации метода:

– выделение в знании частного характера неких общих моментов;

– соединение выделенных общих моментов.

Продукт: знание общего характера.

Метод: категоризация (в значении выявление категории).

Описание: определение чего-то как являющегося категорией.

Исходный материал: что-то.

Процедуры реализации метода:

– анализ исходного материала;

– выявление в проанализированном компонентов, которые могут быть положены в основу категории;

– фиксация выявленных компонентов в качестве оснований для категории;

– соотнесение зафиксированных компонентов, положенных в основу определяемой категории, с существующими категориями схожего порядка.

Продукт: что-то как категория.

Метод: теоретическое моделирование.

Описание: создание теоретического заместителя чего-либо, которым можно функционально манипулировать в процессе познания.

Исходный материал: что-то, доступное для его выражения в форме теоретической модели.

ISSN 2227-6165

Процедуры реализации метода:

– определение принципов перевода исходного «что-то» в форму теоретической модели;

– перевод исходного «что-то» в форму теоретической модели.

Продукт: теоретическая модель исходного «что-то».

Метод: мысленный эксперимент.

Описание: мысленное манипулирование идеальными объектами.

Исходный материал: идеальные объекты.

Процедуры реализации метода:

– определение условий для проведения эксперимента;

– реализация эксперимента путём мысленного манипулирования идеальными объектами в определённых условиях;

– фиксация данных об объектах, включённых в эксперимент.

Продукт: данные о поведении идеальных объектов в определённых условиях.

Метод: онтологизация.

Описание: установление состава, определяющего в условиях конкретного избранного масштаба уникальность рассматриваемого по отношению к чему-либо иному [Штейн, 2020, с. 184-186].

Исходный материал: что-то.

Процедуры реализации метода:

– определение целостности рассматриваемого в соотнесении с масштабом его рассмотрения;

– определение (при необходимости) того, от чего отделяется рассматриваемая целостность и чем она не является;

– определение субстанционального элемента или элементов, обуславливающих конструктивную целостность рассматриваемого, а также возможных процессов, которые они реализуют и/или которыми они связаны (при наличии процесса/процессов – определение получаемого производного/производных);

– определение достаточной структуры онтологии рассматриваемого, состоящей из частей онтологизируемого непосредственно обусловленных его субстанциональными элементами (масштаб достаточной структуры конструируемой онтологии зависит от специфики изначально определённой целостности рассматриваемого).

Продукт: состав изначального «что-то», определяющий в условиях конкретного избранного масштаба уникальность рассматриваемого по отношению к чему-либо иному.

Метод: распредмечивание.

Описание: разложение имеющегося знаниевого представления на составные компоненты, образующие его структуру – онтологическую схему предмета и совокупность условностей познавательной активности в его отношении [Штейн, 2020, с. 182-184].

Исходный материал: выраженное в знаковой форме знаниевое представление.

Процедуры реализации метода:

– определение онтологической схемы предмета, в отношении которого реализуется познавательная активность, продуктом которого является распредмечиваемое знаниевое представление;

– определение «слоёв» (мировоззренческий, концептуальный, контекстуальный, установочный) предметоформирующей позиции, с которой осуществлялась познавательная активность, продуктом которой является распредмечиваемое знаниевое представление;

– определение конкретной методологии, которая использовалась в познавательной активности, продуктом которой является распредмечиваемое знаниевое представление.

Продукт: имеющееся знаниевое представление в отношении чего-либо, представленное через позиционирование инструментов реализации познавательной активности, используемых в нём к онтологической схеме исследуемого, независимой от данного представления.

ISSN 2227-6165

Теоретические методы (организующие).

Метод: структурирование.

Описание: организация имеющегося в соответствии с определённым принятым принципом.

Исходный материал: нечто не структурированное.

Процедуры реализации метода:

– определение принципа структурирования, который может быть применён в отношении исходного материала;

– применение избранного принципа в отношении исходного материала.

Продукт: исходно имеющееся организованное в структуру.

Метод: категоризация (в значении отнесения к категории).

Описание: отнесение чего-то к определённой группе, классу, разряду, типу.

Исходный материал: что-то.

Процедуры реализации метода:

– выявление свойств категоризируемого, которые могут быть положены в основу его отнесения к тому или иному;

– отнесение категоризируемого к определённой группе, классу, разряду, типу.

Продукт: что-то как относящееся к определённой группе, классу, разряду, типу.

Метод: классификация.

Описание: разделение множества на разновидности, согласно определенным допустимым (важным/функциональным) признакам.

Исходный материал: множество.

Процедуры реализации метода:

– определение оснований для классификации на основе данных об исходном множестве;

– применение определённых оснований к разбитию исходного множества на классы.

Продукт: множество разделённое на классы.

Метод: типологизация.

Описание: «Метод научного познания, в основе которого лежит расчленение множества дискретных объектов и их группировка с помощью типа – обобщённой идеализированной модели» [Энциклопедия эпистемологии..., 2009, с. 984].

Исходный материал: множество.

Процедуры реализации метода:

– определение оснований для типологизации на основе данных об исходном множестве;

– применение определённых оснований к разбитию исходного множества на типы.

Продукт: множество, разделённое на типы.

Теоретические методы (выражающие).

Метод: описание.

Описание: перевод информации о чём-то конкретном в вербальную (словесную) форму.

Исходный материал: информация о чём-то конкретном, доступная для мысленного оперирования ею.

Процедуры реализации метода:

– определение целостности того конкретного, что будет описываться с учётом возможного запроса на определённый результат применения данного метода;

– определение достаточности информации, доступной для мысленного оперирования, о том конкретном, что требует описания;

– определение принципа перевода информации о чём-то конкретном в вербальную форму, которая будет удовлетворяющим запросу словесным заместителем описываемого;

– перевод информации о чём-то конкретном в вербальную форму.

Продукт: вербально выраженная информация о чём-то конкретном.

ISSN 2227-6165

Метод: формализация.

Описание: формализованное выражение содержательного знания.

Исходный материал: содержательное знание.

Процедуры реализации метода:

– определение принципа и средства формализации, которые могут быть применены к конкретному содержательному знанию;

– перевод содержательного знания в формализованный вид с использованием определённого принципа и средства формализации.

Продукт: содержательное знание, выраженное с использованием адекватного ему средства формализации.

Метод: схематизация.

Описание: представление чего-либо в форме схемы, выражающей знание об этом что-то.

Исходный материал: что-то.

Процедуры реализации метода:

– определение границ схематизируемого;

– определение компонентов схематизируемого, доступных для их схематического выражения;

– определение принципов и знаков для схематизации;

– выражение схематизируемого в форме схемы.

Продукт: что-то, выраженное в форме схемы.

Специфическими методами, которые могут быть выделены в отдельную группу, являются уже не раз упоминаемые в связи с вопросом о дисциплинарной идентичности *методологические «конструкторы»* – наборы методов, адаптированные к специфике конкретного материала и/или решению конкретных исследовательских задач, как правило, в условиях определённой области знания или конкретной дисциплины [Штейн, 2020, с. 131-132].

В исследованиях кинематографа нет специфических методологических «конструкторов». Поэтому каждый раз исследователь, который не интуитивно, а осознано подходит к исследованию своего предмета в условиях дисциплинарного киноведения, вынужден самостоятельно собирать из всей суммы имеющихся подходов и методов, собственный «конструктор».

Однако имеются как минимум три методологических «конструктора», которые, по крайней мере, на масштабе фильма нередко используются в киноведении: один общенаучный – сравнительный анализ, и два искусствоведческих – формально-стилистический анализ и иконография. Насколько искусствоведческий инструментарий в чистом виде и корректно применяется и вообще может быть применим в киноведческих исследованиях – этот вопрос в данном случае не очень важен, но необходимым является определить, что без его корректировки, обусловленной спецификой фильма, его либо вообще нельзя корректно использовать, либо он будет ограниченно функционален.

Приведём описание этих трёх методологических «конструкторов» по аналогии с алгоритмом описания метода, дополнив его пунктом «образующие компоненты», в котором будем перечислять те подходы и элементарные методы, которые образуют конкретный методологический «конструктор».

Методологический «конструктор»: сравнительный анализ.

Описание: выявление признаков, характеризующих схожесть и/или разность компонентов обособленных целостностей.

Образующие компоненты: методы – анализ, сопоставление, обобщение; индуктивный подход.

Исходный материал: как минимум две обособленные друг от друга целостности, которые допустимо соотносить друг с другом.

ISSN 2227-6165

Процедуры реализации методологического «конструктора»:

– анализ компонентов одной целостности;

– анализ компонентов другой целостности;

– сопоставление данных анализа;

– обобщение, связанное с установлением сходства и различия отдельных компонентов обособленных целостностей.

Продукт: данные о сходстве и различии отдельных компонентов обособленных целостностей.

Методологический «конструктор»: формально-стилистический анализ.

Описание: выявление признаков, характеризующих схожесть компонентов какой-то целостности по отношению к некоей имеющейся сумме признаков, составляющей понятие «стиль» [Штейн, 2017, с. 40-41].

Образующие компоненты: методы – анализ, сопоставление, обобщение; индуктивный подход.

Исходный материал:

– продукт конкретной человеческой деятельности;

– понятие «стиль» и производная от него градация по определённой сумме признаков, применяемое в отношении к продукту конкретной человеческой деятельности.

Процедуры реализации методологического «конструктора»:

– [описание и] анализ компонентов (в традиционных условиях искусствоведения – материально-технических и формально-пластических) какой-то определенной целостности, являющейся продуктом конкретной человеческой деятельности;

– сопоставление результатов анализа с имеющейся градацией подобных целостностей по определённой сумме признаков;

– обобщение, связанное с установлением соответствия, частичного соответствия или несоответствия компонентов проанализированной целостности определённому «стилю» в существующей градации.

Продукт: заключение о соответствии, частичном соответствии или несоответствии компонентов конкретной целостности определённому «стилю» в существующей градации.

Примечание. Сложность применения данного методологического «конструктора» в условиях киноведческих исследований обусловлена тем, что понятие «стиль» в киноведении весьма размыто, а так как оно является исходным материалом для данного инструментария, то стиль должен либо исходно наличествовать, либо предварительно определяться (например, в случае, если ставится цель выявления стилистической схожести фильма одного режиссёра с фильмами какого-то другого режиссёра, то при исходном отсутствии знания о таковом как раз и должен быть определён стиль фильмов этого другого режиссёра – именно этот стиль и будет в условиях формально-стилистического анализа исходным материалом наравне с фильмом первого режиссёра).

Методологический «конструктор»: иконография.

Описание: выявление специфической вариативности или схожести различных целостностей по отношению к содержащемуся в них общему – структурообразующему компоненту (сюжету, персонажу и т. д.) [Штейн, 2017, с. 41-42].

Образующие компоненты: методы – описание, сопоставление, обобщение; подходы – дедуктивный (при процедурах 1-3), индуктивный (при процедурах 4-5).

Исходный материал:

– определённая сумма знаний о структурообразующем компоненте X;

– две или более целостности, содержащие в себе выражение структурообразующего компонента X (для искусствоведов – это скульптурные и плоскостные изобразительные формы).

ISSN 2227-6165

Процедуры реализации методологического «конструктора»:

– описание структурообразующего компонента X;

– описание формосодержательного выражения структурообразующего компонента X в первой целостности;

– описание формосодержательного выражения структурообразующего компонента X во второй целостности;

– сопоставление формосодержательного выражения структурообразующего компонента X в обеих описанных целостностях;

– обобщение, связанное с установлением специфической вариативности или схожести различных целостностей по отношению к содержащемуся в них общему – структурообразующему компоненту.

Продукт: заключение о специфической вариативности или схожести различных целостностей по отношению к содержащемуся в них общему – структурообразующему компоненту.

Примечание. В чистом виде, по аналогии с искусствоведческими исследованиями, применить иконографию к исследованиям фильмов можно только весьма ограниченно – например, если исследовать какие-то статичные изобразительные «срезы», дающие представление о том, каким образом формируется выражение интересуемого структурообразующего компонента. Для более целостного его исследования необходима адаптация или, вернее, полная трансформация данного методологического «конструктора». Но в таком случае, скорее всего, станет вопрос о том, что полученный метод уже не будет являться иконографией, но каким-то другим методологическим «конструктором» – например, разновидностью константного подхода, который в данном случае будет выступать в качестве метода, специально адаптированного к специфике исследуемого, то есть – методологическим «конструктором». Имея процедуральное описание константного метода и амплитуды его потенциального применения [Штейн, 2020, с. 176-181], можно представить здесь пример использования его в качестве методологического «конструктора», функционально замещающего иконографию, хотя, конечно же, его функциональные возможности даже к исследованию фильма являются более широкими.

Методологический «конструктор»: константный метод (как замещающий иконографию).

Описание: выявление формосодержательного выражения константы, содержащейся в целостности, являющейся продуктом деятельности человека, а также константы, выражающей эту константу, либо их синтеза – константы содержания и выражения, а при сопоставлении с иной целостностью – установление специфической вариативности или схожести формосодержательного выражения константы, содержащейся в обеих (при расширении более двух – множестве) целостностях, а также выражающих их констант, либо синтезированных – констант содержания и выражения.

Образующие компоненты: методы – идентификация, описание, анализ, сопоставление; подходы: константный; дедуктивный и индуктивный – на различных этапах и в зависимости от реализации или отсечения отдельных процедур.

Исходный материал:

– знание о константе, которая может содержаться в целостности;

– целостность, содержащая в себе константу (константой может быть всё, что угодно – изображаемое, моделируемое, знак, символ, ситуация, персонаж и т. п.);

– [при необходимости сопоставления как в иконографии исходных констант, а также констант используемых для их выражения] иная целостность, содержащая в себе ту же константу.

ISSN 2227-6165

Процедуры реализации методологического «конструктора»:

– определение константы, которая должна быть обнаружена в целостности;

– обнаружение (идентификация) константы в целостности;

– описание формосодержательного выражения обнаруженной константы;

– описание средств/методов/приёмов, используемых для выражения обнаруженной константы в целостности;

– анализ совокупности средств/методов/приёмов, используемых для выражения обнаруженной константы в целостности в качестве константы.

– [при возможности и необходимости] синтезирование выражаемой и выражающей константы в единую константу;

– [при необходимости сопоставления как в иконографии исходных констант, а также констант, используемых для их выражения] реализация 2-4, либо 2-5 процедуры в отношении иной целостности, содержащей в себе ту же константу;

– [при необходимости сопоставления как в иконографии исходных констант, а также констант, используемых для их выражения] сопоставление выражения констант, а также констант, используемых для этого в обеих целостностях, либо сопоставление синтезированных констант.

Продукт:

– описание формосодержательного выражения конкретной константы, содержащейся в целостности;

– константа, выражающая конкретную константу, содержащуюся в целостности;

– [при реализации процедуры синтезирования] константа содержания и выражения;

– [при сопоставлении как в иконографии исходных констант, а также констант, используемых для их выражения] заключение о специфической вариативности или схожести различных целостностей по отношению к выражаемой в них константе;

– [при сопоставлении как в иконографии исходных констант, а также констант, используемых для их выражения] заключение о специфической вариативности или схожести различных целостностей по отношению к константе, выражающей, содержащуюся в них конкретную константу;

– [при сопоставлении как в иконографии исходных констант, а также констант, используемых для их выражения] заключение о специфической вариативности или схожести различных целостностей по отношению к конкретной константе содержания и выражения.

Пример. Исходной константой, которая будет обнаруживаться в фильме, определяется сцена прощания. При обнаружении её в фильме, описывается конкретизация её формосодержательного выражения. Затем анализируются конкретные средства/методы/приёмы, с использованием которых эта сцена получает данную конкретизацию, вследствие чего совокупность этих применяемых средств/методов/приёмов определяется в качестве константы, выражающей сцену прощания. Затем то же самое проделывается с другим фильмом или фильмами. В итоге сопоставляются между собой как сами формосодержательные выражения сцены прощания, так и выражающие их константы. При исходном объединении выражаемой и выражающей констант в единую константу – сопоставляются между собой они.

Дополним таблицу подходов и методов перечисленными методологическими «конструкторами» (*рис. 2.3*).

Несмотря на то, что дисциплинарный исследователь потенциально свободен в выборе методологического инструментария, амплитуда его весьма ограничена функциональностью тех или иных подходов и методов, которые могут быть применены к предметной области его дисциплины. Если же мы обнаруживаем слишком широкий спектр методологического инструментария к исследованию одного и того же (как, например, в случае с аналитическими исследованиями фильмов [Кожокару, 2021]), то, скорее всего, мы либо имеем дело не с

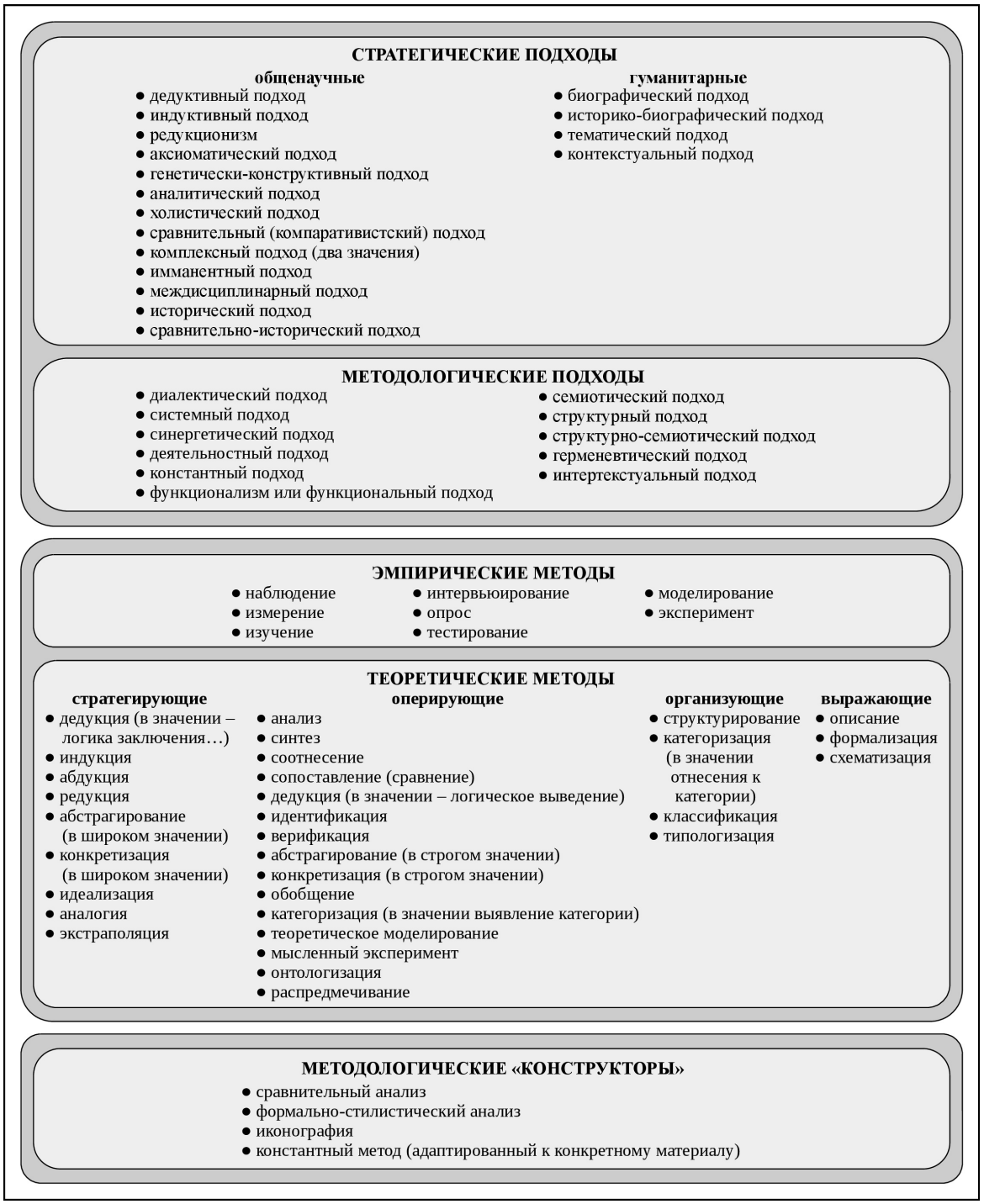


Рис. 2.3.

дисциплиной, а с дискурсом, либо с дисциплиной, но в самом начале её становления. Поэтому при последующем описании методологии эмпирических и теоретических исследований кинематографа, при всей возможной вариативности в использовании тех или иных конкретных подходов и методов, будем придерживаться принципа максимального минимализма – использовать ограниченный, но при этом оптимальный набор методологического инструментария.

3. Методология исследований кинематографа

Независимо от специфики той или иной гуманитарной дисциплины можно зафиксировать наличие ряда константных познавательных целей – эмпирических, теоретических и прикладных, направленных на решение константных «матричных» проблем [Штейн, 2020, с. 136-144] (*рис. 1.5*).

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

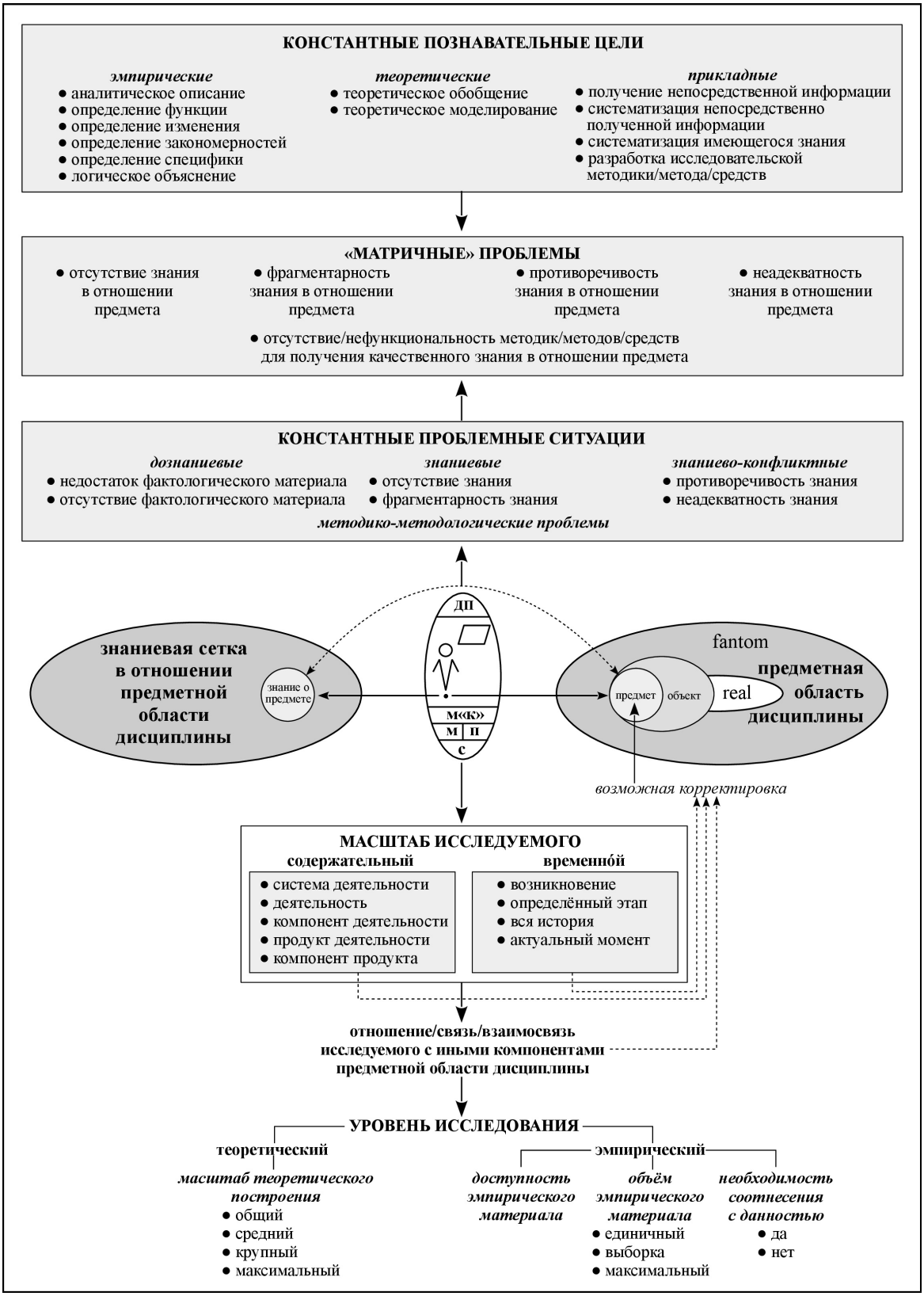


Рис. 1.5.

Эмпирические цели:
– аналитическое описание;
– определение функции;
– определение специфики;
– определение изменения;
– определение закономерности;
– логическое объяснение.

ISSN 2227-6165

Теоретические цели:

– теоретическое обобщение;

– теоретическое моделирование.

Прикладные цели:

– получение непосредственной информации;

– систематизация непосредственно полученной информации;

– систематизация имеющегося знания;

– разработка исследовательской методики/методологии/средства.

Кратко охарактеризуем эти цели – в целом и в связи со спецификой дисциплинарных киноведческих исследований, а также сделаем описание потенциального методологического инструментария, который может быть задействован для их оптимального достижения. В шаблонах условных примеров для закрепления понимания использования объект-предметных отношений в методологическом значении будем указывать связку объект (аспектом чего исследуется предмет) – предмет (что исследуется), но по возможности для упрощения, при описании затем методологии исследования специально не вводить её спецификацию, обычно формируемую данной связкой.

3.1. Константная цель «получение непосредственной информации» в условиях исследований кинематографа. Реализация ни одной эмпирической цели невозможна без исходно наличествующей суммы эмпирических данных, которыми может манипулировать исследователь. Поэтому данная константная цель не является самодостаточной, но прикладной по отношению к иным эмпирическим целям. Наличие же непосредственно полученной информации или возможность её оперативного получения – это основное условие для всех эмпирических исследований.

Для дисциплинарных киноведов, если они фокусируются исключительно на фильмах, основным источником такой эмпирической информации как раз и являются фильмы. Без возможности посмотреть их ведение конкретного эмпирического исследования в отношении фильма просто-напросто невозможно.

Если же предполагается исследовать не только сам фильм, но и условия его производства, проката, либо исследовать отдельно, либо во взаимосвязи друг с другом иные виды деятельности, входящие в предметную область дисциплинарного киноведения, которые просто-напросто невозможно непосредственно воспринимать как фильм, то необходимо получение непосредственной информации о них через какие-то источники. Такими источниками может быть разнохарактерная документация (письменная, фото-кино-видео), рабочие записи, записанные воспоминания участников работы, сами эти участники (которые потенциально ещё только могут быть опрошены или проинтервьюированы). Конечно, формально эти источники уже не могут считаться непосредственными – они опосредованы хотя бы средством их фиксации, передачи, но в данном случае принято допустимо принимать их за таковые, имея в виду, что они не являются продуктом исследовательской деятельности, но прямо или косвенно относятся к самому исследуемому.

Но в то же время информация об отдельных аспектах, входящих в предметную область дисциплинарного киноведения, например о восприятии фильма человеком, о соотнесении человеком воспринятого содержания фильма с данностью, может быть получена только в результате эксперимента, в котором проводится погружение человека в моделируемую ситуацию, которая даёт возможность, во-первых, снять более-менее объективные показания об исследуемом, а во-вторых, проделать то же самое многократно. Собственно схожесть результатов при повторяемости одного и того же эксперимента даёт возможность закреплять их в качестве такой информации, которая может допускаться в качестве соответствующей определённому аспекту данности.

ISSN 2227-6165

Цель получения непосредственной информации практически никогда не рассматривается как самодостаточная, но предваряющая основное исследование. Однако от её результата может зависеть сама возможность реализации этого исследования (выше уже приводился пример когда отсутствие возможности непосредственного получения информации о монтажной локализации фильма, сделало неосуществимым всё дальнейшее исследование; исследование любой деятельности полностью зависит от возможности нахождения (документация) или получения (через участников) непосредственной информации о ней).

Если говорить о методологическом инструментарии, который может быть задействован при получении непосредственной информации в условиях дисциплинарного киноведения, то тут многое зависит от того, что является источником этой информации и каков масштаб, на котором она должна быть получена (информация о функционировании конкретного киноклуба в течение одного, например, текущего года – это один масштаб, а информация о его работе в течение десяти прошедших лет – это уже совсем иной масштаб). Перечислим основное.

Из стратегических подходов при получении непосредственной информации чаще всего используются: дедуктивный подход, индуктивный подход, имманентный подход.

Данная цель не подразумевает необходимость использования каких-либо методологических подходов.

Основными операционными методами при этой познавательной цели являются: наблюдение, измерение, изучение, интервьюирование, опрос, тестирование, моделирование, эксперимент.

3.2. Константная цель «систематизация непосредственно полученной информации» в условиях исследований кинематографа. При исходном наличии либо при получении большого объёма непосредственной информации об исследуемом она требует определённого упорядочивания. Данная прикладная цель как раз и направлена на это, а её результат является прикладным для актуальных либо ещё только гипотетических и потенциальных исследований.

Сама эта константная цель и методологический инструментарий, который необходим для её реализации, каким-то особым образом не специфицируется предметной областью киноведения.

Из стратегических подходов при систематизации непосредственной информации в гуманитарных исследованиях чаще всего используются: дедуктивный подход, индуктивный подход, исторический подход, биографический подход, тематический подход.

Данная цель не подразумевает необходимость использования каких-либо методологических подходов.

Основными операционными методами при этой познавательной цели являются: структурирование, категоризация (в значении отнесение к категории), классификация, типологизация.

3.3. Константная цель «аналитическое описание» в условиях исследований кинематографа. Данная цель может быть как самодостаточной, так и содержаться в качестве одной из задач внутри целого ряда иных целей. Можно дискутировать, насколько само по себе аналитическое описание является самодостаточной целью, но огромное количество литературы по истории вообще и по всем без исключения отраслям знаний (история физики, культуры, искусства, кино и т. д.), а также исходная основа для возможности работы над достижением иных эмпирических познавательных целей – это не что иное, как результат её реализации. При конкретизации, чтобы не смущать тех, кому не нравится данная формулировка, можно подменять её (в примерах мы так и сделаем) целью «целостное описание» (в данном случае «целостное» подразумевает то, что исследуемое, образуемое совокупностью компонентов, описывается во всей их возможной полноте, что оказывается возможным в результате исходно реализованной аналитической работы в отношении данного исследуемого).

По сути, аналитическое описание – это перевод эмпирически полученной информации в вербальную форму, структурированную в соответствии со спецификой того, в отношении чего эта информация соответствует. То есть, например, при аналитическом описании драматургии конкретного фильма, вербальная форма выражаемой информации должна соответствовать тому, каким образом может быть разъята на отдельные компоненты и описана драматургическая конструкция (причём не обязательно фильма, а, возможно, и безотносительно формы её объектного выражения), или в случае аналитического описания функционирования конкретного киноклуба – тому, каким образом может быть разъята на отдельные компоненты и описана вообще любая деятельность и т. п.

Продукт реализации данной цели – информация о чём-то наличествующем или наличествовавшем, выраженная в вербальной форме, структурированной в соответствии со спецификой этого наличествующего. При условии, что за неё несёт ответственность дисциплинарное сообщество, то есть эта информация является знанием, которое в актуальный момент обращения к нему может считаться за заместительное или, по крайней мере, за условно заместительное в отношении конкретного наличествующего, продукт данной цели сам по себе является самодостаточным и функциональным, так как именно его содержание образует основу эмпирического знания любой дисциплины, на основе которой затем формируется всё остальное знание.

Наличествующее дисциплинарное аналитическое описание чего-либо чрезвычайно упрощает как работу иных исследователей, так и вообще всех тех, кто хочет получить знание об этом предмете. Например, имея аналитическое описание любого из компонентов фильма (драматургической конструкции, звукового решения и т. д.), не говоря уже о их целостном аналитическом описании, и доверяя исследователю, проделавшему эту работу (индульгенция на такое доверие – это его дисциплинарный статус), уже не надо самостоятельно смотреть этот фильм и пытаться самостоятельно разбираться в воспринятом – достаточно ознакомиться с его аналитическим описанием. А если необходимо получить достаточно целостное и структурированное знание не об одном фильме, а о фильмах определённого режиссёра? Либо целого ряда режиссёров, при том, что какие-то из кинокартин могут быть вообще не доступны для их оперативного просмотра?.. Для начинающих исследователей кино наличествующее корректное аналитическое описание кинематографа во всех его аспектах и в его исторической перспективе, и желательно безо всего того, что может быть получено при реализации иных познавательных целей (определения специфики, закономерностей, реализации объяснения и обобщения) – это основа знаний о всей предметной области дисциплинарного киноведения.

Если говорить о методологическом инструментарии, который может быть задействован при аналитическом описании в условиях дисциплинарного киноведения, то тут многое зависит как от масштаба предмета, так и от масштаба собственно самой этой работы (аналитическое описание одного фильма – это один масштаб, аналитическое описание фильмов, выпущенных в какой-то год – это уже совсем иной масштаб). Перечислим основное.

Из стратегических подходов при аналитическом описании наиболее функциональными являются: дедуктивный подход, индуктивный подход, аналитический подход, имманентный подход, исторический подход, биографический подход, историко-биографический подход, тематический подход, контекстуальный подход.

Из методологических подходов, исходя из конкретного материала, возможными для применения являются системный подход, деятельностный подход, константный подход, семиотический подход.

Основными операционными методами при этой познавательной цели могут быть определены: измерение, анализ, описание.

Приведём разномасштабные примеры реализации константной цели «аналитическое описание» в условиях исследований кинематографа.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Масштаб компонента продукта деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – конкретный фильм.

Предмет (что исследуется) – цветовое решение конкретного фильма.

Конкретизация константной цели «аналитическое описание» – целостное описание цветового решения конкретного фильма.

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности может быть принят индуктивный подход, позволяющий исследовать предмет от частного – использования цвета в отдельных кадрах (сценах) фильма, к общему – использования цвета в фильме в целом. В качестве операционных методов используются описание и анализ.

Масштаб продукта деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – фильм как продукт фильмопроизводства.

Предмет (что исследуется) – конкретный фильм.

Конкретизация константной цели «аналитическое описание» – целостное описание конкретного фильма.

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности может быть принят дедуктивный подход, позволяющий исследовать предмет от общего – основных формальных характеристик фильма, к частному – отдельных его конструктивных компонентов, а также имманентный подход, дающий возможность не учитывать возможные информационные связи с тем, что выходит за целостность данного конкретного фильма. Для гомогенизирования описания отдельные аспекты фильма могут приниматься за константы, и таким образом в качестве методологического подхода будет использован константный подход. В качестве операционных методов используются измерение (для определения количества и длительности кадров), описание и анализ.

Масштаб деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – деятельность по организации киноклубов.

Предмет (что исследуется) – конкретно работающий киноклуб.

Конкретизация константной цели «аналитическое описание» – целостное описание конкретного работающего киноклуба.

Возможная методология. В данном исследовании могут быть задействованы сразу три стратегических подхода: исторический – для рассмотрения предмета в определённый период его существования, контекстуальный – для возможности исследовать предмет в социокультурном контексте, а также аналитический – позволяющий исходно рассматривать предмет через образуемые его компоненты. Так как предмет сам по себе является деятельностью, то логичным будет использовать в качестве методологического подхода деятельностный подход, в условиях которого предмет исходно раскладывается на образующие его компоненты (механизм, средства, методы и т. д.). В качестве операционных методов используются описание и анализ.

3.4. Константная цель «определение функции» в условиях исследований кинематографа. В любом продукте человеческой деятельности, который является компонентным (состоит из образующих его компонентов), а также в любой деятельности (которая компонентна по самой своей природе), один из компонентов либо по отношению к иному или иным, либо по отношению ко всей продуктивной целостности или деятельности является так или иначе функциональным – реализует какую-то функцию. Данная константная познавательная цель как раз и направлена на определение такого рода функции и характера её значения для иных компонентов рассматриваемого либо для той целостности, компонентом которой она определяется.

В исследованиях кинематографа на масштабе фильма – это может быть определение функции того или иного конкретного компонента, образующего его формосодержательную целостность: функция детали, функции цвета, функции музыки и т. д. На масштабе компонента фильма,

например изобразительной конструкции, – это, например, может быть определение функции цвета в общей изобразительной конструкции, функции той или иной конкретной крупности в общей изобразительной конструкции и т. д.

В исследованиях кинематографа на масштабе деятельности – это может быть определение функции того или иного конкретного компонента, входящего в целостность деятельности: функция художника в механизме фильмопроизводства, функция памяти в деятельности по восприятию фильма человеком и т. д.

В исследованиях кинематографа на масштабе системы деятельности – это может быть определение функции компонента (как правило – продукта) какой-то одной деятельности, входящей в кинематограф-полисистему на другую: функция социального заказа к фильмопроизводству, функция киноклубов в формировании определённого отношения зрителей к фильмам и т. д.

При этом функция того или иного может определяться как на единичном масштабе (символическая функция цвета в конкретном фильме режиссёра N), так и на масштабе выборки (символическая функция цвета в ранних фильмах режиссёра N) или даже на максимальном масштабе (символическая функция цвета во всех фильмах режиссёра N).

Надо учитывать, что в гуманитарных исследованиях (например, в культурологических, искусствоведческих, киноведческих) слово «функция» не редко заменяется на вроде бы синонимичные – значение и роль. Однако эти термины в данном контексте являются не совсем точными – вводят некоторую произвольность и уводят исследователей в дискурсивность.

Если говорить о методологическом инструментарии, который может быть задействован при определении функции в условиях дисциплинарного киноведения, то тут, как практически и при всех константных целях, многое зависит как от масштаба предмета, так и от масштаба собственно самой этой работы. Перечислим основное.

Из стратегических подходов при определении функции наиболее действенными являются: дедуктивный подход, индуктивный подход, редукционизм, исторический подход, тематический подход, контекстуальный подход.

Из методологических подходов, исходя из конкретного материала, возможными для применения являются системный подход, деятельностный подход, константный подход, функциональный подход, семиотический подход.

Основными операционными методами при этой познавательной цели могут быть определены: анализ, соотнесение, идентификация, формализация.

Приведём разномасштабные примеры реализации константной цели «определение функции» в условиях исследований кинематографа.

Масштаб компонента продукта деятельности (первый вариант).

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – конкретный фильм.

Предмет (что исследуется) – цветовое решение конкретного фильма.

Конкретизация константной цели «определение функции» – выявление символического использования цвета в конкретном фильме (пояснение: несмотря на то, что в формулировке цели нет слова «функция», из контекста следует, что будут выявляться случаи функционального использования цвета в символическом качестве).

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности может быть принят дедуктивный подход, позволяющий вести исследование от общего – цветового решения фильма в целом, к частному – использованию цвета в данном фильме в символическом качестве. Методологическим подходом может быть определён семиотический подход, дающий возможность рассматривать цвет в фильме как знаковую систему. В качестве операционных методов используются анализ и идентификация.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Масштаб компонента продукта деятельности (второй вариант).

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – цветовое решение конкретного фильма.

Предмет (что исследуется) – символическое использование цвета в конкретном фильме.

Конкретизация константной цели «определение функции» – выявление функции символического использования цвета в конкретном фильме (пояснение: в данном случае цель направлена на то, чтобы прояснить, какова функция символического использования цвета в конкретном фильме).

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности может быть принят дедуктивный подход, позволяющий вести исследование от общего – символического использования цвета в конкретном фильме, к частному – тем отдельным функциям, которые выполняет цвет-символ в данном фильме на масштабе кадра, сцены, эпизода, всего целого. В качестве методологического подхода может быть определён функциональный подход, позволяющий рассматривать части целого как взаимофункциональные по отношению друг к другу. В качестве основных операционных методов используются анализ и соотнесение.

Масштаб компонента деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – образовательный процесс конкретного высшего учебного заведения, дающего профессиональное кинообразование.

Предмет (что исследуется) – дискурсивное знание, используемое в образовательном процессе конкретного высшего учебного заведения, дающего профессиональное кинообразование.

Конкретизация константной цели «определение функции» – выявление функции использования дискурсивного знания в образовательном процессе конкретного высшего учебного заведения, дающего профессиональное кинообразование.

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности может быть принят редукционизм, с использованием которого всё дискурсивное знание, используемое в образовательном процессе конкретного высшего учебного заведения, дающего профессиональное кинообразование, сводится к литературе, указываемой в рабочих программах дисциплин по основным специальным предметам. В качестве методологического подхода может быть определён деятельностный подход, позволяющий рассматривать литературу, указываемую в рабочих программах дисциплин, как средство в условиях образовательной деятельности. В качестве основных операционных методов используются анализ и соотнесение.

Масштаб системы деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – определённый дискурс о кино.

Предмет (что исследуется) – конкретный киноклуб, поддерживающий определённый дискурс о кино.

Конкретизация константной цели «определение функции» – выявление функции конкретного киноклуба в поддержке определённого дискурса о кино.

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности, во-первых, может быть принят дедуктивный подход, позволяющий вести исследование от общего – определённого дискурса о кино, к частному – его поддержки конкретным киноклубом, а во-вторых, исторический и контекстуальный подходы – для исследования исторической перспективы существования как конкретного кинодискурса, так и поддерживающего его киноклуба в определённом социокультурном контексте. В качестве методологических подходов могут быть определены системный и деятельностный подход, позволяющие рассматривать кинодискурс и киноклуб как специфические компоненты системы деятельности. В качестве основных операционных методов используются анализ, соотнесение, формализация.

ISSN 2227-6165

3.5. Константная цель «определение специфики» в условиях исследований кинематографа. Если нельзя установить, что нечто одно тождественно, то есть равно чему-то другому, то между ними априори существует некая разность. Однако при условии, что одно и другое являются чем-то однотипным, то между ними всегда будут некие тождественные аспекты (которые как раз и делают их однотипными), а также аспекты специфичные (которые дают основания не для слития одного с другим, а напротив – для разведения по разным типам). Однако и внутри типа, между единичным, образующим множество, может быть некая разность, которая не является существенной на масштабе типа, но при её наличии и фиксации устойчивой повторяемости, дающей возможность вводить внутри типа дополнительное деление на подтипы и т. д. Так вот данная цель и направлена на определение специфической разности между единичным, которое может быть определено как однотипное.

Для того, чтобы определить специфичность чего-то одного по отношению к чему-то другому, необходимо придерживаться определённой логики, которая образует алгоритм достижения данной цели. Во-первых, надо установить, что исходно специфицируемое принадлежит одному типу (то есть не имеет смысла определять специфику стула по отношению к столу – они специфичны уже по самому типу мебели, к которой относятся, поэтому можно определить только специфику одного стула по отношению к другому стулу, но, например, в случае, когда спецификация будет идти не по типу мебели, а по типу материала, то может определяться специфика дерева, из которого изготовлен стул, по отношению к дереву, из которого изготовлен стол и т. п.). Во-вторых, необходимо чётко обозначить компоненты специфицируемого, разность которых станет определять специфичность одного по отношению к другому (например, при необходимости специфицировать стулья таким компонентом может быть основной материал, из которого они изготовлены, форма сиденья и/или спинки, количество ножек и т. п. либо совокупность таких компонентов). В-третьих, необходимо провести сопоставление специфицируемого по обозначенным компонентов, результатом чего и будет заключение о наличии или отсутствии специфики у рассматриваемого.

В исследованиях кинематографа всё, что уже определяется как нечто специфичное по отношению к иному – творческий метод, вид/жанр/поджанр фильма, стилистическое направление фильмов, своеобразие национальной кинематографии, особенности реализации одной и той же деятельности, входящей в кинематограф-полисистему в одних и тех же исторических и социокультурных условиях – результат реализации цели «определение специфики». И этот результат даёт возможность реализовывать иные цели – определять изменения или закономерности.

Перечислим основной методологический инструментарий, который может быть задействован при определении специфики в условиях дисциплинарного киноведения.

Из стратегических подходов при определении специфики наиболее функциональными являются: индуктивный подход, редукционизм, имманентный подход, исторический, биографический или историко-биографический подход, тематический подход.

Из методологических подходов, исходя из конкретного материала, возможными для применения являются системный подход, деятельностный подход, константный подход.

Основными операционными методами при этой познавательной цели являются анализ и сопоставление, а при достаточном масштабе исследуемого материала, для закрепления результатов – категоризация (в обоих значениях), классификация, типологизация.

Приведём разномасштабные примеры реализации константной цели «определения специфики» в условиях исследований кинематографа.

Масштаб компонента продукта деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – сцена прощания влюблённых в игровых фильмах.

ISSN 2227-6165

Предмет (что исследуется) – способы экранного выражения сцены прощания влюблённых в драматических фильмах региона X в период с **** по **** гг.

Конкретизация константной цели «определение специфики» – выявление специфики способов экранного выражения сцены прощания влюблённых в драматических фильмах региона X в период с **** по **** гг.

Комментарий к цели. В данном случае исследование направлено на то, чтобы определить наличие или отсутствие специфичности способов экранного выражения конкретной сцены в конкретный исторический период в конкретном регионе. При выявлении такового – затем можно будет уже исследовать то, насколько эта специфика изменялась (*3.6. Константная цель «определение изменения»…*), а, например, при наличии изменения, были ли при этом какие-то закономерности (*3.7. Константная цель «определение закономерности»…*).

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности избирается имманентный подход, позволяющий рассматривать предмет безотносительно иных компонентов целостности фильма. В качестве основного операционного метода может быть определён константный метод, адаптированный к специфике исследуемого: за константу принимается моделируемая в игровом фильме ситуация (прощание влюблённых), а также способы её экранного выражения – компоненты внутрикадрового моделирования (движение персонажей, их жесты, мимика, речь), аппаратного моделирования (оптика, точка съёмки, крупность, ракурс, движение камеры), монтажа и звука (звучание речи персонажей, шумы, музыка). К результатам, полученным после реализации константного анализа, применяется метод сопоставления.

Масштаб компонента деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – деятельностная активность режиссёра N.

Предмет (что исследуется) – фильмы режиссёра N.

Конкретизация константной цели «определение специфики» – выявление творческого метода режиссёра N.

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности может быть избран редукционизм, позволяющий свести творческий метод к набору определённых компонентов (например, принцип мизансценирования, характер монтажа, использование деталей и т. п.), а так же исторический подход, с использованием которого творчество режиссёра исследуется во всей его исторической перспективе. В качестве методологического подхода для удобства разъятия исследуемого на компоненты могут быть определены константный подход, дающий возможность унифицировать рассмотрение фильмов, а также деятельностный подход, позволяющий, анализируя фильмы как продукт специфической деятельности, определять средства, приёмы и методы, которые применялись при их создании и которые как раз и могут составлять компоненты искомого творческого метода режиссёра N. Основными операционными методами являются анализ и сопоставление.

Масштаб деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – определённый дискурс о кино.

Предмет (что исследуется) – деятельность киноклубов, поддерживающих один и тот же определённый дискурс о кино, в разных странах.

Конкретизация константной цели «определение специфики» – выявление специфики деятельности киноклубов, поддерживающих один и тот же определённый дискурс о кино, в разных странах.

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности избирается аналитический подход, позволяющий исходно рассматривать исследуемое через образующие его компоненты, а также контекстуальный подход, с использованием которого предмет рассматривается в социокультурном контексте. Так как исследуемое само по себе является деятельностью, то наиболее функциональным является использование в качестве

ISSN 2227-6165

методологического подхода – деятельностного подхода, позволяющего раскладывать предмет (конкретные реализации деятельности в различных странах) на основные компоненты, образующие методическое представление деятельности. В качестве основных операционных методов определяются описание и анализ, а также для унификации и более наглядного выражения получаемых результатов – методы формализации и схематизации.

3.6. Константная цель «определение изменения» в условиях исследований кинематографа. Данная цель потенциально реализуема в отношении любого материала, который может определяться как изменяющийся. Так как без специальной фокусировки на самом этом изменении оно может не являться чем-то очевидным, то эта цель и оказывается функциональной для получения такого рода информации. В качестве синонима слова «изменения» может использоваться термин «трансформация».

Безотносительно конкретного предмета, основными методами реализации данной цели являются анализ, с использованием которого определяется характер состава исследуемого, как минимум в двух временных отсечках, а также сопоставление, которое как раз и применяется к результатам анализа и даёт данные о наличии или отсутствии определяемого изменения.

В исследованиях кинематографа изменения могут определяться в отношении самого широкого спектра того, что наличествует в предметной области киноведения: формат кадра, жанр, тема, творческий метод конкретного автора, условия фильмопроизводства, условия проката, отношение к фильму, дискурсы и т. д. По большому счёту чуть ли не любой аспект кинематографа может быть исследован через определение его изменения, обусловленное теми или иными обстоятельствами. Однако важно зафиксировать, что получение информации о причинах выявленного изменения – это результат реализации уже иной константной цели – логического объяснения. Поэтому при реализации рассматриваемой цели её продуктом является исключительно информация о наличии самого изменения и его характере, но не о причинах изменения, которые выявляются при постановке иной цели, для которой продукт этой оказывается исходным материалом, без которого она просто-напросто не может быть даже поставлена.

Перечислим основной методологический инструментарий, который может быть задействован при определении изменения в условиях дисциплинарного киноведения.

Из стратегических подходов при определении изменения наиболее функциональными являются: индуктивный подход, редукционизм, исторический или сравнительно-исторический подход, биографический или историко-биографический подход, тематический подход, контекстуальный подход.

Из методологических подходов, исходя из конкретного материала, возможными для применения являются: системный подход, деятельностный подход, константный подход, функциональный подход, семиотический подход.

Основными операционными методами при этой познавательной цели, как уже и оговаривалось выше, являются анализ и сопоставление, а также формализация.

Приведём разномасштабные примеры реализации константной цели «определение изменения» в условиях исследований кинематографа.

Масштаб компонента продукта деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – технико-технологические характеристики фильма.

Предмет (что исследуется) – формат кинокадра.

Конкретизация константной цели «определение изменения» – выявление изменений в формате кинокадра.

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности избирается исторический подход, позволяющий вести исследование предмета в исторической перспективе. Основными операционными методами являются: изучение (данных о форматах

ISSN 2227-6165

кадра), анализ (изученных данных), редукция (сведение некой суммы данных к общему «знаменателю» и выведение не подпадающего под него как частных случаев за рамки исследования), сопоставление (редуцированных данных).

Масштаб компонента деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – фильмы режиссёра N.

Предмет (что исследуется) – творческий метод режиссёра N.

Конкретизация константной цели «определение изменения» – выявление изменения в творческом методе режиссёра N.

Комментарий к цели. Данная цель может быть реализована, если до этого уже было проведено исследование творчества режиссёра N с целью выявления его творческого метода, что и даёт здесь возможность определять его уже в качестве предмета исследования. В противном случае – эту цель (выявление специфики) в качестве задачи должна предварять цель «выявление изменения».

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности может быть определён историко-биографический подход, который даёт возможность, рассматривая предмет в исторической перспективе и в разрезе жизнедеятельности конкретного режиссёра, расширять имеющееся знание о его творческом методе данными о его биографии. Также при необходимости может использоваться контекстуальный подход, расширяющий функциональные возможности историко-биографического подхода. Исходя из специфики уже наличествующего знания о творческом методе режиссёра N, в качестве методологического подхода может быть избран либо деятельностный подход, либо константный подход, либо одновременно оба. Основными операционными методами являются анализ и сопоставление.

Масштаб деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – деятельность конкретного киноклуба.

Предмет (что исследуется) – функции конкретного киноклуба в поддержке определённого дискурса о кино.

Конкретизация константной цели «определение изменения» – выявление изменения функции конкретного киноклуба в поддержке определённого дискурса о кино.

Комментарий к цели. Данная цель может быть реализована, если до этого уже было проведено исследование деятельности конкретного киноклуба с целью выявления его функций в поддержке определённого дискурса о кино, что и даёт здесь возможность определять их уже в качестве предмета исследования. В противном случае – эту цель (выявление функции) в качестве задачи должна предварять цель «выявление изменения».

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности могут быть приняты исторический и контекстуальный подходы – для исследования исторической перспективы существования как конкретного кинодискурса, так и поддерживающего его киноклуба в определённом социокультурном контексте. В качестве методологических подходов могут быть определены системный и деятельностный подход, позволяющие рассматривать кинодискурс и киноклуб как специфические компоненты системы деятельности. В качестве основных операционных методов используются: анализ, сопоставление, формализация.

3.7. Константная цель «определение закономерности» в условиях исследований кинематографа. Если не просто определять изменения чего-либо, а иметь возможность фиксировать динамику этих изменений, то можно обнаружить определённые закономерности – повторяемость в ситуации изменения. Такая информация даёт представление об исследуемом, с одной стороны, более общего характера, а с другой – более глубинного, позволяющего при необходимости выстраивать в том числе и прогностические модели его изменения (в данном случае дисциплинарное знание потенциально может использоваться в качестве прикладного вне самой этой дисциплины).

ISSN 2227-6165

В исследованиях кинематографа выявление закономерностей является возможным на масштабе деятельности и системы деятельности – такого рода закономерности характерны для производственных систем, активно включённых в экономические процессы. Однако на масштабе фильма за счёт большой вариативности конкретизаций его формосодержательной целостности корректно выявить именно закономерности, а не какие-то частно-ситуативные аспекты чрезвычайно трудно.

Перечислим основной методологический инструментарий, который может быть задействован при определении закономерностей в условиях дисциплинарного киноведения.

Из стратегических подходов при определении закономерностей наиболее функциональными являются: индуктивный подход, исторический или сравнительно-исторический подход, биографический или историко-биографический подход, тематический подход, контекстуальный подход.

Из методологических подходов, исходя из конкретного материала, возможными для применения являются: системный подход, деятельностный подход, константный подход, функциональный подход, семиотический подход.

Основными операционными методами при этой познавательной цели являются анализ и сопоставление, которые могут применяться в условиях методологического «конструктора» сравнительный анализ.

Приведём разномасштабные примеры реализации константной цели «определения закономерности» в условиях исследований кинематографа.

Масштаб компонента продукта деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – игровые фильмы на определённую тематику, снятые в регионе X в период с **** по **** гг.

Предмет (что исследуется) – символическое использование цвета в игровых фильмах на определённую тематику, снятых в регионе X в период с **** по **** гг.

Конкретизация константной цели «определение закономерности» – выявление закономерностей в символическом использовании цвета в игровых фильмах на определённую тематику, снятых в регионе X в период с **** по **** гг.

Комментарий к цели. Любой компонент фильма выполняет в его целостности определённую функцию. Определённый здесь предмет – это уже продукт конкретной константной цели – выявление функции. При сопоставлении использования цвета в этой конкретной функции в различных фильмах могут быть определены закономерности, что и является целью рассматриваемого примера.

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности избирается индуктивный подход, позволяющий вести исследование от частного – символической функции цвета в отдельных фильмах, к общему – закономерностям использования цвета в данной функции. В качестве методологического подхода может быть определён семиотический подход, дающий возможность рассматривать цвет в фильме как компонент знаковой системы. В качестве операционных методов используется сравнительный анализ. При наличии вариативности в определяемых закономерностях, для их систематизации могут быть использованы методы классификации или типологизации.

Масштаб компонента деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – деятельностная активность кинокритика D.

Предмет (что исследуется) – дискурсивная исследовательская рефлексия в отношении фильмов кинокритика D.

Конкретизация константной цели «определение закономерности» – выявление закономерности в обращении кинокритика D к тем или иным фильмам.

Комментарий к цели. На любого кинокритика, являющегося субъектом деятельности, обслуживающей различные виды деятельности, входящие в кинематограф-полисистему, при выборе им того или иного фильма для написания рецензии, а также его оценки, на него

ISSN 2227-6165

потенциально могут влиять самые разные факторы: аффилиационные (работа в определённом издании), профессиональные (членство в специфическом профсоюзе, отстаивающем определённые позиции), личностные (знакомство с режиссёрами, актёрами, продюсерами и т. д.), ситуационные (например, неожиданный резонанс в отношении какого-то фильма, кинематографической персоны, заставляющий фокусироваться на том, на чём в иных обстоятельствах данный кинокритик не остановился бы) и т. д. Однако все эти факторы и сокрыты, и исходно не очевидно ни их влияние на тексты кинокритика, ни уж тем более закономерности такого их влияния. Данная цель как раз и направлена на получение знания не о спорадическом влиянии того или иного фактора на деятельность кинокритика, а на их гипотетическую закономерность.

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности может быть определён историко-биографический подход, позволяющий рассматривать предмет в перспективе его исторического существования и через специфику жизнедеятельности самого кинокритика. Для удобства представления различных аспектов, влияющих на деятельность кинокритика, продуктом которой является его критический текст на фильм, в качестве методологического подхода может быть использован деятельностный подход. Основными операционными методами являются: анализ, соотнесение, верификация, сопоставление.

Масштаб деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – деятельность конкретного киноклуба.

Предмет (что исследуется) – гендерный состав аудитории конкретного киноклуба.

Конкретизация константной цели «определение закономерности» – выявление закономерности в изменении гендерного состава аудитории.

Комментарий к цели. Данная цель напрямую связана с целью, которая могла бы быть реализована ранее в условиях иной константной цели – выявление изменения в гендерном составе аудитории, которая здесь оказывается уже предметом исследования.

Возможная методология. При условии, что предмет исследуется на достаточно протяжённом временном отрезке, в качестве стратегического подхода может задействоваться исторический подход. Для удобства анализа факторов, влиявших на изменение гендерного состава аудитории конкретного киноклуба, избирается контекстуальный подход, позволяющий рассматривать предмет в определённом социокультурном контексте, а в качестве методологического подхода – деятельностный, используемый для исходного представления аудитории в качестве исходного материала для деятельности по организации киноклуба. В качестве основных операционных методов используются: измерение (для возможного уточнения количественных показателей гендерного состава аудитории конкретного киноклуба), анализ и сопоставление.

3.8. Константная цель «логическое объяснение» в условиях исследований кинематографа. В реалиях специфики гуманитарных дисциплин существует два принципиально разных алгоритма логического объяснения: *сильный* – основанный на объяснении чего-либо в связи с наличествующей, но не учитываемой ранее или ранее вообще отсутствовавшей информацией, и *слабый* – обусловленный тем, что в отношении чего-либо занимается специфическая исследовательская позиция (как правило, связанная с определённым дискурсом), с которой и происходит его объяснение. С позиций дисциплинарности только в результате реализации сильного алгоритма происходит приращение знания, тогда как слабым алгоритмом формируются исключительно гипотезы, которые в актуальный момент времени не могут быть доказаны, без чего их содержание не может быть принято за знание, но лишь за частное представление (такие представления либо исходно являются продуктами каких-либо дискурсов, либо сами кладут начало новым дискурсам, но в любом случае – для дисципинарного знания, в особенности для гуманитарного, они почти всегда являются негативными, так как содержат в себе исключительно фантомное, выдаваемое за реальное).

ISSN 2227-6165

Для реализации данной константной цели в любом из алгоритмов необходимо наличие исходного знания, полученного при реализации уже перечисленных выше целей, которое-то и даёт потенциальную возможность нахождения в этом существующем знании того, что может получить содержательное расширение за счёт его объяснения.

Вариантами конкретизаций данной цели являются, например, такие цели как: выявление причин, обоснование обусловленности, доказательство зависимости и т. п.

Приведём абстрактный пример реализации данной цели при сильном и слабом алгоритмах. Предположим, есть знание о творческой деятельности какого-то человека (такое знание – продукт аналитического описания). Работая с этим знанием, исследователи определили, что время от времени этот человек кратко обращался к одним и тем же специфическим темам, а затем надолго отходил от них (такое знание – это уже продукт определения закономерностей). Встаёт вопрос: как их объяснить? Исследователь, исповедующий сильный алгоритм логического объяснения, погружается в изучение существующей информации о данном человеке, а также пытается получить информацию о нём, которая ранее отсутствовала, и в конце концов обнаруживает, что именно в эти короткие периоды этот человек общался с приезжавшей к нему из другой страны сестрой, которая в детстве издевалась над ним (факт детской травмы, обусловленной личностью сестры был всегда известен, но их общение в последующем уходило от исследователей). На основании данной выявленной информации исследователь сильного алгоритма и даёт объяснение обращения исследуемого автора к специфическим темам – полученная информация даёт ему право его делать. В случае с исследователем, который придерживается слабого алгоритма логического объяснения, то при заинтересованности в данном предмете им выдвигается гипотеза о возможности объяснения имеющейся закономерности определённым конкретным образом. Однако, не имея возможности доказать гипотезу (её доказательством может быть только фактологическая информация, подтверждающая её истинность, как в случае с сильным алгоритмом), строится концепция, которая не выражает знание о наличествующем, но определённое ви́дение его исследователем. И в отличие от продукта сильного алгоритма – единственно возможного знания в отношении предмета (конечно, с учётом корректности использования полученной информации!), таких концептуальных ви́дений в отношении одного и того же предмета потенциально может быть сколько угодно. И тут возникает очень интересная ситуация: если исследователь, исповедующий сильный алгоритм логического объяснения, ищет, но не находит никакой информации, которая дала бы ему возможность для объяснения наличествующей закономерности, то при наличии концептуальных объяснений он может обратиться к ним, делая их частью исследуемого – позиционируя по отношению к исходному предмету, тем самым показывая спектр его интерпретаций в ситуации невозможности продуцирования однозначного доказательного знания (потенциально – при отсутствии, или единичном характере концептуальных представлений, они могут специально моделироваться в условиях второго варианта развёртывания сильного алгоритма). Таким образом, оказывается, что, во-первых, сильный алгоритм потенциально может развёртываться в двух совершенно разных вариантах, а во-вторых, что концептуальные представления, которые не могут считаться дисциплинарными, отчасти являются продуктивными в условиях дисциплины, в том случае, когда они становятся компонентом исследуемого.

В исследованиях кинематографа данная константная цель полностью специфицируется наличествующим знанием о его предметной области и может быть реализована в отношении любой её части и на любом масштабе.

Методологический инструментарий, который может быть задействован при логическом объяснении в условиях дисциплинарного киноведения, достаточно широк.

Из стратегических подходов при логическом объяснении наиболее функциональными являются: индуктивный подход, дедуктивный подход, редукционизм, исторический или

ISSN 2227-6165

сравнительно-исторический подход, биографический или историко-биографический подход, тематический подход, контекстуальный подход.

Из методологических подходов, исходя из конкретного материала, возможными для применения являются: системный подход, деятельностный подход, константный подход, функциональный подход, семиотический подход.

Без учёта эмпирических методов, которые могут использоваться для получения дополнительной информации, основными операционными методами при этой познавательной цели являются: анализ, соотнесение, сопоставление, верификация, теоретическое моделирование (при самостоятельном конструировании концептуальных представлений во втором варианте сильного алгоритма), а также при необходимости и методологические «конструкторы», используемые в дисциплинарных киноведческих исследованиях.

Приведём разномасштабные и разнохарактерные примеры реализации константной цели «логическое объяснение» в условиях исследований кинематографа.

Масштаб компонента продукта деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – цветовое решение в фильмах режиссёра N.

Предмет (что исследуется) – закономерности в символическом использовании цвета в фильмах режиссёра N.

Комментарий к предмету. В данном случае важно оговорить, в чём заключается закономерность, которая уже выявлена в результате реализации какого-то предшествовавшего этому исследования: закономерности обусловлены тем, что в целом символика цвета используется в соответствии с христианской символической традицией, однако в отдельных случаях происходит отход от неё, причины которого не являются очевидными.

Конкретизация константной цели «логическое объяснение» – выявление причин отхода от использования символики цвета в соответствии с христианской символической традицией в фильмах режиссёра N.

Возможная методология. Предполагая нахождение причин отхода от использования символики цвета в соответствии с христианской символической традицией, в целостности самих фильмов, в качестве основной стратегии познавательной активности избирается дедуктивный подход, предполагающий ведение исследования от общего – цветового решения фильмов режиссёра N, к частному – функциям использования цвета, одной из которой и является символическая. В качестве основных операционных методов будут использоваться анализ – для определения различных функций использования цвета, а также соотнесение – для определения при каких условиях иного от символического использования цвета происходит отход от использования символики цвета в соответствии с христианской символической традицией (комментарий: в результате чего как раз и будет выявлено, что такой отход обусловлен соответствием конкретного цвета в символике цвета в христианской символической традиции цвету в функции создания общей атмосферы, в результате чего для того, чтобы они просто-напросто не сливались в нечто одно, либо, чтобы атмосферный цвет не воспринимался символически, и происходит отход от используемой символики цвета и ввод иного цвета в качестве символического значения).

Масштаб продукта деятельности / деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – условия реализации фильмопроизводства, в которых снимались кинокартины режиссёра N.

Предмет (что исследуется) – причины обращения режиссёра N к определённым темам в своих фильмах.

Конкретизация константной цели «логическое объяснение» – обоснование обусловленности тематики фильмов режиссёра N, социальным заказом.

Возможная методология. Учитывая то, что причины обращения режиссёра N к определённым темам могли быть как личными, так и производственными – внутренними (обусловленными

ISSN 2227-6165

спецификой конкретной киностудии) и внешними (выражаемыми в необходимости соответствовать сторонним запросам и условиям), в настоящем исследовании в качестве основных стратегий познавательной активности могут быть избраны историко-биографический подход (для исследования личных причин) и контекстуальный подход (для исследования производственных причин, формируемых определёнными как самыми широкими, так и конкретными социокультурными обстоятельствами). В качестве методологического подхода для удобства и унификации исследуемого избирается деятельностный подход. В качестве основных операционных методов определяются изучение (архивной студийной и государственной документации), интервьюирование (используемое для получения дополнительного материала), анализ, соотнесение.

Масштаб деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – деятельность конкретного киноклуба.

Предмет (что исследуется) – динамика количественного состава посетителей конкретного киноклуба.

Конкретизация константной цели «логическое объяснение» – доказательство зависимости увеличения посетителей киноклуба от участия его руководителя в передачах о кино, транслируемых по центральным каналам телевидения.

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности при данной цели может быть определён редукционизм, с использованием которого факторы, влияющие на динамику количества посетителей киноклуба, сводятся до одного – участия его руководителя в передачах о кино, транслируемых по центральным каналам телевидения. При наличии эмпирического материала основными операционными методами будут: анализ, сопоставление и обобщение.

3.9. Константная цель «теоретическое обобщение» в условиях исследований кинематографа. В естественнонаучных дисциплинах с использованием теоретического обобщения формируется основная масса соответствующего конкретным дисциплинам теоретического знания, смысл которого и заключается в том, что будучи выведенным из чего-то наличествующего и доступного для непосредственного оперирования им, это знание оказывается верным по отношению и вообще ко всему подобному при равных условиях их рассмотрения.

В гуманитарных же исследованиях в результате реализации данной цели получается то, что определяется в качестве эмпирически-теоретического знания – того, что верно по отношению лишь к материалу, на основе которого сделано обобщение, но при распространении на иной материал – требующего верификации, и при её отрицательном результате – либо корректировки, либо признания функционального ограничения знания тем исходным материалом, на основе которого данное обобщение получено и на которое это знание только и распространяется. Несмотря на этот недостаток, данная цель является весьма востребованной, так как в отсутствии полноценных теоретических работ, основанных на теоретическом моделировании, это знание хотя бы отчасти создаёт видимость наличия того, что может быть охарактеризовано как теория.

Гипотетически, в условиях дисциплинарных исследований кинематографа, данная цель может быть применена при исследовании любого из компонентов её предметной области. Другой вопрос, что при наличии теоретической модели материала предметной области, реализованной даже на среднем масштабе её рассмотрения (которая и была получена во второй статье данного цикла [Штейн, 2021-b, с. 15-38]), встаёт вопрос о целесообразности этого вне тех или иных локальных аспектов: исторических (например, когда результат обобщения позиционируется не как теоретическое знание, а как знание, характеризующее специфику исторического периода, к которому оно относится, будучи полученным из образующего его материала) или обусловленных иными целями (например, результаты теоретического обобщения вполне могут соответствовать

ISSN 2227-6165

тому, что может быть получено в результате исходно поставленных специфических целей – определение изменения, определение закономерностей, определение специфики).

В исследованиях кинематографа данная константная цель, также как и при логическом объяснении, полностью специфицируется наличествующим знанием о его предметной области и может быть реализована в отношении любой её части и на любом масштабе.

Методологический инструментарий, который может быть задействован при теоретическом обобщении, полностью вытекает из содержания самой цели, подразумевающей наличие чего-то частного, что при определённых условиях (повторяемость, устойчивость) может рассматриваться как общее.

Из стратегических подходов при теоретическом обобщении могут использоваться: индуктивный подход, редукционизм, имманентный подход, исторический или сравнительно-исторический подход, биографический или историко-биографический подход, тематический подход, контекстуальный подход.

Из методологических подходов, исходя из конкретного материала, возможными для применения являются: системный подход, деятельностный подход, константный подход, функциональный подход, семиотический подход.

Основными операционными методами при этой познавательной цели являются: анализ, сопоставление, обобщение.

Приведём несколько типичных разномасштабных примеров реализации константной цели «теоретическое обобщение» в условиях исследований кинематографа.

Масштаб компонента продукта деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – функции цвета в кино.

Предмет (что исследуется) – функции цвета в прологе игровых драматических фильмов.

Материал (то, на чём исследуется предмет) – игровые драматические фильмы, содержащие пролог, снятые в регионе X в период с **** по **** гг.

Комментарий. Если в данном случае при указанных объекте и предмете не определить конкретный материал, на котором будет исследован предмет, то это будет значить: a) либо то, что исследуются вообще все существующие/доступные в актуальный для исследователя момент игровые драматические фильмы, содержащие пролог (масштаб такого исследования поистине был бы грандиозен), b) либо то, что исследование будет реализовано с использованием теоретического моделирования, то есть в условиях не разбираемой сейчас константной цели «теоретическое обобщение».

Конкретизация константной цели «теоретическое обобщение» – выявление общих принципов в использовании функций цвета в прологе игровых драматических фильмов (на материале игровых драматических фильмов, содержащих пролог, снятых в регионе X в период с **** по **** гг.).

Возможная методология. В связи с возможным логическим делением исследования на две части, в качестве начальной стратегии познавательной активности может быть определён дедуктивный подход, позволяющий вести работу от общего – функций цвета в кино вообще, к частному – функций цвета в прологе игровых драматических фильмов. Во второй части исследования основным стратегическим подходом оказывается индуктивный подход, с использованием которого происходит восхождение от частного – функций цвета в прологе конкретных игровых драматических фильмов, к общему – таких функций использования цвета в прологе конкретных игровых драматических фильмов, которые могут быть определены как основные или перманентные. В качестве методологических подходов в данном случае могут быть избраны константный подход, фиксирующий ситуации различного использования цвета как константы, а также функциональный подход, с использованием которого сам цвет рассматривается как функциональный компонент внутри целостности такой константы, что помогает формализовать как исследуемое, так и само исследование и его результаты. В качестве операционных методов могут быть определены: анализ, сопоставление и обобщение.

ISSN 2227-6165

Масштаб деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – деятельность киноклуба.

Предмет (что исследуется) – организация деятельности киноклуба.

Материал (то, на чём исследуется предмет) – организация деятельности киноклубов в городе Y в актуальный момент времени.

Конкретизация константной цели «теоретическое обобщение» – выявление устойчивых моделей организации деятельности киноклубов (на материале деятельности киноклубов в городе Y в актуальный момент времени).

Возможная методология. В качестве основной стратегии познавательной активности избирается индуктивный подход, с использованием которого исследование ведётся от частного – принципов организации конкретных киноклубов, к общему – тому схожему в них, что может выделяться в устойчивые организационные модели. Специфика самого предмета подразумевает использование в качестве методологического подхода – деятельностного подхода, позволяющего раскладывать предмет на определённые компоненты. В качестве операционных методов определяются: анализ, сопоставление и обобщение.

Комментарий к примеру. Проведя исследование организации деятельности конкретных киноклубов и сопоставив их между собой, определяется то, что в рамках иных константных целей могло бы быть зафиксировано как закономерность или специфика, однако здесь в результате обобщения это преобразуется в теоретическое знание, содержание которого выражается примерно так: вот такие существуют устойчивые модели организации деятельности киноклубов. Главное при этом не забывать про обязательную оговорку: эти модели выделяются из определённого материала, при расширении которого возможно обнаружение и иных моделей, либо даже необходимость в пересмотре уже выделенных (например, в связи с открытием того, что при их выделении не учитывались какие-то важные факторы).

3.10. Константная цель «систематизация имеющегося знания» в условиях исследований кинематографа. В отличие от константной цели «систематизация непосредственно полученной информации», для этой цели исходным материалом является не информация об эмпирическом материале, а уже имеющееся знание. Если иметь дело с полноценной дисциплиной, то систематизация существующего знания – это чрезвычайно важная, но, по сути, чисто механистическая работа, обусловленная необходимостью приведения этого знания, во-первых, к гомогенному состоянию (преодолевая возможную разность понятийного и терминологического аппарата), а во-вторых, – к такого рода целостному, которое не выглядит собранным из отдельных компонентов, но, напротив, из которого при необходимости эти компоненты можно вычленять. К тому же, в результате систематизации знаний вполне возможно обнаружение каких-то знаниевых лакун – выход на проблемные ситуации отсутствия или фрагментарности знаний, а также и иных проблем – например, противоречивости и неадекватности наличествующего знания. Но в то же время, в результате уже проведённой систематизации побочно, без специального намерения, может получаться такое знание, которое в иных случаях является результатом специальных целеполаганий – определение функции, изменения, закономерностей, специфики.

Если же дисциплина только условно считается таковой, по сути же являясь дискурсом, то систематизация знаний практически всегда будет либо формальной (антологический сбор существующих представлений, основанный на том или ином принципе), либо дополнительно концептуальной (выстраивание существующих представлений, исходя из собственного их представления – понимания или интерпретации).

В существующих исследованиях кинематографа, которые как раз и являются условно дисциплинарными, в основном и обнаруживаются примеры такого рода антологий – формальных и концептуализированных. Предметом же антологизирования может быть как что-то локальное (например, время в фильме, пространство и время в фильме, монтаж и т. п.), так и нечто

ISSN 2227-6165

глобальное (исследовательская рефлексия в отношении кинематографа). Хотя, конечно же, возможны и исключения – например, уже упоминавшаяся выше работа Т.И. Кожокару, в которой предпринимается попытка начальной систематизации существующих аналитических стратегий, применяемых к исследованию фильмов [Кожокару, 2021].

При константной цели «систематизация имеющегося знания» основными специфическими методологическими инструментами оказываются: организующие теоретические методы – структурирование, категоризация (в значении отнесении к категории), классификация, типологизация. Иные методы, а также подходы в условиях реализации данной цели являются вариативными и подбираемыми на основе специфики содержания и масштаба систематизируемого.

Приведём разномасштабные примеры реализации константной цели «систематизация имеющегося знания» в условиях исследований кинематографа.

Масштаб: знание в отношении компонента продукта деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – моделирование исторического времени в игровых фильмах.

Предмет (что исследуется) – знание о моделировании исторического времени в игровых фильмах.

Конкретизация константной цели «систематизация имеющегося знания» – систематизация знания о моделировании исторического времени в игровых фильмах.

Комментарий к последующей методологии. В ситуации наличия полноценного дисциплинарного знания, заместительная функция которого в отношении соответствующего ему предмета не ставится под сомнение, при реализации его систематизации, это знание не требует верификации, но только выбора корректного принципа сочленения разрозненного. Если же наличествующее знание лишь условно дисциплинарно и/или вообще дискурсивно, то для того, чтобы результат реализации данной цели был удовлетворяющим принципам дисциплинарности, необходимо следовать специфической методологической стратегии: исходно необходимо сконструировать онтологическую схему того, в отношении чего существует исследовательская рефлексия, которая и должна быть систематизирована, затем проводится распредмечивание отдельных частей систематизируемого и их позиционирование по отношению к исходно полученной онтологической схеме, и наконец, в завершении работы необходимым является сопоставление спозиционированного между собой, в результате чего и получается систематизированное знание, с учётом его дискурсивного характера. Естественно, что методология в этих двух случаях будет принципиально разниться, пример чего и будет приведён ниже (в примерах иного масштаба будет приводиться методология только для первого случая).

Возможная методология (при дисциплинарном знании). В качестве основного стратегического подхода может быть избран индуктивный подход, определяющий ведение систематизации от частных аспектов к общим. Основными операционными методами являются: анализ, соотнесение и структурирование.

Возможная методология (при условно дисциплинарном и/или дискурсивном знании). Основной стратегией ведения систематизации в данном случае может быть определён дедуктивный подход, определяющий ведение работы от общего – онтологической схемы предмета исследовательской рефлексии, к частному – частным вариантам такой исследовательской рефлексии. На этапе конструирования онтологической схемы, для её получения используется генетически-конструктивный подход, а также методы теоретического моделирования, онтологизации и схематизации. При работе непосредственно с текстами, содержащими в себе результаты систематизируемой исследовательской рефлексии, используется метод распредмечивания. Результаты распредмечивания между собой соотносятся с использованием метода сопоставления, а по отношению к онтологической схеме позиционируются с

ISSN 2227-6165

использованием метода соотнесения. При необходимости, для дополнительного унификационного членения содержания систематизируемой исследовательской рефлексии может быть использован метод классификации.

Масштаб: знание в отношении продукта деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – фильмы режиссёра N.

Предмет (что исследуется) – знание о фильмах режиссёра N.

Конкретизация константной цели «систематизация имеющегося знания» – систематизация знания о фильмах режиссёра N.

Возможная методология. Если предположить, что в знании о фильмах режиссёра N наличествует и знание о чём-то ином (например, вообще о жизни и деятельности режиссёра N), то в качестве основного стратегического подхода может быть применён редукционизм, позволяющий свести всё к одному – исключительно к фильмам. Основными операционными методами работы с предметом будут: анализ, соотнесение и структурирование.

Масштаб: знание в отношении деятельности.

Объект (аспектом чего исследуется предмет) – история деятельности конкретного киноклуба.

Предмет (что исследуется) – знание об истории деятельности конкретного киноклуба.

Конкретизация константной цели «систематизация имеющегося знания» – систематизация знания об истории деятельности конкретного киноклуба.

Возможная методология. Если предположить наличие большого количества разрозненных знаний о истории деятельности конкретного киноклуба, которые формировались на протяжении длительного периода времени, то в качестве основного стратегического подхода при их систематизации может быть избран аналитический подход, с использованием которого исследуемуе исходно рассматривается как отдельные части потенциального целого. При этом основные операционные методы работы с предметом будут такими же – анализ, соотнесение и структурирование.

3.11. Константная цель «теоретическое моделирование» в условиях исследований кинематографа. Если в естественнонаучных дисциплинах теоретическое моделирование как цель познавательной активности возможна, но она является вспомогательной при формировании актуального знания, то в условиях гуманитарных дисциплин – вообще полноценное теоретическое знание возможно только в качестве продукта данной цели (безусловно, при условии её корректной постановки и реализации).

Примером же реализации данной цели в условиях дисциплинарного киноведения является проведённое во второй статье данного цикла конструирование теоретической модели материала онтологической схемы предметной области киноведения [Штейн, 2021-b, с. 15-38]. Использованная при этом построении методология предварительно обоснована и определена как оптимальное условие познавательной активности в онтологической схеме предметной области киноведения в отношении материала «всё то, что так или иначе связано с кинематографом» при основном условии связи «допущение о возможности вычленения из всей совокупности деятельностной активности людей только того, что связано с созданием фильмов и их последующим использованием». Отсутствие альтернатив такой методологии при данных материале и основном условии связи онтологической схемы предполагает наличие в качестве производного её использования – гомогенизированное (в соответствии с масштабом построения) теоретическое знание [Штейн, 2021-b, с. 13-14]. Так как эта методология уже была описана в предыдущей статье, то здесь только перечислим образующие её компоненты:

– стратегические подходы – генетически-конструктивный подход;

– методологический подход – деятельностный подход;

– операционные методы – теоретическое моделирование, онтологизация, схематизация, метод онтопроцессуального членения (специфический метод, подразумевающий возможность

ISSN 2227-6165

членения и представления деятельностной активности человека через образующие её минимальные – онтологические процессы, раскладываемые на три компонента: исходный материал, сам процесс, организованность исходного материала после применения к нему данного процесса [Щедровицкий, 1995, с. 257-263; Штейн, 2020, с. 33-35]).

Единство методологического инструментария подразумевает, что при корректности его использования, даже разрозненные теоретические построения при их сомасштабности (как оговаривалось, масштаб такого построения может быть общий, средний, крупный и максимальный – в котором все компоненты моделируемого выражены с использованием онтопроцессуального членения [Штейн, 2021-b, с. 14]) потенциально будут сочленяемы друг с другом, образуя таким образом потенциально целостное знание – теоретическую модель материала предметной области.

3.12. Константная цель «разработка исследовательской методики/методологии/средства» в условиях исследований кинематографа. Чтобы полноценно раскрыть содержание и значение данной константной цели, являющейся прикладной для самой дисциплины, приведём возможный алгоритм её реализации безотносительно конкретики той или иной дисциплинарной предметности, в условиях которой она реализуется. Для этого представим её через три задачи [Штейн, 2020, с. 141]:

1) предъявление требований, которым должна удовлетворять разрабатываемая методика/метод/средство;

2) описание разрабатываемой методики/метода/средства;

3) описание примеров применения разработанной методики/метода/средства (то есть апробация полученного инструмента).

Очевидно и логично, что для того, чтобы иметь возможность поставить первую задачу из описанного алгоритма, необходимо, находясь внутри дисциплины, оказаться в ситуации, когда либо привычный алгоритм познавательной деятельности оказывается мало или вообще не работоспособным (в этом случае поднимается вопрос необходимости модернизации методики реализации познавательной активности в конкретных условиях), либо наличествующий и доступный методологический инструментарий начинает не справляться с исследуемым материалом или не удовлетворять запросу в качестве получаемого знания об исследуемом (в этом случае – проблематизируются средства и методы). На этом этапе продуктивным выходом и является предъявление конкретных требований, которым должна удовлетворять потенциальная методика/метод/средство, чтобы исследователь мог полноценно функционировать в данной конкретной познавательной ситуации. А вот далее для исследователя, оказавшегося в данной ситуации, начинается очень сложное действие: исходно ведь он находится в собственном исследовании, а не в исследовании методик/методов/средств, поэтому невольно переходя к ним и локально решая собственную проблему – находя или разрабатывая недостающий алгоритм или методологический инструментарий, он возвращается к исходному и продолжает работу над ним, при этом (внимание!) не закрепляя полученный результат, связанный с эффективной апроприацией или разработкой собственной методики/метода/средства. А это значит, что каким-то другим исследователем в схожей ситуации данный результат – методика/метод/средство может быть использован лишь по аналогии. А это, во-первых, и не всегда возможно – несколько иной характер исследования и иной исходный материал может требовать корректировки того, что в условиях иного исследования было полноценно работоспособно, а во-вторых, и не всегда очевидно – методика/метод/средство, существуя внутри какого-то исследования чего-то иного, необходимо ещё обнаружить там, чтобы, изъяв, идентифицировать в качестве методики/метода/средства и сделать операционным уже для своего собственного исследования.

Именно поэтому чрезвычайно важен вывод цели «разработка исследовательской методики/метода/средства» из под зависимости решения какой-то локальной исследовательской ситуации

ISSN 2227-6165

в самостоятельное исследование с собственным закреплённым продуктивным выходом – методикой/методом/средством.

Так как данная познавательная цель является сугубо прикладной, то тут используется специфический, отличный от исследовательского методологический инструментарий, хотя отчасти и выражаемый через всё те же описанные и разобранные ранее подходы и методы. В целом логика выбора методологического инструментария для реализации данной цели в условиях любой дисциплины может быть описана следующим образом. В связи с тем, что проблематизируемым (методика/метод/средство) является компонент деятельности, то естественно использование в качестве методологического – деятельностного подхода. При этом стратегическим подходом может быть определён генетически-конструктивный – исследуемая познавательная деятельность представляется как идеализированная (через её норму, выражаемую в форме теоретической модели, которая при её отсутствии – конструируется), и затем в её условиях в соответствии с предъявляемыми требованиями и происходит экспериментирование с теоретическими разработками требуемой методики/метода/средства – предполагаемая (находящаяся на стадии разработки) методика/метод/средство погружается в теоретическую модель деятельности, соотносится с тем, насколько она соответствует предъявляемым к ней требованиям и применяется в моделируемой или реальной познавательной ситуации, то есть, по сути, уже апробируется. При удовлетворённости результатом, далее реализуется уже более развёрнутая апробация в условиях не моделируемой, а реальной познавательной активности. Возвращаясь чуть выше, необходимо проговорить, что одним из вариантов непосредственно разработки методики/метода/средства, кроме чистого теоретического моделирования, может быть следующий алгоритм: сбор существующих, возможно, даже в актуальный момент и вовсе не используемых, но подходящих под исходно интересуемое методик/методов/средств, их анализ, сопоставление, и синтезирование (допустимо с добавлением чего-то дополнительного) такого варианта, который уже будет отвечать предъявляемым требованиям.

В киноведческих исследованиях, посвящённым истории различных аспектов кинематографа, достаточно функционально используются традиционные для гуманитарных дисциплин стратегические подходы – исторический, сравнительно-исторический, биографический, историко-биографический, тематический, контекстуальный. Каким образом может быть сформировано полноценное теоретическое знание в отношении всей совокупности материала предметной области дисциплинарного киноведения, было показано в предыдущей статье цикла, и был приведён пример этого построения на среднем масштабе [Штейн, 2021-b, с. 13-38], которое в том числе может быть использовано и для оптимизации работы над исследованием эмпирического материала. При этом вопрос о единстве аналитического инструментария в отношении фильма остаётся открытым, однако, это проблема не в сложности предмета, к которому не подбираются методологические «ключи», а в том, что просто-напросто сами эти «ключи» практически никогда не оказываются исследуемым.

При невозможности привести даже абстрактные примеры разработки исследовательской методики/метода/средства в условиях дисциплинарного киноведения – это потребовало бы и моделирования исходной гипотетической проблемной ситуации, и процесса проблематизация, что всё-таки несколько бессмысленно, необходимо указать на то, что при фиксации данной проблемной ситуации и при выводе её решения из возможно какого-то иного исследования (в условиях которого она и была обнаружена), в ситуации осознанного отношения к методологическому инструментарию, если данная конкретная проблема принципиально может быть решена, то она, безусловно, будет решена. Однако, при наличии проблемы, обусловленной отсутствием/неадекватностью средств/методов для получения качественного знания, надо быть готовым, что даже при корректно проведённой исследовательской работе результат может быть и не получен, так как на актуальный момент его просто-напросто может и не быть…

ISSN 2227-6165

Подводя итог всему циклу статей о ключевых методико-методологических аспектах исследований кинематографа, необходимо заключить, что наравне с важностью дистанцирования дисциплинарного киноведения от киноведения дискурсивного, которое при этом никуда не девается – просто включается в предметную область дисциплины о кино в качестве исследуемого, не менее, а может быть даже более важным оказывается формирование академической традиции, которая была бы независима от той или иной школы, от того или иного взгляда на предмет, от тех или иных ситуативных обстоятельств. Наличие такой академической традиции – залог и качества знания, и его гомогенности, и единства познавательных алгоритмов, и осознанного отношения к методологическому инструментарию, но также – и фундамент для репродуцирования исследователей, которые получают возможность исходно видеть все вариативные условия исследовательской «игры» – дисциплинарные и дискурсивные, тем самым, будучи полностью осведомлёнными в имеющейся вариативности, они могут уже беспрецедентно свободно избирать свой собственный путь. Однако формирование такой традиции – это нелёгкий путь сопротивления той дискурсивности, которая выдаёт себя за дисциплинарность, той инерции, которая образуется существующими представлениями о кинематографе, той не академической традиции, которая агрессивно подминает под себя начинающих исследователей кино. Самый же действенный инструмент преодоления этих препятствий – это максимальная открытость и доступность всех аспектов собственной познавательной деятельности, подающей пример исследовательской дисциплинированности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кожокару Т.И.* К вопросу о методологии анализа фильма // Артикульт. 2021. №4(44). С. 118-148. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148
2. *Лебедев С.А.* Методы научного познания. – Москва: Альфа-М; ИНФРА-М, 2014.
3. *Лебедев С.А.* Методология научного познания. – Москва: Проспект, 2015.
4. *Новиков А.М., Новиков Д.А.* Методология. – Москва: Синтег, 2007.
5. *Новиков А.М., Новиков Д.А.* Методология: Словарь системы основных понятий. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013.
6. *Рузавин Г.И.* Методы научного исследования. – Москва: Мысль, 1974.
7. *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020. 192 с. ISBN 978-5-7281-2898-4
8. *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // Артикульт. 2021. №2(42). С. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23
9. *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-39
10. *Штейн С.Ю.* Методология в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. №4. Часть 1. С.32-46.
11. *Штейн С.Ю.* Онтология кино в концепции Андре Базена : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. – Москва, 2011.
12. *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 233-280.
13. Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Российская академия наук, Институт философии РАН. – Москва: Канон+, 2009.

REFERENCES

1. *Jenciklopedija jepistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow, Kanon+, 2009. (in Russ.)

2. Kozhokaru T.I. “K voprosu o metodologii analiza fil'ma” [On the methodology of film analysis]. *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 118-148. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

3. Lebedev S.A. *Metody nauchnogo poznanija* [Methods of scientific knowledge]. Moscow, Al'fa-M, INFRA-M, 2014. (in Russ.)

4. Lebedev S.A. *Metodologija nauchnogo poznanija* [Methodology of scientific knowledge]. Moscow, Prospekt, 2015. (in Russ.)

5. Novikov A.M., Novikov D.A. *Metodologija* [Methodology]. Moscow, Sinteg, 2007. (in Russ.)

6. Novikov A.M., Novikov D.A. *Metodologija: Slovar' sistemy osnovnyh ponjatij* [Methodology: Dictionary of the system of basic concepts]. Moscow, Knizhnyj dom “LIBROKOM”, 2013. (in Russ.)

7. Ruzavin G.I. *Metody nauchnogo issledovanija* [Methods of scientific research]. Mocow, Mysl', 1974. (in Russ.)

8. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. 192 p. ISBN 978-5-7281-2898-4 (in Russ.)

9. Schtein S.Yu. “Metodiko-metodologicheskaja shema issledovanij kinematografa. Predmet i material” [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing and material]. *Articult*. 2021, no. 2(42), pp. 6-23. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

10. Schtein S.Yu. “Metodiko-metodologicheskaja shema issledovanij kinematografa. Predmetnaja oblast'” [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing area]. *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 6-39. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-39

11. Schtein S.Yu. “Metodologija v iskusstvovedenii” [Methodology in art studies]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA* [Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA]. 2017, no. 4, part 1, pp. 32-46. (in Russ.)

12. Schtein S.Yu. *Ontologija kino v koncepcii Andre Bazena* [Ontology of cinema in the concept of Andre Bazin], dissertacija ... kandidata iskusstvovedenija: 17.00.03. Moscow, 2011. (in Russ.)

13. Shchedrovitsky G.P. “Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti” [The basic concepts and categorical means of the activity theory]. Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.233-280. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7-049.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-60-74

Ольга Сергеевна Давыдова
Olga Sergeevna Davydova
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Ph.D. in the History of Arts, Leading Researcher Associate,
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts
davydov-olga@yandex.ru

«ЗАВЕТЫ» ОРФЕЯ: «АРХАИКА» КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ХУДОЖНИКОВ-СИМВОЛИСТОВ

THE "PRECEPTS" OF ORPHEUS: "THE ARCHAIC" AS A CREATIVE PRINCIPLE OF SYMBOLIST ARTISTS

В статье предпринят многоаспектный философско-эстетический анализ восприятия художниками-символистами Античности сквозь призму архаического по своей внутренней природе визуального мифотворчества. Предшествовавшее древнегреческой классике легендарное время поэтических заветов Орфея, как и период гомеровской архаики, рассматриваются в качестве метафорических координат, позволяющих отделить подлинную историческую Античность от тех образов, в которых эпоха модерна обрела свою иллюзорную Элладу. На основе примеров из области западноевропейского и русского искусства, емких обобщений и впервые вводимых документальных материалов автором делается вывод, что вопрос об «архаическом», творчески первозданном (отчасти – хаотическом), начале искусства символистов – это вопрос об их взаимоотношениях не столько с историей, сколько с поэзией призрачного былого, которое художники модерна стремились пробудить, воскресить, в надежде найти в нем подлинные черты жизни своих воображаемых художественных идеалов.

Ключевые слова: искусствознание, изобразительное искусство конца XIX – начала XX века, символизм, модерн, Античность, архаика, Эллада, иконография, художественное мышление, поэтические принципы, визуальное мифотворчество

Для цитирования: *Давыдова О.С.* «Заветы» Орфея: «архаика» как творческий принцип художников-символистов // Артикульт. 2021. №4(44). С. 60-74. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-60-74

The article undertakes a multidimensional philosophical and aesthetic analysis of symbolist artists' perception of Antiquity through the prism of visual myth-making, archaic in its inner nature. The legendary time of the poetic covenants of Orpheus before the ancient Greek classics, as well as the period of Homer's archaicism, are seen as metaphorical coordinates to separate true historical Antiquity from those images in which the modern age has found its illusory Hellas. Using examples from Western European and Russian art, succinct generalisations and, for the first time, introducing documentary material, the author concludes that the question of the "archaic" or creatively primordial (partly chaotic) beginning of the Symbolist art is the question of their relationship not so much with history as with the poetry of the ghostly past, which the modernist artists sought to awaken, to revive, hoping to find in it the true life features of their imagined artistic ideals.

Keywords: Art History, Late 19th and Early 20th century, Visual Art, Symbolism, Art Nouveau, Antiquity, Archaic, Hellas, Iconography, Artistic Thinking, Poetic Principles, Visual Mythmaking

For citation: Davydova O.S. ""Testaments" of Orpheus: "The Archaic" as a creative principle of symbolist artists." *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 60-74. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-60-74

Древний ритм метаморфозы все еще бродит по миру...
Габриэль д'Аннунцио. Леда без лебедя. 1913

Искусство модерна развивалось согласно лирико-поэтическим законам. Неслучайно как на внешнем иконографическом, так и на внутреннем смысловом уровне часто встречаемым визуальным героем в творчестве художников-символистов и их преемников был образ поэта-Орфея: от прерафаэлитов, Одилона Редона, Пюви де Шавана до Александра Сеона и художников группы «Наби», от Гюстава Моро до Жана Дельвиля, от Михаила Врубеля, Виктора Борисова-Мусатова и мирискусников до таких художников-модернистов, как Василий Кандинский, Жан Кокто, Пабло Пикассо, Джорджо де Кирико, Сальвадор Дали, Макс Эрнст,

© Давыдова О.С., 2021

ISSN 2227-6165

Рене Магритт и других мастеров XX века, унаследовавших психологический опыт символизма в области понимания духовной природы языка искусства. Мысль Андрея Белого о том, что Орфей – символ «творческого начала в искусстве», символ «собственного (индивидуального – О.Д.) строя души», музыкальной силой переживания «приводящий в движение косность материи», античная маска символистского сознания, чувствующего религиозное, потустороннее начало жизни [Белый, 1994, с. 58-60], – органична как западноевропейскому, так и отечественному модернизму ранней и средней стадий. Несмотря на трагизм судьбы, на роковое самоотречение от жизни во имя творчества, для художников-символистов Орфей был олицетворенным идеалом «победителя», вестником божественного порядка, который своим предчувствием вечности наполнял внешний мир лирической гармонией инобытия (таков, например, поэт-гимнопевец на полотне бельгийского художника Анто Ка́рта «Победитель», 1914, Собрание города Ла-Лувьер, Бельгия). Согласно поэтическому мироощущению художников выстраивались и отношения символистского искусства с философско-эстетическими категориями «времени и вечности», «истории и воображения», «былого и мечтаемого», причем доминирующую роль в этих диалогах играла собственная мифотворческая интуиция мастеров – чувство непрерывной поэтической метаморфозы, превращавшей богов Древности в звезды (например, Ж. Дельвиль «Забвение страстей», 1913, частное собрание); «предвечные, горние силы»[1], рок, судьбу – в камни и скалы (А. Бёклин «Прометей», 1882, частное собрание; П. Боннар «Похищение Европы», 1919, Музей искусств Толидо, США); а тени минувших жизней – в образы искусства (например, В.Э. Борисов-Мусатов «Реквием», 1905, ГТГ): «Старые сверстники, вместе с тобой они обитают…» (цит. по: [Хайдеггер, 2008, с. 458]), – писал романтик Фридрих Гёльдерлин, с которым художники-символисты чувствовали внутреннюю связь.

В контексте самобытного поэтического видения прошлого было воспринято и то художественное греко-римское наследие, которое, преобразившись сквозь призму индивидуальных тем и настроений символистов, легло в основание уникального образного мира «Античности модерна»[2]. При этом нельзя не отметить историко-философскую двойственность смысловых параллелей, возникающих между нашей эпохой и предшествующим столетием. После двух мировых войн и экзистенциальных потрясений XX века художественный мир модерна своей утопически страстной попыткой визуализировать поэтическую стихию творчества кажется такой же Атлантидой Серебряного века, таким же «Призраком Эллады» или отрешенным «Островом мертвых» ушедшей в прошлое Belle Époque, какой для афинян времен Платона была затонувшая Атлантида[3] Золотого века. На уровне визуальных ассоциаций можно заметить, что эмоционально-смысловой колорит этого образа в самих своих истоках сочетал противоречивые, но органично слитые друг с другом краски: мажорную ауру в духе «Призраков Эллады» Василия Поленова[4] – раннего примера символико-романтических поисков нового поэтизма в русском изобразительном искусстве второй половины XIX века – с чувством уединенного трагизма, созвучного «Храму Афины-Парфенос» (1881–1882, ГТГ) Поленова или «Острову мертвых» Арнольда Бёклина, ставшего одним из художественных кумиров эпохи символизма[5] (см., например, «Остров мертвых» 1883 года, Старая Национальная галерея, Берлин; в 1880–1886 годы художник создал пять вариантов картины). Миф у Бёклина обретает новую визуальную плоть, эмоционально оказываясь ближе духу архаики, еще ненормированному

[1] Вербальный образ из гекзаметрической поэмы Ф. Гёльдерлина «Архипелаг» (1800).

[2] Далее по тексту центральное для исследования понятие – «Античность модерна» – будет употребляться без кавычек.

[3] Подробнее об Атлантиде с точки зрения научно-исторического анализа см.: [Кольцов, 2012].

[4] Вариант эскиза декорации для живой картины «Афродита» и для оперы «Призраки Эллады», 1890-е, частное собрание, Москва; также см.: «Античный пейзаж», 1906, Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошницкого.

[5] Интересные свидетельства общеевропейской увлеченности «античной бёклинианой» можно найти в воспоминаниях финского художника Ээро Ярнефельта, учившегося в 1883–1886 годах в Академии художеств в Санкт-Петербурге: «Весь Мюнхен живописует кентавров <…> Все это только имитации Бёклина, в то время, как сам Бёклин – нечто совершенно иное. В нем ощутимы радость жизни и юмор, и, благодаря этому, он лишен "замогильности"» (цит. по: [Tihinen, 2011, p. 65]; перевод – *О.Д.*), – писал он в 1890-х годах.

ISSN 2227-6165

формой, и эллинизму, теряющему устойчивость классического периода. Неслучайно в произведениях Бёклина так часто встречаются гротесковые интонации, своим утробно-телесным началом диссонирующие с возвышенной гармонией греческой классики. Открытый Бёклиным путь драматически-натуралистического развития античной темы в изобразительном искусстве найдет адептов во многих странах, наиболее самобытно выразившись в идиллическом натуроподобии композиций Ганса Тома и в устойчивой пантеистической сценографии Франца фон Штука.

Творчество Бёклина, хотя и имело большое влияние на русских художников как на зрителей, однако на практике пластическое освоение Античности в искусстве отечественных мастеров шло в направлении преодоления чувственного («кентаврически-звериного») натурализма бёклиновского типа. И все же мы неслучайно в начало размышлений над темой об орфических заветах Античности в искусстве символистов внесли сближение между именами Бёклина и Поленова. Важно отметить, что в контексте развития истории восприятия в чем-то абсурдно-хаотической поэтики Бёклина Поленов, в творчестве которого берет начало один из истоков лирико-философской пейзажной интонации русского символизма, был в числе тех первых отечественных мастеров, которые открыли значение немецкого художника как реформатора идеалистической и академической интерпретации Античности в качестве классически сбалансированной образной системы. Конечно, символисты (причем не только в России) прорыв в области понимания творчества Бёклина приписывали исключительно себе. Так, например, Сергей Яремич писал: «Когда в конце XIX столетия импрессионизм и новоидеализм, свободная передача впечатлений природы и свободная игра фантазии завоевали симпатии публики, тогда были наконец поняты и оценены великие представители нового искусства, которые, принадлежа по рождению ко много старшему поколению, всю жизнь свою встречали непонимание и индиферентизм и только в поздней старости добились признания. Таковы Бёрн Джонс, Уотс, Пюви де Шаван, Бёклин» [Яремич, б.д., л. 1]. Однако живое мифотворческое чувство природы, присущее Бёклину, Поленов понял уже в 1872 году, особым образом выделив его «похожее на опьянение от опиума» (В.Д. Поленов. Письмо к И.Н. Крамскому. 12 апреля 1875) (цит. по: [Сахарова, 1964, с. 171]) творчество среди «мюнхенских субъективистов»: «Его считают сумасшедшим, но не все» (В.Д. Поленов. Письмо к родным. 8 сентября 1872) [Сахарова, 1964, с. 80], – замечал он. К рубежу XIX–XX веков в свою «опьяненность» работами Бёклина Поленов внес большую аналитическую глубину и теоретическое понимание: «Бёклин по преимуществу пейзажист, но пейзаж у него связан с человеком, в нем находящимся, так что все вместе составляет общее целое, выражающее всегда какое-либо душевное состояние» (В.Д. Поленов. Письмо к родным. 8 сентября 1872) [Сахарова, 1964, с. 109]. Совершая в 1911 году свое последнее восточное путешествие, подплывая к острову Корфу и не имея возможности на него сойти из-за карантина, Поленов вспоминал именно Бёклина и его «Остров мертвых» (скорее всего, Поленов мог видеть работу 1883 года в Старой национальной галерее в Берлине во время поездки по Германии в 1907 году): «А интересно было бы взглянуть на остров смерти Бёклина и Виллу Ахиллеса... Вечер тихий, небо звездное, море между островами спит» (В.Д. Поленов. Письмо к Н.В. Поленовой. 13/26 июля 1911) [Сахарова, 1964, с. 671]. Свое увлечение греческим миром в пейзаже, правда, решенном в совершенно иных, чем у Бёклина образах, в частности, в прозрачно-музыкальных тонах «Призрачной Эллады», Поленов воплотил в целом ряде живописных, театрально-декорационных и даже музыкальных произведений (подробнее см.: [Пастон, 2016; Давыдова, 2020-b]). В определенном смысле Поленов стоит у истоков создания особого рода «гиперборейской Античности», иконография которой на новом уровне поэтической интерпретации складывается в творчестве русских художников эпохи модерна (М.А. Врубель, Л.С. Бакст, В.А. Серов, К.Ф. Богаевский, В.И. Денисов и др.).

[6] *Гипербореи* – в Древней Греции мифический блаженный народ, обитающий в северных краях. Подробнее см.: [Гончарова, 2003].

ISSN 2227-6165

Британский историк искусства Эрнст Гомбрих в концептуальном исследовании «Зеркало и карта. Теория визуального изображения» (1975) [Gombrich, 1982], посвященном анализу разных выразительных возможностей пластического языка, выделял два типа визуальных образов – зеркальный и топографический. Под зеркальным типом английский искусствовед понимал прежде всего произведения, основанные не на буквальном подражании видимому источнику, а представляющие собой органичный синтез индивидуально понятых и прочувствованных художником наблюдений. Топографический тип визуальных образов сравним, по мнению Гомбриха, с механической передачей видимости, близкой к топографической карте местности, которая при всей достоверности лишена таинственного духовного синтеза, преображающего макет, натуралистическую копию в художественный образ. Если исходить из этой интерпретации, то Античность модерна органично вписывается в зеркальную типологию, воплощая представления художников об искусстве Древней Греции и Древнего Рима на основе их собственной поэтической интуиции. Не документальная точность, не фактографическое следование классическим образцам Античности с ее исторически выверенной периодизацией в первую очередь характерны для символистских обращений к этой теме. Переворотным моментом в интерпретации образов Эллады в искусстве модерна стало то, что художники-символисты восприняли Античность прежде всего в ее архаических мифотворческих истоках. Это привело к возможности обобщения конкретных знаний о разных временных периодах искусства Древней Греции с поэтически инспирированным внутренним видением ее образа. Конечно, стоит учитывать то, что большое влияние на воображение художников эпохи модерна оказывали открытия памятников архаического периода[7], происходившие в результате интенсивных археологических работ последней трети XIX – начала XX века на острове Крит, в Трое, Микенах, Афинах. В частности, эстетическую революцию в представлении художественной общественности о внутренней силе искусства архаики – искусства, восходящего по степени эмоциональной выразительности к мистическим глубинам египетской пластики, – произвели найденные в 1863–1866 и 1885–1890 годах статуи куросов и кор, а также пьедесталы, архитектурные фрагменты и рельефы, уцелевшие после разрушения храмов Акрополя в 480 году до н. э. персами. После ухода врагов обломки статуй были бережно захоронены афинянами и, будучи обнаруженными во второй половине XIX века, получили название «персидского мусора». Однако характер подобных внешних влияний имел сложную – непрямолинейную – природу.

Открытие архаики, изменившее представление о классическом каноне древнегреческого искусства, привело не только к конкретизации исторической фактуры, но и к поэтизации Древности, к усилению хаотического абстрактного элемента непредсказуемости в контексте восприятия Античности художниками модерна. Временн*а*я дистанция между жизнью образов искусства разных веков постепенно упразднялась. Вольные интерпретации античных мотивов стали появляться как в живописном, так и в графическом творчестве, о чем дают представления многочисленные издания, украшенные козлоногими панами и кентаврами, сатирессами и нимфами, «аполлонами», «венерами» и «афинами палладами». Почти в каждой стране среди художников-символистов можно найти новых аргонавтов за Золотым руном и Орфеев, тоскующих по Эвридике, которые оживают своими визуальными одами на страницах журналов по искусству. Названия этих изданий – не менее символичны и носят антикизированный характер: для Берлинского сецессиона – это художественно-литературный журнал «Pan» («Пан», 1895–1900), для Мюнхенского сецессиона – «Jugend» («Юность», 1896–1940, с перерывами), для Венского сецессиона – «Ver Sacrum» («Весна священная», 1898–1903), для русского модерна – «Весы» (1904–1909), «Золотое руно» (1906–1909) и «Аполлон» (1909–1917).

[7] *Архаика* – ранний этап греческой истории искусства и культуры, датируемый VIII в. до н.э. – началом V в. до н.э. и предшествовавший *классике* – периоду высшего расцвета греческой культуры (V в до н.э. – конец IV в. до н.э.). В архаический период активно складываются основные формы общественной и духовной жизни Древней Греции, ведется интенсивное строительство храмовых комплексов и городов-полисов. В середине VII в. до н.э. в Греции появляется монументальная скульптура, основными типами которой были куросы – юноши и коры – девушки.

ISSN 2227-6165

Рис. 1.
Рекламный плакат подписки журнала «Золотое руно» на 1906 год. По эскизу Н.П. Феофилактова. Цветная литография (дореволюционная печать). На щите изображена ладья – эмблема журнала по эскизу Н.П. Феофилактова.

Графический облик журнала «Золотое руно» (*рис. 1*), например, последовательно отражал программу новых эстетических поисков московских художников-символистов круга «Голубой розы». Неслучайно эмблемой журнала, созданной Николаем Феофилактовым, стала ладья аргонавтов. Самоотождествление художников с героями древнегреческого эпоса доходило до подлинного забвения настоящего: «Я человек, насквозь пропитанный духом античной Эллады и эпохи Возрождения, только живущий ими и для них» [Феофилактов, 21 июня 1899], – писал Феофилактов, отражая тот общий идеалистический подъем настроения, который заставлял художников проецировать свое настоящее на индивидуально близкие периоды прошлого [Давыдова, 2020-а].

Не только художники «Голубой розы» ощущали себя аргонавтами. Даже в реальной топографии символисты пытались обрести эстетический прообраз Античности, о чем сами порой отзывались не без иронии. В одном из писем 1895 года к будущей жене Елене Александровой Виктор Борисов-Мусатов, путешествовавший по Кавказу и Крыму, рисовал следующую картину: «Буквально надо было брать приступом каждую станцию по Военно-Грузинской дороге. <…> Это был настоящий поход аргонавтов. Если бы мы знали, что Колхида[8] не стоит пути. Если кто и захочет искать золотое руно, то пусть его ищет по берегам бешеного Терека и Арагвы. Там лежит оно при каждом завороте Дарьяла, при каждом изгибе Арагвы. Там на каждой версте сказки и сны становились действительностью, я же никогда не обладал фантазией, дающей подобное. / Там, сидя на камне средь бешеных волн, я замирал в благоговейном восторге… <…> И чуть было не бросил свою палитру в Терек. Мне показалось, что нечего думать передать хотя одно такое чудное мгновение, какие тут бывают тысячи, и из которых ни одно я не видел еще на холсте.

[8] *Колхида* – древнегреческое название исторической области на западе Закавказья (восточное и юго-восточное побережье Чёрного моря), происходящее от имени местного племени (колхи), которых Геродот за тёмный цвет кожи, курчавые волосы и обрезание считал потомками египтян. Название Колхида (*Kolchis*) появляется впервые у античных авторов Пиндара и Эсхила в начале 1 тысячелетия до н. э. Местное название этой территории – *Эгриси*.

ISSN 2227-6165

Это убедило меня в бессилии не дерзновенных художников. Но надо было поспешить в Колхиду, и каждый шаг я покидал с сожалением» [Борисов-Мусатов, лето 1895].

Именно орфическая Античность – Античность как следствие поэтической тоски по воображаемому прошлому – имеет самые точные практические основания в эстетических взглядах символистов на искусство как на метафизическую сферу душевной жизни человека.

С одной стороны, открытие архаики стало источником дополнительных эмоционально обогащающих представлений о пластическом языке и духовной наполненности наследия Эллады. С другой стороны, художественное потрясение, произведенное архаической скульптурой в сознании людей эпохи модерна, можно сравнить с экзистенциальным шоком: «… архаическая скульптура предполагает иное, чем в классике, отношение зрителя и произведения, а именно – их магическое единство» (цит. по: [Трофимова, 2016, с. 23]), – писал австрийский искусствовед первой половины XX века, теоретик и историк античного искусства Гвидо фон Кашнитц-Вайнберг. Напомним, что потенциальный зритель юных кор и куросов, предназначавшихся для храмов и воздвигнутых на могилах, находился за чертой физически видимого горизонта, так как был обитателем потустороннего мира – богом (долгое время в корах видели жриц Афины) или усопшим, что, конечно, не исключало и обратного воздействия архаической скульптуры на живых. Отражение художественного умонастроения эпохи модерна в искусствоведческих концепциях можно обнаружить, прежде всего, в трудах Аби Варбурга, в размышлениях об искусстве Возрождения впервые показавшего Античность как систему скрытых лейтмотивов, как неиссякаемое, хотя порой и неявное, призрачное начало, которое способно к субстанциональному присутствию в контексте другой художественной эпохи и другого стилистического языка. Подобный научный подход стал органичным результатом символистского психологического опыта, который доминировал на рубеже XIX–XX столетий и характеризовался восприятием образов в качестве самостоятельных субстанций – замкнутых самоценных категорий, обладающих собственным визуальным обликом и душевным строем, собственным онтологическим бытием «вещи в себе», таким же весомым и эфемерным, как поэтическое произведение.

Идеальное (порой буколическое) равновесие, которое ассоциировалось с Золотым веком греческой классики, было поколеблено (хотя и оно находило свое отражение, например, у Борисова-Мусатова – «Дафнис и Хлоя», 1901, частное собрание; «Пруд. Этюд к картине Дафнис и Хлоя», начало 1900-х, ГРМ; карандашные наброски 1896–1897 годов, ГТГ). И все же, в образах символистских «кор», с их загадочными улыбками, в раздумье обращенными в иномирье (вспомним, «языческую» [Станюкович, л. 97], как считал сам художник, картину Борисова-Мусатова «Изумрудное ожерелье», 1903–1904, ГТГ), оживала архаическая гомеровская Эллада, тесно связанная с культом поэтических метаморфоз. Вторжение хар*а*ктерной архаики в устоявшиеся веками каноны греческой классики усугубило чувство эсхатологической обреченности в постижении судеб героев Эллады, являвшихся частыми персонажами символистского искусства, таких как – Эдип, Орфей, Прометей, Эвридика, Персефона. Уже упомянутый Борисов-Мусатов, например, записывает сложный по настроению тревоги античный сон, в котором главным действующим лицом является страдающий Прометей, образно воплощавший внутреннее «я» самого художника: «…море. Со скалы падали потоки воды. Водопад. И он в мучениях, придавленный гигантской скалой. Он едва дышал. Он рвался на свободу. Туда вверх. К солнцу <…> Чтобы вырвать его отсюда, к нему спустился могучий орел, в котором сердце сжималось от мук прометеевых и протягивал сильную лапу на помощь ему. Но усилия его были тщетны» [Борисов-Мусатов, 1902 (?), л. 9].

Не без взаимосвязи с чувством «расшатываемой» архаикой гармонии в эпоху модерна активизируется интерес творческого сообщества к древнегреческой классической трагедии. Призвуки страха перед «эребовой бездной» – почти языческого страха смерти, в глубины которого стремились заглянуть символисты, – нашли свое воплощение и в произведениях

ISSN 2227-6165

изобразительного искусства. В данном контексте логически предсказуемо упомянуть программное произведение русского модерна «Древний ужас» («Terror antiquus», 1908, ГРМ) Бакста, который наиболее ярко среди русских художников-символистов выразил нарративный аспект античной темы. Образы Античности Бакста по своей художественной природе – сложны и неоднородны. Грезивший гомеровской Элладой художник, русский д'Аннунцио в изобразительном искусстве, Бакст создал не совсем равнозначные по своей мистической экзальтированности образы. Переживаемое им чувство Античности на пластическом уровне воплотилось не столько в его программной картине «Древний ужас», грешащей философской предвзятостью и схематизмом, сколько в таких произведениях как «Элизиум» (1906, ГТГ; 1906, занавес для Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской, ГРМ) или в сюрреалистически текучих формах картины «Осень. Ваза (Автопортрет)» (1906, ГРМ), в журнальной графике, а также декорациях и эскизах к балетам «Русских сезонов».

Однако именно картину «Древний ужас» Бакст задумывал в качестве кульминации, синтезирующей и его античные переживания от поездки в Грецию в 1907 году, и, как писал художник, мучившие его в этой картине слова Василия Розанова «о таинстве, о “присутствии” в космосе Божества» (Л.С. Бакст. Письмо В.В. Розанову. 9 февраля 1909) [Бакст, 2012, с. 147-148]. Стремясь создать современный миф об архаическом прошлом, художник писал о процессе создания картины в июне 1908 года: «Все время проходит как в угаре; работаю усердно над картиной... <...> В картине много изменений – статуя становится страшна и фон мрачнее – я все добиваюсь, чтобы картина меня самого смущала жуткостью; вода на самом первом плане недостаточно “бездонна”» (Л.С. Бакст. Письмо Л.П. Гриценко-Бакст. 27. 07. [1908]) [Бакст, 2012, с. 137]. Бездонной архаике прошлого причастны и некоторые дорнахские, испанские и крымские пейзажи 1910-х–1920-х годов Максимилиана Волошина (а также его теоретические размышления, высказанные, например, в статье «Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст)» [Волошин, 1909]), и таврические виды Константина Богаевского, зачастую балансирующие на грани органичного первозданного хаоса и усмиренной стихии (см., в частности, К. Богаевский «Киммерия», 1919, собрание Георгия Нисина).

Кульминационным моментом в творческом подходе символистов к образам древней истории становится усиление субъективного начала в сближении с прошлым, при котором, как справедливо писал Михаил Алпатов, «археология, с ее современными методами работы, не может заменить истории искусств» [Алпатов, 1987, с. 16]. В эпоху модерна Эллада, как и идеалистические одиссеевы странствия в поисках Золотого руна, превращается в «поэтическую материю», в грёзу, в «независимую эманирующую вселенную, ароматное дуновение, исходящее из вещей через сновидца» [Башляр, 1998, с. 25], – обращаясь к терминологии Гастона Башляра.

К архаике художники-символисты тяготели на сущностном уровне, обращаясь к ней, прежде всего, как к принципу образотворчества. Именно на основе синтеза классического и архаического начал вырастал целостный художественный организм идеальной символистской Античности, обладающей и гармоничными, и деструктурирующими элементами. Символистские идеализации, рожденные поэтически пережитым мифом, не зависели от этического характера образа, включая как свет, так и тень, как созерцание, так и мятеж. Вот как об этом смятении чувств писал Александр Бенуа в статье «В ожидании гимна Аполлону», ставшей своеобразным манифестом журнала «Аполлон», откровенно ориентированного на идеалистическое понимание искусства: «... мы только переживаем агонию, в которой таится великая красота (и прямо театральная пышность) апофеоза, и, смущенные переизбытком, мы кричим: еще, еще свету. / Но, все же, мы не совсем уверены, переживаем ли мы восторг радости или восторг отчаяния. Нас что-то окутывает и пьянит, мы все более и более возносимся <...> и мы сами далеко не уверены в том, не спалят ли нас лучи восходящего солнца, не ослепит ли оно нас. <...> Нужно молиться о вдохновении... И нужно еще молиться о том, чтобы гимн этот не был “красивой литературой”, а подлинной частью жизни,

ISSN 2227-6165

вернее всей жизнью» [Бенуа, 1909]. Гармоничность и идеализированная возвышенность духа Аполлона, тему которого также проводил образ отрешенного от плотских страстей Орфея, совмещались в искусстве модерна со стихийным выплеском вакхических эмоций культа Диониса. Вот почему в своем творчестве символисты зачастую синтезировали эмоционально неспокойные, насыщенные телесной экспрессией образы (например, Франц фон Штук, Огюст Роден, Иван Мясоедов) с неоклассическими, более рафинированными тенденциями в духе Мориса Дени, Аристида Майоля, Александра Головина или упомянутого выше Бенуа, который выражал свое аполлоническое умонастроение не только в творчестве, но и в самом бытовом контексте, например, в общении с друзьями. Устраивая по средам творческие встречи у себя на квартире, художник писал Дмитрию Философову: «У меня есть мое маленькое назначение на земле. Я учу красоте и не теории о красоте, а самой подлинной красоте. В этом моя милостыня, это я раздаю направо и налево. Я только это и делаю. В этой области я чист, я нечто вроде пророка, я учитель. <…> от тебя бы первого зависело совершить метаморфозу и сделать из моих будущих вечеринок – Афины» [Бенуа, 1905]. И хотя в этой цитате, любопытной с точки зрения характеристики индивидуальности Бенуа, ощутимо сквозное дыхание личной обиды художника на Сергея Дягилева, Философова и других членов религиозно-философского кружка петербургских символистов (например, Дмитрия Мережковского, Василия Розанова), тем не менее артистическое горение Бенуа было таким же глубоко искренним, как и его слова из письма к Баксту: «…я постараюсь до старости сохранить священное и истинное Аполлоново пламя» [Бенуа, 14 января 1899, л. 4].

На теоретическом уровне концепция аполлонического и дионисийского начал в искусстве развивалась под влиянием идей Фридриха Ницше, изложенных в эстетическом трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Теория Ницше о музыке как ритмическом источнике двух стихий проявления духа в искусстве обозначила две главные эстетические группы в области восприятия художниками модерна артистического потенциала греческого наследия. Первая группа была связана с экспрессивным выражением стихии страстности (оргиастичности, дионисийства); вторая – культивировала неоплатоническую отрешенность от страстей и идеал совершенной классической гармонии (аполлоническое начало). Культ Аполлона, на иконографическом уровне проводимый через образ Орфея, в искусстве модерна соседствовал, а иногда и накладывался на увлечение художников вакхическим дионисийством творческого порыва. В этом смысле показателен, например, тот интерес, который художники проявляли к языку танца. В одном из писем Борисова-Мусатова к Бенуа можно найти неожиданное признание: «Вчера был на Дункан. Боги воскресли. Я видел великого Пана» [Борисов-Мусатов, 31 января 1905]. Античный идеал самого Борисова-Мусатова, воспринятый сквозь призму искусства Сандро Боттичелли, в большей степени имел аполлонический, чем дионисийский характер, черпая свой визуальный строй в орфической (поэтической) тоске художника по незримому образу-душе Эвридике. Тем не менее и эллинская «радость песен, радость красок», с их вечно юным возгласом «Эвоэ», как писал Волошин о греческом духе, оживавшем в пластическом языке танцев Айседоры Дункан [Волошин, 1988], не была чужда Борисову-Мусатову, что нашло иносказательный отзвук в сезонных иконографических предпочтениях художника – в его любви к весне, к пробуждению пантеистических сил природы, преодолевающей мертвящий сумрак царства «тлена» – «форменной зимы» [Борисов-Мусатов, 3 октября 1899]. Влечение Борисова-Мусатова к Античности, обретаемой на грани аполлонического и дионисийского культа, разделяли не только художники, но и поэты Серебряного века, неоднократно писавшие о значении аттического мира для жизнетворной энергии их искусства: «Все мне опротивело, кроме Греции», – замечал Александр Блок о той недостижимой стране, «которая мечтается в таинственные часы, той Греции, которую благородные потомки отвлекли от суеты земли, в которую нам привычно углубляться, как в мечту Золотого Века…» [Блок, 1982, с. 89].

ISSN 2227-6165

В этом признании Блока проявилось характерное для символистов влечение к творческой прародине, которое позволим себе назвать «синдромом Улисса». Подобные настроения шли изнутри самой эпохи. Неслучайно Блоку словно вторит Бакст: «Первого хорошо знающего Грецию спроси, кто олицетворяет собой идеал грека, Прометей, Геракл, Ахилл или Сократ, получишь в ответ: Улисс!» [Бакст, 2012, с. 145].

Говоря о процессе «витализации» Античности, о процессе придания ей внутренней современности, позволяющей отрешиться от современности внешней, стоит иметь в виду, что насыщенная смыслами и чувствами поэтика символистского искусства опиралась, конечно, не только на интуитивные прозрения художников, но и на то внимание, с которым они относились к вещному историческому миру – миру с археологическими (предметно реальными) корнями. В этом контексте уместно вспомнить, например, о методах работы и произведениях Гюстава Моро, который, формируя визуальную лексику своего образного языка, делал тщательные зарисовки в Помпеях во время путешествия по Италии в 1857 году. При этом в творчестве Моро, как и в творчестве Бёклина[9], реализуется, прежде всего, собственная мифотворческая концепция. Связь с реальным историческим фактом, с подлинной пластической интонацией прошлого накладывается в символизме на экзистенциальную действительность душевного мира, позволяя с большей художественной убедительностью «зафиксировать» мечту. Симптоматичным примером художественного, сугубо личностного освоения мифологических сюжетов в воображаемом пространстве истории, – то есть примером синкретичного характера произведений символистов, – может служить небольшая коллекция восковых фигур, сделанных Моро для некоторых из главных персонажей его картин – Геракла, Прометея, язычницы Саломеи (Музей Гюстава Моро, Париж). Исходя из чувства внутреннего родства незримого визуального образа с внешним реальным пространством, эти фигуры Моро использовал для поиска наиболее выразительного композиционного решения, видя в них точки опоры, обладающие хотя и искусственной, но телесно неоспоримой для визуального искусства достоверностью (напомним, что к такому приему воплощения живописной идеи с помощью «скульптурной» натуры прибегал и Врубель, работая над образом Демона).

И все же, несмотря на жизнеутверждающие мечты, теневая сторона связи с прошлым накладывала свой отпечаток на искусство символистов не только в виде творческой ностальгии. Преемственность между Древностью и современностью была переживаема художниками как на уровне вдохновляющего подъема, созидательной стихии мифотворчества, то есть восходящей энергии, так и на уровне нисходящей силы, тождественной для всех эпох, даже столь прекрасных, как Античность, – обреченность на разрушение, тленность и смерть неизбежно проступали во внутреннем взаимодействии с прошлым. Неслучайно реминисценции возвышенных состояний (ассоциирующиеся с теми или иными героями) в иконографии символистов и их преемников за пределами эпохи модерна зачастую перемешиваются с гнетущими воспоминаниями. Так, например, на одной из картин нидерландской художницы Чарли Тороп (дочери лидера символизма в Голландии Яна Торопа) голова Медузы Горгоны своими скульптурно четкими чертами с сюрреалистическим магизмом напоминает благородный профиль Аполлона, опрокинутый в ядовито болотную листву («Поверженная голова Медузы», 1938–1939, Городской музей Амстердама).

Однако смерть в символистском мироощущении не столько разлагала следы жизни, сколько позволяла в художественных произведениях обрести ее душевно неуничтожимую ипостась. Таким, например, стал образ бдящего и ночью оборотня смерти – сна, голубым

[9] Интересно отметить, что мифотворческая концепция Бёклина рождалась прежде всего в Италии. В 1850 году он совершил свою первую поездку в Рим, после чего неоднократно возвращался в Италию, более того, на 10 лет поселился во Флоренции, обретя в тосканских землях идеальное место для образного «роста» собственной Античности: «Где сегодня можно найти вдохновение для создания произведения искусства?», – вопрошал Бёклин в одном из писем к Якобу Бурхардту и отвечал: «В Античности. Там творческое вдохновение исходило из самой жизни; но жизнь, как она разворачивается сегодня, мешает творчеству. Мы живем очень мало» (цит. по: [Rapetti, 2013, p. 48]).

ISSN 2227-6165

наваждением немой летаргии накатывающего на сознание и пробуждающего в нем затаенные в реальности слои воображения (см., в частности, Фернан Кнопф «Голубое крыло», 1894, Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель). Чувство двойственности, лежавшее в основании психологического своеобразия мышления художников модерна, формирует и две доминирующие модели в отношении символистов к Античности. Следует обратить внимание, что, разграничивая эти модели теоретически, в самом произведении и мироощущении авторов, как правило, оба начала – гармоническое и диссонансное, отрицательно и положительно заряженные – сливались в одну эмоционально-смысловую константу художественной атмосферы, ауры. Показательными в этом смысле стали упомянутые в начале статьи варианты картины Бёклина «Остров мертвых», послужившие источником для развития символистского восприятия Античности как чарующей обреченности. Эта композиция Бёклина пользовалась у современников большой популярностью, органично в себе сочетая заманчивые для символистов противоположные настроения – меланхоличную красоту души и печаль смерти, трагическую приговоренность жизни фатальной логике движения к концу. В финском изобразительном искусстве эпохи модерна, что небезынтересно и в контексте изучения искусства Российской империи дореволюционного периода, своеобразной парафразой «Острова мертвых» Бёклина служит, например, фантастический образ «Острова мечтаний» Аксели Галлен-Каллела, к которому художник обращался дважды (1897, частное собрание; 1902, Художественный музей Турку, Финляндия) – одиноко курящийся античный храм на вершине горы, затерянной в водном пространстве лунного света. Лирически трогательный отклик образ Бёклина находит и в графической миниатюре Хуго Симберга «Река жизни» (1896, Художественный музей «Атенеум», Хельсинки). Изгибающаяся водным руслом бесконечность спокойно влечет наполненную книжными призраками лодку жизни хрупкой души, облаченной в белый гиматий, и кажется, что между тонкими рамками чернеющих стволов деревьев и далью лугов, зеленеющих под лиловатой синью неба, этому движению в вечность не будет конца. Визуальную перекличку с поэтически-философским переживанием чувства смерти, наделенным языческим оттенком «бёклиновской Античности» «Острова мертвых», можно ощутить и в мечтах-элегиях русских художников. Вспомним, например, прозрачную иллюзорность печали «Кладбища» Поленова (1897, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Москва); терпкую грусть, красным пыланием сочащуюся в болотно-зеленой дали загробного мира «Элизиума» (занавес) Бакста; сумрачную романтику «Элегии» (1893, Мемориальный музей-квартира А.М. Васнецова, Москва) Аполлинария Васнецова, в которой сквозь кладбищенский рисунок кипарисов проступает страстное томление по платоническим образам прошлого, удержанного искусством в атмосфере пейзажа; или обманчиво-двойственное настроение выцветающей зелени «Острова любви» (1900, ГТГ) Константина Сомова. Завуалированная Античность Сомова, как и тайная Эллада Борисова-Мусатова, проявляется не столько на иконографическом уровне, сколько на уровне переживания неизбежной, увлекающей в хаос метаморфозы, скрытой в реальной жизни форм и чувств.

В статье 1913 года «Мотив выбора ларца» [Фрейд, 1995] Зигмунд Фрейд емко и точно отразил двойственность восприятия образов древнегреческой мифологии, которая была присуща мыслителям и художникам эпохи модерна. Главной темой статьи стала попытка ученого показать естественность смысловых метаморфоз, при которых образ Психеи-души оказывается связанным не только с мотивом любви и весны, но и с мотивом смерти. В сущности, этот текст Фрейда иллюстрирует тождество, которое в эпоху модерна возникло между категориями идеально-гармоничными и закономерно-фатальными, трагически естественный контрапункт которых мог бы проиллюстрировать спокойный сон «Мертвого Амура» Александра Сеона – маленькая лирическая Античность-бабочка, декоративно приколотая к монотонной стене небытия («Мертвый Амур», около 1890, Музей современного искусства Сент-Этьен Метрополь, Франция; рисунок исполнен для фронтисписа к 10 роману Жозефена Пеладана «Пантеон» из серии «Латинский декаданс»).

ISSN 2227-6165

Интерпретационные поиски художников модерна в области обретения собственного по художественной концепции образа Античности выразились в разных подходах – от программно-эсхатологического до идеалистически-мистического, от аллегорически-мифологического и конкретно-сюжетного до потаенного, ассоциативно-метафорического, поэтически многомерного. Именно поэтому Античность модерна, увиденная сквозь призму архаического мифотворчества, синтезирует в себе разные образные миры камерных (индивидуальных) «античностей» художников, список которых можно было бы увеличивать и увеличивать. Однако цель данной работы – в принципиальной характеристике той новаторской символистской тенденции, которая обнаруживается в попытке преображения образов классического наследия в художественные миры собственной идеальной Эллады, созданной согласно поэтическим заветам Орфея. Так, например, «сугубо» внутренний подход к постижению и воскрешению образов прошлого через многочисленные «пелены» собственных переживаний сказался на особенностях раскрытия античной темы Врубелем, для которого архаика прежде всего проступала сквозь Византию. В этом контексте интересен диалог, приведенный в воспоминаниях Л.В. Ковалевского, произошедший во время совместной поездки художников в Кирилловскую церковь в Киеве в 1900-м году: «Мы вышли на воздух. Выйдя, стояли долго, глядя на дали и на луга; не помню, о чем говорили, но почему-то разговор коснулся Греции. Я спросил, был ли М[ихаил] А[лександрович] в Греции. “Да, был, – ответил он, – но вы ошибаетесь, если думаете, что Греция лучше вот этого, что мы сейчас видим. Греция серая, каменистая, и небо не такое, как здесь. Нет! Здесь колоритнее!”» (цит. по: [Врубель. No comments, 2012, с. 159]. Врубелю как символисту Античность нужно было открыть в себе – причем открыть как принцип – как архаический метод нового визуально-поэтического мифотворчества, что отразилось, например, в его «Пане» (1899, ГТГ; *рис. 2*). О подобном субъективном смешении времен на основе художественного мифа писал в 1897 году и Бакст: «…чисто детское желание видеть живыми азбучные истины, встречать на улице “проявления необыкновенной души” из хрестоматии Бастэна и прогуливаться с Платонами, Христами, Лукрециями и Пенелопами…» [Бакст, 2012, с. 33].

Рис. 2.
М.А. Врубель. Пан. 1899.
Холст, масло. 124х106,3.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Символистская Эллада – страна, субъективно создаваемая, обретаемая согласно поэтическим законам на основе всматривания в глубины собственной души. Под влиянием этой модернизированно-архаической веры в поэтическое формотворчество в искусстве символистов, независимо от его национального варианта, и вырабатывалось особое чувство «внутреннего эллинизма» [Мандельштам, 1987, с. 63]. Словно воплощая в жизнь мысль Шарля Бодлера о том, что «миф есть идеальная материя для поэта» [Бодлер, 2013, с. 69], в эпоху модерна образ Орфея, действительно, стал символическим alter ego художника, лирическим двойником его скрытого «я». Поэзия исцеляла светом иллюзорного мира, поэтому в какие бы декадентские бездны мрака и ужаса не соскальзывал дух символизма, какою бы «тьмою не была объята тьма»[10], перефразируя мысль Джеймса Джойса в его неприкаянном скитальце по векам «Улиссе» (1914–1921), в художественных образах, созданных языком модерна, все же был еще видим свет – идеальный свет искусства. Любовь эпохи модерна к звукам, краскам, образам, страсть художников-символистов к мифотворческому безудержу воображения оставили созидательный и нетленный след в творческом процессе XX века (подробнее см. [Геташвили, 2016]), ведь мечты – хотя и миражи, но они способны возрождаться. «Архаический тарантас» мифотворчества протянул свой ход через все XX столетие, не утратив главной движущей силы рождения образов – тоски по идеалу, возможно, и античному.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АГЭ – Архив Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ОР ГРМ – Отдел рукописей Государственного Русского музея, Санкт-Петербург

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

ИСТОЧНИКИ

1. *Бакст Л.С.* Моя душа открыта. В 2-х книгах. Книга вторая. Письма. – Москва: Искусство-XXI век, 2012.
2. *Белый А.* Песнь жизни // *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория Символизма. В двух томах. – Москва: Искусство, 1994. Т. II. – С. 58-60.
3. *Бенуа А.Н.* В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1 (октябрь). – С. 5-9.
4. *Бенуа А.Н.* Письмо к Л.С. Баксту. 14.01.1899. АГЭ. Ф. 9. Ед. хр. 22. Л. 4.
5. *Бенуа А.Н.* Письмо к Д.В. Философову. 1905, Пасха. АГЭ. Ф. 9. Ед. хр. 86. Лл. 14–14об.
6. *Блок А.* Из дневников и записных книжек. 1901-1921 // *Блок А.* Собрание сочинений в шести томах. – Ленинград: Художественная литература, 1982. Т. 5. – С. 77-278.
7. *Бодлер Ш.* Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже // *Бодлер Ш.* Мое обнаженное сердце: Статьи, эссе / Пер. с фр. Л. Ефимова. – Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 2013. – С. 59-81.
8. *Борисов-Мусатов В.Э.* Черновое письмо к Е.В. Александровой. Лето 1895. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 21.
9. *Борисов-Мусатов В.Э.* Черновик письма к И.Э. Грабарю. 3 октября 1899. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хрю 16. Л. 5.
10. *Борисов-Мусатов В.Э.* Листок из блокнота с записью снов. 1902 (?). ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 9.
11. *Борисов-Мусатов В.Э.* Письмо к А.Н. Бенуа. 31 января 1905. ОР ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 739. Л. 2об.
12. *Волошин М.* Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон. 1909. № 1. – С. 43-53.
13. *Волошин М.* Танец. Айседора Дункан // *Волошин М.* Лики творчества. – Ленинград: Наука, 1988. – С. 392-395.
14. *Волошин М.* О смысле танца // *Волошин М.* Лики творчества. – Ленинград: Наука, 1988. – С. 395-399.
15. Врубель. No comments / Сост., вст. ст. Л. Барсова. – Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2012.
16. *Джойс Дж.* Улисс // *Джойс Дж.* Дублинцы. Улисс: новеллы, роман / Пер. с англ. *В. Хинкиса*, С. Хоружего. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С. 209-1128.
17. *Мандельштам О.* Слово и культура. – Москва: Советский писатель, 1987.

[10] У Джойса буквально: «…тьма в свете светит, и свет не объемлет ее» [Джойс, 2014, с. 241].

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

18. *Станюкович В.К.* Монография о художнике В.Э. Борисове-Мусатове. Заново переработанная и расширенная сравнительно с изданной в 1906 г. [1930]. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп.1. Ед. хр. 87. На 156 л.
19. *Феофилактов Н.П.* Письмо к А.А. Арапову. 21 июня 1899. РГАЛИ. Ф. 2350. Оп. 2. Ед. хр. 60. Л. 3об.
20. *Фрейд З.* Мотив выбора ларца // *Фрейд З.* Художник и фантазирование (сборник работ). – Москва: Республика, 1995. – С. 212-217.
21. *Яремич С.П.* Арнольд Бёклин: [рукопись]. [Б.д.]. АГЭ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 48. На 14 л.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алпатов М.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. – Москва: Искусство, 1987.
2. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с фр. *Б.М. Скуратова*. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998.
3. *Геташвли Н.В.* Во что превратится Венера… Образы античности в искусстве XX века. – Москва: БуксМАрт, 2016.
4. *Гончарова Н.* Несколько слов о «гиперборейской античности» Серебряного века и ее корнях // Мифологи Серебряного века: В 2 т. – Санкт-Петербург: Летний сад, 2003. Т. 1.: Ф. Зелинский, А. Кондратьев. – С. 11-68.
5. *Давыдова О.С.* «Кентаврические» грёзы, или «Голубые розы» московского декаданса // Experiment/Эксперимент. A Journal of Russian Culture. 2020. № 26.1. – Los Angeles: Univ. of Southern California. Idyllwild, California: Schlack. – Pp. 139-188. (a)
6. *Давыдова О.С.* В.Д. Поленов у истоков русского символизма // Архип Куинджи и его роль в развитии художественного процесса в XX веке. Илья Репин в контексте русского и европейского искусства. Василий Дмитриевич Поленов и русская художественная культура второй половины XIX – первых десятилетий XX века: материалы научных конференций. – Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2020. – С. 575-593. (b)
7. *Кольцов И.Е.* Русская Атлантида. К истории древних цивилизаций и народов. – Москва: Алгоритм, 2012.
8. *Пастон Э.* Образы «эллинства» в творчестве Василия Поленова // Русское искусство. 2016. №2. С. 87-95.
9. *Сахарова Е.В.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова: Хроника семьи художников. – Москва: Искусство, 1964.
10. *Трофимова А.А.* Архаическая статуя Коры. Выставка одного шедевра из музея Акрополя. – Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2016.
11. *Хайдеггер М.* Жительствование человека // *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / пер. с нем. *А.В. Михайлова*. – Москва: Академический Проект, 2008. – С. 457-464.
12. *Gombrich E.H.* Mirror and Map: theories of pictorial representation (Review Lecture) // Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B. Biological Sciences. Vol. 270. № 903. Pp. 119-149.
13. *Rapetti R.* Le Symbolisme. – Paris: Flammarion, 2005.
14. *Tihinen J.-H.* From Myth-Builder to Oblivion Arnold Böcklin and Finnish Visual Art // “Fill Your Soul!” Paths of Research into the Art of Akseli Gallen-Kallela / ed. by *T. Wahlroos*. – Espoo: The Gallen-Kallela Museum, 2011. Pp. 60-70.

SOURCES

1. Bakst L.S. *Moya dusha otkry`ta* [My soul is open]. V 2-x knigax. *Kniga vtoraya. Pis`ma* [Book Two. Letters]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek, 2012. (in Russ.)
2. Bely`j A. “Pesn` zhizni” [A song of life]. Bely`j A. *Kritika. E`stetika. Teoriya Simvolizma* [Criticism. Aesthetics. The Theory of Symbolism]. In two volumes. Moscow, Iskusstvo, 1994. Vol. II. Pp. 58-60. (in Russ.)
3. Benua A.N. “V ozhidanii gimna Apollonu” [Waiting for the hymn to Apollo]. *Apollon* [Apollo]. 1909, no. 1, oktyabr`, pp. 5-9. (in Russ.)
4. Benua A.N. *Pis`mo k L.S. Bakstu. 14.01.1899 in Archive of GE. F. 9. Ed. xr. 22. L. 4.* [Benois A.N. Letter to L.S. Bakst. 14.01.1899 in Archive of the State Hermitage Museum. Coll. 9. Item 22. L. 4] (in Russ.)
5. Benua A.N. *Pis`mo k D.V. Filosofovu. 1905, Pasxa. in Archive of GE. F. 9. Ed. xr. 86. Ll. 14-14ob.* [Benois A.N. Letter to D.V. Filosofov. 1905, Easter in Archive of the State Hermitage Museum. Coll. 9. Item 86. Ll. 14-14ob.] (in Russ.)
6. Blok A. “Iz dnevnikov i zapisny`x knizhek. 1901-1921” [From diaries and notebooks. 1901-1921]. Blok A. *Sobranie sochinenij v shesti tomax* [Collected Works in six volumes]. Leningrad, Xudozhestvennaya literature, 1982. Vol. 5. Pp. 77-278. (in Russ.)
7. Bodler Sh. “*Rixard Vagner i "Tangejzer" v Parizhe”* [Richard Wagner and Tannhäuser in Paris]. Bodler Sh. *Moe obnazhennoe serdce: Stat`i, e`sse* [My Naked Heart: Articles, Essays]. Per. s fr. L. Efimova. Saint-Petersburg, Limbus Press, 2013. Pp. 59-81. (in Russ.)

8. Borisov-Musatov V.E`. *Chernovoe pis`mo k E.V. Aleksandrovoj. Leto 1895 in OR GRM. F. 27. Op. 1. Ed. xr. 8. L. 21.* [Borisov-Musatov V.E. Draft letter to E.V. Aleksandrova. Summer 1895 in Department of Manuscripts of the State Russian Museum. Coll. 27. Inventory 1. Item. 8. L. 21]. (in Russ.)
9. Borisov-Musatov V.E`. *Chernovik pis`ma k I.E`. Grabaryu. 3 oktyabrya 1899 in OR GRM. F. 27. Op. 1. Ed. xr. 16. L. 5.* [Borisov-Musatov V.E. Draft of a letter to I.E. Grabar. 3 October 1899 in Department of Manuscripts of the State Russian Museum. Coll. 27. Inventory 1. Item.16. L. 5]. (in Russ.)
10. Borisov-Musatov V.E`. *Listok iz bloknota s zapis`yu snov. 1902 (?) in OR GRM. F. 27. Op. 1. Ed. xr. 42. L. 9.* [Borisov-Musatov V.E. Leaf from a notebook with a record of dreams. 1902 (?) in Department of Manuscripts of the State Russian Museum. Coll. 27. Inventory 1. Item. 42. L. 9]. (in Russ.)
11. Borisov-Musatov V.E. *Pis`mo k A.N. Benua. 31 yanvarya 1905 in OR GRM. F. 137. Ed. xr. 739. L. 2ob.* [Borisov-Musatov V.E. Letter to A.N. Benois. January 31, 1905 in Department of Manuscripts of the State Russian Museum. Coll. 137. Item. 739. L. 2ob.]. (in Russ.)
12. Dzhojs Dzh. "Uliss" [Ulysses]. Dzhojs Dzh. *Dublincy. Uliss: novelly`, roman* [Dubliners. Ulysses: a novel]. Per. s angl. V. Xinkisa, S. Xoruzhego. Saint Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2014. Pp. 209-1128. (in Russ.)
13. Feofilaktov N.P. *Pis`mo k A.A. Arapovu. 21 iyunya 1899. RGALI. F. 2350. Op. 2. Ed. xr. 60. L. 3ob.* [Feofilaktov N.P. Letter to A.A. Arapov. 21 June 1899. RGALI. Coll. 2350. Inventory 2. Item. 60. L. 3ob.]. (in Russ.)
14. Frejd Z. "Motiv vy`bora larcza" [The motif of choosing the chest]. Frejd Z. *Xudozhnik i fantazirovanie (sbornik rabot)* [The Artist and Imagination (Collected Works)]. Moscow, Respublika, 1995. Pp. 212-217. (in Russ.)
15. Mandel`shtam O. *Slovo i kul`tura* [The Word and Culture]. Moscow, Soviet writer, 1987. (in Russ.)
16. Stanyukovich V.K. *Monografiya o xudozhnike V.E`. Borisove-Musatove. Zanovo pererabotannaya i rasshirennaya sravnitel`no s izdannoj v 1906 g. [1930] in OR GRM. F. 27. Op.1. Ed. xr. 87. Na 156 l.* [Stanyukovich V.K. A monograph about the artist V.E. Borisov-Musatov. Redesigned and expanded in comparison with the [1930] published in 1906 in Department of Manuscripts of the State Russian Museum. Coll. 27. Inventory1. Item. 87. On 156 sheets]. (in Russ.)
17. Voloshin M. "Arxaizm v russkoj zhivopisi (Rerix, Bogaevskij i Bakst)" [Archaism in Russian painting (Roerich, Bogaevsky & Bakst)]. *Apollon* [Apollo]. 1909, no. 1, pp. 43-53. (in Russ.)
18. Voloshin M. "Tanecz. Ajsedora Dunkan" [Isadora Duncan]. Voloshin M. *Liki tvorchestva* [Faces of Creation]. Leningrad, Nauka, 1988. Pp. 392-395. (in Russ.)
19. Voloshin M. "O smy`sle tancza" [On the Meaning of Dance]. Voloshin M. *Liki tvorchestva* [Faces of Creation]. Leningrad, Nauka, 1988. Pp. 395-399. (in Russ.)
20. *Vrubel`. No comments* [Vrubel. No comments]. Sost., vst. st. L. Barsova. Saint Petersburg, Baltic Seasons, 2012. (in Russ.)
21. Yaremich S.P. *Arnol`d Byoklin: [rukopis`] [Bez daty`] in Archive of GE. F. 7. Op. 1. Ed. xr. 48. Na 14 l.* [Yaremich S.P. Arnold Böcklin: [Manuscript] [No date] in Archive of the State Hermitage Museum. Coll. 7 Inventory 1. Item. 48. On 14 sheets]. (in Russ.)

REFERENCES

1. Alpatov M. *Xudozhestvenny`e problemy` iskusstva Drevnej Grecii* [Artistic Problems of the Art of Ancient Greece]. Moscow, Iskusstvo, 1987. (in Russ.)
2. Bashlyar G. *Voda i grezy`. Opy`t o voobrazhenii materii* [Water and Dreams. Experience on the Imagination of Matter]. Per. s fr. B.M. Skuratova. Moscow, Humanitarian Literature Publisher, 1998. (in Russ.)
3. Davy`dova O.S. ""Kentavricheskie" gryozy`, ili "Goluby`e rozy`" moskovskogo dekadansa" ["Centauric" reveries, or "Blue Roses" of Moscow Decadence]. *Experiment/E`ksperiment. A Journal of Russian Culture*. 2020, no. 26.1. Los Angeles, Univ. of Southern California. Idyllwild, California, Schlack. Pp. 139-188. (in Russ.) (a)
4. Davy`dova O.S. "V.D. Polenov u istokov russkogo simvolizma" [Polenov at the Origin of Russian Symbolism]. *Arxip Kuindzhi i ego rol` v razvitii xudozhestvennogo processa v XX veke. Il`ya Repin v kontekste russkogo i evropejskogo iskusstva. Vasilij Dmitrievich Polenov i russkaya xudozhestvennaya kul`tura vtoroj poloviny` XIX – pervy`x desyatiletij XX veka: materialy` nauchny`x konferencij*. Moscow, State Tretyakov Gallery, 2020. Pp. 575-593. (in Russ.) (b)
5. Getashvli N.V. *Vo chto prevratitsya Venera... Obrazy` antichnosti v iskusstve XX veka* [What Will Venus Turn Into... Images of Antiquity in the Art of the XX Century]. Moscow, BuxMart, 2016. (in Russ.)
6. Gombrich E.H. "Mirror and Map: theories of pictorial representation (Review Lecture)." *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*. Series B. Biological Sciences. Vol. 270, no. 903, pp. 119-149.

ISSN 2227-6165

7. Goncharova N. “Neskol`ko slov o "giperborejskoj antichnosti" Serebryanogo veka i ee kornyax” [A Few Words on “Hyperborean Antiquity” of Silver Age and its Roots]. *Mifologi Serebryanogo veka*: *V 2 t.* [Mythology of Silver Age: In 2 vol.]. Saint Petersburg, Summer Garden, 2003. T. 1.: F. Zelinskij, A. Kondrat`ev [Vol. 1.: F. Zelinsky, A. Kondratyev.]. Pp. 11-68. (in Russ.)
8. Hajdegger M. “Zhitel`stvovanie cheloveka” [Human living]. Hajdegger M. *Istok xudozhestvennogo tvoreniya* [The source of artistic creation]. Per. s nem. A.V. Mixajlova. Moscow, Academic Project, 2008. Pp. 457-464. (in Russ.)
9. Kol`czov I.E. *Russkaya Atlantida. K istorii drevnix civilizacij i narodov* [Russian Atlantis. To the history of ancient civilizations and peoples]. Moscow, Algorithm, 2012. (in Russ.)
10. Paston E`. *“Obrazy` "e`llinstva" v tvorchestve Vasiliya Polenova”* [Images of 'Hellenism' in the work of Vasily Polenov]. *Russkoe iskusstvo* [Russian Art]. 2016, no. 2, pp. 87-95. (in Russ.)
11. Rapetti R. *Le Symbolisme* [Symbolism]. Paris, Flammarion, 2005.
12. Tihinen J.-H. “From Myth-Builder to Oblivion Arnold Böcklin and Finnish Visual Art.” *“Fill Your Soul!” Paths of Research into the Art of Akseli Gallen-Kallela*. Ed. by T. Wahlroos. Espoo, The Gallen-Kallela Museum, 2011. Pp. 60-70.
13. Trofimova A.A. *Arxaicheskaya statuya Kory`. Vy`stavka odnogo shedevra iz muzeya Akropolya* [Archaic statue of Korah. Exhibition of one masterpiece from the Acropolis Museum]. Saint Petersburg, State Hermitage Museum, 2016. (in Russ.)
14. Saxarova E.V. *Vasilij Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova: Xronika sem`i xudozhnikov* [Vasily Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova: Chronicle of the family of artists]. Moscow, Iskusstvo, 1964. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Рекламный плакат подписки журнала «Золотое руно» на 1906 год. По эскизу Н.П. Феофилактова. Цветная литография (дореволюционная печать). На щите изображена ладья – эмблема журнала по эскизу Н.П. Феофилактова.

Рис. 2. М.А. Врубель. Пан. 1899. Холст, масло. 124х106,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Источник: Давыдова О.С. Поэзия метаморфоз. Цветы и орнаменты Михаила Врубеля / Третьяковская галерея. Приложение. № 3 (72) 2021. С. 59.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.036
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-75-85

Вячеслав Николаевич Чимитов
Vyacheslav Nikolayevich Chimitov
старший научный сотрудник,
senior researcher,
Новосибирский государственный художественный музей
Novosibirsk State Art Museum
аспирант,
graduate student,
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
4imitov@mail.ru

ПАМЯТЬ КАК МЕТОД В ТВОРЧЕСТВЕ Н.Д. ГРИЦЮКА (НА ПРИМЕРЕ РАЗВИТИЯ МОТИВА ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В СЕРИИ «ПЕРЕСЛАВЛЬ-ЗАЛЕССКИЙ»)

MEMORY AS A METHOD IN THE WORK OF N.D. GRITSIUK (THE MOTIF OF THE RUSSIAN MEDIEVAL ARCHITECTURE IN THE SERIES “PERESLAVL-ZALESSKY”)

В статье рассматривается проблема культурной памяти на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский» новосибирского художника Н.Д. Грицюка (1922–1976). Применение в исследовании установок формально-стилистического анализа с учетом положений теории культурной памяти способствовало выявлению закономерностей стилистической трансформации мотива храма в переславльской серии и определению воспоминания как методологического принципа художника. В лирических видовых пейзажах Переславля 1967 г., а затем в сказочных фольклорных композициях и кубофутуристически расщепленных образах храмов 1969 г. Н.Д. Грицюк актуализирует культурную память путем осознанного или неосознанного повторения изобразительного опыта прошлого. К началу 1970-х гг., преодолев стилистическое влияние преемственных связей, он добивается окончательной отвлеченности в изображении предметного мира и создает сюрреально искаженные психоцентрические «портреты» храмов – образы памяти. В результате феномен памяти реализуется в творчестве Н.Д. Грицюка в следующих аспектах: память как проявление надындивидуальных и личностных механизмов связи с художественной традицией; память как философская проблема; память как опыт переживания, формирующий серийно-процессуальные художественные образы.

Ключевые слова: Н.Д. Грицюк, позднесоветское искусство, мотив древнерусской архитектуры, культурная память, художественная традиция, творческий метод, городской пейзаж, серия

Для цитирования: *Чимитов В.Н.* Память как метод в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский») // Артикульт. 2021. №4(44). С. 75-85. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-75-85

The article considers the cultural memory using the example of the development of the motif of Russian medieval architecture in the series “Pereslavl-Zalessky” of the Novosibirsk artist N.D. Gritsiuk (1922–1976). The research applies the principles of stylistic analysis, taking into account the provisions of the theory of cultural memory. This approach contributed to the identification of patterns of stylistic transformation of the temple motif in the series “Pereslavl-Zalessky” and the definition of recollection as a methodological principle of the artist. In the lyrical landscapes of Pereslavl from 1967, and then in folk tale compositions and cubist-futurist depictions of temples from 1969, N.D. Gritsiuk actualizes cultural memory by repeating the pictorial experience of the past. In the early 1970s, he overcomes the stylistic influence of tradition and creates surreally distorted psychological depictions of temples as images of memory. As a result, the phenomenon of memory is realized in the works of N.D. Gritsiuk in the following aspects: memory as a manifestation of supra-individual and personal mechanisms of connection with artistic tradition; memory as a philosophical problem; memory as a lived experience that forms a serially developed artistic image.

Keywords: N.D. Gritsiuk, late Soviet art, the motif of the Russian Medieval Architecture, cultural memory, artistic tradition, the creative method, cityscape, series

For citation: Chimitov V.N. “Memory as a method in the work of N.D. Gritsiuk (the motif of the russian medieval architecture in the series "Pereslavl-Zalessky").” *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 75-85. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-75-85

Характер происходящих в советском послевоенном искусстве процессов забвения, припоминания или намеренной реконструкции эстетических идеалов и национальных

© Чимитов В.Н., 2021

ISSN 2227-6165

мировоззренческих кодов прошлых эпох позволяет допустить, что содержательные основы миропонимания художественной среды 1950–1970 гг. целесообразно рассматривать в контексте проблемы коллективной памяти, и в частности культурной памяти как одной из ее форм.

Немецкий историк культуры Я. Ассман, отталкиваясь от размышлений М. Хальбвакса и А. Варбурга о социальной (коллективной) памяти, понимает культурную память как выходящий за рамки опыта отдельных людей или групп механизм трансляции основных смыслов, «фигур воспоминаний» из прошлого в настоящее [Ассман, 2004]. Он также отмечает, что для этого явления, отличного от исторической – линейной по своей сути – науки, важна «не фактическая, а восстановленная в воспоминании история, и только она» [Ассман, 2004, с. 55]. Так, в рамках предложенной концепции памяти изучается не прошлое как таковое, а то прошлое, которое осталось в воспоминаниях, то есть в культуре, в ее традициях. Обобщив теоретические положения Я. Ассмана, исследователь Л.П. Репина отмечает, что культурная память «имеет „реконструктивный“ характер, то есть имплицированные в ней ценностные идеи, равно как и все транслируемое ею „знание о прошлом“, непосредственно связаны с актуальной для настоящего момента ситуацией в жизни группы» [Репина, 2011, с. 193].

В послевоенном советском обществе на фоне кризиса национальной и личностной самоидентификации возобновляется интерес к сфере религиозно-философских исканий. При этом в качестве воплощения сокровенного актуализируется древнерусская культура в различных ее проявлениях, начиная с образцов народного творчества и заканчивая храмовой архитектурой. Воссозданные или отреставрированные после войны памятники древнерусского зодчества, сохранившие в своей внутренней семантической структуре идеи возвышенного и трансцендентного, естественным образом побуждали советских людей к пересмотру эстетических и духовных ценностей (подробнее см.: [Шаманькова, 2019, с. 51-95]). Однако обращение к христианским истокам в условиях доминирующего атеистического дискурса носило преимущественно компенсирующий характер.

Духовное начало в творчестве художников-шестидесятников выражалось косвенно, осторожно через включенный в композиционную структуру их произведений (в основном пейзажей) мотив древнерусского храма (подробнее см.: [Флорковская, 2020, с. 32-33]). В условиях нормативного дискурса христианская проблематика решалась в свете культивируемой идеи преемственности. В лирических, иногда драматических пейзажах В.Ф. Стожарова, В.И. Иванова, В.Е. Попкова и других образы божественного мира скрываются за визуальными приемами и «фигурами воспоминаний», заимствованными из канонизированной русской реалистической живописи XIX в. (пейзажные образы А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, И.И. Левитана и др.) или в некоторых случаях из символистской поэтики Серебряного века (пейзажи М.В. Нестерова, Н.П. Крымова, П.И. Петровичева, А.А. Рылова).

Вместе с тем динамичные ритмы и ракурсы, смелые живописные допущения, элементы лирической и символической образности, призванные, казалось бы, подчеркнуть связь советской живописи с изобразительным языком прошедших эпох, стали одновременно и свидетельством ее обновления. Представители сурового стиля П.Ф. Никонов, Н.И. Андронов, А.Ю. Никич и другие, сосредоточившиеся на индивидуальном (в противовес нормативному) отношении к творчеству, обратились к игнорируемым в сталинский период примерам пластического преображения действительности. Так, их заинтересовали эстетические установки представителей «третьего пути» (В.А. Фаворского, Р.Р. Фалька, А.Д. Древина и др.), которые посредством глубокой метафоричности, пластических искажений, экспрессии и камерности воплощали в своих произведениях глубоко личностное отношение к миру.

Преемственные связи с отечественной живописью начала XX в. проявляются и в творчестве новосибирского художника Н.Д. Грицюка (1922–1976). В его акварельных городских пейзажах в преображенном виде представлены образно-пластические установки линеарного языка мирискусников, метода тональной живописи Н.П. Крымова, русского неопримитивизма, а также элементы стиля авангардистов – А.В. Куприна, А.В. Лентулова, П.Н. Филонова. В стремлении

ISSN 2227-6165

Грицюка и художников его поколения поддержать непрерывность изобразительной традиции (с учетом понимания ее многообразия) угадывается и желание восстановить культурную память, которая, по Я. Ассману, питает эту самую традицию и далеко не исчерпывается ею (см.: [Ассман, 2004, с. 22]).

Обратившись к древнерусской проблематике в начале 1960-х гг. в серии «Моя Москва», Грицюк спустя несколько лет продолжил ее и в серии «Переславль-Залесский» (1967–1969). Искусствовед П.Д. Муратов отметил особенности развития этой темы в творчестве художника: «осознанная» ее разработка началась в московской серии в 1964 г., в переславльских мотивах она «возникла в 1967 году и угасла на рубеже 60–70-х годов, может быть даже более точно – в 1969 году. В других сериях, в частности в серии „Моя Москва", она продолжала жить и в следующем десятилетии» [Муратов, 1987, с. 24]. При этом необходимо иметь в виду, что древнерусская проблематика развивалась Грицюком не только в рамках городских серий. К концу 1960-х гг. храмовая архитектура преобразилась в освобожденные от тематических и жанровых условностей абстрактно-фантазийные собирательные образы-гибриды, объединенные после смерти автора в серию «Фантазии и интерпретации».

Во время творческой поездки в Переславль-Залесский в 1967 г. Грицюк погрузился в мир древнего города, лишенного признаков индустриального и урбанистического строительства и сохранившего традиционный уклад. Непривычный для Грицюка-урбаниста ландшафт, непосредственными атрибутами которого являются устремленные в высь православные храмы и приземистые деревянные дома, послужил развитию в его образно-пластической системе реалистических установок, характерных для эстетической программы «Союза русских художников», метода Н.П. Крымова, а также тенденций традиционного искусства.

В акварелях «Сретенская церковь и Успенский собор», «Никитский монастырь», «Вечер» (все – 1967; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск) Грицюк использует принципы так называемой крымовской тональной системы. Архитектурные ансамбли монастырей и отдельные культовые сооружения с изящными куполами, утопающие в темно-зеленых густых кронах деревьев, так же как и в пейзажах Н.П. Крымова, силуэтно сливаются с окружающим естественным ландшафтом и преобразуются в собирательный лирический образ.

В акварели «Никитский монастырь» представлена видовая панорама архитектурного ансамбля, контрастно выделяющегося на фоне пасмурного неба. В центре композиции изображены самые высокие сооружения – колокольня и большой купол церкви. Грицюк занят поиском тонких пространственных и тональных соотношений предметов в среде. Кроны деревьев образуют округлые пульсирующие темные пятна, окутывающие нежные, прозрачные, почти игрушечные архитектурные формы монастыря. Разбавляют темные массы деревьев маленькие, изящные черные главки церкви и холодно-зеленая полоса травы, к краю листа окрашенная в теплые оттенки. Подвижность ландшафта подчеркивается узкой полоской высветленной тропинки, которая разделяет холм на два плана, различающиеся по теплохолодности. Художник запечатлевает «состояние» мотива. Акварельные слои, сквозь которые можно почувствовать шероховатую, грубую фактуру бумаги, создают ощущение влажности атмосферы и грустное настроение. Автор воспроизвел очищенный от излишних архитектурных деталей цельный образ монастыря, ставшего гармоничной частью ландшафта. Возникает впечатление прорастания из темно-зеленой теплой земли не только деревьев и травы, но и самого монастыря. Визуального эффекта естественного слияния архитектуры с природой художник добивается и с помощью сложных цветовых сочетаний монохромных оттенков зеленого, кирпично-розового и серого. Грицюк сгущает тоновые отношения, утяжеляет предметную среду, оформляет, уравновешивая пейзажные элементы, основной принцип бытия – противопоставление неба и земли, верха и низа. Изображение архитектурного памятника, включенного в природную среду, сдержанный монохромный колорит, любование изящными и наивными архитектурными формами – все это свидетельствует и о стремлении художника создать камерный лирический пейзаж, представленный в наивном, простодушном прочтении.

ISSN 2227-6165

Натурная акварель «В Переславле-Залесском» (1967; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск) представляет собой панорамный пейзаж, в котором смыслообразующим центром является небольшая церковь. Линия горизонта находится выше середины листа. Темными коричнево-зелеными, холодными цветовыми оттенками выделяется на фоне серого подвижного неба городская среда со старыми деревянными домами, окруженными густыми, округлыми кронами деревьев. Древний провинциальный город утопает в зелени и гармонично сосуществует с природой. Белокаменная церковь с бирюзовым куполом не выделяется большими размерами, но при этом она гармонична в своих лаконичных архитектурных формах и скромно величественна. В переработке, названной «Переславльский мотив» (1969; Государственная Третьяковская галерея), образная и мотивная система этой акварели приобретает новые пластические акценты. Белокаменная церковь еще больше выделяется в композиционном строе: усиливается яркость бирюзовой маковки, которую окружают небольшие декоративные белые облака, и смягчаются темные силуэты густых деревьев на переднем плане. Меняется общая колористическая гамма: на смену земляной охре и зелено-коричневым оттенкам приходит воздушный холодный бирюзовый колорит. В новой интерпретации мотива появляется дробный мазок, усиливающий декоративную плоскостность изображения. Округлые, обобщенные формы деревьев и облаков напоминают образы в творчестве наивных художников. Так Грицюк добивается отчетливого символического звучания произведения и обостряет его фольклорную образность.

«Сказочная реальность» [Манин, 1973, с. 51] Переславля проявляется в преобразованном архитектурном пейзаже «Никитский монастырь» (1969; Новосибирский государственный художественный музей). Перед зрителем предстает возвышающийся над суетным миром город-монастырь, стены которого озаряются лучами закатного солнца. Здесь Грицюк избавляется от излишней деталировки монастыря, акцентирует внимание на монолитности, простоте и лаконичности его архитектурных форм. Тесно сгруппированные храмовые строения, в некоторых местах очерченные границами света и тени, своей лаконичной ансамблевой ритмикой противопоставляются холму, из которого они и «вырастают». В подвижном рельефе распластанного холма, в изображении деревьев и в неотчетливых силуэтах построек угадывается кубистическая стилистика: лапидарная цветомоделировка, разбиение и расщепление предметной среды на рубленые формы, декоративность и плоскостность. При этом в колорите акварели прослеживается традиционная пейзажная установка. Теплые монохромные коричневые, сероватые и зеленые оттенки объединены розоватым тоном, задающим произведению лирическую уравновешивающую интонацию и ощущение старины. Образное решение храма как отголоска прошлого в современных реалиях усиливается и противопоставлением закатных лучей (по-левитановски освещающих розоватые стены монастыря) темной, почти черной полусфере, нависающей над «просветленным куполом неба» [Манин, 1973, с. 51]. Это запечатленное Грицюком явление В.С. Манин интерпретирует как укорененный в сознании древних людей символ предвестия конца света, позволяющий, с одной стороны, выйти на отвлеченные размышления о затерянном в кипучей современности граде Китеже, а с другой – ощутить «божественную светозарность» древнерусского архитектурного сюжета (см.: [Манин, 1973, с. 49-51]).

Одновременное присутствие в переславльском образе проблесков «божественной светозарности» и мифологических реминисценций обусловлено характером самого предмета изображения – константы жанровой формы мотива храма. Так, по мнению В.С. Манина, сказочные аллюзии возникают «не из авторского вымысла, а из самих архитектурных форм, из фантазии, заложенной народными мастерами в образ старинных сооружений. Грицюк находит только максимально выявляющую эту сказочность композицию, обостряет компоновку объемов, подчеркивает монолитность форм, наряду с их фантастическим нагромождением» [Манин, 1973, с. 51]. Далее искусствовед добавляет, что существенную роль в структуре

переработанных переславльских образов художника играют и «некоторые элементы древних народных представлений» [Манин, 1973, с. 51]. Думается, что одним из элементов пейзажных композиций Грицюка, отсылающих к народному сознанию, стал эффект органичного «прорастания» древнерусских храмов из естественного ландшафта, по сути обусловленный их особой архитектурной формой. Так, исследователь О.В. Стекольщикова, акцентируя внимание на ландшафтно-архитектурных особенностях образного решения православного храма в отечественной живописи, отмечает: «Древнерусский принцип строить „как мера и красота скажет" {Цит. по Кривоносов, Макаров 1987: 172}[1] применялся не только для создания архитектурных конструкций, объемов, декора, но и для воплощения органичного сочетания архитектуры с природным, городским или сельским ландшафтом, когда при доминирующем над окружающим пейзажем месторасположении храма сохранялась „связь почвы с выросшими на ней произведениями" {Е.Д. Поленова. Цит. по Федоров-Давыдов 1974: 25}[2], которые оставались созвучны и соразмерны природе и человеку» [Стекольщикова, 2019, с. 119]. По этой причине возникновение в пейзажах новосибирского художника крымовской тональности и национально-народной изобразительности можно объяснить опосредованным влиянием лирической и празднично-народной традиции в решении мотива древнерусского храма. А.К. Саврасов, В.Д. Поленов, а затем и И.И. Левитан, Н.К. Рерих, Н.П. Крымов, Б.М. Кустодиев – представители русской пейзажной школы, – увидев в церковной архитектуре ее органичную вовлеченность в среднерусский ландшафт, способствовали формированию изобразительного канона национального пейзажа, в котором «скромная среднерусская природа, увенчанная сродненным с землей сельским храмом» [Стекольщикова, 2019, с. 118], решается на основе понимания безмерности русского пространства в соединении с чувствованием божественной силы «христианского света» (см.: [Сарабьянов, 1998, с. 7-25]).

«Одухотворение пластического элемента» искусствовед Д.В. Сарабьянов называет одной из существенных и неотъемлемых тенденций национальной традиции русского искусства [Сарабьянов, 1998, с. 234]. Следуя, с одной стороны, заключенному в древнерусской архитектуре каноническому принципу синтетической связи с окружающей средой, а с другой – воспринимая ее сквозь призму устоявшейся традиции русского пейзажа, Грицюк в итоге наполняет переславльские образы лирическим настроением, авангардными пластическими искажениями, примитивистскими элементами и отсылками к фольклорной визуальности. Такой набор художественных воспоминаний, нередко наполненных проблесками духовной приподнятости, свидетельствует о вовлеченности Грицюка в национальную традицию живописи и закрепляет за ним роль стихийного транслятора художественной памяти. Думается, что воспоминания о русском реалистическом пейзаже в творчестве новосибирского художника возникли непроизвольно. По мнению Д.В. Сарабьянова, «традиция – особенно национальная – далеко не всегда развивается осознанно, программно. Часто она живет стихийно, реализуется спонтанно. В этом случае действует память национальной школы, а художник может не отдавать себе отчета в том, что его произведения осуществляют связь времен» [Сарабьянов, 1998, с. 230-231].

В разрабатываемой Грицюком переславльской серии к 1969 г. происходят радикальные пластические трансформации: спокойные, по-крымовски уравновешенные, идиллические панорамно-видовые образы Переславля 1967 г. сменяются нервными, динамичными, неустойчивыми образами отдельных древнерусских памятников, наполненными реминисценциями кубофутуристической живописи. Новые архитектурные пейзажи предельно экспрессивны, эмоциональны, в пластическом отношении выстраиваются по лентуловскому принципу раскубливания и расщепления, храмы в них становятся главными героями и задают преображенной городской среде особый динамичный музыкальный темп. Выстраивание творческой стратегии в контексте авангардисткой традиции осмысления древнерусской

[1] *Кривоносов В.Т., Макаров Б.А.* Архитектурный ансамбль Борисоглебского монастыря. – Москва: Искусство, 1987.
[2] *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж конца XIX – начала XX века: очерки. – Москва: Искусство, 1974.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

архитектуры (подтверждаемое как художественными, так и биографическими свидетельствами) послужило основательному закреплению за Грицюком роли креативного транслятора художественной памяти.

Преемственность с художественной культурой 1910–1920-х гг. (преимущественно с живописью бубнововалетцев А.В. Куприна и А.В. Лентулова) стала возможной благодаря, пожалуй, ключевому в биографии Грицюка событию: обучению в Московском текстильном институте (1946–1951 гг.). Искусствоведы В.С. Манин и П.Д. Муратов отмечают особые художественные традиции института, заложенные еще в годы, когда он являлся частью ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН, художником и педагогом А.В. Куприным, культивировавшим среди своих учеников пластические принципы и приемы в живописи и дизайне: он «дожил до весны 1960 года, не удивительно, что и заложенная им в текстильном институте методика преподавания художественных дисциплин была еще жива в период обучения Грицюка» [Муратов, 1987, с. 5].

Принцип отбора наиболее удачного листа из множества других вариантов также можно считать приемом, взятым и переосмысленным новосибирским художником из купринской методики: «Выбирая из массы подготовительных акварелей наиболее удачную в композиционном отношении, чтобы в следующем листе развить ее находки, Грицюк переводил ее рисунок на чистый лист и проходил контуры ультрамарином. Так делали прямые ученики Куприна» [Муратов, 1987, с. 6]. Выбранный Грицюком мотив трансформируется в сторону постоянно усиливающегося абстрагирования. Такое же обобщающее аналитическое уплощение предметной действительности угадывается и в пейзажных аппликациях А.В. Куприна. При абстрагировании архитектурного образа оба художника в качестве смыслообразующего компонента сохраняют композиционную целостность, подкрепляемую верно найденными тональными соотношениями различных локальных цветов. Однако в творчестве Грицюка прямых живописных аналогий с манерой А.В. Куприна не столь много, чтобы утверждать об их явной стилистической общности.

Вдумчивое и осознанное знакомство Грицюка с творчеством А.В. Куприна произошло в 1958 г., когда он вместе с новосибирскими художниками Л.Н. Огибениным, Х.А. Аврутисом и искусствоведом П.Д. Муратовым принял участие в комплектовании фондов Новосибирской картинной галереи (в настоящее время – Новосибирский государственный художественный музей). П.Д. Муратов вспоминает: «В тот осенний сезон удалось приобрести для города четыре картины А. Куприна, четыре произведения А. Лентулова, великолепный натюрморт И. Машкова, пейзажи В. Рождественского» [Муратов, 1987, с. 12]. Этот момент в творческом становлении художника можно назвать переломным: «Грицюк заново прикоснулся к творчеству Куприна и увидел его более широким, нежели знал прежде. Кроме того, Куприн предстал перед ним теперь не один, а в окружении других членов группы „Бубновый Валет“, в которой что ни имя, то живописец яркой индивидуальности» [Муратов, 1987, с. 12]. В этом ряду бубнововалетцев, повлиявших на творчество Грицюка, П.Д. Муратов, как и В.С. Манин, выделяет А.В. Лентулова, открытие живописи которого стало возможным благодаря сбору коллекции для галереи.

Черты лентуловской поэтики проявляются у Грицюка в его вариациях на тему храма Василия Блаженного (например, «Мост и храм» (1966; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), «Майский день» (1966; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), «На Красной площади» (1968; коллекция семьи И.О. Фонякова, Санкт-Петербург)) и в отдельных образах соборов из серии «Моя Москва» (например, «Путинковская церковь» (1966; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), «Новодевичий монастырь» (1969; Государственная Третьяковская галерея). Так, излюбленный А.В. Лентуловым цветомузыкальный мотив – звон колоколов – стал ведущей темой в листе «Кремлевские соборы» (1966; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск). На первом плане изображены фронтально развернутые к зрителю и уплощенные до декоративной плоскостности кремлевские храмы, которые почти растворены в расщепленном

ISSN 2227-6165

на отдельные декоративные элементы сказочном пространстве города. Грицюк решает среду, подобно А.В. Лентулову, «путем кубистических пространственных сдвигов» [Мурина, Джафарова, 1990, с. 80]. Выстроенные по принципу контрастных сочетаний желтые, оранжевые, бирюзовые и голубые закругления и «осколки» вступают в «музыкальное» взаимодействие с кубистическими ритмами плоскостей. Синтетически связывая ударные цветовые пары с ритмами и сдвигами, Грицюк создает иллюзию озвученности визуального сюжета.

Прием метафорического озвучивания Грицюк активно использует и в серии «Переславль-Залесский». В листе «Церковь» (1969; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), представляющим собой преображенную вариацию натурной акварели «Сретенская церковь» (1967; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), при сохранении основных композиционных ориентиров трансформируется лишь пластическая структура изображаемой среды. В окружающем церковь пространстве теряют свои контуры серые облака, холм, густые мрачные кроны деревьев, а также бирюзовый купол небольшого храма, изображенного на дальнем плане. Реальные очертания остались только у церкви, которая увеличилась в размерах и упирается колокольней о верхний край вертикально ориентированного листа. Тонкое световоздушное пространство натурного этюда сменяется кубистически разъятой и одновременно синтезированной средой, состоящей из ритмических и колористических взаимодействий разнообразных декоративных форм и элементов. Эти «осколки», как брызги, устремляются из центра, где размещена церковь, к краям листа. Организованные по принципу центробежного импульса сдвиги форм и их фрагменты создают ощущение разливающегося из храма колокольного перезвона. Динамично выстроенная композиция листа подчеркивает зыбкость и неустойчивость обновленного образа церкви: расщепленная, она отрывается от земли и приобретает беспокойную кристаллическую невесомость.

В лентуловской стилистике кубистического разъятия форм решены листы «В Даниловском монастыре» (1969; Новосибирский государственный художественный музей), «Куполок» (1969; частная коллекция, Париж), «Переславльский мотив» (1969; частная коллекция, Париж) и др. В этих работах Грицюк, как и А.В. Лентулов, отказывается от отвлеченных литературно-философских умозаключений и сложной символической образности, пытается уловить духовную сущность древних памятников, прибегая к пластическим трансформациям образа и радикальным цветовым допущениям. Окутывающую храмы синтетическую (иногда кажущуюся сказочной) атмосферу Грицюк воспроизводит с помощью найденных в этой среде связей архитектурных ритмов, цвета, света и колокольных перезвонов – таких пластических и ритмических особенностей культовых сооружений, как фольклорный декоративно-насыщенный колорит, выразительные композиционные архитектурные членения и устремленные ввысь линии архитектурного силуэта.

Возвращение художников оттепели к пластическим ценностям и устремлениям авангарда, по мнению А. Чудецкой, было осуществлено «во многом путем психологической реконструкции. „Возрождение памяти“ касалось не только и не столько экспериментального пластического мышления. Вместе с этим мышлением из прошлого поднимался и становился осязаемым весь комплекс миропонимания, который пронизывал искусство 1920-х годов. И вместе с ним – такие качества, как энтузиазм, вера, наивность, политическая неискушенность» [Чудецкая, 2016, с. 375]. Психологическая реконструкция художественной памяти проявилась и в творческой биографии Грицюка. В.С. Манин и П.Д. Муратов отмечают, что посредниками между Грицюком и искусством начала XX века выступили две яркие личности: его преподаватель в текстильном институте В.В. Почиталов (в 1924–1930 гг. он учился сначала во ВХУТЕМАСе, затем – во ВХУТЕИНе, который окончил по классу станковой живописи у А.В. Шевченко) и известный новосибирский художник Л.Н. Огибенин (в 1925–1928 гг. учился в Омском художественно-промышленном техникуме им. М. Врубеля, а в 1929–1932 гг., проживая в Ленинграде, обучался в группе К.С. Малевича), дружить с которым Грицюк начал с 1955 г. Благодаря общению с этими художниками – живыми

ISSN 2227-6165

свидетелями авангардных открытий в живописи – Грицюк взращивает в себе, реконструирует на психологическом уровне мироощущение прошедшей эпохи, являющейся, по словам А. Чудецкой, «реальным пространством культуры», задвинутым нормативными установками на «невидимый» план [Чудецкая, 2016, с. 375].

Рассматривая развитие мотива древнерусской архитектуры в творчестве Грицюка в контексте проблемы памяти, следует обратить внимание не только на проявляющиеся в нем механизмы неосознанной вовлеченности в художественную традицию или механизмы трансляции художественной памяти, но и на то, как древнерусская проблематика преобразуется в высказывание о памяти как явлении. Так, в конце 1960-х – начале 1970-х гг. в новых вариациях переславльской серии (например, «Красная церковь» (1969; Государственная Третьяковская галерея), «В монастыре» (1971, коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), Без названия (1972; Galerie Brumme Frankfurt, Франкфурт-на-Майне)) Грицюк, отказываясь от чрезмерной художественности и внешних стилизаторских заимствований, характерных для рассмотренных выше кубофутуристических и «персональных» образов храмов, обращается к собственному переживанию времени, к собственному «чувству истории». Всё те же, казалось бы, по образному типу архитектурные «портреты» при аналитическом переосмыслении становятся психоцентрическими образами храмов, отражающими глубокие внутренние реакции художника на действительность. Отметим, что использование термина «портрет» по отношению к архитектурным пейзажам Грицюка представляется обоснованным, поскольку его храмы словно вычленяются из ландшафта и, подобно храмам бубнововалетцев А.В. Куприна и А.В. Лентулова, «обретают самодовлеющее значение большой содержательной темы» [Мурина, Джафарова, 1990, с. 93], они увидены Грицюком как бы «персонально».

Лист «В монастыре» пронизан смятением, которое проступает через мрачный монохромный темно-коричневый колорит и подвижную, текучую пластику архитектурных сооружений, неуверенно стоящих на зыбкой земной поверхности. В решении архитектурного образа художник почти полностью отказывается от любого намека на линейную и воздушную перспективы, теряет свою оформленность и предметная среда. Однако при всей условности в листе сохраняются отдельные реальные фрагменты этюда-прототипа: в левом верхнем углу угадывается сумеречное, ультрамариновое небо, а на условном втором плане в решении храма отчетливо выделены и сохранены очертания овальных окон, арочного входа и бордюра. На условном первом плане изображена еще одна фрагментарно обрезанная бесплотная храмовая постройка с узнаваемыми закомарами и стрельчатыми окнами, искривленная и вечно «падающая» в бездну. Несмотря на сохранение некоторых архитектурных элементов, очертания церковных построек подвергаются явным деформациям и искажениям – их стены искривлены, неустойчивы и подвижны. В трансформированном и запечатленном как кадр храмовом сюжете земная поверхность своей вздыбленностью и текучестью уподоблена бурлящим волнам.

Беспокойство и тревога, угадываемые в тягучести и неустойчивости архитектурных памятников, отражают сложное психологическое состояние художника: «Грицюк воспринимает архитектуру, старину глазами современника не в красотах форм, что, кстати, тоже не исключается, а в психологической трактовке: драматично, эмоционально-насыщенно. Поэтому весьма часто конкретность форм памятника теряется, превращаясь в образ, нередко символ, духовного настроения» [Манин, 1973, с. 50-51]. При этом искаженность и размытость переславльских образов говорит не только об их эмоциональной наполненности, но и о присущей им фантазийной природе. Грицюк воссоздает не реально существующий конкретный памятник, а прежде всего воспоминание о нем, собирательный поэтический образ-мираж бесплотного древнего собора, утопающего в «метафизическом сумраке» [Андреева, 2012, с. 171]. Присутствие в атмосфере пейзажа-«портрета» «В монастыре» сновидческих проявлений позволяет предположить, что под обновленным фантазийным видением В.С. Манин имел в виду свойственную мировосприятию Грицюка сюрреалистическую оптику. Фантазийно-сюрреальные средства выразительности,

ISSN 2227-6165

примененные в решении мрачных образов храмов, позволили художнику отразить особое состояние современного человека – «трагическое смятение» [Манин, 1973, с. 50], которое он испытывает, находясь перед зримыми отголосками древнерусского прошлого, являющегося одновременно и его настоящим.

В сновидческих образах переславльских храмов, помимо состояния напряженного смятения (анализируя с формально-стилистических позиций творчество акварелиста, В.С. Манин настаивает на экспрессивных и эмоциональных свойствах его художественного сознания), Грицюк выражает и осознанное «чувство истории». Сюрреалистически искажая контуры незыблемого и «вечного», он подчеркивает свое личное переживание времени и указывает на его относительность и обусловленность представлениями человека: размышляя о прошлом как пребывающем в настоящем, Грицюк размышляет и о явлении памяти. Причем в оформлении собирательного образа памяти ключевую роль играет воспоминание, используемое автором как намеренный художественный прием.

Искусствовед И.Н. Карасик, исследуя тенденции историзма в искусстве 1970-х гг., отмечает, что интонации воспоминания «ощутимы в самом пластическом ходе – в особой зоркости как бы наведенного „на резкость" художнического взгляда, словно „вырезавшего" эту картину из своей памяти, в подчеркнутой выделенности пластического мотива, в нередком укрупнении фигур и предметов ближнего плана в контрасте с панорамностью, безоглядностью окружающего пространства, в ритмической плавности и замедленности движений, сообщающих происходящему чуть торжественную значительность. Все это ассоциируется с возникающими в памяти картинами прошлого, со способностью человеческого сознания вдруг с потрясающей отчетливостью увидеть случившееся давным-давно» [Карасик, 1982, с. 31]. Такие же фигуры воспоминания (образные элементы нарочитого пластического искажения, мрачность колорита, размытость зыбких, текучих контуров архитектурных сооружений) присутствуют и в сюрреалистических переславльских образах Грицюка, что позволяет связать его поиски с ретроспективистскими тенденциями конца 1960–1970-х гг., когда в искусстве складывается своеобразный «жанр воспоминаний».

Воспоминание для ретроспективистов (В.Е. Попков, Е.Е. Моисеенко, Т.Г. Назаренко и др.) стало не просто обозначением темы, а принципом, позволившим представить историю не как событие, относящееся к прошлому, а как память: «Художники 70-х ощущают, сохраняют и подчеркивают дистанцию, отдаляя даже не столь далекие от нас по времени события, сообщая им интонацию вечности, причастности большому Времени и большой Истории» [Карасик, 1982, с. 32]. В преображенных переславльских образах Грицюка присутствует смысловое качество, характерное для творчества ретроспективистов, – восприятие мира сквозь призму памяти: с одной стороны, его произведения отсылают к прошлому, к некогда увиденной и воспроизведенной предметной реальности, а с другой – крепко связывают это прошлое с настоящим.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что память как принцип определяет и внутреннюю логику творческого метода Грицюка. Художник стремится преодолеть одномерность и одномоментность изображаемого и тем самым приближается к серийно-процессуальному разворачиванию художественного высказывания, способствующему выходу за границы привычно понимаемых пространственно-временных отношений. Так, многоликость переславльской серии, выраженная в разнообразии пластических и выразительных решений, обусловлена специфическим подходом автора к разработке интересующего его мотива: когда-то созданные с натуры зарисовки и этюды позже многократно им преобразовываются и переосмысляются в отвлеченные декоративные композиции-исследования и композиции-фантазии. В этом планомерном пластическом преображении некогда запечатленного мотива (по купринскому методу планомерного абстрагирования образа) выражается тактика сознательного временного дистанцирования от натуры. Благодаря «чувству временной дистанции» [Карасик, 1982, с. 47] Грицюк извлекает из

ISSN 2227-6165

своей художественной памяти наиболее характерные в содержательном отношении детали затронутой в прошлом темы, что способствует – уже в настоящем – наполнению преображенного образа смыслами и переживаниями, отражающими особенности мироощущения художника в новых для себя психологических и социокультурных обстоятельствах.

В итоге отметим, что в художественном мышлении Грицюка память выступает как основной структурный компонент, влияющий на стратегию его творческих поисков. При натурном исследовании ландшафта Переславль-Залесского художник создает лирические виды города, наполненные, на первый взгляд, случайно возникшими реминисценциями русского реалистического пейзажа и народного творчества. Бессознательную вовлеченность Грицюка в процессы, связанные с возрождением живописной традиции, можно объяснить, с одной стороны, воздействующей силой мотива древнерусской архитектуры, а с другой – побудительным импульсом всеобъемлющей памяти искусства, растворенной в пространстве национальной культуры. В переработанных пейзажах-«портретах» переславльских храмов угадывается уже осознанная, программная тактика реставрации русской авангардной традиции, осуществляемая посредством стилистической и психологической реконструкции. Восстановление художественной памяти позволило автору в конце 1950-х – начале 1960-х гг. взрастить в себе индивидуалистское мироощущение «реального пространства» искусства «третьего пути». Затем на рубеже 1960–1970-х гг., ощущая себя в контексте ретроспективистского направления, он преодолевает стилизаторские условности художественной преемственности и создает отвлеченный, почти философский образ памяти, в котором прошлое осознается пребывающим в настоящем. Логика преображения мотива храма, разрабатываемого вначале в рамках восстановления реалистической пейзажной традиции и авангардных принципов, а затем на основе приемов из послевоенной абстрактной и сюрреалистической живописи, демонстрирует, что память является ведущим направляющим стимулом в творческих исканиях художника и используется им как средство временного дистанцирования от предмета изображения. Так Грицюк создает развернутый в пространстве-времени серийно-процессуальный образ, отражающий логику его жизненного и творческого пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Е.Ю.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма, Москва – Ленинград, 1946–1991. – Москва: Искусство – XXI век, 2012.
2. *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. *М.М. Сокольской.* – Москва: Языки славянской культуры, 2004.
3. *Карасик И.Н.* К проблеме историзма художественного сознания 1970-х годов (на материале советской художественной критики) // Советское искусствознание-81. Вып. 2 (15). – Москва: Советский художник,1982. – С. 24-50.
4. *Манин В.С.* Николай Грицюк. – Москва: Советский художник, 1973.
5. *Муратов П.* Творчество // Николай Грицюк: человек и художник / сост. *В.Э. Грицюк.* – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. – С. 3-28.
6. *Мурина Е.Б., Джафарова С.Г.* Аристарх Лентулов: Путь художника. Художник и время. – Москва: Советский художник, 1990.
7. *Репина Л.П.* Феномен памяти в современном гуманитарном знании // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. Т. 153, № 3. С. 191-201.
8. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. – Москва: Искусствознание, 1998.
9. *Стекольщикова О.В.* Ландшафтно-архитектурный образ древнерусского церковного зодчества в отечественной живописи // География искусства: расширение горизонтов: сборник статей / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – Москва: ГИТР, 2019. – С. 118-130.
10. *Флорковская А.* Религиозное, метафизическое, иррациональное в неофициальном советском искусстве эпохи застоя // Это было навсегда. 1968–1985. – Москва: ГТГ, 2020. – С. 32-37.

11. *Чудецкая А.Ю.* Механизм восстановления памяти: актуализация опыта «формалистов» в живописи молодых художников в годы оттепели // Память как объект и инструмент искусствознания: сборник статей / сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. – Москва: Государственный институт искусствознания, 2016. – С. 368-377.
12. *Шаманькова А.И.* От храма в пейзаже – к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. – Москва: БуксМАрт, 2019.

REFERENCES

1. Andreeva E.Yu. *Ugol nesootvetstviya. Shkoly nonkonformizma, Moskva – Leningrad, 1946–1991* [The angle of inconsistency. Schools of nonconformism. Moscow – Leningrad 1946–1991]. Moscow, Iskusstvo – XXI vek, 2012. (in Russ.)
2. Assman Ja. *Kul'turnaja pamjat': pis'mo, pamjat' o proshlom i politicheskaja identichnost' v vysokih kul'turah drevnosti* [Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004. (in Russ.)
3. Chudeckaja A.Ju. "Mehanizm vosstanovlenija pamjati: aktualizacija opyta "formalistov" v zhivopisi molodyh hudozhnikov v gody ottepeli" [The mechanism of memory recovery: actualization of the experience of the "formalists" in the painting of young artists during the Thaw]. *Pamjat' kak Ob'ect i instrument iskusstvoznanija: sbornik statej* [Memory as an object and tool of Art Studies. Collection of articles]. Moscow, State Institute of Art Studies, 2016. Pp. 368–377. (in Russ.)
4. Florkovskaja A. "Religioznoe, metafizicheskoe, irracional'noe v neoficial'nom sovetskom iskusstve jepohi zastoja" [Religious, metaphysical, irrational in unofficial Soviet art of the era of stagnation]. *Jeto bylo navsegda. 1968–1985* [It was forever. 1968–1985]. Moscow, GTG, 2020. Pp. 32-37. (in Russ.)
5. Karasik I.N. "K probleme istorizma hudozhestvennogo soznanija 1970-h godov (na materiale sovetskoj hudozhestvennoj kritiki)" [Towards the problem of historicism of the artistic consciousness of the 1970s (based on the material of soviet art criticism)]. *Sovetskoe iskusstvoznanie-81* [Soviet Art Studies-81]. Vol. 2 (15). Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1982. Pp. 24-50. (in Russ.)

6 Manin V.S. *Nikolay Gritsiuk* [Nikolay Gritsiuk]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1973. (in Russ.)

7. Muratov P. "Tvorchestvo" [The oeuvre]. *Nikolaj Griciuk. Chelovek i hudozhnik* [Nikolay Gritsiuk. Man and artist]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1987. Pp. 3-28. (in Russ.)
8. Murina E.B., Dzhafarova S.G. *Aristarkh Lentulov: Put' hudozhnika. Hudozhnik i vremja* [Aristarkh Lentulov: Painter's Life. Painter and Time]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1990. (in Russ.)
9. Repina L.P. "Fenomen pamjati v sovremennom gumanitarnom znanii" [Phenomenon of memory in contemporary humanitarian knowledge]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki* [Scientific notes of Kazan University. Series: Humanities]. 2011, t. 153, no. 3, pp. 191-201. (in Russ.)
10. Sarab'janov D.V. *Russkaja zhivopis'. Probuzhdenie pamjati* [Russian painting. Memory awakening]. Moscow, Iskusstvoznanie, 1998. (in Russ.)
11. Shaman'kova A.I. *Ot hrama v pejzazhe – k «Raspjatiju». Hristianskie motivy, obrazy, sjuzhety v otechestvennoj zhivopisi vtoroj poloviny XX veka* [From the temple in the landscape – to the "Crucifixion". Christian motives, images, subjects in Russian painting of the second half of the XX century]. Moscow, BuksMart, 2019. (in Russ.)
12. Stekol'shchikova O.V. "Landshaftno-arhitekturnyj obraz drevnerusskogo cerkovnogo zodchestva v otechestvennoj zhivopisi" [Landscape-architectural image of the Ancient Russian church architecture in the national painting]. Geografija iskusstva: rasshirenie gorizontov [The Geography of Art: Expanding Horizons], sbornik statej [a Collection of Papers]. Otv. red. i sost. O.A. Lavrenova. Moscow, GITR, 2019. Pp. 118–130. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-86-93

Екатерина Александровна Карцева
Ekaterina Aleksandrovna Kartseva
кандидат культурологии, доцент,
PhD in Cultural Studies, Associate professor,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
katyakartseva@gmail.com

ЭВОЛЮЦИЯ ИСКУССТВА В ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВАХ: СМЕНА ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ

EVOLUTION OF ART IN PUBLIC SPACES: SHIFT IN INSTITUTIONAL MODELS

Статья посвящена анализу становления и развития паблик-арта с точки зрения смены моделей государственного участия, экономических и социальных трансформаций. Рассмотрены предпосылки возникновения понятия паблик-арт, история становления искусства в общественных пространствах в России, в том числе сквозь призму советского наследия, дан обзор релевантных для паблик-арта понятий - монументальное искусство, памятник, арт-объект, общественное пространство, публичная сфера, социально-вовлеченное искусство. Результатом статьи является описание авторской интерпретации термина паблик-арт с учетом современных тенденций, обусловленных актуальными потребностями горожан в совместном использовании общественных пространств, новых формах краудсорсинга и взаимодействия.

Ключевые слова: паблик-арт, искусство в городе, общественное пространство, публичная сфера, социально-вовлеченное искусство, социокультурное проектирование

Для цитирования: *Карцева Е.А.* Эволюция искусства в общественных пространствах: смена институциональных моделей // Артикульт. 2021. №4(44). С. 86-93. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-86-93

The article is devoted to the analysis of the formation and development of public art from the point of view of changing models in state participation, economic and social transformations. The author considers the origin of the term “public art”, the history of the formation of art in public spaces in Russia, including focus on the Soviet heritage, providing an overview of the concepts that are relevant for public art such as “monumental art”, “memorial”, “art object”, “public space”, “public sphere”, “socially involved art”. The result of the article is a description of the author's interpretation of the term public art, taking into account modern trends due to the actual needs of citizens in the joint use of public spaces, new forms of crowdsourcing and interaction.

Keywords: public art, art in the city, public space, public sphere, socially involved art, socio-cultural design

For citation: Kartseva E.A. “Evolution of art in public spaces: shift in institutional models.” *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 86-93. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-86-93

Введение

В последнее время в России можно наблюдать бум паблик-арта (от англ. “Public-art”), обусловленный интересом к развитию общественных пространств и креативных индустрий, постпандемийным выходом за рамки выставочных залов, распространением биеннального и фестивального движений и, в целом, эволюцией институциональных форм. Несмотря на то, что термин паблик-арт прочно укрепился в информационном пространстве, его лингвистическое значение сводится подчас к одномерной характеристике, представленной в справочных словарях и энциклопедиях: «Искусство, демонстрируемое вне специализированных выставочных пространств на улицах, площадях городов, в парках или внутри общественных зданий, таких как больницы, университеты, библиотеки и прочие общественные пространства». Проблема такого определения в том, что под него попадает фактически любое искусство за пределами выставочных залов, лишая паблик-арт однозначного искусствоведческого статуса, делая его предметом острой полемики даже внутри академического сообщества. И хотя дать определение паблик-арта, состоящее из одного предложения, невозможно, необходимо продолжать изучение истоков и интерпретаций этого противоречивого термина с применением междисциплинарного подхода.

© Карцева Е.А., 2021

ISSN 2227-6165

Целью статьи является рассмотрение институциональных контекстов паблик-арта, реализуемых как в вертикальном, так и в горизонтальном режимах, их последующей инверсии на примере ряда санкционированных проектов в городской среде, осуществленных в последние годы преимущественно в Москве и Санкт-Петербурге. Данный список не претендует быть исчерпывающим или опосредованным исключительно столичными центрами. Перспективным направлением, безусловно, является изучение возможностей паблик-арта через раскрытие культурных кодов и практик, локализованных на местном уровне, что уже является распространенной практикой во время региональных биеннале, фестивалей и арт-резиденций и частично было описано в другой статье [Kartseva, 2020, p. 472-482].

Краткая хронология институциональных моделей

Паблик-арт – термин, заимствованный из английского языка. Его генеалогия изначально связана с американскими государственными программами поддержки искусства, такими как Art in Public Places (AAP), Art in Architecture (AiA), Percent per Art, возникшими в 1950-60-е годы и функционирующими до сих пор. В этом ключе паблик-арт – неотъемлемая часть правительственных технологий, где “Public” тесно связано с понятием Public administration – государственное управление.

Паблик-арт возник в США как аналог советского монументально-декоративного искусства. Несмотря на идеологическое противостояние по разные стороны «железного занавеса», эти формы культурной политики имели и общие черты. В обоих случаях решающее участие отводилось государству, где доступность искусства и культурных благ являлись, с одной стороны, вопросами демократии, с другой – способами формирования национальной гордости и идентичности. В рамках данной институциональной модели, рожденной государственным интересом, в Соединенных штатах наиболее распространенной формой паблик-арта были фрески в почтовых отделениях и других общественных пространствах, мемориалы героям американской истории и модернистская скульптура современных американских авторов на центральных площадях больших и малых городов.

В Советском союзе активное развитие получило монументальное искусство, которое устанавливалось на площадях, улицах, парках в виде памятников, а также в синтезе с архитектурным ансамблем в виде барельефов, фресок, мозаик, росписей, «которые были местом встречи городского пространства и консолидирующих общество идей» [Трубина, 2013]. Помимо монументальной городской пропаганды, принимавшей подчас гротескные формы, в СССР существовала также практика размещения скульптурных форм на нейтральные сюжеты в микро-пространствах, таких как дворы и скверы. Но возможностей для субъективного творческо-эстетического переосмысления среды художником даже в таких микро-пространствах почти не оставалось. Например, известный лидер соц-арта Леонид Соков (1941-2018) перешел на сторону неофициального искусства, уже будучи востребованным скульптором-анималистом. Шанс для культурной автономии в рамках господствовавшей государственной модели все же оставался, например, в декоративном искусстве. Художники, создававшие мозаики и панно, могли уделять значительное внимание вопросам формы, нежели содержания, вплоть до полной абстракции. Большое значение уделялось теоретическому осмыслению пространства и среды в специализированных журналах, таких как «Монументальное искусство». Сегодня происходит реабилитация советского вклада, в том числе интеграция советских мозаик в современную архитектуру. Например, панно «Осень» ресторана «Времена года», которое сейчас органично соседствует с самыми продвинутыми направлениями искусства, располагаясь в фойе музея Гараж, построенного архитектором Ремом Колхасом в Парке Горького в Москве. Исключение и несомненный интерес представляют малые архитектурные формы, такие как советские автобусные остановки, некоторые из которых не имеют аналогов и являются удивительным образцом художественной свободы в условиях монополии государственной пропаганды. Такой необычной архитектуре посвящена книга фотографа Кристофера Хервига [Herwig, 2015].

ISSN 2227-6165

Несмотря на смену политических картин, институциональная модель паблик-арта в формате заказа сверху-вниз по-прежнему остается наиболее распространенной. Например, серия деревянных панно художника Димы Aske по заказу РЖД на территории Ленинградского вокзала, хоть и исполнена в уникальной авторской манере, языком современного искусства, навеянного цифровой культурой, по своей сути остается в рамках тематического декорирования общественных пространств. С той лишь разницей, что политическое господство власти над территорией эволюционировало в направлении «экономики культуры», где на первый план выходят территориальное и креативное развитие, проектирование инфраструктуры досуга в интересах экономического роста. Однако практики современного искусства по-прежнему остаются маргинальными и непривычными на улицах большинства российских городов, подменяясь городским благоустройством или тем, что получило название «ЖКХ-арт». Арт-объекты и современная скульптура оказываются значительно недопредставленными в городской ткани, в отличие от декораций и патриотических муралов, на которые могут выделяться большие бюджеты. И хотя вертикальная иерархическая структура постепенно сменяется более горизонтальными и демократическими методами, допускающими коллегиальное и самоуправление, долгие годы преобладания советской монументальной пропаганды, отсутствие общей культуры восприятия современного искусства, неспособность провести различие между памятником и арт-объектом остается серьезным препятствием на пути развития паблик-арта в современной России. Эту особенность зрительского восприятия наглядно продемонстрировал прецедент с установкой скульптуры «Большая Глина» Урса Фишера около Дома Культур ГЭС-2 на Болотной набережной в августе 2021 года, вызвавшей общественные дебаты. Скульптура, которая прекрасно вписалась в пространство набережной, в то же время полностью игнорировала взаимодействие с людьми, которые эту скульптуру увидят. Искусство, обычно скрытое от глаз в музее, стало лакмусовой бумажкой для российского общества.

В противоположность галерейному и музейному искусству реципиентом в паблик-арте является самый широкий круг аудитории, так называемый «неподготовленный зритель». Жители современных российских городов пока имеют небольшой опыт взаимодействия с 3-х мерными городскими объектами, которые не являлись бы памятниками. Памятник – предельно понятен, кому он поставлен и почему, в отличие от арт-объекта, который лишен исторического пафоса и воплощает субъективный творческий замысел автора через художественно-эстетическое взаимодействие с городской средой, порой в самых неожиданных локациях. Специфика арт-объектов в отличие от монументов в том, что они «призваны вызывать различные эмоциональные реакции зрителя, заставлять его задуматься, под новым углом взглянуть на что-то обыденное, в остальном они, как правило, нефункциональны. Арт-объект может быть условно бессмысленен, неэстетичен, странен, но в то же время, креативен и необычен» [Сес, Щирова, 2012, с. 23-24]. Скульптура Фишера и гиперреалистичностью формы, и своим вертикальным расположением в пространстве действительно претендовала встать в один ряд с монументом князю Владимиру и «Рабочим и колхозницей» Веры Мухиной. Это стало важным прецедентом, продемонстрировавшим, что городское пространство нуждается в переосмыслении, выявлении роли людей в культурном производстве, поиске органичного взаимодействия новых видов культурных практик и социальной активности, где современная скульптура хоть и является одним из наиболее часто ассоциируемых с паблик-артом направлений, но не тождественна ему.

Понятие общественного пространства

Важное условие паблик-арта – его расположенность в публичном месте, свободном и открытом для публичного осмотра. На конференции ООН по жилью и устойчивому городскому развитию в Кито в 2016 году было дано следующее определение: «Общественное пространство – включает в себя все места, являющиеся общественной собственностью или места общественного пользования, открытые и доступные к пользованию для всех на бесплатной основе и не

ISSN 2227-6165

предполагающие извлечение прибыли» [Исследовательский доклад..., 2016]. В позднесоветский и постсоветский период городской ландшафт стал предельно унифицированным, лишенным индивидуальности. Лейтмотивом современных городских преобразований стало проектирование общественных пространств, как мест для комфортного проведения досуга самых разных групп населения, в том числе в удаленных от центра районах.

Общественное пространство – это не только улица, парк, площадь. Интересный проект был реализован на базе Музея стрит-арта в Санкт-Петербурге, где пространством для паблик-арта стала общественная курилка, где собирались рабочие завода. И все же паблик-арт должен располагаться в легко доступных локациях, куда может беспрепятственно пройти любой, поэтому это, как правило, уличные пространства. Например, площадкой ключевого российского паблик-арт фестиваля АРТ ПРОСПЕКТ в течение многих лет становились дворы Санкт-Петербурга, но в последние годы это уже невозможно, потому что почти все они стали закрытыми, не проходными, то есть отчасти – «частными пространствами».

Паблик-арт как инструмент преобразования среды сегодня особенно актуален для территорий, которые нуждаются «в выводе из забвения» своих ресурсов, продуцирующих новые образы городской среды, поэтому может возникать там, где никогда бы не появился памятник, на удаленных территориях, в неблагополучных районах. В Москве одним из идеологов паблик-арта Мариной Звягинцевой еще в 2009 году была запущена программа «Спальный район», целью которой была децентрализация современного искусства. В 2017 году художник запустила масштабный паблик-арт проект «Культурный код», изменивший облик Тимирязевского района Москвы через создание культурной навигации, размещенной на асфальте и соединяющей районный выставочный зал с школой и библиотекой, провоцируя даже не ориентирующегося в современном арт-процессе зрителя на размышления о сути искусства и способах взаимодействия с ним.

Подвержен паблик-арт и влиянию пост цифрового, не только, когда художники втягивают объекты из цифровой среды в объективную реальность, но и делают обсуждения в сети частью произведения, превращая паблик-арт в площадку для дискуссии и культурного полилога как среди арт-профессионалов, так и рядовых зрителей, продолжающих логику созидания на своих страницах в сетях. В этом ключе «Новые медиа» – интернет-блоги, социальные сети, особенно паблики или районные группы, становятся разновидностью новейших общественных пространств.

Паблик-арт как социальная практика

Среди современных тенденций специалисты отмечают возрастающую активность горожан [Кадыров, 2014, с. 116]. Поэтому наиболее важный аспект паблик-арта, в современном понимании, связан с его социальной природой как общественного искусства, несущего ценность для сообществ, которые с ним взаимодействуют и которые необходимо учитывать. На первый план выходят инклюзия и социально-ангажированные практики. Существует множество тактик и стратегий взаимодействия художников с городским пространством – стрит-арт, ленд-арт, партизанинг, акционизм, перформанс, уличный театр. Паблик-артом являются те из них, которые строятся не в стратегии конфликта, а на тактиках диалога и сотрудничества. Важным ресурсом паблик-арта становится коллаборация с другими людьми – не художниками. Большую роль играет включение общества в принятие решений по созданию произведений искусства, должен учитываться не только замысел автора, но и мнение местных жителей, как заказчиков или соисполнителей работы. Вплоть до отсутствия произведения искусства в виде материального объекта как такового. Речь уже может идти об особых формах художественного творчества и восприятия, формирующего коллективное тело деятельности.

Основатель реляционной эстетики Николя Буррио говорил про такие поры в обществе, или «межмировые пространства», которые не подчиняются капиталистической экономике, там нет

ISSN 2227-6165

потребления, прибыли или бартерного обмена – это места взаимодействия, встречи, совместная созидательная деятельность [Буррио, 2016, с. 14-21]. Сюзанна Лейси еще в 1995 году говорила о паблик-арте нового жанра, его эволюции от современной скульптуры к социально-вовлеченным практикам [Lacy, 1995]. Убедительны доводы отечественных авторов, отмечающих, что одним из главных достоинств паблик-арта является его статус доступного, «тактильного» культурного явления [Трубина, 2013], обладающего свойствами социальной терапии [Аллахвердиева, 2012], усиливающей культурную потребность в «расширении» потенциала творческого пространства.

Паблик-арт тесно связан с понятием публичной сферы, как «площадки осмысленной дискуссии, конституированной на принципах доступности и равенства субъектов, происходящей в рамках правил, установленных и принятых в процессе взаимодействия», позволяя решить задачи, поставленные внутри групп, усилить их позиции, расширить и укрепить сети солидарности с другими группами [Абрамова, 2012, с. 84]. Отечественный исследователь и куратор Наталья Смолянская считает, что прецедентом для возникновения публичной сферы может стать специфическое «место искусства» – это «условная точка реализации искусства, где встречаются замысел и его осуществление, где происходит или подразумевается диалог между тем, кто выражает свое мнение, ощущение, позицию в жизни, и тем, кто сопричастен, стремится увидеть или понять этот замысел» [Смолянская, 2020]. Этой проблематике посвящен одноименный исследовательский проект и веб-сайт.

Американский теоретик искусства Мивон Квон в статье «Паблик-арт как публичность» рассматривает эволюцию паблик-арта сквозь призму четырех типов коммуникативных практик: авторитарной, патерналистской, коммерческой, демократической. Демократическая противопоставляется и коммерциализму, и государственному контролю. Эта система максимально увеличивает индивидуальное участие [Квон, 2013].

В истории российского современного искусства одним из самых заметных подобных паблик-арт проектов можно назвать Монстрации – театрализованные первомайские шествия, проходившие в разных городах России и СНГ, и которые «как форма паблик-арта располагаются в пространстве между художественной деятельностью, социальной активностью и политическим жестом» [Самойленко, 2010]. Социально-вовлеченные культурные практики также снимают неизбежную проблему изнурительных согласований, поскольку часто носят временный характер и не подразумевают дорогостоящего производства и монтажа объектов.

Попытки зафиксировать цифровые трансформации арт-урбанистики были предприняты в рамках фестиваля цифрового паблик-арта “ROSBANK. Future Cities”, целью которого стало исследование цифровой инфраструктуры сразу нескольких главных паблик-арт мегаполисов страны - Екатеринбурга, Краснодара, Красноярска, Нижнего Новгорода, Москвы и Санкт-Петербурга. Художникам вместе с жителями предлагалось поразмышлять, что необходимо дополнить в городском пейзаже, а что оставить невидимым, через «стратегии объединения и инженерного сотворчества».

Выводы

Институциональные модели паблик-арта обуславливаются тенденцией к их гибридизации, в результате развития онлайн-инструментов коммуникации, а также глобального недоверия к институциям со стороны арт-сообщества и, как следствие, создания анти-институций, самоорганизаций. С одной стороны российские художники не хотят коммуницировать с властью, с другой механическое копирование западных культурных стратегий без учета конкретных социокультурных условий приводит подчас к формальным результатам, сталкиваясь с определенными трудностями, среди которых консервативные ожидания, инертность, инфантилизм масс.

Альтернативным решением, предположительно, может быть образование моделей с открытыми границами, стремящимися разрабатывать связи с местными сообществами,

ISSN 2227-6165

учитывая локальный социокультурный бэкграунд. Система институциональных моделей не обязательно должна носить авторитарный или тоталитарный характер, быть подверженной диктату рынка. В нашей стране развитие паблик-арта также должно учитывать многовековые особенности русской культуры, в корнях которой заложены соборность и альтруизм.

Паблик-арт – это зонтичный термин, который может включать как постоянные, так и временные произведения, отдельные объекты или подвергающие переосмыслению целую улицу или площадь акции, располагаться на центральных пространствах или на удалении от них, как материальные объекты, так и перформативные или даже виртуально опосредованные арт-практики. Подлинно, общественным искусством их делает наличие следующих условий:

1. расположенность в публичном месте, свободном и открытом для публичного осмотра, в том числе онлайн;

2. вовлечение и непосредственное участие со стороны горожан;

3. трансляция общественного интереса и общественных нужд.

Это не концентрированные версии одних и тех же стратегий, а возникновение краткосрочных и долгосрочных проектов, апеллирующих к сознательности и аксиологическому полю местных сообществ. Можно согласиться с исследователем дальневосточного искусства в публичном пространстве Павлом Шугуровым, который указывает, что даже самые, казалось бы, авторитарные примеры искусства в общественном пространстве всегда имеют поле для адаптаций и интерпретаций, ставя под вопрос многие разграничения между монументальным искусством, паблик-артом и стрит-артом [Шугуров, 2019]. Так если классические монументы и памятники становятся каким-либо образом частью креативного общественного, потенциально это может стать паблик-артом, если подразумевает совместное выстраивание городского пространства, интерактивность и соучастие. Например, в 1990-е из латвийского города Елгава в датскую деревушку Хернинг был вывезен монумент Владимиру Ильичу Ленину и инсталлирован горизонтально под новым названием “Lenin er død” («Ленин умер»).

Паблик-арт, с одной стороны, обнаруживает проблему практической невозможности быть изолированным от не всегда видимых, но всегда присутствующих согласований со стороны города, чиновников, частных заказчиков и институций. С другой – в стране, где народное представительство монополизировано властью, вопросы публичного искусства будут решаться преимущественно вертикальным образом. А там, где более развиты демократические институты, больше права принятия решений будет делегироваться различным социальным группам. Участие общества может носить и финансовый характер, когда общество выступает заказчиком работы. На западе это может реализовываться через целевое налогообложение или краудфандинг.

Интересно, что «Статуя свободы» в Нью-Йорке, являясь по форме традиционным монументом, возведенным 135 лет назад, была частично установлена на деньги, собранные среди граждан США и Франции. Также как проект «Обернутая Триумфальная арка» Христо и Жанны Клод 2021 года. На финансирование этого и других проектов дуэта средства собирались десятилетиями путем продажи эскизов и рисунков будущих инсталляций.

Безусловно, общественное искусство для различных социальных групп имеет различные детерминации:

для властей – это агитация, декорирование, развитие территорий и туризма, креативные индустрии, формирование и поддержка национальной идентичности;

для жителей – рекреация, отдых, комфортные, креативные пространства для работы и жизни, транслирующие ценности местных сообществ или запускающие процессы, которые давали бы социальный эффект;

для художников и арт-сообщества – это самовыражение, постановка острых социальных вопросов, непосредственная взаимосвязь с вызовами сегодняшнего дня. Этот аспект был рассмотрен прежде в одной из публикаций [Карцева, 2021]. Но в последнее время власти все

ISSN 2227-6165

больше экспериментируют с обсуждением проектов общественных пространств, проведением публичных диспутов, привлечением разных членов общества к дискуссии, в том числе при помощи таких инструментов, как онлайн-голосование. Даже если это и неудобно, усложняет жизнь чиновникам и архитекторам, это неизбежно, так как общество начинает демонстрировать более активную гражданскую позицию и это общемировой тренд.

В художественном мире в течение последних десятилетий идет переосмысление роли культурных институций, их зависимости от политики и бизнеса в рамках институциональной критики. Все больше говорится о необходимости снижения институционального контроля, в пользу тактик открытости, заботы, соучастия, где самые разные агенты равноценны, а не привилегированны и элитарны. В этом смысле, паблик-арт, как инструмент построения более инклюзивного и справедливого общества, видится перспективным направлением развития искусства в будущем.

ИСТОЧНИКИ

1. *Аллахвердиева Н.* Паблик-арт – это перепланировка реальности // Искусство. 2012. № 3 (582). [Электронный ресурс] URL: https://izmajlovskij. ru/sadovyjj-instrument/nailya-allahverdieva-pablik-art-eto-pereplanirovka-realnosti.html [дата обращения: 15.06. 2021]
2. Исследовательский доклад по общественным пространствам // Конференция Организации Объединенных Наций по жилью и устойчивому городскому развитию Кито Октябрь 2016 [Электронный ресурс] URL: The New Urban Agenda Habitat III URL: http://habitat3.org/wp-content/uploads/NUA-Russian.pdf [дата обращения: 15.07. 2021]
3. *Квон М.* Паблик-арт как публичность: [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2013. №89. URL: http:// moscowartmagazine.com/issue/8/article/80 [дата обращения: 15.06. 2021]
4. *Самойленко С.* Монстрация-2010 // XI Всероссийский конкурс в области современного искусства [Электронный ресурс] URL: http://www.ncca.ru/innovation/shortlistitem.jsp?slid=69&contest=6&nom=4 (дата обращения: 13.07.2021).
5. *Смолянская Н.* Место искусства [Электронный ресурс] // URL: https://placeofart.ru/zin-2 (дата обращения: 13.07.2021).
6. *Трубина Е.* Город: стратегии и тактики: [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2013. №89. URL: http:// moscowartmagazine.com/issue/8/article/80 [дата обращения: 15.07.2021].
7. *Lacy S.* Mapping The Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, 1995 [Электронный ресурс] URL: Monoscop.org https:// monoskop.org/ images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf [дата обращения: 15.06.2021]

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамова Е.В.* Публичная сфера, городское пространство и новые медиа // Философский журнал. 2012. № 2 (9). С. 79-86.
2. *Буррио Н.* Реляционная Эстетика / Постпродукция / Пер. с французского *Алексея Шестакова*. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016.
3. *Кадыров Т.Э.* Общественные пространства: феномены, тенденции, процессы // Известия КГЛСУ, 2014, №4 (30). С. 115-119.
4. *Карцева Е.А.* Публичное искусство (паблик-арт) как пространство коммуникации между властью, жителями города и арт-сообществом // Архитектоника современного искусства в режиме медиа: пространство, технологии, агенты / Сост. и ред. *Е.Э. Дробышева*. – Санкт-Петербург: Издательство Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. – С. 154-165.
5. *Сес Н.А., Щирова А.Н.* Арт-объект как специфичная художественная форма // Успехи современного естествознания. 2012. № 5. С. 23-24.
6. *Herwig C.* Soviet Bus Stops. FUEL Publishing (September 29, 2015).
7. *Kartseva E.A.* Biennial movement in russian regions and its “glocalization” // Art history in the context of other sciences in modern world: Parallels and Interactions: Proceedings of the International Academic Conference, April 21–26, 2019 [Text, scores, ill.] / The Russian State Library ; ed. Grigoriy R. Konson. – Moscow: Information and Publishing House, 2020. – P. 472-482.

ISSN 2227-6165

SOURCES

1. Allahverdieva N. “Pablik-art – eto pereplanirovka real'nosti” [Public art is a redevelopment of reality]. *Art Magazine Iskusstvo*. 2012, no. 3(582). [Electronic resource] Art magazine website URL: http://iskusstvo-info.ru/nailya-allahverdieva-pablik-art-eto-pereplanirovka-realnosti / (accessed: 15.06.2021)
2. Issledovatel'skiy doklad po obshchestvennym prostranstvam [Research Paper on Public Spaces]. *Konferentsiya Organizatsii Ob´yedinennykh Natsiy po zhil'yu i ustoychivomu gorodskomu razvitiyu Kito Oktyabr'* 2016 [United Nations Conference on Housing and Sustainable Urban Development Quito October 2016]. The New Urban Agenda Habitat III [Electronic resource] URL: http://habitat3.org/wp-content/uploads/NUA-Russian.pdf [accessed: 15.07. 2021]
3. Kwon M. “Pablik-art kak publichnost'” [Public art as publicity] [Electronic resource]. *Khudozhestvennyy zhurnal*. 2013, no. 89. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/80 (accessed: 15.06.2021).
4. Lacy S. *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press, 1995 [Electronic resource] URL: Monoscop.org https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf (accessed: 15.06.2021)
5. Samoylenko S. “Monstratsiya-2010” [Monstration-2010]. *XI Vserossiyskiy konkurs v oblasti sovremennogo iskusstva* [XI All-Russian competition in the field of contemporary art]. URL: http://www.ncca.ru/innovation/shortlistitem.jsp?slid=69&contest=6&nom=4 (accessed: 13.07.2021).
6. Smolyanskaya N. *Mesto iskusstva* [Place of art]. URL: https://placeofart.ru/zin-2 (accessed: 13.07.2021).
7. Trubina Ye. “*Gorod: strategii i taktiki”* [City: strategies and tactics]. Khudozhestvennyy zhurnal [Art magazine]. 2013, no. 89. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/80 [accessed: 15.07.2021].

REFERENCES

1. Abramova E.V. “Publichnaya sfera, gorodskoye prostranstvo i novyye media” [Public sphere, urban space and new media]. Philosophical journal. 2012, no. 2(9), pp. 79-86.
2. Burrio N. *Relyatsionnaya estetika / Postprodukcia* [Relational Aesthetics / Postproduction]. Tranc. from the French by Alexei Shestakov. Moscow, Ad Marginem Press, 2016.
3. Herwig C. *Soviet Bus Stops*. FUEL Publishing (September 29, 2015).
4. Kadyrov T.E. “Obshchestvennyye prostranstva: fenomeny, tendentsii, protsessy” [Public spaces: phenomena, trends, processes]. News of KGLSU. 2014, no. 4(30), pp. 115-119.
5. Kartseva E.A. “Biennalnoye dvizheniye v regionakh Rossii i yego "glokalizatsiya"” [Biennial movement in russian regions and its “glocalization”]. *Art history in the context of other sciences in modern world: Parallels and Interactions: Proceedings of the International Academic Conference*, April 21–26, 2019. The Russian State Library; ed. Grigoriy R. Konson. Moscow, Information and Publishing House, 2020. Pp. 472-482.
6. Kartseva E.A. “Publichnoye iskusstvo (pablik-art) kak prostranstvo kommunikatsii mezhdu vlast'yu, zhitelyami goroda i art-soobshchestvom” [Public art (public art) as a space of communication between the authorities, city residents and the art community]. *Arkhitektonika sovremennogo iskusstva v rezhime media: prostranstvo, tekhnologii, agenty* [Architectonics of Contemporary Art in Media Mode: Space, Technologies, Agents]. Sost. i red. Ye. E. Drobysheva. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoy, 2021. Pp. 154-165.
7. Ses N.A., Shchirova A.N. “Art-ob´yekt kak spetsifichnaya khudozhestvennaya forma” [Art Object as a Specific Art Form]. *Uspekhi sovremennogo yestestvoznaniya* [Successes of modern natural science]. 2012, no. 5, pp. 23-24.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43.04+94(450)
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-94-109

Юлия Витальевна Капорина
Julia Vitalevna Kaporina
аспирант, кафедра истории и теории культуры,
postgraduate, Chair of the History and Theory of Culture,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
jkaporina@mail.ru

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО ИТАЛИИ XV-XVI ВВ. В СОВРЕМЕННОЙ СЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

CONSTRUCTIING IMAGE OF THE HISTORICAL PAST OF ITALY IN THE XV^{tn}-XVIth CENTURIES IN MODERN SERIAL CULTURE

История Италии XV-XVI вв. приобрела особую актуальность в современной сериальной культуре, став не только базой для европейского и трансатлантического сотрудничества по созданию культурных продуктов, но и пространством для интерпретации исторического наследия эпохи Ренессанса. На основе деконструкции четырех сериалов 2010-х гг. автор стремится найти универсальные образы, с помощью которых создатели сериалов конструируют аудиовизуальный образ прошлого. Внимание автора сосредоточено на таких аспектах как заставка, экранные образы Италии, репрезентация телесности и жесты. На основе проанализированных кинотекстов можно сделать вывод, что современная сериальная культура в процессе конструирования аудиовизуального образа исторического прошлого Италии не только следует за основными элементами средневековой зрелищности, но и создает семиотический код для репрезентации исторической эпохи.

Ключевые слова: исторический сериал, образ прошлого, деконструкция, репрезентация, Борджиа, Медичи, Леонардо да Винчи, Италия, Возрождение

Для цитирования: *Капорина Ю.В.* Конструирование образа исторического прошлого Италии XV-XVI вв. в современной сериальной культуре // Артикульт. 2021. №4(44). С. 94-109. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-94-109

The history of Italy in the 15th-16th centuries has assumed a special relevance in modern serial culture, becoming not only the basis for the European and transatlantic cooperation in the creation of cultural products, but also the space for the interpretation of the Renaissance historical heritage. Using the deconstruction of the four TV series of the 2010s, the author strives to find those universal images with the help of which series directors and show runners construct the audiovisual image of the past in historical TV series. The author's attention focuses on such aspects as the screensaver, the images of Italy, the representation of physicality and gestures. The analyzed film texts serve as the basis for the conclusion that modern serial culture in the process of constructing the audiovisual image of the historical past of Italy does not only follow the basic elements of medieval visual entertainment, but also creates a semiotic code for the historical era representation.

Keywords: historical TV series, image of the past, deconstruction, representation, Borgia, Medici, Leonardo da Vinci, Renaissance

For citation: Kaporina J.V. "Constructing image of the historical past of Italy in the 15th-16th centuries in modern serial culture." *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 94-109. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-94-109

Раннее Новое время – особая эпоха для большинства государств Европы. Именно к этому периоду в последнее время чаще всего обращаются создатели исторических сериалов в Великобритании, Испании, Турции и США. В их кинотекстах зритель получает не только художественную рецепцию, но и неожиданные интерпретации исторического прошлого. Особенно ощутим интерес современной сериальной культуры к истории Италии XV-XVI вв., который выходит далеко за географические пределы Апеннинского полуострова.

Поскольку создание аудиовизуального текста можно считать конструированием языка (само)описания культуры, то в этом ракурсе кажется интересным проанализировать экранные рецепции итальянской истории в европейских и американских сериалах, чтобы понять механизм формирования экранного образа прошлого для культур, которые в большей или меньшей степени были реципиентами итальянского Возрождения. Проведя деконструкцию выборки кинотекстов и рассмотрев содержание нескольких важных структурных элементов, можно будет понять, за счет каких визуальных образов и семиотических кодов создатели исторических сериалов формируют эффект исторической правдоподобности.

© Капорина Ю.В., 2021

ISSN 2227-6165

В состав нашей выборки вошло четыре сериала 2010-х гг., отсылающих к истории XV-XVI вв.: «Борджиа» («Borgia», 2011-2014, Франция/Чехия/Германия/Италия, созд. Т. Фонтана), «Борджиа» («The Borgias», 2011-2013, Канада/Ирландия/Венгрия, созд. Н. Джордан), «Демоны да Винчи» («Da Vinci's Demons», 2013-2015, Великобритания/США, созд. Д. Гойер) и «Медичи» («Medici», 2016-2019, Великобритания/Италия, созд. Ф. Спотниц, Н. Мейер). Для различения между собой двух первых сериалов будет целесообразно воспользоваться примером Ф. Панфилова [Панфилов, 2014, с. 202] и далее по тексту использовать их оригинальные названия. Среди телекомпаний, ставших заказчиками этих сериальных продуктов, доминируют американские кабельные каналы Showtime, Sky, Fox, Starz, при участии национальных телекомпаний – британской BBC и французской Chanal+, а также стриминговой платформы Netflix, которая стала маркером целого поколения [Поколение Netflix, 2019].

Вопрос формирования различными видами кинотекстов образа исторического прошлого относительно недавно стал интересовать исследователей, однако на эту тему есть ряд интересных работ Р. Розенстоуна [Rosenstone, 2000], Дж. Стаббса [Stubbs, 2013], Дж. Чапмэна [Chapman, 2005], Г. Борцмейера [Борцмейер,2014], В. Биссона [Bisson, 2010], А. Доэрти [Doherty, 2015]. Из отечественных исследователей необходимо отметить публикации о сериальных продуктах Е.В. Сальниковой [Сальникова, 2018], Ф. Панфилова [Панфилов, 2014], И. Кушнарёвой [Кушнарёва, 2013], Е. Рапопорт [Рапопорт, 2013].

Проблемное поле, находящееся на пограничной территории исторического и сериального, требует акцента на нескольких особенностях «исторических» сериалов. Во-первых, если сериал в силу жанровых особенностей представляет собой потенциально бесконечный нарратив [Родькин, 2019], то исторический сериал всегда ограничен историческими реалиями. Основные вехи предсказуемы, а судьбы реальных героев предрешены независимо от зрительских ожиданий и количества сезонов. Во-вторых, исторический контекст накладывает ограничения на использование формульных сюжетов. Выстраивание нарратива исходит из тех предзаданных вех, которые необходимо пройти герою, а не из логики формулы.

Заставки

В структуре аудиовизуального медиатекста сериала заставка служит прологом ко всему нарративу. Она намечает смысловые и символические траектории его развития, формирует визуальные ориентиры восприятия, помогая зрителю проводить коннотативные связи. Сравнение заставок позволит сделать выводы о визуальных предпосылках восприятия истории ренессансной Италии в современной сериальной культуре.

Сериал «Borgia» в визуальной интерлюдии прибегает к многообразности, акцентируя внимание на изображениях мертвых тел людей и животных, осадных орудий, письма и монеты как маркеров тайных договоренностей с финансовым интересом. В заставке появляются произведения искусства, связанные непосредственно с эпохой, в которой развертывается сериал. Интересен акцент на образе распятия, который будет иметь особое значение в жестовом аспекте нарратива. Коррективы, которые внес в заставку сериала второй сезон, можно назвать кричащей контрастностью. Стигматы сменяются ядом, закрытой Библией, мечом и кровью, картами и батальными сценами, на смену золотому дождю приходит требуха и горящий в огне «Портрет Клеопатры» Пьеро ди Козимо. Характеры героев тоже становятся более яркими и контрастными, что сказывается на их визуальной репрезентации – лица главных героев четко очерчены, а не покрыты дымкой, как в первом сезоне. Развивая основную тему сезона – войну, финальный визуальный образ заставки меняется от распятия и вида звездного неба на яркий алый цвет, солнце и меч, напоминающий крест.

В отличие от «Borgia», заставка «The Borgias» отличается символическим постоянством, коррективы, вносящиеся каждым новым сезоном, минимальны. Основу составляет черно-белая

ISSN 2227-6165

палитра, в которой насыщенно красные капли и ручейки крови проступают на трескающемся белом фоне. В кракелюрных вставках проступают фрагменты полотен художников маньеризма и барокко, из наиболее приближенных по времени художественных произведений появляются только «Юдифь с головой Олоферна» Л. Кранаха Старшего и фреска с изображением кардиналов. Репрезентации героев показывают их внутреннюю динамику: Лукреция из неопытной девочки превращается в поднаторевшую в интригах женщину, а Чезаре становится полководцем. В третьем сезоне появляются новые символы – крест, штандарты, армия и распростертый в истовой молитве кардинал делла Ровере. Здесь мы видим прямые визуальные перекрестные цитирования двух сериалов, которые создавались параллельно, однако при конструировании визуального ряда на предпросмотровом этапе выбирали одни и те же маркеры, отмечая изменение модуса развития нарратива и используя мотив красной трепещущей материи, которая наполнена коннотациями с кровью, смертью, страстью и новым рождением.

Заставка американо-британского сериала «Демоны да Винчи» похожа на калейдоскоп, в котором оригинальные рисунки, чертежи и наброски Леонардо да Винчи сменяются графикой современных художников. Изменения визуального кода от сезона к сезону также минимальны: в первом доминируют образы птиц, арбалетов, военных машин, во втором отсылки к культуре американских индейцев, очертания Южной Америки и корабли, а в третьем горящие дома, военные машины, мотивы из карт Таро и соединение элементов двух первых сезонов – крыльев и «Моны Лизы». Такое вступление буквально призывает воспринимать последующий нарратив как графический роман, а не как серьезное историческое кино. Но в то же время массив оригинальной графики Леонардо да Винчи, который обрушивается на зрителя с первых секунд и не оставляет при всем последующем просмотре, взывает к ретроактивным ощущениям зрителя и является серьезной визуальной претензией на правдоподобность.

Заставки трех сезонов сериала «Медичи» связаны единой музыкальной темой, однако визуальный ряд первого сезона кардинально отличается от двух последующих. Их доминантой являются лица главных героев, предельно четко выведенных в технике чеканки профилей на медалях. Другими символами являются простейшие графические ассоциации с домом Медичи: россыпь монет, герб со знаменитыми красными шарами, статуя Давида работы Донателло и план собора Санта Мария дель Фьоре. Заканчивается эта визуальная интерлюдия видом освещенной солнцем Флоренции и собором без знаменитого купола Дуомо. Во втором и третьем сезоне произошел кардинальный графический ребрендинг, в результате которого был сделан выбор в пользу скупого визуального ряда – раскаленного металла, который складывается в геральдический символ Флоренции – красную лилию.

Таким образом, можно заметить, что создатели сериалов 2010-х гг. прибегли к единообразным средствам визуального языка, чтобы рассказать об историческом прошлом Италии XV-XVI вв. В качестве цветового оформления предпочтение было отдано красному, белому и черному цветам. Это решение кажется не случайным, а продиктованным игрой на символическом восприятии цвета у современного зрителя. Яркие цвета с первых мгновений призывают воспринимать показанную историческую эпоху как полную жестокости, дурных поступков и страшных преступлений, но вместе с тем, временем больших преобразований. Изображения оригинальных произведений искусства, аутентичных репрезентируемой эпохе, выполняют роль визуального якоря, давая точную отсылку к историческому периоду и позволяя визуально вписать сериальный нарратив в картину прошлого. Образные параллели и выбор схожих приемов конструирования экранных заставок рассмотренных сериалов свидетельствуют о складывании семиотического кода репрезентации истории XV-XVI вв. в современной сериальной культуре.

Образы Италии

В четвертом эпизоде первого сезона «The Borgias» кардинал Джулиано делла Ровере на встрече с Пьеро де Медичи и его советником Н. Макиавелли заметил:

ISSN 2227-6165

«– ...если понадобится, я отправлюсь во Францию и попрошу французского короля вторгнуться в нашу прекрасную Италию.

– В Италию? Разве есть такая страна?

– Есть земля, сеньор Макиавелли, состоящая из многих владений. Герцогство Миланское, ваша дивная Флорентийская республика, герцогства Романьи, Папская область...» (1 сезон, 4 эпизод 15:24-15:54).

Этот диалог очень показателен. Конечно, Италии как унитарного государства в XV-XVI вв. не существовало. Она была скорее географической и культурной областью, представленной конгломератом соперничающих государств с разными формами правления, диалектами, деньгами, локальными идентичностями и территориальными притязаниями. Целостного образа Италии мы не встретим ни в записях современников, ни в памятниках визуальной культуры. Ее репрезентации так же фрагментарны, пестры и разнородны, как и политическое устройство Апеннинского полуострова Раннего Нового времени. Италия эпохи Ренессанса живет на бесчисленных портретах, фресках и миниатюрах, но довольствуется скромностью второго плана. И мало кто из современных зрителей, глядя на живописные портреты Леонардо да Винчи, Сандро Боттичелли и Рафаэля Санти обращает внимание на эти подлинные свидетельства эпохи о стране и условиях, в которых жили и творили титаны эпохи Возрождения.

Изначальная фрагментарность репрезентаций Италии XV-XVI вв. вторит ее экранному образу. В этом разделе мы рассмотрим вторые планы, в которых происходят действия сериалов нашей выборки, чтобы восстановить мозаику образов, из которых складывается хронотоп ренессансной Италии.

Основу экранного образа Италии составляет четкий набор локаций, которые в обязательном порядке возникают перед зрителем в каждом сериале. В первую очередь, выделяется образ ренессансного города. В XV-XVI вв. Милан, Флоренция, Венеция, Неаполь находились в центре политической жизни Апеннинского полуострова, поэтому именно они являются ареной развития событий в сериалах из нашей выборки. Однако о детализированных репрезентациях говорить не приходится; создатели кинотекстов ограничиваются лишь усредненными городскими ландшафтами, реперными точками которых являются городская площадь, собор и палаццо. Именно в этих локациях, показываемых зрителю интерьерно и экстерьерно, происходит значительное количество сцен. Для сериала «Медичи» характерной городской локацией, помимо вышеперечисленных, является Сеньория, что вполне ожидаемо в кинотексте, посвященном истории Флорентийской республики.

В части сериалов мы можем наблюдать визуальный канон изображения ренессансного собора – в «Borgia», «Демонах да Винчи» и «Медичи: Повелители Флоренции» соборы зачастую предстают недостроенными, со скупой или незаконченной внутренней отделкой, отчасти скрытые строительными лесами. Напрашивается предположение, что это не просто эстетический прием, несущий символическую нагрузку. Скорее, это один из способов придать экранной картине прошлого больше исторической правдоподобности. Голуби, свободно летающие по Собору Святого Петра во время коронации папы Александра VI в четвертом эпизоде «Borgia», вряд ли могут расцениваться в символическом плане как предвестник миролюбия или благодатной вести о понтификате папы Борджиа. На заставке к первому сезону «Медичи» можно увидеть хорошо узнаваемый городской ландшафт Флоренции, однако его архитектурная жемчужина – собор Санта Мария дель Фьоре – изображена без купола (*рис. 1*). Согласно концепции сериала, молодой Козимо Медичи, обладая душой художника, мечтает украсить главный храм города невиданным куполом, чтобы прославить Бога, Флоренцию и род Медичи. Но на рассвете XV в., как и на восходе дома Медичи, Флоренция и весь мир видели собор Санта Мария дель Фьоре именно таким, как на заставке сериала «Медичи».

Однако ни городская площадь, ни собор в европейских и американских сериалах не имеют четкой географической идентификации. Они подаются очень условно, и зритель не сможет

ISSN 2227-6165

Рис. 1.
Заставка первого сезона сериала «Медичи: Повелители Флоренции».

отличить Флоренцию от Рима и Милана. Хорошо опознаваемы лишь каналы Венеции, но подобная визуальная репрезентация этого города давно стала общим местом в кинематографе. Исключения очень редки: так, во всем сериале «Борджиа» есть лишь один опознаваемый знак, который позволяет локализовать главное место действия: Фонтана-делла-Пинья должна указывать на площадь перед Собором Святого Петра, которую он занимал до перестройки в XVI в.

Но если площадь и собор были сердцем ренессансного города, то его венами, по которым струилась жизнь, были улицы [Антонетти, 2004 с. 90-91]. На улице ренессансных городов Италии происходили случайные встречи Беатриче и Данте, Лауры и Петрарки и жестокие убийства под покровом ночи, вроде смерти Хуана Борджиа в 1497 г. Но феномен улицы ренессансного города в кинотекстах сериальной культуры не получил достойной репрезентации. В сериалах нашей выборки улица с присущей ей толчеей и скученностью жизни представлена крайне фрагментарно и условно. В редких сценах мы можем наблюдать осколки многообразной жизни улиц. В сериалах 2010-х гг. улица ренессансного города Италии имеет более мрачное воплощение – ночные грязные закоулки, созданные для тайных убийств. Сцены, в которых действие происходит на оживленных городских улицах, на рынках, в лавках или аптеках, практически отсутствуют в выбранных сериалах. Как ни печально, но в этих кинотекстах мы не увидим типичных городских обитателей, прославивших города Италии: торговцы, прядильщики-чомпи, ювелиры, кузнецы и вышивальщицы, ткачи и красильщики, нотариусы и клерки остаются за кадром. Баттега А. Вероккьо получила самое поверхностное и декоративное воплощение в «Демонах да Винчи», а банковская контора Медичи на считанные мгновения появляется в кадре в эпизодах сериала «Медичи: Повелители Флоренции».

В визуальном ряду сериалов об Италии Раннего Нового времени урбанистические и природные пейзажи занимают незначительное место. Если городские ландшафты кажутся недостаточными и даже слишком условными (как в сериале «Демоны да Винчи»), то поля, реки и долины на экране практически не появляются. Природа Италии лишь изредка возникает на экране, по большей части в качестве фона для батальной сцены и почти никогда ради себя самой. Создатели сериалов спроектировали особый образ ренессансного города, свободного и от сельской местности, и от реальной работы ремесленников и торговцев. Среди экранных репрезентаций горожан мы с трудом найдем буржуа. Остальные граждане предстают лишь в виде толпы, готовой грабить, свергать правителей и одобрять публичные казни. Или же внушаемой массы, с одинаковым рвением приветствующей папу Александра VI и внимающей проповедям

ISSN 2227-6165

Савонаролы. Границы между социальными слоями общества в экранных репрезентациях ренессансного города обостряются до предела, деля население на «аристократов», к которым относятся как светские и духовные правители, так и буржуа, и «плебеев», готовых в любой момент выйти из-под контроля.

Помимо городской площади и собора осью хронотопа ренессансной Италии является палаццо. Можно заметить, что в логике сериалов важные решения обсуждались в публичных местах, но планировались, обсуждались и заранее принимались влиятельными кругами именно в обстановке палаццо, за закрытыми дверями в окружении демонстративной роскоши влиятельных правителей. Именно палаццо становится настоящим средоточием политической власти. Роскошь ренессансного палаццо переживает на экране интересные метаморфозы. Например, в сериале «Демоны да Винчи» по внутренним комнатам палаццо Медичи-Риккарди разгуливают павлины и зебра. Но большинство внутренних помещений ренессансных дворцов скрыто от взглядов. Создатели сериалов фокусируют зрительское внимание только на нескольких локациях – это внутренний дворик, кабинет, личные покои, зал для приемов. Иногда дворцы обозначают исключительно одним помещением. Например, дворец Пацци во втором сезоне «Медичи» во всех сценах символизировал исключительно бедный внутренний дворик. Из всех интерьеров, на которые распадается образ палаццо, наиболее примечателен кабинет – студиоло. Облик студиоло практически каноничен: стол темного дерева, шкаф с многочисленными книгами, математические инструменты, антик и произведение современного художника.

Но если сады появляются на экране довольно часто, то такому знаковому элементу пейзажей Италии, как виноградники, создатели европейских и американских сериалов практически не уделяют внимания. Единственным кинотекстом, который обратил внимание зрителя на частный виноградник, стал сериал Netflix «Медичи: Повелители Флоренции» (*рис. 2*). Однако в его сюжетном контексте виноградник появляется не просто как любимое место для отдыха и размышлений Джованни ди Бичи, но и как место преступления, а дискурс сериала намекает на символическое значение этого образа, в котором виноградник является означающим для дома Медичи.

Основу ренессансной визуальной культуры составляли религиозные праздники, которые сопровождались не только торжественными литургиями, но и пышными шествиями. Феномен карнавала, хорошо известный по работам М. Бахтина [Бахтин, 1990], был продолжением такого

Рис. 2.
Виноградник Джованни ди Бичи. Кадр из сер. «Медичи: Повелители Флоренции», 1 сезон, эпизод 1.

ISSN 2227-6165

празднества, его вывернутой на изнанку копией. В эпоху Ренессанса устраивалось большое количество светских праздников, наполненных отсылками к Античности. Картина публичной визуальной жизни в Италии XV-XVI вв. дополнялась торжественными процессиями и свадьбами аристократов. Можно сказать, что эти продуманные и четко организованные зрелища Ренессанса были предтечей современной массовой визуальной культуры. Создавая на экране образ эпохи, режиссёры следуют за основными направлениями ренессансной зрелищности. Праздники, шествия, свадьбы, религиозные церемонии превосходно укладываются в кадр, становясь основой массовых сцен. Им отдают дань даже самые фантазийные сериалы, вроде «Демонов да Винчи». Уже пилотная серия первого сезона втягивает зрителя в атмосферу праздника, для которого Леонардо спроектировал уникальную механическую голубку.

Стилистическим двойником ренессансного праздника является образ пира. На примере сериалов можно заметить, что аудиовизуальные репрезентации ренессансного пира выстраиваются по одинаковой схеме: кадр открывается массовой сценой, представляющей толпу наряженных гостей, на заднем плане виднеются столы с изысканными блюдами. После одного или нескольких коротких сцен явления главных героев начинаются танцы или представление. Одной из примечательных сцен подобного рода был прием в доме Медичи во втором эпизоде первого сезона «Демонов да Винчи». Темой пира была аллегория райского сада – Флоренции, в котором изначальную гармонию разрушил змей-искуситель. Змеем напрямую был назван гость из Рима – племянник римского папы Джироламо Риарио (*рис. 3*).

В процессе конструирования образа ренессансной Италии явно доминирует стремление увидеть то, что скрыто, примат не просто частной, но тайной жизни правящих кругов. Если поначалу камера стремится заглянуть за закрытые двери и задернутые занавеси балдахинов, чтобы сделать зрителя свидетелем интимной жизни римских пап и аристократов, то в сериалах 2010-х гг. эротический аспект не столь важен. Гораздо интереснее заглянуть в исповедальни («Borgia» и «The Borgias»), катакомбы («Демоны да Винчи»), места для тайных вскрытий трупов («Демоны да Винчи»), «тайные библиотеки» («Демоны да Винчи»), даже в отхожие места Ватикана («Borgia»). На репрезентациях Италии XV-XVI вв. лежит отчетливый отпечаток теории заговоров, переживающих очередной виток своей популярности.

Рис. 3.
Пир во дворце Медичи. Кадр из сер. «Демоны да Винчи», 1 сезон, эпизод 2.

ISSN 2227-6165

Телесность

Традиционно эпоху Возрождения в Италии связывают с кардинальным переворотом в отношении телесности. Глядя на фрески и полотна Микеланджело, Леонардо, Тициана, не трудно убедиться в том, что на смену средневековой аскезе пришла эстетика пышущих жизнью форм. А.Ф. Лосев отмечает, что главным эстетическим новшеством эпохи было выдвижение примата чувственной красоты [Лосев, 1978]. Отныне тело понималось и расценивалось как «самостоятельная эстетическая данность», «артистически выражающая себя мудрость» [Лосев, 1978, с. 54, 55].

В процессе конструирования визуальных репрезентаций ренессансной Италии эстетика Возрождения начинает графическое взаимодействие с эстетикой кино. Примат красоты столь важный для этой эпохи, находит отклик в эстетическом законе Ю.М. Лотмана [Лотман, 1973, с. 87-88], а принципы изображения нагого тела разрабатывались кинематографом с самых первых шагов его становления [Левицки, 2018]. Особые отношения с телесностью на экране были у итальянских неореалистов, которые при создании ренессансных образов не стеснялись естественных и несовершенных форм. В визуальный ряд «Декамерона» («Il Decamerone»,1971, Италия/Франция/ФРГ) П.П. Пазолини щедро помещает гнилые зубы, сутулые спины, обвисшие груди и гомерический смех. Его эстетику можно назвать не просто реалистичной, но даже в некоторой степени вульгарной; однако она определенно близка Ф. Рабле, который в «Гаргантюа и Пантагрюэле» запечатлел гиперболизированные проявления телесного низа человека Возрождения, восхищавшие М.М. Бахтина и вызывавшие отторжение у А.Ф. Лосева.

Визуальный ряд современных сериалов об Италии XV-XVI вв. также насыщен телесными образами. Безусловно, они настолько же далеки от эстетики Ф. Рабле, как «Декамерон» П. Тавиани и В. Тавиани («Maraviglioso Boccaccio», 2015, Италия/Франция) от экранизации П.П. Пазолини. Сериалы начала XXI в. воссоздают телесную эстетику нашей эпохи, лишь частично опираясь на описание внешности и портретные изображения исторических личностей.

Однако сохранив эстетические каноны современности, режиссёры все же смогли передать несколько характерных маркеров ренессансной телесности. В первую очередь, отношение к нагому телу. На экране к красивому и ухоженному телу осознанно привлекают внимание зрителя. Например, в «Демонах да Винчи» для этих целей используют раскраску тела золотой и цветной краской и хрустальный татуаж, а композиция из вплетенных в шрамы перьев на спине жрицы стала изюминкой второго сезона. Эти современные фантазии художников по костюму, не имеющие отношения к реалиям эпохи, совпадают с ними по общему стремлению, средствами искусства оттенить и подчеркнуть женственные и мужественные линии и изгибы тела.

Несмотря на то, что сцены адюльтеров появляются довольно часто, по большей части нагота подается вне эротического контекста. Телесность ренессансного человека на экране предстает во всей ее обыденности, сближаясь с телесным низом Ф. Рабле. Особенно это характерно для сериала «Borgia», в котором можно увидеть тело за отправлением своих естественных нужд, во время болезни или страдающее от пыток.

Важной характеристикой визуального ряда сериалов «Borgia» и «The Borgias» является образ истерзанного тела. Эпоха Ренессанса не была временем исключительно жизнерадостного самоутверждения человеческой натуры. В телесных практиках еще долгое время сохранялись пережитки средневекового мировоззрения, а религиозные потрясения толкали людей к спасению в мистицизме, предполагавшим получение божественного откровения в награду за сопричастность страданиям Христа. Из таких практик, подробно рассмотренных в первом томе «Истории тела» [Вигарелло и др., 2017], наиболее кинематографичным оказалось самобичевание. Сцена самобичевания Чезаре Борджиа открывает сериал «Borgia»; его тело, покрытое множеством зарубцованных шрамов, является лейтмотивом репрезентации этого героя в первом сезоне. В «The Borgias» отношение к визуализации телесных наказаний более сдержанное. Когда Джулия Фарнезе на исповеди просит у папы более тяжелой телесной

ISSN 2227-6165

епитимьи, он отвечает: «испортить красоту, дарованную тебе Богом, значит усугубить твой грех» (1 сезон, эпизод 2, 20:11-20:16). Однако иссеченная шрамами спина Микелотто Корелья как яркий сигнификатор жестокости эпохи и в то же время знак его преданности Борджиа появляется уже во втором эпизоде сериала.

Одной из популярных форм подражания спасителю у людей эпохи Возрождения была стигматизация. Этот образ телесного страдания был невероятно популярен в XV-XVI вв.: он тиражировался в визуальных репрезентациях и обретался истовыми верующими в пылу экзальтированных молитвенных практик. В одном из эпизодов «Borgia» Лукреция удаляется в монастырь и завидует монахине, получившей чудесные стигматы (1 сезон, эпизод 11). Она мечтает об обретении стигматов, как о персональном послании Бога. Несмотря на то, что ее отец – глава церкви, ей, как человеку Возрождения, хочется личного и прямого взаимодействия с Богом через телесные откровения.

Жестокость и насилие – две непривлекательные, но неотъемлемые характеристики эпохи Возрождения получают визуальное воплощение именно на экране, оставив слабый след в изобразительном искусстве этого периода. Их ярким и законченным воплощением можно назвать образ окровавленного живота в сериале «Borgia». Беременный живот Марии Энрике де Луна, искалеченный ее мужем Хуаном Борджиа (*рис. 4*), визуально практически идентичен животу папы Александра VI, истязавшему себя после смерти сына (*рис. 5*). Живот как универсальный символ жизни, амбивалентный полу и социальному положению, показывает, что перед лицом жестокости (которую, как кажется, в сериале воплощал Хуан Борджиа) равны все без исключения – и беременная женщина, и папа римский.

Рис. 4.
Живот Марии Энрике де Луна. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 10.

Рис. 5.
Живот папы Александра VI Борджиа. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 12.

ISSN 2227-6165

Жесты рабства и свободы

Такая обыденная составляющая социальной практики как жест лишь на первый взгляд кажется стихийной и индивидуальной. Гораздо правильнее рассматривать жестикуляцию как социально, культурно и исторически обусловленную систему телесных сигналов, становящуюся кодом для взаимодействия социальных групп. В поле визуального текста жест выполняет функцию означающего, в то время как означаемое становится объектом научного поиска. Кодирование посредством жестов представляет собой открытое поле для битвы интерпретаций, на котором столь успешно сражались А. Варбург [Варбург, 2008] и Э. Панофский [Панофский Ренессанс и «ренессансы»..., 1998; Гуманистические темы..., 2009].

Из всего богатства жестовых практик, которые можно наблюдать на экране, хочется выделить и рассмотреть всего один жест, настолько характерный для всех сериалов выборки, что дает основания для смелых выводов о его самодавлеющей символической значимости и до определенной степени универсальности при конструировании аудиовизуальной репрезентации Италии XV-XVI вв. в европейских и американских сериалах первой четверти XXI в.

Если внимательно проследить визуальный ряд сериалов нашей выборки, то можно заметить доминирование двух жестов, которые являются разновидностью одного и того же молитвенного жеста, однако первый из них подается как жест смирения и даже рабства, а другой, как жест свободы.

Иконография итальянского Возрождения оставила нам огромное количество источников, из которых можно составить отдельный том атласа оригинальных жестов эпохи. Если сравнить положения рук на произведениях XV в. и XVI в., то можно заметить, что они еще не вполне освободились от средневековой сдержанности. В иконографии XV-XVI вв. сохраняется и имеет большое распространение молитвенный жест плотно прижатых друг к другу рук, хорошо известный со средневековых надгробий и религиозной живописи. В сериалах 2010-х гг. этот жест становится настоящим экранным маркером эпохи Возрождения, будучи вынесенным даже на официальный постер «The Borgias». Однако исходя из смыслового контекста сериалов, можно заметить, что этот жест означает молитвенную скромность и сдержанность и в то же время несет коннотацию неискренности и фальши. Перед алтарем или в исповедальне герои складывают руки в молитвенном жесте, но за этим визуальным покровом набожности они прячут от наблюдателей свой стремительно развивающийся флирт. В четвертом эпизоде «The Borgias» смиряющее значение каноничного молитвенного жеста подчеркивается недвусмысленными ассоциациями с рабством: к папе Александру VI испанский посол приводит американского индейца и демонстрирует «чудо» – закованный в кандалы индеец складывает руки и бормочет на латыни начало молитвы (*рис. 6*).

Рис. 6.
Индеец из Нового Света молится перед папой Александром VI.
Кадр из сер. «The Borgias», 1 сезон, эпизод 4.

ISSN 2227-6165

Молитвенный жест, столь любимый в западной иконографии Средневековья и Нового времени в сериалах об эпохе Возрождения, переосмысляется как жест рабства от религиозных и светских условностей, и в то же время он становится визуальной ширмой, жестом показательной благопристойности, за которым герои скрывают свои истинные чувства и намерения.

Однако если этот жест можно назвать «жестом рабства», то в противовес ему кинематограф сформировал «жест свободы», который в полной мере иллюстрирует тезис А.Ф. Лосева о «стихийном и бурном самоутверждении человеческого субъекта» [Лосев, 1978, с. 59] в эпоху Возрождения. Желая создать на экране харизматичного и яркого героя, которым владеют великие страсти, создатели сериалов заставляют их широко раскидывать руки, будто они способны объять весь мир. Таким предстают перед нами Леонардо да Винчи в «Демонах да Винчи», Чезаре Борджиа в «Borgia» и Джулиано Медичи во втором сезоне «Медичи». Однако этот широкий «жест свободы» не несет исключительно светские коннотации. Он часто появляется во время экстатической молитвы, являясь сигнификатором страстности и искренности, владеющей героем. В противовес закрытому, формальному и неискреннему молитвенному жесту сомкнутых рук, герой словно открывает себя для мира, а свою душу для Бога. В некоторых ракурсах становится очевидна и другая иконографическая ассоциация этого жеста: герой становится новым Христом, повторяя его позу на распятии (*рис. 7*).

Рис. 7.
Чезаре Борджиа на фоне распятия. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 5

Особенно часто к этой аллюзии прибегали создатели сериала «Borgia», соединяя в одном кадре Чезаре и образ распятого Христа. В последнем эпизоде первого сезона эта символическая связь достигает своего апогея в сцене, где Чезаре Борджиа убивает любовника своей сестры копьем Лонгина, забрызгивает его кровью папу римского и визуально занимает в кадре его место, широко раскидывая руки в «жесте свободы» (*рис. 8*). При этом Чезаре не уподобляется Христу – он грешник, на чьем счету несколько убийств, и бастард папы римского, а не сын божий. Но он и не антихрист. Чезаре Борджиа всего лишь человек, но человек эпохи Возрождения, титаническая личность, которая бурно и буйно утверждала свою индивидуальность [Лосев, 1978, с. 61-62].

Интересной деталью, отсылающей нас к многовековому спору о жесте, является статуя Лаокоона, появляющаяся в последнем эпизоде первого сезона франко-чешского сериала «Борджиа». Создатели сериала выстраивают альтернативную историю ее обретения и утраты нескольких рук скульптурной группы. Согласно экранному нарративу, статую обнаруживают в 1492 г., а в рассказе Александра VI о Лаокооне чувствуется отождествление прозорливого жреца и

ISSN 2227-6165

Рис. 8.
Чезаре Борджиа после убийства Петро. Кадр из сер.«Borgia», 1 сезон, эпизод 12.

папы римского. В течение эпизода происходит убийство Хуана Борджиа, и в отчаянии Александр VI отбивает у скульптуры руки. В новой истории Лаокоона присутствуют два уровня интерпретации. На символическом уровне мы можем увидеть в страданиях Лаокоона страдания самого Родриго Борджиа, который теряет двоих сыновей. Причем под сыновьями подразумеваются не Хуан и Чезаре, а единокровные братья Хуан и Педро Луис. Смерть старшего сына открывает вереницу преступлений Борджиа в первом эпизоде, а раскрывается в последнем. Страдания Лаокоона-Родриго продолжаются и в следующем сезоне, когда к нему во время приступа безумия являются призраки сыновей и напрямую обвиняют его в своей смерти. Второй уровень позволяет включить сериал «Борджиа» в вереницу интерпретативных рассуждений европейских искусствоведов о «руке Лаокоона». Интересен выбор создателей сериала в пользу версии Л. Поллака [Поллак], причем за мгновение до разрушения можно заметить, что для создания реквизитной версии Лаокоона в качестве образца использовалась именно найденный Л. Поллаком фрагмент руки (рис. 9). Таким образом, «рука Лаокоона» становится визуальным уроборосом: иконографический выбор в пользу «жеста страдания» подчеркивает чувства, владеющие Александром VI, что, в свою очередь, в логике сериального нарратива, объясняет разрушение скульптурной группы.

Рис. 9.
Папа Александр VI за мгновение до разрушения Лаокоона. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 12

ISSN 2227-6165

Конец XV – начало XVI вв. – по-настоящему уникальный исторический период. Это один из историографических фаворитов на звание хронологического рубежа между Средневековьем и Новым временем, а также одна из самых притягательных эпох для шоураннеров, желающих снять историческую драму. Репрезентации истории XV-XVI вв. были созданы в многочисленных теле- и кинопроектах не только Великобритании, Ирландии, Канады и США, но также Испании, Бельгии, Турции, России, Китая и Южной Кореи. Столь обширная география обусловлена некоторыми принципиальными чертами близости этой яркой эпохи и современности, которые находят отклик в сознании зрительской аудитории. Сериалы рассмотренной нами выборки делают акцент лишь на некоторых из них. В первую очередь, они фокусируют внимание зрителя на хитросплетениях политических интриг, представляя Италию Раннего Нового времени колыбелью европейской теневой политики и практики неофициальных политических сделок. Становясь свидетелем выборов папы римского или тайных сделок между банком Медичи и Сеньерией и политических убийств Борджиа, современный зритель словно получает подтверждение своим страхам, связанным с жизнеспособностью механизма европейской демократии и влиянием крупных корпораций. Таким образом, он получает возможность сублимировать свои тревоги и недоверие в зрительское переживание. Следующей чертой, роднящей эпоху итальянского Ренессанса и современность, является творческий импульс, который заставляет вести поиск новых технических решений и создавать новый язык художественного самовыражения. XV-XVI вв. были временем, когда рождалось искусство, а ремесло постепенно выходило из-под гнета средневековых представлений об эталонах. В фигуре художника зритель узнает современного человека, стремящегося к получению разносторонних знаний, свершению технологического прорыва и неравнодушного к миру природы. Третьим мостиком между современностью и итальянским Ренессансом в англоязычных сериалах 2010-х гг. становится возможность эстетической симуляции. Зритель получает возможность перенестись в момент создания знакового произведения европейского искусства и узнает романтический и трагический нарратив его создания. Встречаясь в повседневной жизни с одной из многочисленных реплик этого шедевра, он вновь переносится во времени, более уверенно находя исходные координаты.

Конечно, считать сериалы 2010-х гг. об Италии XV-XVI вв. визуальным учебником по истории нельзя. Как и в полной мере историческими, если под этим подразумевать четкое следование фактологии и соответствие реквизитного наполнения памятникам материальной культуры. Однако возникающие перед зрителем сцены лечения и религиозных практик, пыток и казней, пиров и праздничных процессий заставляют оживать скупые описания историков и беллетристов. Сериалы делают образ Италии Раннего Нового времени объемной и полной жизни, эстетически актуальной и захватывающей. Сама жанровая форма нарратива привносит в восприятие исторического процесса напряженную динамику, чувство не свершившегося, а происходившего, возвращая зрителю понимание исторического времени в его длительности. На предпросмотровом уровне конструирование образа прошлого происходит за счет игры на семиотических значениях красного, белого и черного цветов, а также выстраивание визуального ряда, в котором органично переплетаются оригинальные произведения искусства и архитектуры и лица актеров, которых таким образом визуально вписывают в историю. Опираясь на визуальный кинематографический канон, а также на давнюю традицию историографии, восхваляющую итальянских гуманистов и меценатов XV-XVI вв., создатели европейских и американских сериалов конструируют узнаваемые пространства, нанося их на ментальную карту воображаемой истории. Сама Италия представлена в хронотопе рассмотренных сериалов схематично и однобоко. Она дает хорошее представление об образе жизни аристократии и финансовой элиты, но оставляет за кадром главные локации, вокруг которых выстраивалась жизнь большинства населения. В современных сериалах мы также не сможем увидеть представителей клерков, ремесленников и крестьян за их привычными занятиями. Схематичность урбанистического пейзажа не идет в сравнение с почти полным

ISSN 2227-6165

отсутствием натурных съемок. Природа Италии, в неразрывной связи с которой репрезентировал себя человек Возрождения, подменяется садом при палаццо или сводится к образу дороги. Эта социальная и пейзажная редукция конструирует «очищенную» историю, моделируя условия, в которых люди могли играть всего три роли в социуме: быть аристократом (править и способствовать развитию культуры), воевать и быть толпой черни. Можно сказать, что таким образом сериалы 2010-х гг., отходя от формульных сюжетов, начинают конструировать формулы восприятия исторического прошлого. На уровне телесности создателям сериальной продукции удалось найти баланс между современной эстетикой и представлениями эпохи Ренессанса. Они изъяли обнаженное тело из пространства исключительно эротических коннотаций и представили его в широком спектре репрезентаций телесных состояний, начиная от празднично украшенного тела до трупа в прозекторской. Среди жестового разнообразия сериальных кинотекстов с повышенной частотой возникают молитвенные жесты. Можно сказать, что сериалы 2010-х гг. сформировали новый визуальный канон – «жест рабства» и «жест свободы». Несмотря на анахронизмы и неизбежные фактические ошибки, сериалам удалось подметить и донести до зрителя тонкие особенности эпохи. Освободившись от романтичного отношения к итальянскому Ренессансу и не впадая в вульгаризацию, они схватили главные противоречия эпохи: покаяние, сомнение, эгоизм и гениальность, а также борьбу с ними. Титанический герой сериала стремится освободиться и самоутвердиться, но понимая свою ограниченность, он вновь берется за плеть самоистязания. Сериалы рассмотренной выборки преподносят нам два типа образа героя – творца и политика. Они противопоставлены, но не всегда вступают в противоречие. Они даже могут длительное время быть союзниками, как Леонардо да Винчи и Лоренцо Великолепный в «Демонах да Винчи». Оба типа героя с избытком наделены талантом и амбициями, обеспечившими им место на скрижалях истории. Однако эти герои неизменно терпят поражение в реалиях собственного времени, от которого не спасает даже ревизионистский потенциал сериального нарратива. Напротив, сериалы 2010-х гг. показывают, что по-настоящему титанической личностью может стать только герой, который смог объединить в себе ум и практичность политика и созидательный потенциал творца. Так, Козимо Медичи и Лоренцо Великолепный показаны как герои, убившие в себе творца, чтобы стать политиком. Лишь обладающие бесценным созидательным импульсом и способные направить его энергию на решение повседневных задач становятся титанами. Образ плети и истерзанной плоти на символическом уровне может расшифровываться двояко. С одной стороны, это стремление освободить ренессансный дух из плена средневековой плоти. Герои, прибегающие к самоистязанию в сериалах рассмотренной выборки, лишены творческого импульса, потому что слишком скованы телом – то есть условиями повседневной жизни эпохи. Несмотря на формальную принадлежность к Раннему Новому времени, повседневная жизнь Италии XV-XVI вв. еще обеими ногами стоит в эпохе Средневековья. С другой стороны, плеть становится символом наказания за неумеренные амбиции, которые не имеют права на существование, если не подкреплены преобразующей силой творчества.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Борджиа / Borgia (2011-2014б созд. Т. Фонтана, Франция/Чехия/Германия/Италия), игр.

2. Борджиа / The Borgias (2011-2013, созд. Н. Джордан, Канада/Ирландия/Венгрия), игр.

3. Декамерон / Il Decamerone (1971, реж. П.П. Пазолини, Италия/Франция/ФРГ), игр.

4. Декамерон / Maraviglioso Boccaccio (2015, реж. П.Тавиани, В.Тавиани, Италия/Франция), игр.

5.Демоны да Винчи / Da Vinci's Demons (2013-2015, созд. Д. Гойер, Великобритания/США), игр.

6. Медичи / Medici (2016-2019, созд. Ф. Спотниц, Н. Мейер, Великобритания/Италия), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антонетти П.* Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте. – Москва: Молодая гвардия, 2004.

ISSN 2227-6165

2. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Художественная литература, 1990.
3. *Борцмейер Г.* Круиз по сериалам // Логос. 2014. № 5 (101). С.193-212.
4. *Варбург А.* Великое переселение образов. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008.
5. История тела. Том 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения / *Ж. Вигарелло, Ж.-Ж. Куртин, А. Корбен,* пер. с фр. *М. Неклюдова, А. Строгова.* – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
6. *Кушнарёва И.* Как нас приучили сериалам // Логос. 2013. № 3(93). С.9-20.
7. *Левицки А.* Десятая муза. Кинематограф как новая форма искусства. Эротизм в кино XIX-XX веков. – Харьков: Гуманитарный центр, 2018.
8. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. – Москва: Мысль, 1978.
9. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти-Рамаат, 1973.
10. *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – Москва: Искусство, 1998.
11. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009.
12. *Панфилов Ф.* Телемедиевализм: «средневековые» сериалы конца XX – начала XXI века // Логос. 2014. № 6 (102). С.193-208.
13. Поколение Netflix. Как так вышло, что мы все стали смотреть сериалы // ForbesLife. 07 декабря 2019. URL: https: // www.forbes.ru/forbeslife/388645-pokolenie-netflix-kak-tak-vyshlo-chto-my-vse-stali-smotret-serialy (Дата обращения: 28.02.20)
14. *Поллак Л.* Правая рука Лаокоона. URL: http: // ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1513679069 (Дата обращения: 25.02.20)
15. *Рапопорт Е.* Логика сериала // Логос. 2013. № 3(93). С.21-36.
16. *Родькин П.* Бесконечный нарратив. Герменевтика сериала. – Москва: Совпадение, 2019.
17. *Сальникова Е.* От заставки «Твин Пикса» к заставке «Игры престолов». Эволюция механизма // Визуальные медиа. История и современность. 2018. № 1. С.238-259.
18. *Эрс Ж.* Повседневная жизнь папского двора при Борджиа и Медичи. 1420-1520. – Москва: Молодая гвардия, 2007.
19. *Bisson V.* Historical Film Reception: An Ethnographic Focus Beyond Entertainment: A thesis for the degree Master of Arts. – Oregon, 2010.
20. *Chapman J.* Past and Present: National Identity and the British Historical Film. – London: I.B. Tauirs, 2005.
21. *Doherty A.* Living the Past through French Heritage Film: Historical Thinking and Cinematic Cultural Memory. URL: https: // ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/15296 (Дата обращения: 28.02.20)
22. *Rosenstone R.* The Historical Film: Looking at The Past in a Postliterate Age // The Historical Film: History and Memory in Media. – London: Rutgers University Press,2000. P. 50-66.
23. *Stubbs J.* Historical Film: A Critical Introduction. – London: Bloomsbury, 2013.

REFERENCES

1. Antonetti P. *Povsednevnaya zhizn' Florencii vo vremena Dante* [Daily life in Florence in Dante's epoch]. Moscow, Molodaya gvardiya, 2004. (in Russ.)
2. Bahtin M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Francois Rabelais' oeuvre and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Hudozhestvennaya literature, 1990. (in Russ.)
3. Bisson V. *Historical Film Reception: An Ethnographic Focus Beyond Entertainment: A thesis for the degree Master of Arts.* Oregon, 2010.
4. Bortzmeyer G. “Kruiz po serialam” [Serial cruiser]. *Logos*. 2014, no. 5(101), pp. 193-212. (in Russ.)
5. Chapman J. *Past and Present: National Identity and the British Historical Film.* London, I. B. Tauirs, 2005.
6. Doherty A. *Living the Past through French Heritage Film: Historical Thinking and Cinematic Cultural Memory*. URL: https: // ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/15296 (Дата обращения: 28.02.20)
7. Ers J. *Povsednevnaya zhizn' papskogo dvora pri Bordzhia i Medichi. 1420-1520* [La Cour Pontificale Au Temps Des Borgia Et Des Medicis 1420-1520], Moscow, Molodaya gvardiya, 2007. (in Russ.)
8. “Generation Netflix. How did it happen that we all started watching TV series”. *ForbesLife*. 07 December 2019. URL: https: // www.forbes.ru/forbeslife/388645-pokolenie-netflix-kak-tak-vyshlo-chto-my-vse-stali-smotret-serialy (Date of the application: 28.02.20) (in Russ.)
9. *Istoriya tela. Tom 1. Ot Renessansa do epohi Prosveshcheniya* [Histoire du corps. De la Renaissance aux lumieres]. Moscow, New Literary Observer, 2017. (in Russ.)

10. Kushnaryova I. “Kak nas priuchili k serialam” [How we were schooled to TV series]. *Logos*. 2013, no. 3(93), pp. 9-20. (in Russ.)
11. Levicki A. *Desyataya muza. Kinematograf kak novaya forma iskusstva. Erotizm v kino XIX-XX vekov* [Seks i Dziesiata Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym 1894-1934]. Kharkov, Gumanitarnyj centr, 2018. (in Russ.)
12. Losev A. *Estetika Vozrozhdeniya* [Renaissance aesthetics]. Moscow, Mysl', 1978. (in Russ.)
13. Lotman Yu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallinn, Eesti-Ramaat, 1973. (in Russ.)
14. Panfilov F. “Telemedievalizm: “srednevekovye” serialy konca XX – nachala XXI veka” [Telemedievalism: “Medieval” TV Series in the Late 20th and Early 21th Centuries]. Logos. 2014, no. 6(102), pp. 193-208. (in Russ.)
15. Panofskij E. *Etyudy po ikonologii. Gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya* [Etudes about Iconology. Humanistic themes in Renaissance art]. Saint Petersburg, Azubka-klassika, 2009. (in Russ.)
16. Panofskij E. *Renessans i “renessansy” v iskusstve Zapada* [Renaissance and “renaissances” in the art of the West]. Moscow, Iskusstvo, 1998. (in Russ.)
17. Pollak L. *Pravaya ruka Laokoona* [Der rechte Arm des Laokoon]. URL: http: // ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1513679069 (Date of the application: 25.02.20)
18. Rapoport E. “Logika seriala” [The Logic of TV Series]. Logos. 2013, no. 3(93), pp. 21-36.
19. Rodkin P. *Beskonechnyj narrativ. Germenevtika seriala* [Endless narrative. Hermeneutics of TV series]. Moscow, Sovpadenie, 2019. (in Russ.)
20. Rosenstone R. “The Historical Film: Looking at The Past in a Postliterate Age.” *The Historical Film: History and Memory in Media*. London, Rutgers University Press, 2000. Pp. 50-66.
21. Salnicova C. “Ot zastavki "Tvin Piksa" k zastavke "Igry prestolov". Evolyuciya mekhanizma” [From the "Twin Peaks" screensaver to the "Game of Thrones" screensaver. Mechanism evolution]. *Vizual'nye media. Istoriya i sovremennost'*. 2018, no. 1, pp. 238-259. (in Russ.)
22. Stubbs J. *Historical Film: A Critical Introduction*. London, Bloomsbury, 2013.
23. Varburg A. *Velikoe pereselenie obrazov* [The Great Migration of Images]. Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2008. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Заставка первого сезона сериала «Медичи: Повелители Флоренции».

Рис. 2. Виноградник Джованни ди Бичи. Кадр из сер. «Медичи: Повелители Флоренции», 1 сезон, эпизод 1.

Рис. 3. Пир во дворце Медичи. Кадр из сер. «Демоны да Винчи», 1 сезон, эпизод 2.

Рис. 4. Живот Марии Энрике де Луна. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 10.

Рис. 5. Живот папы Александра VI Борджиа. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 12.

Рис. 6. Индеец из Нового Света молится перед папой Александром VI. Кадр из сер. «The Borgias», 1 сезон, эпизод 4.

Рис. 7. Чезаре Борджиа на фоне распятия. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 5.

Рис. 8. Чезаре Борджиа после убийства Петро. Кадр из сер.«Borgia», 1 сезон, эпизод 12.

Рис. 9. Папа Александр VI за мгновение до разрушения Лаокоона. Кадр из сер. «Borgia», 1 сезон, эпизод 12.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 316.74:82:7+7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-110-117

Александр Викторович Марков
Alexander Viktorovich Markov
доктор филологических наук, профессор,
Dr.Habil. in philology, full professor,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
markovius@gmail.com

ОТ ИДЕАЛИЗМА К НЕОМАРКСИЗМУ. ЧАСТЬ 3. БОРИС АСАФЬЕВ
FROM IDEALISM TO NEW MARXISM. PART 3. BORIS ASAFIEV

Хотя заслуги крупнейшего советского музыковеда Б.В. Асафьева перед социологией искусства очевидны, обычно его система изучения мелодии и интонации как социальных явлений рассматривается как проблематизация музыкального искусства, а не как стимул для его собственной мысли. На примере оперной критики Асафьева с 1914 по 1947 год показывается, что его социология искусства представляла собой конструктивистскую систему, ориентированную на неизменность подразумеваемых эстетических понятий, таких как манера и стиль, и при этом допускающую изменчивость эксплицитных опорных понятий критики. Идеологическое давление, требовавшее конструировать национальный характер и историческое единство народного быта, позволило ему по-новому осмыслить студийную оперу как способ обособления ее надличных принципов, и утверждая исторический и преходящий характер оперного искусства, защищать его устойчивый риторический потенциал. Единство риторического и мелодического элементов оперы, декларируемое Асафьевым с целью поддержать творчество Прокофьева и Шостаковича, стало той динамической формулой, которая и привела к созданию новой социологии искусства, которую можно сопоставить с нынешними акторно-сетевыми моделями.

Ключевые слова: Асафьев, социология искусства, социология музыки, мелодия, национальная опера, советская опера

Для цитирования: Марков А.В. От идеализма к неомарксизму. Часть 3. Борис Асафьев // Артикульт. 2021. №4(44). С. 110-117. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-110-117

Although the merits of the major Soviet musicologist Boris Asafiev to the sociology of art are obvious, usually his system of studying melody and intonation as social phenomena is seen as a problematization of musical art rather than as a stimulus for his own thought. Using the example of Asafiev's opera criticism from 1914 to 1947, I prove that his sociology of art was a constructivist system that focused on the permanence of implicit aesthetic notions such as manner and style, while allowing for variability in the explicit reference concepts of criticism. The ideological pressure to construct national character and the historical unity of popular life allowed him to reinterpret studio opera as a way of isolating its supra-personal principles, and by asserting the historical and transitory nature of opera art, to protect its sustained rhetorical potential. The unity of the rhetorical and melodic elements of opera, declared by Asafiev to support the work of Prokofiev and Shostakovich, was the dynamic formula that led to the development of a new sociology of art, which can be compared with the current actor-network models.

Keywords: Asafiev, sociology of art, sociology of music, melody, national opera, Soviet opera

For citation: Markov A.V. "From idealism to new Marxism. Part 3. Boris Asafiev." *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 110-117. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-110-117

Социологическая направленность мысли Б.В. Асафьева (1884–1949) отличает его от музыковедов, даже формировавшихся в контексте тех же дискуссий о форме и социальной функции искусства, что и он; прежде всего, от сопоставимого с ним по мощи музыковедческих изысканий А.Ф. Лосева. Но несмотря на то, что изучение наследия Асафьева уже стало субдисциплиной в истории идей, и социологические импликации его музыковедческого метода хорошо изучены, за пределами рассмотрения оставлен один вопрос: как Асафьев изобретал не только свою теорию музыки, но хотя бы краткую и имплицитную социальную теорию. Уже убедительно показано, что Асафьев выстраивал дуализм «кризиса интонации» и «мелодического творчества» исходя из участия масс в музыкальном творчестве и потреблении [Лукьянов, 2012, с. 64], но насколько эти массы совпадали или не совпадали с массами Адорно,

© Марков А.В., 2021

ISSN 2227-6165

Ортеги-и-Гассета или передовиц советской прессы, можно понять только обратившись к изначальной динамике имплицитной социологии Асафьева, не сводя вопрос к рассуждению о чувстве «многих людей» [там же, с. 67]. Не менее убедительное сопоставление динамики этого дуализма с теорией литературной эволюции Ю.Н. Тынянова [Кон, 2018, с. 28] также, по признанию самого цитируемого исследователя, упирается в вопрос о «мягкости» [там же, с. 29] музыкального и поэтического языков, в которых трудно увидеть действие социального запроса, если эти языки просто ставить рядом как механизмы семантического производства, а не изучать в рамках истории филологического формализма или советского музыковедения.

На оперной критике Асафьева мы остановились по двум причинам. Во-первых, Асафьев (как журнальный критик он обычно подписывался: Игорь Глебов) писал такую критику большую часть жизни на фоне изменений как некоторых исследовательских предпосылок, так и социально-политической обстановки, писал страстно, видя в области оперы первичное поле жесткой критики и музыкальных реформ. А так как любая критика адресована публике, и любые реформы должны быть приняты публикой, то здесь мы можем увидеть не только социологическую сторону его подхода к музыке, но и *действия* этой социологической стороны, трансформации самого статуса того, что есть музыка, мелодия, пение и всё то, что даже самый профанный слушатель встречает в оперном зале. Во-вторых, для Асафьева опера была тем предметом, к которому он прилагал понятие стиля в порядке эксперимента, учитывая стиль как узел общественной заинтересованности. Тогда изменение моделей общества (публики, слушателей) и изменение статуса стиля и вообще эстетического понятия о стиле оказывались тесно связаны. Предмет этой статьи – как именно данная связь осуществлялась.

Методологически мы исходим из справедливого замечания: «Сам же Асафьев, начиная с 1920-х годов, последовательно обращался к социологической методологии прежде всего в поисках инструментария для объяснения логики музыкально-исторического процесса: от смены жанровой иерархии до изменений в эстетических оценках» [Букина, 2019, с. 155], – хотя мы увидим в оперной критике, что в 1920-е годы это обращение выиграло не столько в последовательности внутренней, в смысле связности рассуждения, сколько в последовательности внешней, то есть принятию в теорию любого материала как идущего для дела. Также мы признаем, что тот метод, который Асафьев применял в статьях о композиторах, например, видя дар Чайковского «с одной стороны, в его способности аккумулировать в наиболее концентрированном виде интонационный словарь эпохи (в первую очередь, жанров бытовой музыки), с другой – в его мастерском умении управлять вниманием слушателя посредством особым образом продуманной драматургической организации формы» [Букина, 2015, с. 88], он приложил и к опере; но только сблизив бытовое с речепением (шпрехгезангом, омузыкаленной речью), а драматургическое – с мелодическими поисками стиля и особой задушевности. Просто говоря о Чайковском, Асафьев мог говорить о всех названных особенностях как об идиостиле, уточняя его параметры, тогда как в опере ему приходилось вскрывать социальные механизмы стиля. При этом мы учитываем выводы о «разносферности» терминов Асафьева, полученных в уже классической для асафьевоведения работе Т.В. Чередниченко [Чередниченко, 1978].

Начиная со статьи «Обзор художественной деятельности Мариинского театра» (1914) Асафьев-Глебов прежде всего объяснял, как именно манера игры, исполнительства и сопровождения оперного действа разрушает целостное впечатление от спектакля. Так, в этой статье он нападает на дирижеров [Асафьев, 1976, с. 76-78], которые любят смаковать каждую ноту, любят показывать свой собственный слух и свое собственное чувство времени, проще говоря, создают такую уместность, которая неуместна в опере. Эта мысль о неуместности мнимой уместности развивается в статье «Независимые и равнодушные» (1915), где [Асафьев, 1976, с 72] противопоставляются две уместности, равно вредные для развития оперного искусства. *Независимые* – это чиновники, которые как бы стоят выше любых вкусов и театральных партий,

ISSN 2227-6165

не имеют собственной позиции, но именно поэтому даже самая простая риторика оперы их вводит в заблуждение, они готовы поддержать сколь угодно слабую постановку, если в ней есть хоть какие-то риторические уловки, никак не связанные с целостным миром оперы. *Равнодушные* – это, разумеется, исполнители, которых Глебов не жалеет: корыстные, думающие только о своей репутации и о законах своего ремесла, они столь же податливы, сколь и чиновники, но уже поддаются любому мелодическому движению, которое столь же некритически воспринимают. Поэтому отдельные мелодические приемы опять же начинают оправдывать любую слабую постановку.

По сути эта статья говорит о *двойной связке* тогдашней оперы: требованиями чиновников и действительной или мнимой виртуозностью исполнителей – опера как социальный институт оказывается местом встречи бюрократизма и дилетантизма, и поэтому не может до конца реализоваться в искусстве. По сути, критика разрушительного для оперного искусства самолюбования – лейтмотив всей дореволюционной критики Глебова, например, в статье «Дела оперные» (1915) он нападает на художников-декораторов [Асафьев, 1976, с. 87], обвиняя их в неспособности переживать то, что они высказывают своим искусством. Эти декораторы создают искусственные стилизации, свои версии разных эпох и стран, представляемых в опере, но именно поэтому настоящего переживания они не дают – это примеры того, какой должна быть декорация, но не декорация в собственном смысле как продолжение оперного переживания.

Итак, мы видим, что уже в ранней критике Асафьев ввел два противопоставления, которые будут повторяться потом во всех его советских статьях. Это противопоставление риторического речевого и риторического мелодического начала как двух противолежащих отправных точек, из которых исходит оперное искусство в его целостности, и это противопоставление искусства и искусственного, или что то же, стиля и стилизации. При этом в революционные годы Асафьев-Глебов обратил внимание на одно социально-экономическое событие, которое для него имело самые далеко идущие и прямые эстетические последствия. А именно, как он пишет в своей статье «В опере» (1919), бедствия этих лет, плохое снабжение и общий разлад репертуарной оперы привели к господству случайности: никогда невозможно объяснить, почему в театре были поставлены именно эти оперы, а не другие, кроме как указанием на привходящие обстоятельства, неизвестные даже способному проникать за кулисы театральному критику. Но именно эта случайность отменила все манеры, выведя в центр внимания стили, различные стили опер, которые невозможно соотнести друг с другом; но тем более они заметны в своей данности [Асафьев, 1976, с. 89]. Далее Асафьев, конечно, жалуется и на отсутствие науки о стиле, которой как раз сейчас было бы время действовать, как и на то, что стилистический парад не отменил пока той самой равнодушной специализации, когда «можно петь ноты, но не слышать, что они выражают» [Асафьев, 1976, с. 90].

Но противопоставление искусства и искусственного, стиля и стилизации, так обострившееся после революционных событий, потребовало интерпретации, и в статье «Вопросы русского оперного театра» (1918) он выводит искусственность и стилизацию из «реалистического» (в средневековом смысле термина) миража, представления о том, что существуют некоторые общие сущности [Асафьев, 1976, с. 17]. Но проблема в том, что тот же самый «реализм» необходим для обоснования стиля как такового, в противовес «номинализму», который может обосновать только проблему. Поэтому взгляд Асафьева в этой статье довольно сложный: с одной стороны, он подозревает любое признание общих понятий как реальных в педантизме и схематичности, а с другой стороны, не может создать учение о стиле вне этого признания. Именно этот исходный мучительный парадокс и лег в основу социологии Асафьева, в том числе социологии масс.

Чтобы не быть обвиненным в создании учения о стиле на пустом месте, Глебов всячески смиряет амбиции, рассуждая примерно так. Если оперы сценичны, тогда критика действительно

должна объяснить, как стиль оперы обеспечил ей автономию в качестве искусства. Но большинство русских опер не сценичны в строгом смысле слова [Асафьев, 1976, с. 18], они не представляют собой зрелища, но прежде всего – определенное упражнение в создании мелодий и характеров. Асафьев этого не говорит прямо, но явно сближает русскую оперу и русскую литературу, подчеркивая, сколь необычны характеры в русской опере и какие бездны может открыть мелодия. Поэтому критика таких опер и не должна и не может быть амбициозна: она представляет собой желание что-то сказать, стремление уяснить эстетическое впечатление, а не источник эстетической нормы или руководство к принятию репертуарных решений.

Далее Асафьев там же замечает, что существует особый русский мелос [Асафьев, 1976, с. 20], который и делает стиль русской оперы живым, настоящей альтернативной многократно устаревшему вагнеровскому и символистскому оперным театрам. Стиль в данном случае выступает как «остов», как некоторая общая конструкция, позволяющая идентифицировать оперу как искусство, как искусство сегодняшнего дня, показывая, почему данная опера появилась именно в таком-то году. Но характер русского репертуарного театра требовал усиленной мелодичности, необычных и впечатляющих мелодических решений, который и позволял долго удерживать оперы в репертуаре. Здесь та самая «случайность» революционной эпохи оказалась поневоле частью закономерного движения русской оперы, и Асафьев прямо призывал исследовать русскую оперу со всех сторон [Асафьев, 1976, с. 19], чтобы делать любое стоящее произведение частью репертуара, и тем самым решить вопрос стилистического единства оперы в рамках репертуарного театра, когда любой искусственный прием окажется оправдан некоторой несценичностью целого и вовлеченности публики в действо, раз сцена жестко не отделяет публику от действия. По сути он даже немного предвосхищает тут акторно-сетевую теорию, в которой акторы, включая нечеловеческие, такие как антураж, всякий раз трансформируют сцену, а попытка введения сцены как устойчивой рамки в конце концов просто превращает ее в один из акторов ситуации, которым с определенного момента оказывается возможно пренебречь.

В этой же статье он выступает за создание культа Моцарта [Асафьев, 1976, с. 21], что весьма существенно, учитывая, что Асафьев советским Моцартом считал Шостаковича [Асафьев, 1976, с. 310], в 1934 году опубликовав панегирическую рецензию на «Леди Макбет Мценского уезда», оперу, в которой он усмотрел соответствия моцартовскому стилю на всех уровнях, от сюжетных мотивов до юмора. В концепции Асафьева 1930-х годов Шостакович и Прокофьев дополняли друг друга как соответственно (речевой) стиль и (мелодическая) стилизация, причем стилизация как искусственность, устремленная как раз к репертуарности, а значит, и к той самой стилистической цельности, которую схватывают зрители. Асафьев так и писал, что у Прокофьева «нет тяжеловесности трактовки» [Асафьев, 1976, с. 303], нет ничего внетеатрального, иначе говоря, он изобретает и пересобирает легкость, которая у Шостаковича следует из стилистических особенностей замысла. Таким образом, Асафьев поддерживал свою мысль о стиле и стилизации, как полностью оправдывающую достоинство советской оперы, просто исходя из того, что зритель (мы бы сказали: актор сети) достаточно зрел, чтобы тоже видеть, как искусственные универсалии «реализма» переходят в стилистическое решение, оправданное в текущем репертуаре здесь и сейчас. Асафьев исходил из *двойной связки* современности оперы и современности зрителей (мы бы назвали это сетью современности), которым как раз Прокофьев и Шостакович понятны.

Такая критика звучит для нас неожиданно, учитывая всем известные факты из жизни обоих композиторов. Но дело в том, что Асафьев сначала присоединился к авангардному проекту, в статье «Опера в рабоче-крестьянском театре» (1919) агитируя за создание «летучих театров», способных, в том числе из-за недостаточного репертуарного выбора, инсценировать и русские романсы, а не только сюжеты русской классической литературы [Асафьев, 1976, с. 25]. В этой статье, напоминающей другие авангардные проекты, вдохновленные проектом электрификации и переносящие ее принципы на культурное производство, такие как «селькоры» и «литкоры»

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Сергея Третьякова и Андрея Платонова, производящие советскую литературу в каждом селе и тянущиеся к центру, Глебов пламенно ратует за переход от репертуарного оперного театра к студийному в Петрограде и Москве, в то время как летучие оперы должны достигать даже далеких деревень. Другим городам он еще не доверяет студию, оговариваясь, что это грозит примитивизацией оперы [Асафьев, 1976, с. 25] – так как невозможно проконтролировать, чтобы театральное оперное дело там было на высоте, то невозможно обеспечить там настоящую студийную науку и новации. Да и в столицах это не сразу получится – в статье 1926 г. «Опера как бытовое явление», настаивая на том, что опера – это социальный институт и не более, он прямо говорит, что опера – «лаборатория с ежедневными опытами, большей частью неудачными» [Асафьев, 1976, с. 27-28]. Из этого прямо следует, что летучие театры будут руководствоваться не собственно правилами оперного стиля, но сочетанием той риторической и той музыкальной составляющей, которое можно всегда воспроизвести в любом месте. Так и возникает эта двойная связка оперы и современности, сначала в рамках авангардной редукции оперы.

И здесь как раз это наложение риторического и музыкального вступает в свои права. Асафьев дал свое определение оперы, которая, будучи эклектичным зрелищем (в синтез искусств он, разумеется, не верит), стала местом объединения этих начал. В опере «нашла свое исчерпывающее выражение великая песенная стихия, как свободно лирическое созерцательное начало и как музыкальная драматическая интонация (музыкальная речь)» [Асафьев, 1976, с. 28]. Этим двум началам, музыкальному и риторическому, соответствуют известные всем термины *бельканто* и *шпрехгезанг*, и Асафьев исходит из того, что в самодеятельном театре будет и то, и другое, потому что есть на это спрос – местная публика хочет слушать мелодии и хочет воспринимать «внутренний склад музыкальной речи» [Асафьев, 1976, с. 24]. Но за этим вроде бы дерзким предположением стоит вполне определенная социологическая концепция, представляющая вкус как диапазон возможных отношений к произведению, вырабатывающихся в социальном опыте во всей его многослойности и противоречивости. Так что не только термины Асафьева «разносферны», но и социальный опыт для него многоукладен!

Социологический подход Асафьева-Глебова прямо следует из предположения, что опера не просто отражает вкус эпохи или публики здесь и сейчас, но собственно создает публику как эффект многоукладной экономики и рынка. «Этот театр – барометр вкусов и устремлений рынка, площади, ярмарки, улицы, придворного и бюргерского быта, интеллигентской и мещанской среды» [Асафьев, 1976, с. 28]. Именно в неучете этой *многоукладности* он обвиняет Вагнера, который совместил патетический мифологизм с мещанской драмой. Но сразу встает вопрос, а как именно возникает этот вектор вкуса, и позволяющий воспринимать оперу как значимое для современности искусства, если и многие композиторы не считают оперу чем-то важнейшим и непременно обреченным на успех, и публика привыкла к более плоским формам, таким как мещанская драма?

На это Асафьев дает простой ответ: опера ничем принципиально не отличается от романса и даже цыганщины. Если рассматривать оперу не как мелодический опус, но как музыкальную драму, то в ней этот омузыкаленный драматизм представляет собой «чередование периодов накопления и моментов разряда эмоций, как в песне, как в инструментальной импровизации, как в цыганском романсе – словом, как во всякой бытовой музыке» [Асафьев, 1976, с. 29]. Более того, такая омузыкаленность прямо следует из нашей физиологии: «Оперно-музыкальный язык органически связан с нашими эмоциями, ибо он вытекает из эмоционально насыщенной речи и направляется дыханием» [Асафьев, 1976, с. 31]. При всем натурализме этой формулировки, в ней как раз дано определение и для *бельканто* как выражения эмоций, и для *шпрехгезанга* как перволичной речи, и получается, что просто распределив роли и способы исполнения среди персонажей, мы получим оперу как музыкальный синтез риторико-мелодического и риторико-речевого, в котором участвует вся сеть акторов, раз нет ни одного актора, которому не досталось хотя бы какой-то роли в этом процессе.

ISSN 2227-6165

В конце концов, для Асафьева это встречное движение происходит в мировой музыке: как он подробно пишет в статье «О музыкальном театре» (1927), «Воццек» Берга идет навстречу драмтеатру, а советский драмтеатр исполняет мечту Мусоргского, чтобы опера стала «музыкой речи» [Асафьев, 1976, с. 32]. Именно это движение потребует новых профессий в студийном оперном театре: «Наше время требует <...> даже режиссеров-музыкантов» [Асафьев, 1976, с. 31], а в статье «О реформе оперного театра» (1929), представляющей госплан первой пятилетки для оперы, Асафьев уже отождествляет студийность с «установк[ой] на певца-артиста» [Асафьев, 1976, с. 36]. Тем самым, переход к пятилетнему планированию должен был сказаться только в большей профессионализации артистов, чем режиссеров и композиторов, и это не случайно. Для Асафьева оперная классика и оперная современность уже явили свой стиль, задачей является поддержание этого стиля, а плановая унифицирующая экономика, несовместимая с многоукладностью, переносит задачу поддержания стиля на первичных участников производства. Единственное, что Асафьев заставляет делать плановую экономику в области оперы – расширять число тем, чтобы не повторялись старые темы и производство не зашло в тупик: победа плана означает победу тематичности.

Из социологии профессионализации и следует противопоставление мелодии и риторики. Мелодия для Асафьева – это конструкция, которая показывает профессионализм композитора, режиссёра и исполнителя, а музыкальная речь (шпрехгезанг) – непосредственное проявление быта. Так, композитор должен действовать с «конструктивно сильным мастерством и с живой и чуткой музыкальной речью» [Асафьев, 1976, с. 33]. Мелодия – это собственно начало производства, тесно связанное с характером производства, а музыкальная (омузыкаленная) речь – начало стилистического единения ожиданий публики, создания того самого многослойного вкуса, который и дополняет единый стиль мелодии, который может быть и стилем цыганского романса.

В статье «К быту» (1925) Асафьев понимает мелодию вообще как выражение стиля эпохи, стиля современного большого города: «Современная мелодия – красочная, гибкая, эмоционально-капризная, с уклоном в инструментализм, то грубо показная до пошлости, до наглой рекламной плакатности, то сурово четкая, трезвая, сжатая до пределов экономного газетного объявления» [Асафьев, 1976, с. 41]. Но именно этничность музыки города в эпоху восстания масс, или «новых сил» [Асафьев, 1976, с. 44], как говорит он в статье «Музыка современного Запада» (1925), и обнадеживает его, что можно создать и сельские мелодии, которые будут стилизованы, но при этом омузыкаленная речь сразу будет привносить оперный стиль; так что во всех городах и деревнях это будут настоящие оперы, столь же существенные, сколь и электричество с его тоже общими техническими порядками и при этом гибком и экономном как газетное объявление его использовании. Но из этого прямо следует, что любой человек может быть гибким, экономным и музыкальным, и достаточно объединить людей общим стилем действия, чтобы опера существовала, тогда как оперная школа будет создана просто темпоральностью прежних школ, сложившимися режимами подготовки учащихся. Так многоукладность еще до поворота к плановой экономике уже сводится к набору свойств, так что заново она может быть возрождена только при различении двух темпоральностей: темпоральности традиции и темпоральности действия акторов оперы как само-проявления современности. И здесь, как раз изнутри уже традиционализма плановой экономики Асафьев смог пересобрать свою социологическую теорию участия всех акторов и всего населения в опере как необходимого момента ее стилистического самообнаружения, хотя внешне он просто как будто поддерживал оперный канон эпохи большого стиля. На самом деле, это совсем не была апология большого стиля: не только потому что Асафьев иначе понимал стиль, но потому что Асафьев был полноценным социологом искусства.

Статья «Народные основы стиля русской оперы» (1943) и изобретала русский стиль как скромный, идущий «по линии внутренне сосредоточенных действий и

ISSN 2227-6165

характеров» [Асафьев, 1976, с. 46], в отличие от «грубой в своем натурализме чувственности», эротической страстности урбанизма [Асафьев, 1976, с. 47]. Именно здесь он вполне раскрывает противопоставление шпрехгезанга как стиля и мелодизма как быта. Дело в том, что оперу можно принять за обряд, и такой риск всегда был, когда в опере происходило «любование народно-поэтической обрядностью» [Асафьев, 1976, с. 48], даже у Римского-Корсакова, который долго для Асафьева был ориентиром. Но Римский-Корсаков, как и советские композиторы, в целом избежал этой беды, введя сказовое начало, и по мнению Асафьева, этот стилизованный сказ и есть русский исконный оперный шпрехгезанг: «Не удивительно, что русские композиторы-классики так любили создавать напевно содержательные образы нянь (“Евгений Онегин”, “Псковитянка”, “Борис Годунов”), гонцов, глашатаев, сказочников и гусляров и т.п.» [Асафьев, 1976, с. 49]. При этом мелодия, будучи искусственным образованием, создает не просто душевную заинтересованность, но некоторый надличный стиль, который и делает, например, Чайковского нашим современником. Если у Чайковского надличное начало направляет развитие действия, противостоя своеволию отдельных персонажей: чувство долга в «Евгении Онегине», необходимость (то есть возмездие) в «Пиковой даме» [Асафьев, 1976, с. 52], – тогда его мелодии и создают стиль русской оперы вообще.

Эта социологически обусловленная мысль о переносе центра тяжести на актера достигает апофеоза в итоговой статье «Опера» (1947) «музыкальная и речевая интонация, словно две соперничающие ораторские школы» [Асафьев, 1976, с. 52], и отождествление с риторикой означает одно, что каждый из создающих оперное впечатление должен актерствовать и работать на публику, чем бы он ни занимался. Во многом эта статья была написана в поддержку Прокофьева; и по Асафьеву получается, что Шостакович вычел субъективизм из мелодии, а Прокофьев – из шпрехгезанга. В советской опере *шпрехгезанг* отвечает за говоры, сказовость, иначе говоря, за то, чтобы представители любых групп и сословий как бы стали актерами, а *бельканто* – за душевность, это «метаморфоза управляемой дыханием интонации в эмоциональное длительное звучание» [Асафьев, 1976, с. 53], та искусственность музыки, в отличие от естественности сказа, которая и воспринимается всякий раз как завершенный стиль, вызывает душевный отклик как стиль, но поэтому и оказывается именно душевным, «волнующ[им] нас своим душевным теплом пение[м], волнующ[им] безоговорочно и глубоко человечно» [Асафьев, 1976, с. 53]. Здесь мысль о надличном начале окончательно вытеснена мыслью об общечеловеческом восприятии этого начала. Это прямое следствие не эстетической, а социологической программы, переноса центра тяжести на исполнителя, которым потенциально может стать любой, раз здесь важен не столько профессионализм в смысле контроля над элементами оперы, сколько овладение профессией как участие в названных метаморфозах.

А шпрехгезанг «на точных интервалах» оказывается просто печатью того, что и композитор, и постановщик, и исполнитель владеют стилем, тем самым соединяют прошлый опыт с требованиями настоящего, и значит, стилистические вопросы каждой конкретной оперы передаются уже искусству искусственной и задушевной мелодии. Тем самым, Асафьев признает две темпоральности, темпоральность культуры, в которой есть линии преемства между старой и новой советской оперой, и темпоральность быта как сцены, где зрители узнают в опере свою жизнь, знакомые характеры и свои нравственные идеалы. Можно сказать, риторика мелодии оказывается трагической, где «талант и смелая правда эмоций и страстей» [Асафьев, 1976, с. 64], а риторика омузыкаленной речи – комической, в ней происходит «подъем этического содержания через создание народных реалистических характеров» [Асафьев, 1976, с. 56]. Так из определенной модели зрителей, уже знающих что-то в истории оперы и при этом узнающих в задушевном пении свой быт, следует завершенная стилистическая концепция оперы, за которой, как мы видим, стоят больше социологические, чем музыковедческие наблюдения.

ИСТОЧНИКИ

1. *Асафьев Б. В.* Об опере: избранные статьи. – Ленинград: Музыка (Ленинградское отделение), 1976.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Букина Т.В.* Б.В. Асафьев о П.И. Чайковском: «создание классика» как стратегия научного успеха // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3. С. 82-91.
2. *Букина Т.В.* Б.В. Асафьев у истоков «музыкального балетоведения»: Технология научного открытия // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4. С. 145-161.
3. *Кон Ю.Г.* Асафьев и Тынянов // Художественное образование и наука. 2016. № 3. С. 26-34.
4. *Лукьянов В.Г.* Проблемы социологии музыки в контексте теории интонации Б. В. Асафьева // Социологические исследования. 2012. № 10. С. 60-69.
5. *Чередниченко Т.В.* Терминологическая система Б. В. Асафьева // Музыкальное искусство и наука. Москва, 1978. Вып. 3. С. 215-229.

SOURCES

1. Asafiev B. V. *Ob opere: izbrannye stat'i* [About Opera: Selected Articles]. Leningrad, Musyka Publ., 1976. (in Russ.)

REFERENCES

1. Bukina T.V. Asafiev o P.I. “Chaikovskom: "sozdanie klassika" kak strategiia nauchnogo uspekha” [B.V. Asafiev about P.I. Tchaikovsky: “the creation of the classic” as a strategy of scientific success]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2015, no. 3, pp. 82-91. (in Russ.)
2. Bukina T.V. “Asafiev u istokov "muzykal'nogo baletovedeniia": Tekhnologiia nauchnogo otkrytiia” [B. V. Asafiev at the origins of musical ballet studies: Technology of scientific discovery]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2019, no. 4, pp. 145-161. (in Russ.)
3. Kon Yu.G. “Asafiev i Tynianov” [Asafiev and Tynyanov]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science]. 2016, no. 3, pp. 26-34. (in Russ.)
4. Lukyanov V.G. “Problemy sotsiologii muzyki v kontekste teorii intonatsii B.V. Asafieva” [The problems of sociology of music in the context of the theory of intonation B. V. Asafiev]. *Sotsiologicheskie issledovaniia* [Sociological Studies]. 2012, no. 10, pp. 60-69. (in Russ.)
5. Cherednichenko T.V. “Terminologicheskaia sistema B.V. Asafieva” [Terminological system of B. V. Asafiev]. *Muzykal’noe iskusstvo i nauka* [Musical Art and Science]. Moscow, 1978. Vol. 3, pp. 215-229. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

Кожокару Татьяна Игоревна
Tatiana Igorevna Kozhokaru
магистр истории искусств
MA in Art History
tatiana@journalist.com

К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА ФИЛЬМА
ON THE METHODOLOGY OF FILM ANALYSIS

Статья посвящена обзору аналитического инструментария, используемого при исследовании кинематографического произведения. В работе выявляются ключевые проблемы, существующие в рамках рассматриваемого в исторической перспективе анализа фильма, а также классифицируются и описываются различные подходы, применяемые при разборе кинокартин. Проведённая систематизация широкого диапазона наличествующих методологических инструментов является своеобразной пропедевтикой анализа фильма – даёт достаточно полное представление о многообразии существующих методов, позволяя исследователям либо выбирать из имеющегося тот подход, который оказывается оптимальным для конкретного исследования, либо, проблематизируя имеющееся, предлагать собственную авторскую аналитическую методологию кинематографического произведения.

Ключевые слова: анализ фильма, аналитический инструментарий, методологический подход, стратегический подход, семиотический подход, герменевтический подход, новый формализм, темпоральный анализ, структурно-системный метод, нарративный анализ, интертекстуальность

Для цитирования: *Кожокару Т.И.* К вопросу о методологии анализа фильма // Артикульт. 2021. №4(44). С. 118-148. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

The article provides an overview of the analytical tools used in cinema studies. The paper identifies the main problems of film analysis as well as classifies and describes the various approaches to it. The systematization of a wide range of available methodological tools may be considered as propaedeutics of film analysis – it gives a fairly complete picture of the variety of existing methods, allowing researchers either to choose the approach that turns out to be optimal for a particular study or, problematizing the present tools, to offer a new methodology.

Keywords: film analysis, analytical tools, methodological approach, strategic approach, semiotic approach, hermeneutic approach, new formalism, temporal analysis, structural system method, narrative analysis, intertextuality

For citation: Kozhokaru T.I. “On the methodology of film analysis.” *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 118-148. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

Введение

В отечественной киноведческой литературе не существует трудов, систематизирующих инструменты для анализа кинематографического произведения, несмотря на внушительный багаж исследований, посвященных истории теорий кино, накопленный мировым киноведением. Между тем обзор наличествующих методов представляется весьма актуальным как для практикующих киноведов, так и для будущих исследователей киноискусства: данная статья поможет сделать выбор в пользу того или иного инструментария в зависимости от специфики рассматриваемого фильма, целей и взглядов автора или разработать собственную эффективную методологию, опираясь на существующий научный опыт.

Наличие обозначенной выше исследовательской лакуны во многом связано со сложностью систематизации инструментов, применяемых при анализе фильма, которая вытекает из объемности и разнородности материала: широкий временной диапазон, национальная специфика, многообразие киноведческих, философских, культурологических традиций, способствующих рождению того или иного метода, гетерогенный характер множества подходов. Также стоит отметить, что алгоритмы разбора фильма, как правило, не описываются в чистом виде – методику нередко приходится извлекать из примеров анализа, что, безусловно, усложняет задачу.

© Кожокару Т.И., 2021

ISSN 2227-6165

Цель нашего исследования – систематизация существующих аналитических инструментов, применяемых в отношении фильма.

Для достижения цели были поставлены и решены следующие задачи:

- описание общей проблематики использования анализа как метода, применяемого к фильму;
- классификация основного аналитического инструментария, который так или иначе задействуется в отношении кинематографического произведения;
- обзор аналитических инструментов на основе введённого разделения.

Обзор сделан по доступной, главным образом отечественной литературе, в связи с чем нельзя исключать описания и применения на практике не указанных в исследовании подходов.

1. Анализ фильма: ключевые проблемы

Анализ – это теоретический метод, который заключается в разложении целого на части и выявлении особенностей характеристик каждого из его компонентов. Суть анализа фильма – разделение кинопроизведения, являющегося формосодержательной целостностью, на составные части и обнаружение специфических характеристик каждой из них. В более широком смысле анализ фильма – направление исследований, особая дисциплина, основной принцип которой – конкретный взгляд на киноискусство, фокус на том, что мы непосредственно видим в картине, отход как от субъективного подхода кинокритика, вольного в построении нарратива, так и от теоретизирования, философствования, распространенных в отечественном киноведении [Павлов, 2018].

Анализ фильма как исследовательское направление интересует само кинопроизведение, «его структура, взаимодействие различных частей, механизмы порождения смысла, эстетика, специфика киноязыка» [Усманова, 2007, с. 191]. Цель и одновременно результат анализа фильма – создание интерпретации, то есть производство знания, смысла, а не оценка [там же]. К слову, сам термин «интерпретация» нуждается в интерпретации, как пишет историк и теоретик кино Дэвид Бордуэлл [Bordwell, 1991]. Многие критики разделяют понятия понимания (comprehension) и интерпретации (interpretation) фильма, хотя единого мнения насчет того, где проходит граница между ними, нет [Ibid]. Бордуэлл приводит определение интерпретации, данное философом Полем Рикёром: «Работа мысли, которая заключается в расшифровке скрытого смысла, в раскрытии смысловых уровней, подразумеваемых в явно выраженном значении». Таким образом, понимание сосредоточено на очевидном, прямом смысле – это, по сути, денотативный уровень значения, в то время как интерпретация имеет дело с подтекстом – коннотативным уровнем [Ibid].

Анализ фильма – путь к пониманию того, как создаются смыслы, что важно отличать как от режиссёрского замысла, так и от впечатлений и интерпретаций зрителей. Рецепция фильма – отдельное направление, существующее в рамках теории кино. Одним из самых известных в отечественном киноведении исследований, фокусирующихся на условиях восприятия кинопроизведения в исторической перспективе, является монография Ю.Г. Цивьяна «Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930». Стройную концепцию механизма восприятия фильма представляет Дэвид Бордуэлл, отображая ее в виде диаграммы активности зрителей (*рис. 1*).

В нижней части схемы находится «восприятие» (perception) – широкий спектр действий, выполняемых бессознательно, продиктованный получаемыми данными: например, фиксация длины цветовых волн, различение объектов, речи и так далее. В верхней – добровольное, созерцательное «присвоение» (appropriation), обусловленное доносимыми идеями, основанное на опыте: скажем, суждение о том, хороший фильм или плохой. В середине – понимание (comprehension), зависящее как от фактов: мы не можем превратить Джеки Чана в Джеймса Бонда, так и от концепций: мы можем идентифицировать бои в фильмах о боевых искусствах,

ISSN 2227-6165

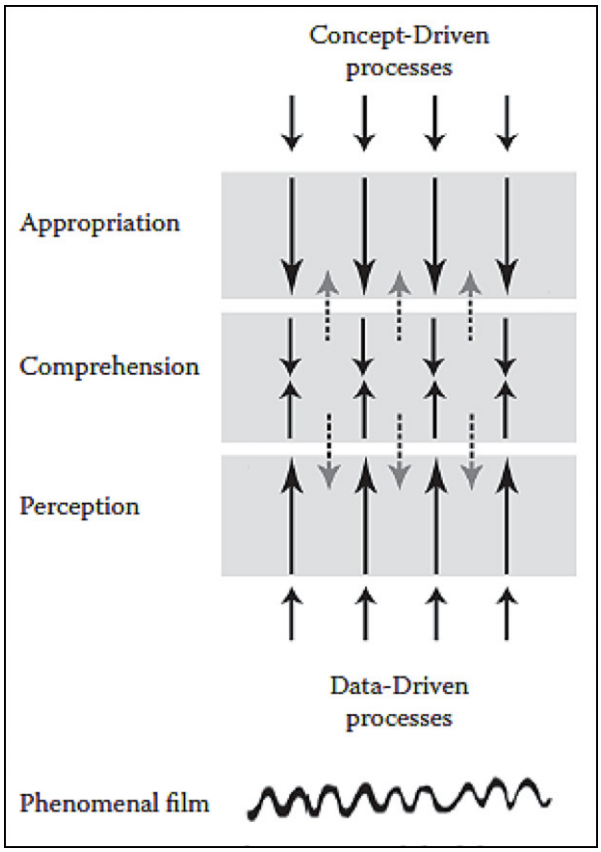


Рис. 1.
Дэвид Бордуэлл. Восприятие фильма.

потому что они традиционным образом двигают сюжет. Пунктирные линии показывают, как понимание может влиять на определенные аспекты восприятия и присвоения.

Анализ фильма – обязательное прелиминарное условие для дальнейшей философской, антропологической, социологической и любой другой трактовки кинокартины [Усманова, 2007].

Одними из ключевых проблем, существующих в рамках анализа фильма как направления исследования, являются:

1) *Стремление «подогнать» кинопроизведение под определенную теоретическую схему*, перенос концептуальных моделей на материал фильма [Усманова, 2007], что характерно в первую очередь для интерпретационных подходов, которые нередко используют эмпирический материал в целях иллюстрации тех или иных концептуальных положений. Методологические подходы, в свою очередь, изначально рассматривают предмет исследования как что-то формально определенное, при этом они могут задавать такие допущения, которые будут противоречить онтологической специфике кинематографического материала – зафиксированного [Штейн, 2019], что может привести к ложным интерпретациям всего формосодержательного целого фильма.

2) Отсутствие универсального метода анализа фильма, что объясняется спецификой отдельно взятого кинопроизведения: «каждый феномен культуры в силу своей единичности требует своего подхода» [Усманова, 2007, с. 193], и аналитик имеет право решать, на чем акцентировать внимание [Павлов, 2018]. В то же время отсутствие единого инструментария порождает «методологический релятивизм» – получается, что любой фильм может быть интерпретирован как угодно [Усманова, 2007, с. 193]. Исследователь визуальной культуры А.Р. Усманова отмечает, что данная проблема отрефлексирована в трудах ведущих теоретиков кино, включая Умберто Эко, указавшего три аспекта интерпретации текста: intentio auctoris основана на предполагаемом намерении автора, intentio lectoris – на понимании читателя, intentio operis – устойчивый смысл, выявляемый в тексте как независимом элементе [Eco, 1990]; Роже Одена, убежденного в том, что если фильм и не производит смысл сам по себе, то во всяком случае он способен заблокировать некоторые означивающие инвестиции критика [Odin, 2011], и Дэвида Бордуэлла, утверждающего,

ISSN 2227-6165

что наступило время конца интерпретаций, механизм которых зачастую работает по принципу «черного ящика», «заглядывать в который нет необходимости, если он выполняет свою функцию» [Bordwell, 1991, p. 250].

Бордуэлл, сторонник *неоформалистского подхода*, выступает против «Большой теории» и утверждает, что цель любого известного подхода – феноменологического, феминистского, марксистского и так далее – создание интерпретаций. Вместо этого ученый предлагает поэтику кино, которая изучает законченное произведение как результат процесса созидания. Процесс включает в себя техническое мастерство, общие принципы, по которым создаются произведения, их назначение, воздействие и применение. Под принципами автор понимает «основные организационные и регулирующие концепции, управляющие всеми материалами, которые могут быть использованы в фильме, а также возможными способами их использования» [Бордвелл, 2012, с. 144]. Поэтика может быть аналитической, исторической. В поэтике выделяется три области изучения: тематика, общая форма и стилистика. Каркас своего метода исследования Бордуэлл описывает как следующую цепочку – частности, паттерны, цели, принципы, применение, обработка.

Проблема субъективизма исследований в области кинематографа не решена до сих пор: цитаты из «Нашего проекта» классиков отечественного киноведения Н.И. Клеймана и Л.К. Козлова, стремившихся систематизировать науку о киноискусстве, в частности выделив анализ фильма в самостоятельную научную дисциплину, звучат актуально и по сей день: «Просто киноведы «чистого профиля» привыкли не иметь (а потом и не хотеть) возможности держать фильм в руках, входить внутрь его законов и проблем, все время развивающихся и заново являющихся. Не слишком ли часто киноведческая теория превращается в разновидность рецензирования, в манеру описывать и оценивать впечатления, полученные в кресле просмотрового зала; в рассуждения по поводу, «взгляд и нечто», в легкую подмену кинематографической проблематики смесью любых других? Научная точность и верность предмету постепенно все более входит в работы наших историков кино, выражаясь хотя бы в возрастающем внимании и бережности к фактам. Этой точности еще далеко недостает нашим теоретикам» [Клейман, Козлов, 1967].

3) *Проблема формального выражения*, о которой писал Реймон Беллур: «текст фильма является недосягаемым текстом, потому что этот текст нельзя процитировать» [Беллур, 1984, с. 221]. Применяемое к кинематографическому произведению слово «текст» метафорично; «оно подчеркивает парадокс, присущий фильмическому тексту, более чем какому-либо иному» [там же, с. 222]. Беллур отмечает, что единственным текстом, который можно беспроблемно цитировать, является письменный текст и подчеркивает, что фильмический текст «не поддерживает с ним тех же дифференциальных отношений, что живописный, музыкальный, театральный» [там же, с. 223], фильм является фиксированным произведением [там же, с. 225].

Автор приходит к выводу о том, что разборы фильмов трудно читать, они неизбежно сложны, что является результатом их причудливой противоестественности, «анализ постоянно заполняет беспрестанно ускользающий фильм» [там же, с. 228].

2. Классификация аналитического инструментария, применяемого к фильму

В основу классификации аналитического инструментария, используемого для анализа фильма, может быть положено принятое деление исследовательских подходов на три группы [Штейн, 2017]: стратегические подходы – указывают на стратегию познавательной активности в отношении предмета исследования – задают то, каким образом будет постигаться предмет; методологические подходы (вне их рассмотрения в условиях конкретизирующего их устойчивого дискурса) – указывают на изначальное рассмотрение предмета как чего-то формально определенного, интерпретационные подходы – указывают на изначальное рассмотрение предмета как чего-то содержательно и/или контекстуально определенного.

ISSN 2227-6165

Учитывая то, что исследовательский инструментарий, используемый для анализа фильма, может не укладываться в тот или иной конкретный подход, а ситуативно собираться из совокупности или даже отдельных компонентов различных подходов и методов – адаптивный к решаемым задачам методологический конструктор [Штейн, 2020] – то такие специфические подходы могут быть выделены в отдельную – четвёртую группу реализуемой классификации.

К наиболее распространенным подходам к анализу фильма можно отнести следующие подходы: семиотический, структурно-семиотический, психоаналитический (фрейдистский, лакановский), социологический, феноменологический, герменевтический, культурологический, культурно-исторический, нарративный, контекстуальный, марксистский и феминистский. Кроме того, в киноведческих и междисциплинарных исследованиях фигурирует визуальный, исторический, комплексный, контент-анализ, конфликтологический, лейтмотивный, лингвистический, мультимодальный, неомарксистский, переводческий, профессиоведческий, системно-когнитивный, социокультурный, структурно-семантический, темпоральный, философско-антропологический, философско-искусствоведческий, философско-правовой, экокритический, этический анализ фильма. Потенциально функциональным инструментом аналитического исследования фильма является константный подход.

Отдельно стоит выделить покадровый анализ фильма, который может: 1) будучи дополненным подробными комментариями, служить методом разбора изобразительных решений кинематографического произведения [The Cinematography of «The Incredibles», 2013]. Более распространенный эквивалент подобного исследования – жанр видеоэссе, в центре внимания которого, как правило, один аспект: чаще всего это режиссёрский стиль, операторские или монтажные решения; 2) использоваться в качестве вспомогательного приема для последующей интерпретации [Как смотреть Бергмана, 2018], служить инструментом для изучения фильмов как теоретиками, так и практиками в академической среде.

Принимая принцип деления исследовательских подходов на четыре группы, систематизируем перечисленные выше подходы (*рис. 2*).

Прежде чем приступить к обзору аналитических инструментариев, необходимо сделать ремарку о ключевых отличиях отечественной киноведческой традиции от западной дисциплины Cinema Studies. «Если киноведение – это история кино, теория кино, некая описательная работа, работа с архивами, то Cinema Studies – анализ кино с помощью какого-то определенного концептуального инструмента» [Павлов, Cinema studies]. К наиболее значительным концепциям, лежащим в основе «дискурсивных ориентаций» исследований в рамках Cinema Studies, с использованием которых интерпретируются кинематографические произведения, относятся семиотика, феноменология, структурализм и постструктурализм, а также «два вектора «Grand Theories» – subject-position theory, концептуальное направление в исследованиях отношения зрителя с фильмом, основанное на Лакановском психоанализе, и культурализм, формально подразделяющийся на Cultural Studies, постмодернизм и франкфуртскую школу культурализма» [Штейн, 2019, с. 282].

Для Cinema Studies характерно изучение кинематографа в соответствии с фиксированными методологическими установками, что впоследствии привело к появлению посттеории во главе с Дэвидом Бордуэллом [Павлов, Cinema studies]. К важным особенностям западного направления относится ориентация на маргинальные сферы кинематографа, а также исследование кинопроцесса с технической точки зрения [Павлов, Cinema studies]. Более подробно о становлении Cinema Studies и ключевых факторах трансформации кино пишет Н.В. Самутина, подчеркивая, что метаморфоза объекта киноисследований «становится вызовом их концептуальным возможностям» и «важным вопросом для теорий новых медиа» [Самутина, 2010, с. 8].

ISSN 2227-6165

ARTICULT: *e-journal in art studies and humanities.* October-December 2021, no. 4 (44)

<table>
<tr><th colspan="4">Фильм как предмет исследования</th></tr>
<tr><td>Стратегические подходы
(указывают на стратегию познавательной активности)</td><td>Методологические подходы
(указывают на изначальное рассмотрение предмета как чего-то формально определенного)</td><td>Интерпретационные подходы
(указывают на изначальное рассмотрение предмета как чего-то содержательно и/или контекстуально определенного)</td><td>Специфические методологические конструкторы
(набор методов, адаптированный к специфике материала и/или решению конкретных исследовательских задач)</td></tr>
<tr><td>Исторический, культурно-исторический</td><td>Семиотический</td><td>Психоаналитический
• Фрейдистский
• Лакановский</td><td>Феноменологический</td></tr>
<tr><td rowspan="9">Междисциплинарный
• Конфликтологический
• Культурологический
• Лингвистический
• Переводческий
• Профессиоведческий
• Социокультурный
• Социологический
• Философский
• Философско-антропологический
• Философско-искусствоведческий
• Философско-правовой
• Экокритический
• Этический</td><td>Структурный</td><td>Марксистский</td><td>Темпоральный</td></tr>
<tr><td>Структурно-семиотический</td><td>Неомарксистский</td><td>Системно-когнитивный</td></tr>
<tr><td rowspan="5">Структурно-семантический</td><td rowspan="8">Феминистский</td><td rowspan="5">Контент-анализ</td></tr>
<tr><td rowspan="8">Мультимодальный</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Нарративный</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Лейтмотивный</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Герменевтический</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Константный</td></tr>
<tr><td>Комплексный</td></tr>
</table>

Рис. 2.
Подходы к анализу фильма.

Делая обзор основных этапов формирования отечественного киноведения, С.Ю. Штейн приходит к выводу об отсутствии в нашей стране институции, «которая могла бы быть определена в качестве полноценного дисциплинарного киноведения» [Штейн, 2019, с. 279], что связано исключительно с содержательным аспектом, а именно неимением базовых принципов, по которым формировалось бы целостное знание в отношении касающихся кинематографа вопросов [там же].

ISSN 2227-6165

В фокусе нашего исследования – обзор аналитических инструментариев, применяемых преимущественно в современном отечественном киноведении, главным образом разбираются методологические подходы. Интерпретационные подходы остаются за рамками рассмотрения ввиду очевидности механизма инструментария: проведение анализа предмета с определенных позиций – фрейдистских, лакановских, марксистских, неормарксистских, феминистских – и разработанности темы. В статье также затрагивается проблема специфики анализа визуального образа кинематографического произведения: в дальнейшем аспект изобразительных решений может стать темой отдельной работы.

Кроме того, в контексте исследования важно упомянуть о междисциплинарном направлении Visual Studies. Самостоятельной областью визуальные исследования стали в конце 1980-х годов, когда такие общепринятые дисциплины, как история искусств, теория кино, антропология и другие столкнулись с постструктурализмом и такой исследовательской областью как Cultural studies.

А.Р. Усманова полагает, что точкой отсчета в становлении парадигмы визуальных исследований стали три текста: «Общество спектакля» Ги Дебора (La Société du spectacle, 1967), «Способы видения» Джона Бёрджера (Ways of Seeing, 1972) и «Надзирать и наказывать» Мишеля Фуко (Surveiller et punir: Naissance de la Prison, 1975), хотя допускает, что, возможно, стоило бы начать с текстов Беньямина и Лакана [Усманова, 2017]. Как утверждает в статье «Визуальные исследования: основные методологические подходы» Т.В. Вдовина, данное исследовательское направление уже получило развитие в рамках западной науки и проходит процесс институционализации в России. В своей статье Вдовина систематизирует доступные материалы теоретико-методологического характера и стремится «проложить путь для дальнейших изысканий, которые прольют свет на методику визуальных исследований» [Вдовина, 2012, с. 24].

Автор утверждает, что на сегодняшний день можно выделить несколько базовых подходов к анализу визуального и визуальности: психоаналитический, социально-критический, деконструкционистский, герменевтический, семиотический, структуралистский, дискурсивный. Подводя итоги, Вдовина делает вывод, что, «какой бы подход или сочетание подходов не использовались, результатом всегда будет научная интерпретация увиденного. Интерпретация в данном случае является одной из версий действительности, а не конечным пунктом или абсолютной истиной» [Вдовина, 2012, с. 24].

3. Обзор аналитического инструментария, применяемого к фильму.

Стратегические подходы.

Один из основных стратегических подходов, используемых при анализе кинопроизведений, – *междисциплинарный*. Заголовки научных работ говорят сами за себя: конфликтологический [Ковалев и др , 2013; Ковалев, Миханькова, 2016; Батова, 2016], культурологический [Жукова, 2012], лингвистический [Былёв, 2015; Любаева, 2017], переводческий [Пашковска-Вильк, 2016; Морозова, 2019], профессиоведческий [Морозова, 2019], социокультурный [Мехоношин, 2013], социологический [Сергеева, Мосиенко, 2016; Орех, 2019], философский [Димухаметова, Гаязова, 2020; Ставцева, 2018], философско-антропологический [Постникова, 2005], философско-искусствоведческий [Рослякова, 2015], философско-правовой [Давлетшина, 2015], экокритический [Simila, 2013], этический [Давыдова, 2012; Тымчук, Устюжанинова, 2020; Брыксина, 2020] анализ фильма. Кроме того, стоит выделить исторический и комплексный подходы, а также психологическую кинотеорию.

Когнитивная теория кино возникла как особая исследовательская парадигма в середине 1980-х годов, став реакцией на доминировавшую в то время психоаналитическую и семиотическую традицию. В основе – сосредоточение внимания на опыте и реакции аудитории, фокус на

ISSN 2227-6165

психологии зрителя. Когнитивные исследования кинематографа прежде всего связаны с именами таких ученых, как Дэвид Бордуэлл [Bordwell D, 1989, 2008, 2013], Ноэль Кэрролл, [Carroll, 2008, 2014], Грегори Карри [Currie, 1995], Карл Плантинга [Plantinga, 2002], Джозеф Д. Андерсон [Anderson, 1998], Пер Перссон [Persson, 2003], Грег М. Смит [Smith, 2003], Торбен Гродал [Grodal, 1999].

В 2008 г. зародилась наука о нейрофизиологических аспектах киноискусства – нейросинематика, основателем которой стал ученый из Принстонского университета Ури Хассон [Hasson, 2008]. Как отмечает в рецензии на работы, посвященные когнитивным исследованиям кинематографа, Л. Бугаева, «если для Хассона фильмы – всего лишь стимулы при изучении активности коры головного мозга, то для многих его последователей, связавших кино и мозг, нейровизуальные исследования – это также способ открыть нечто новое в механизмах воздействия кино на зрителя и приблизиться к пониманию структуры кинореальности и ее составляющих». Автор утверждает, что «когнитивное киноведение – это изучение фильмов в их отношении к деятельности мозга, к процессам восприятия, понимания, запоминания и обобщения, то есть изучение механизмов порождения и декодирования заложенных в кинонарративах значений и смыслов, реконструкция ментальных состояний персонажей, создание интерпретационных сценариев, основанных на разных аспектах зрительского восприятия» [Бугаева, 2017, с. 346-347]. «Никакой серьезный разговор о природе визуальных коммуникативных и художественных систем без понимания особенностей системы нашего зрительного восприятия невозможен», – пишет исследователь теории визуальных медиа, выразительных средств экрана и истории киноискусства С.А. Филиппов [Филиппов, 2019, с. 92].

Л.Д. Бугаева обращается к трём текстам, репрезентирующим различные парадигмы когнитивных исследований кинематографа: теорию, опирающуюся на естественно-научные, нейровизуальные, методы исследования представляет «Фликер: как фильмы действуют на мозг» профессора психологии Университета Вашингтона в Сент-Луисе Джеффри Закса [Zacks, 2015]; концепцию, связанную с изучением нейрообраза воплощает «Нейрообраз: кинофилософия Делёза в эпоху цифровой культуры» авторства ученого из Амстердамского университета Патриции Пистерс [Pisters, 2012]; направление, связанное с эстетикой телесности, – сборник «Телесные метафоры в кино, телевидении и видеоиграх: когнитивный подход» коллектива авторов – членов Общества когнитивных исследований кинообразов (SCSMI) [Fahlenbrach, 2016], которое поддерживает междисциплинарные исследования в области истории, теории, эстетики движущихся изображений, когнитивистики, философии разума и искусства.

Говоря о когнитивной теории, нельзя не упомянуть Хуго Мюрстенберга, положившего начало серьезным психологическим исследованиям кино: главное содержание книги «Фотопьеса: Психологическое исследование» [Munsterberg, 2012] – это «идея, что кинематограф представляет собой реализацию процессов мышления» [Филиппов, 2000]. Феноменологическая концепция Мюнстерберга «объясняла эффект движения кинокадров не инерцией сетчатки глаз, а возможностями человеческого мозга», что определило кино как искусство разума (внимания, памяти, воображения, эмоций) [Назаретян, 2019, с. 111]. С.А. Филиппов также отмечает, что рассуждения Мюнстерберга о том, что «быстрое, необычное, повторное, неожиданное действие с сильным внешним эффектом будет навязывать себя нашему сознанию и разрушать психическое равновесие», близки концепции монтажа аттракционов С.М. Эйзенштейна. Автор также обращает внимание на общий для Мюнстерберга и Эйзенштейна «интерес к физиологическим основам психики – к рефлексологии в одном случае и к экспериментальной психологии – в другом» [Филиппов, 2000, с. 234].

ISSN 2227-6165

О.А. Янутш в работе «Анализ кинотекста как инструмент экспертизы кинопродукции» отмечает, что *«классический киноведческий анализ»* [Янутш, 2011] состоит из: 1) разбора сюжетных принципов построения фильма, выявления фабулы и логики композиции; 2) анализа кинематографических изобразительных и художественно-выразительных средств: рассмотрение ключевых составляющих экранного образа – изображения, звука, монтажа и актерской игры; 3) контекстного анализа, включающего исследование общекультурного, художественного и психологического контекста создания кинопроизведения [там же]. По мнению ряда исследователей, «анализ, который начинается и заканчивается лишь кинотекстом, уязвим, поскольку заключает в скобки или игнорирует условия и контексты производства и восприятия этого произведения» [Ярская-Смирнова, 2001, с. 112].

Перечисляя ключевые элементы киноязыка, Янутш ссылается главным образом на работу Н.А. Агафоновой «Общая теория кино и основы анализа фильма», которая позиционируется как «попытка придать статус точной науки киноведению». Н.А. Агафонова на примере более чем двадцати кинопроизведений различных периодов, школ и течений апробирует *целостный, компаративный и контекстуальный методы* анализа фильма. Предлагаемая методика *целостного анализа* представляет собой пятиступенчатую модель: 1. Сюжетосложение. 2. Композиция и структура. 3. Изобразительная и звуковая образность. 4. Синтаксис. 5. Символико-метафорический надтекст [Агафонова, 2008]. Анализируя изобразительную образность, автор обозначает ключевые приемы и соотносит их с восприятием смысловой конструкции фильма, не фокусируясь на визуальных решениях. Тем не менее, в книге представлен краткий, но емкий словарь киноязыка – Агафонова обращается к особенностям образной речи кинематографа, отдельно рассматривая такие аспекты, как пространственно-временной континуум фильма, композиция кадра, мизансценирование, внутрикадровая динамика, крупность, ракурс, движение камеры, цветовое и световое решение, монтажные структуры, звук [Агафонова, 2008].

Формальному анализу выразительных средств фильма, лежащему в основе последующего разбора произведения, уделяется большое внимание в ряде зарубежных исследований. Немецкий ученый Гельмут Корте в работе «Введение в системный киноанализ» предваряет схему систематического изложения результатов исследования фильма обзором изобразительных средств кинематографа [Корте, 2018].

Корте также обращает внимание на то, что проведение качественного анализа невозможно без предварительного составления скрипта – протоколирования, основанного на определенных единицах кинонарратива. Последовательная каталогизация «вынуждает гораздо внимательнее всмотреться в фильм», позволяет глубже изучить кинематографическое произведение [Корте, 2018, с. 84]. Однако «конечная цель всех количественных исследований не математические данные, а создание системы инструментов анализа, которую можно модифицировать и расширять разными способами и на любом этапе. Функция этих инструментов в конечном счете определяется лишь при интерпретирующем обобщении, то есть в ходе общего качественного анализа» [Корте, 2018, с. 92]. Таким образом, схема *системного анализа* включает в себя следующие компоненты [там же, с. 113-114]:

- краткое описание содержания;
- постановка проблемы: первая субъективная оценка;
- каталогизация элементов содержания и формы;
- анализ и интерпретация;
- историческая привязка и восприятие фильма его современниками;
- выводы: обобщение самых важных результатов и оценка.

Последовательно и скрупулёзно формальную структуру киноязыка рассматривают Дэвид Бордуэлл и Кристин Томпсон [Bordwell, Thompson, 2008], Луи Джанетти [Gianetti, 2013], Барри Солт [Salt, 1992].

ISSN 2227-6165

Л.Б. Клюева во второй главе диссертационного исследования «Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма» проводит *комплексный анализ* фильма Андрея Тарковского «Зеркало». Примененный автором комплексный подход опирается «на инструментарий структурно-семиотического, феноменологического, герменевтического и психоаналитического методов, а также идеи и принципы постструктуралистской деконструкции» [Клюева, 2012, с. 5]. Значительная часть исследования посвящена механизмам и принципам анализа, а также осмыслению фильма в категориях текста. Клюева акцентирует внимание на том, что «структурализм пытается предохранить критический анализ от двойной опасности: от банальности, словесной суеты, с одной стороны, и фиксированности, жесткости критического слова, ведущей к обездвиживанию живого текстового процесса – с другой» [там же, с. 22]. Критику следует стремиться «войти в символическое измерение текста, не разрушив его» [там же, с. 22]. Исследователю необходимо выявить логику движения символического и «по-своему продлить символический процесс», заданный в картине. С тем чтобы этого достичь, ученому следует стремиться «не столько уловить, зафиксировать и дешифровать символ, сколько воспроизвести саму логику движения символического, прорисовать его шлейф» [там же, с. 22].

В работе рассмотрены три базовых уровня картины: 1. Уровень композиционной организации. 2. Уровень действий (актанта). 3. Уровень тайны – сакральный уровень. В исследовании проанализирована «система уровней и диалектика связи между ними, а также эксплицированы и подробно описаны аспекты фильма, ориентированные на манифестацию трансцендентного» [там же, с. 22].

Таким образом, стратегические подходы, используемые при работе с фильмом, позволяют провести его комплексный анализ, рассмотреть в исторической перспективе или на пересечении с широким кругом дисциплин, включая культурологию, социологию и философию.

Методологические подходы.

Семиотический подход, как известно, занимает одно из центральных мест в изучении киноискусства. Семиотике кино, охватывающей множество различных направлений, посвящен огромный пласт исследований, включая работы признанных классиков теории кино – Юрия Лотмана [Лотман, 1998], Кристиана Метца [Метц, 1993], Ролана Барта [Барт, 1975, 1997, 2015], Умберто Эко [Эко, 2008], Пьера Паоло Пазолини [Разлогов, 1984], Жана Митри [Разлогов, 1984]. В основе семиотического подхода лежит изначальное допущение, что все элементы кинематографического произведения являются знаками, что противоречит онтологии зафиксированного и может привести к переинтерпретации – вчитыванию не задаваемых автором знаков.

Необходимо подчеркнуть, что многие ученые ставят под сомнение как текстоцентрический, так и лингвоцентрический подходы к исследованию кинематографических произведений, отказываются исследовать фильм как текст и не признают связи между кинокадром и словом [Бугаева, 2011].

В современных российских исследованиях, посвященных семиотике кино, преобладают обзорные статьи, фокусирующиеся на истолковании и сравнительном анализе известных концепций семиотики: С.С. Зайченко выделяет особенности кинодискурса как знаковой системы [Зайченко, 2011], В.А. Сербин анализирует тезисы Лотмана, Барта и Эко и перечисляет проблемы семиотической модели анализа фильмов [Сербин, 2014], А.Э. Борисова рассматривает концепции Метца, Пазолини, Эко и Лотмана и оценивает эффективность семиотического подхода в разборе произведений киноискусства [Борисова, 2018], Е.Г. Курова, опираясь на исследования Барта и Эко, выявляет важность анализа фотограмм для разбора как единичного изображения, так и

ISSN 2227-6165

кинофильма в целом [Курова, 2018], Е.Н. Шатова осуществляет метатеоретические построения, предпринимая попытку развития взглядов Лотмана [Шатова, 2014], А.Д. Дибров и Е.В. Вычужанина анализируют взаимодействие двух семиотических систем в кинематографе [Дибров, Вычужанина, 2018]. В статье «Три концепции семиотики кино: Ю. Лотман, К. Метц, Р. Барт» украинский исследователь М.В. Константинов проводит сравнительный анализ теорий ученых и делает вывод об определенном сходстве семиотики кино Метца и Барта и отличии их взглядов от позиции Лотмана [Константинов, 2017]. Автор проводит краткий обзор имеющихся компаративных исследований теорий Метца, Барта и Лотмана и указывает на фрагментарность знаний в данной области, отмечая труды С. Зенкина, Ли Хана, Ким Су Квана, Р. Зайнетдиновой и Г.Игла [Константинов, 2017].

Что касается современных зарубежных трудов в сфере киносемиотики, примечательна статья Бруно Сурэса с громким названием «Семиотика кино не мертва»: автор с оптимизмом смотрит в будущее семиотики кино, утверждая, что с ее помощью можно идентифицировать клише, понять структуру фильмов, выявить идеологическую подоплеку и найти параллели с текущими социальными проблемами [Surace, 2018]. Сурэс полагает, что семиотический анализ не самоцель, а инструмент, открытый для интерпретаций других дисциплин, семиотика призвана определять, что, и в соответствии с какими процедурами, должно быть прочитано в тексте.

Основная часть работы Сурэса разделена на три главы: в первой – «Семиотика и фотогения» – исследователь анализирует взгляды Луи Деллюка и Жана Эпштейна, делая вывод о том, что первые эстетические теории кино на самом деле уже содержали в себе «семиотическую матрицу, основанную на распознавании определенных визуальных и повествовательных тропов» [Surace, 2018, p. 802]; во второй – «Как изучать незаконченный фильм» – обращается к современному кинотексту, картине Яэль Херсонски «Неоконченный фильм» (Shtikat Haarchion, 2010), показывая, что семиотика является ключевой дисциплиной, осуществляющей посредничество между объектом исследования и другими субъектами; в третьей – «Новые перспективы» – автор рассматривает подход Славоя Жижека, который он считает одним из возможных вариантов развития семиотики в современном киноведении.

Суть *герменевтического анализа* заключается во всестороннем рассмотрении медиатекста и его толковании сообразно контексту создания. Так, анализируется исторический, политический, культурный контекст; отличительные черты исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу формирования, степень влияния событий того времени на медиатекст [Сальный, 2017]. Кроме того, указываются «место и время действия, характерная для данного медиатекста обстановка, предметы быта, жанровые модификации, приемы изображения действительности, типология персонажей, существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов, развязка» [там же, с. 165].

Д.А. Салынский в монографии «Киногерменевтика Тарковского» не только интерпретирует фильмы режиссёра средствами герменевтики, но и обращается к «собственной герменевтике Тарковского», воплощавшего свое понимание законов мироздания в кинообразах по определенной системе [Салынский, 2009, с. 5]. Автор утверждает, что в фильмах Андрея Тарковского «весьма заметны» лежащие в основе древних систем аналитического рассуждения принципы, по которым в действительности строится стихия художественности, несмотря на кажущуюся невозможность структурирования ее иррациональных основ. В центре внимания Салынского – «структура мезокосма Тарковского и композиция его фильмов» [там же, с. 9].

А.В. Федоров, руководитель проекта «Школа и вуз в зеркале советских, российских и западных аудиовизуальных медиатекстов», объединившего ряд исследований, в основе которых лежит герменевтический подход [Горбаткова, 2018, 2019], в монографии «Анализ аудиовизуальных

ISSN 2227-6165

медиатекстов» останавливается на сюжетном и структурном анализе картин детективного жанра; рассматривает в идеологическом и социокультурном поле некоторые их экранизации, выделяя, согласно разработанной У. Эко методике, три значимых в произведении «ряда»: «идеологию автора; условия рынка, которые определили замысел, процесс написания и успех книги; приемы повествования» [Федоров, 2012, с. 15]. Автор подчеркивает, что использует методологию, разработанную У. Эко, А. Силверблэтом, Л. Мастерманом, К. Бэзэлгэт, опирающуюся на важнейшие понятия медиаобразования: «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences).

Кроме того, Федоров обращается к «герменевтическому анализу культурного контекста – исследованию процесса интерпретации медиатекста, культурных, исторических факторов, влияющих на точку зрения агентства/автора медиатекста и на точку зрения аудитории» [там же, с. 47]. В основе такого анализа – изучение медиатекста посредством соотнесения с культурной традицией и действительностью. При этом автор подчеркивает, что «герменевтический анализ будет сочетаться со структурным, сюжетным, этическим, идеологическим, иконографическим/визуальным, анализом медийных стереотипов и персонажей медиатекста» [там же, с. 31]. Предваряя сравнительный анализ медиатекстов, Федоров перечисляет вопросы, сформулированные американским ученым и медиапедагогом А. Силверблэтом для проведения герменевтического анализа. Стоит отметить структурированность выводов Федорова и наглядность результатов исследования, отображаемых в виде ряда таблиц. Что касается изобразительной составляющей анализа, ученый отмечает визуальные характеристики проявления определенных иконографических кодов в медиатекстах, однако, очевидно, изобразительный образ фильма не является фокусом исследования автора.

Авторы статьи «Глубинная герменевтика в визуальном анализе» [Соколова, Хорошилов, 2018] рассматривают кинофильм как иллюстрацию клинического и культурного явления с опорой на принципы герменевтического и семиотического анализа продуктов визуальной культуры. В основе подобного подхода – междисциплинарная интеграция психологии и искусства.

В труде «Идеологии и утопии современного общества: визуальный анализ кинотекста» С. Жданова и И. Чудова рассматривают способы трансляции идеологий и утопий через продукты культуры, анализируют особенности репрезентации различных идей в кинематографических произведениях. «Основной метод сбора и анализа информации – *визуальный анализ*» [Жданова, Чудова, 2011, с. 51]. Три группы респондентов представляют три уровня анализа фильмов. Исследователи выявляют в фильмах жесткие десигнаторы и объединяют их в смысловые группы. Набор десигнаторов отражает жанровую направленность картины. Отдельный аспект анализа – визуализация десигнаторов. Вслед за анализом жестких десигнаторов и их репрезентацией в кинематографических произведениях авторы обращаются к рассмотрению контекста – выявлению узловых точек, выражающих содержание идеологий и утопий.

Структурный анализ рассматривает следующие аспекты фильма:

1. Сюжетосложение.
2. Драматургия.
3. Изобразительная и звуковая образность (анализ художественных средств выразительности, символико-метафорический ряд).
4. Монтаж.
5. Контекст.

ISSN 2227-6165

Особое внимание *структурно-системному методу* уделяет в своем фундаментальном труде «Методология анализа фильма. Становление системного подхода в киноведении» выдающийся исследователь аудиовизуальной культуры Яков Борисович Иоскевич [Иоскевич, 1978]. Ученый утверждает, что анализ фильма – «операция многомерная»: «от исследователя требуется видение не изолированного объекта – фильма и его внутреннего строения, но наблюдение его в системе многообразных связей. Полифункциональность фильма, многообразие его внешних связей, формирующих и его внутреннюю структуру, дают основание обратиться к методике системно-структурного исследования, проверить продуктивность такого подхода к кинопроизведению» [там же, с. 6]. В приложении к пособию автор приводит два примера использования системно-структурного подхода – анализ документальных лент «Взгляните на лицо» (Коган, 1966) и «Набережная “Альма-Матер”» (Гурьянов, 1966).

Иоскевич рассматривает категорию «структура», перечисляет подходы к изучению соотношений систем и элементов в исследуемых объектах и подчеркивает трудность использования системно-структурного метода в искусствознании: чем выше уровень организации системы, тем сложнее расчленять ее на элементы, подсистемы, взаимодействия между ними [там же, с. 8-11]. Ученый пишет о фильмологии, претендовавшей на роль «тотальной» науки о кино, и останавливается на отдельных кинотеориях, позволяющих проследить этапы становления системного подхода к анализу фильма.

Безусловно, также важно упомянуть работы, в которых рассматривается и систематизируется широкий спектр существующих теорий кино: хрестоматийный труд Гуидо Аристарко «История теорий кино» [Аристарко, 2013], классический обзор Дадли Эндрю «Главные теории кино: введение» [Andrew, 1976] и его продолжение «Концепции теории кино» [Andrew, 1984], «Теория кино и критика: вступительные чтения» Джеральда Маста, Маршалла Коэна [Mast, Cohen, 1975], «Теория кино: введение» Роберта Стэма [Stam, 2017], «Теории кино, 1945-1995» Франческо Касетти [Casetti, 1999]. Что касается современных отечественных исследований в данной области, стоит отметить статьи П.В. Назаретяна, рассматривающего известные теории кино с социально-философских позиций [Назаретян, 2016, 2019]. Так, автор выделяет двенадцать концепций кино:

1. Феноменологическую концепцию авторства Мюнстерберга;
2. Импрессионистскую концепцию Деллюка;
3. Диалектическую теорию кино Эйзенштейна, Вертова, Кулешова;
4. Неомарксистскую теорию;
5. Техницистско-прогрессивную концепцию Беньямина;
6. Психофизиологическую трактовку кино;
7. Социально-антропологическую концепцию;
8. Реалистическую теорию кино;
9. Медиатехнологическую теорию Маклюэна;
10. Семиотику;
11. Психоаналитическую трактовку;
12. Интертекстуальную теорию;

и указывает ряд тенденций в развитии теорий киноискусства [Назаретян, 2019].

Отдельного упоминания заслуживает исторический обзор кинотеории авторства Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» [Эльзессер, Хагенер, 2016]. История теорий кино дана в книге через призму ряда концептуальных метафор, важных для понимания тенденций в эволюции представлений о киноискусстве: окно и рамка, дверь, зеркало, глаз, кожа, орган слуха. В центре внимания авторов – тело как инструмент восприятия, получения эстетического опыта: «…включение тела в теорию кино – способ выйти из тех тупиков, в которые зашла теория репрезентации, а также привлечь более разнообразные подходы к

ISSN 2227-6165

концептуализации кинематографического опыта» [там же, с. 259]. Попытки применения телесно-обусловленной методологии в кинотеории предпринимают В. Галлезе, Л. Маркс, В. Собчак, Д. Баркер, в цифровом и интерактивном искусствах М. Хансен [Деникин, 2017, с. 123]. Проанализировав основные положения зарубежных исследований экранных произведений в рамках телесно-ориентированного подхода, А.А. Деникин утверждает, что «мультисенсорная методика анализа аудиовизуальных произведений могла бы стать альтернативой традиционным герменевтической и семиотической методологии анализа кинотекстов: от интереса к анализу качеств и ценностей аудиовизуальных текстов как «объектов искусства» интерес смещается к анализу процессов зрительского использования кинотекстов» [там же, с. 126].

В статье «Кинофильм как объект и не-объект нарратологии» Н.В. Поселягин рассматривает сложность включения киноискусства в нарратологическое исследование, обозначает проблемы, стоящие на пути разработки инструментария *кинонарратологии*. Автор отмечает, что нередко «нарратологический анализ сводится к поиску в кинотексте некоторого ограниченного набора приемов, благодаря которым он с теми или иными целями воздействует на зрителя», а затем исследуются непосредственно эти цели в соответствии с «идеологической позицией» анализирующего: марксистской, гендерной, постмодернистской и др. [Поселягин, 2012, с. 1]. Поселягин подчеркивает, что «фильм – явление хотя и нарративное, но прежде всего визуальное» [там же, с. 1], поэтому применение категорий теории повествования к анализу кинематографического произведения влечет за собой ряд проблем. Так, автор обращает внимание на присущий кинематографу эффект «тотальной видимости» (термин Дугласа Уинстона) и полемизирует с Вольфом Шмидом, утверждающим, что «художественная проблема фильма – редуцированная отобранность» и кино отображает объекты в их конкретной данности, в отличие от литературы, где сознание читателя достраивает характеризуемые предметы. Поселягин связывает эффект тотальной видимости с континуальнстью изображения, которое может быть разделено на минимальные единицы огромным количеством способов, что делает нарратологию не самым подходящим инструментом [там же]. В то же время автор отмечает, что минимальная единица визуального сюжетного повествования – стоп-кадр – довольно легко может быть проанализирована с помощью нарратологического инструментария [там же].

В статье «Нарративный анализ в исследовании художественных фильмов» Змитроченко отмечает два основных подхода к анализу нарратива: синтагматический, основанный на трудах Владимира Проппа, и парадигматический, опирающийся на работы Клода Леви-Стросса, а также занимающий промежуточное положение между ними подход А. Греймаса [Змитроченко, 2019]. Кроме того, автор перечисляет модели нарративного анализа по Риссману: тематический, структурный, интеракционный и перформативный, – и, обращаясь к П. Верстратену, отмечает, что нарративность заложена в кинофильмах, потому что они разворачиваются во времени.

В статье «Нарративный анализ: понятие или метафора?» обозначается три вида фокализации по Женетту (нулевая, внутренняя и внешняя), уделяется внимание темпоральной структуре фильма, а также обозначается ряд параметров, по которым могут быть противопоставлены традиционный и альтернативный кинонарративы [Пузанова, Троцук, 2003].

Статья В.А. Ефименко «Кинонарратив как объект нарратологического анализа» посвящена описанию кинофильмов как нарративов, обладающих пространственно-временными и причинно-следственными характеристиками. Автор предпринимает попытку междисциплинарного исследования, в котором методы анализа литературных произведений применяются к кинонарративам. Автор отмечает, что «применение нарратологического инструментария к анализу художественных фильмов является довольно распространенной практикой последних десятилетий (Д. Бордуэлл, С. Четмен, Х. Фултон)» и приходит к выводу о том, что «при отсутствии

ISSN 2227-6165

закадрового голоса повествование в анализируемых фильмах ведется кинематографическим нарратором, представленным мизансценой, звуковыми и визуальными эффектами» [Ефименко, 2013, с. 87-90].

Обращаясь к *нарративному анализу* мелодраматических фильмов, В.А. Гуськов приводит определение данного метода, данное О.А. Леонтовичем: «Нарративный анализ – это качественный метод исследования, направленный на интерпретацию повествования и уделяющий особое внимание временной последовательности, которую устанавливают люди как рассказчики о своей жизни и окружающих событиях» [Леонтович, 2011, с. 92]. Автор стремится посредством нарративного анализа выявить «механизмы конструирования социальной реальности» в популярных мелодрамах и выделяет следующие параметры для содержательного анализа: черты характера и внешний вид главных героев; изображение любви; роль моральных ценностей; материальное благополучие; самодостаточность центральных персонажей; склонность к конформизму либо бунтарству; роль случая [Гуськов, 2020, с. 166].

Суть *лейтмотивного анализа фильма* – выявление основополагающих лейтмотивов кинематографического произведения и анализ связей между различными мотивами, объединенными общей тематикой. Согласно С.П. Федоткину, адаптировавшему использующийся в литературоведении мотивный метод к исследованию киноискусства, «лейтмотивный анализ – это не просто один из вариантов тематического анализа, но методология, позволяющая соединить воедино множество аспектов фильма, включая тематику, драматургию, формальные и стилистические средства» [Федоткин, 2017, с. 4]. Помимо литературоведческих исследований, на разработчика метода оказали влияние теоретические тексты Артавазда Пелешяна и Андрея Тарковского [там же, с. 9]. Стоит отметить, что метод мотивного анализа противоположен покадровому разбору фильма: картина «рассматривается на «вертикальном» или парадигматическом уровне» – выявленные в кинематографическом произведении параллелизмы вычленяются из заданной режиссёром последовательности и собираются в новую смысловую цепочку [там же, с. 7].

Анализ изобразительных решений фильма – важная составляющая лейтмотивного анализа. Так, рассматривая «Зеркало» Андрея Тарковского, Федоткин посвящает визуальному стилю фильма одноименный параграф, в котором рассматривается организация художественного пространства картины. Автор анализирует изобразительный стиль режиссёра, выделяя «создание рамочных обрамлений внутри кадра и особый интерес к фактурам» [там же, с. 23]. Несмотря на целостность и глубину лейтмотивного анализа, его возможности весьма ограничены в силу очевидной специфичности: он подходит для разбора особых кинопроизведений, в которых превалируют лейтмотивы, параллельные тематические линии, а не фабульные связи.

Завершая обзор методологических подходов, применяемых в современном киноведении к анализу фильма, рассмотрим «всеобъемлющий для гуманитарной науки» константный метод, разработанный Сергеем Юрьевичем Штейном [Штейн, 2020]: есть основания полагать, что с помощью данного метода удастся преодолеть существующие в сфере анализа киноискусства проблемы. В основе метода лежит принцип, согласно которому то, что мы познаем, принимается за константу или ее компонент. Константа – это «шаблон, подразумевающий возможность определенной вариативности формосодержательной целостности при принципиальной неизменности самой константы, конструктивные компоненты которой также константы» [там же, с. 176]. Автор подчеркивает, что деятельность человека «неосознанно реализуется с помощью константного метода», и приходит к выводу о том, что данный метод не только является методологическим подходом и операционным методом, но и моделирующим методом [там же, с. 177].

ISSN 2227-6165

С.Ю. Штейн отмечает важность умения работать с константами, связанными с «феноменом автоматической фиксации», так как в данном случае «информация, содержащаяся в задаваемом, кажется априори прямой, тогда как она может быть косвенной – выдаваемой за прямую», а «подмена прямой информации косвенной может привести к продуцированию фальсифицируемого знания» [там же, с. 178-179]. Автор предлагает следующий алгоритм разложения культурной константы:

– «определение исследуемого как конкретной культурной константы»;

– определение характера информации в задаваемом по отношению к моделируемому (прямой, косвенный, смешанный),

– «константное картирование – определение совокупности моделируемых констант, содержащихся в задаваемом исходной культурной константы», включающее в себя выявление моделируемых констант через выражающую их прямую информацию и «определение возможной индексной информации» [там же с. 179]. Результатом реализации такой операции может быть константная «карта» [там же, с. 179-180]. С.Ю. Штейн утверждает, что рассмотренный выше алгоритм может быть расширен с учетом того, что индексная информация «может выражаться не только через прямую информацию, но и конструктивные компоненты исходной и моделируемой константы». Результатом осуществления такого алгоритма станет расширенная константная «карта» [там же, с. 180-181].

Существующее описание константного подхода в качестве моделирующего подхода в отношении создания фильма, «отзеркалив» моделирование на анализ, можно использовать как начальный пример его задействования в качестве аналитического инструмента в отношении кинематографического произведения [Штейн, 2021].

Методологические конструкторы.

Кратко характеризуя основные течения Film Studies в исторической перспективе, авторы книги «Мультимодальный анализ кино: что означают фильмы» Джон Бэйтмен и Карл-Хенрик Шмидт составляют схематическую карту дисциплин, составляющих ядро науки о киноискусстве (*рис. 3*) [Bateman, 2013].

Усеченную версию обзора истории film studies авторы начинают с 60-х годов, когда был предложен «более научный» и строгий подход к киноанализу, использующий техники и приемы семиотики. Во многом вдохновленные лингвистикой семиотические описания того времени, казалось, считали воспринимающий субъект лишним: формальные черты текста, будь то кинематограф или другой медиум, определяли возможные прочтения. Впоследствии такая

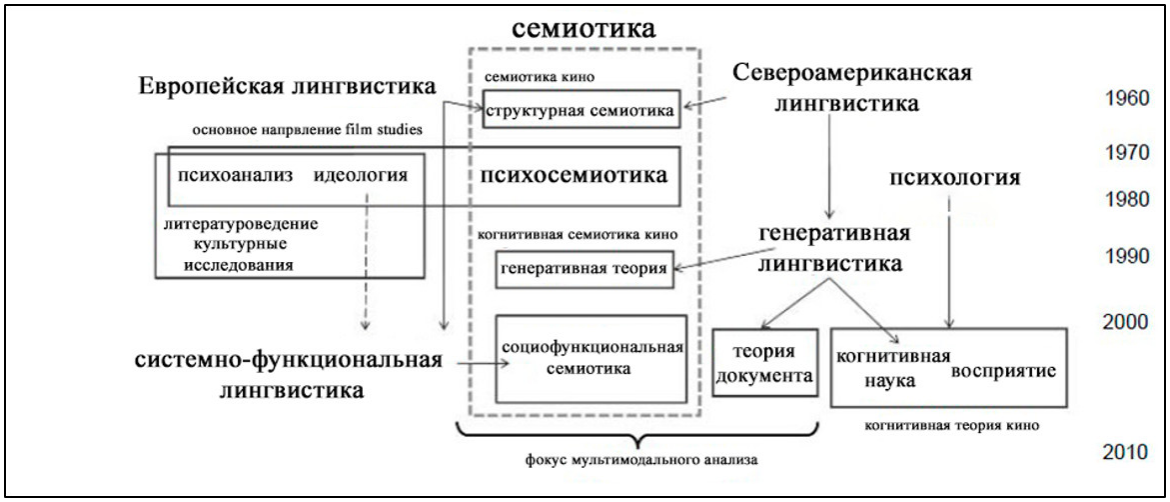


Рис. 3.
Bateman J., Schmidt K. H. «Multimodal film analysis: How films mean».
Основные направления Film Studies.

ISSN 2227-6165

позиция рассматривалась, с одной стороны, как отделение фильмов и зрителей от социального и идеологического контекста, а с другой – предпочтение определенного «научного» прочтения текстов всем другим [Ibid, p. 21]. Политическая критика, особенно нацеленная на голливудскую киноиндустрию, стала доминирующим дискурсом в film studies, поэтому внеисторическая, внесоциальная точка зрения, предполагаемая ранней семиотикой, не вписывалась в парадигму общественной жизни. Бейтмен и Шмидт выделяют три узловые группы исследований, ставшие ответной реакцией на указанную выше проблему.

1) Широкая программа, стремящаяся объединить идеологическую критику общества, прежде всего с марксистских позиций, психоаналитическое исследование снов и фантазий с применением оптики Лакана и семиотическую теорию [Ibid, p. 21]. Вариации этих направлений и их дальнейшие разработки широко распространены в киноведении и стали неотъемлемой частью исследования фильмов. Ключевая черта – примат языка.

2) Вторая группа, развивающаяся параллельно первой и частично совпадающая с ней, связывает киноведение с исследованием литературы: методы, разработанные для изучения художественных текстов, считаются применимыми к анализу фильмов. Эта программа включает в себя множество различных подходов, объединенных положением, согласно которому восприятие литературных произведений и кинофильмов идентично [Ibid, p. 21].

3) Третья категория направлений рассматривает фильм как объект восприятия: основная идея заключается в том, что люди реагируют на фильм так же, как на мир в целом, то есть восприятие того, что происходит в кинематографическом произведении, имеет множество параллелей с реакцией на окружающую действительность. Восприятие представляет собой разделение визуального и акустического ряда на объекты, свойства, отношения, движение и так далее, и их интерпретация основывается на нашем общем понимании того, что такое объекты, какие действия совершаются, какими мотивами могут руководствоваться люди [Ibid, p. 22].

Помимо обозначенных выше направлений, авторы отмечают исследования, находящиеся на границе кино и философии, труды, изучающие природу кинематографического «опыта», феминистскую теорию кино, анализ фильмов с точки зрения массовых коммуникаций и медиа [Ibid, p. 26].

Бейтмен и Шмидт отмечают, что ориентированность их собственного подхода на «сам фильм» в некотором отношении перекликается со взглядами Бордуэлла и Томпсон – призывом к фокусировке на специфике отдельно взятых картин и приверженности к *новому формализму*, способному связать технические приемы с их использованием применительно к решению практических проблем киноповествования. Визуальный ряд киноленты может воплощать значения, которые не ограничиваются еще одним описанием того, что изображения показывают. Исследователи утверждают, что в фильме есть информация, выходящая за границы сюжетной канвы истории, но воспринимаемая аудиторией определенным образом. Так, фильм передает больше, чем то, что изображается напрямую, и доказательства наличия такого дополнительного семантического пласта существенны. Это, как правило, то, что относят к стилю фильма, и подобные абстрактные эффекты невозможно игнорировать. Их непосредственное воздействие на зрителя кажется более эффективным и влиятельным, чем их текстовые эквиваленты. Бейтмен и Шмидт рассматривают такие виды значений, как вносящие жизненно важный вклад в то, как фильмы устроены и как они могут быть поняты.

Авторы обращаются к системно-функциональной лингвистике и упоминают три метафункции языка по Халлидею: воображаемую (ideational), касающуюся формирования идей и отвечающую за создание миров событий, людей и вещей, а также их качества и количество, фокусирующуюся на процессе, участниках и обстоятельствах; межличностную (interpersonal), связанную со взаимодействием, оценкой и выражением эмоций; и текстуальную (textual) – метафункцию,

ISSN 2227-6165

объединяющую две другие для построения формулировки, превращающую индивидуальные характеристики и оценочные суждения в структурированные единства, способные передавать гораздо более сложные значения. Бейтмен и Шмидт полагают, что две первые категории уже в достаточной степени изучены применительно к кинематографу. Воображаемая метафункция соответствует миру истории – диегезису. Межличностная категория главным образом включается в рассмотрение проявляемых эмоций и обсуждалась в контексте киноискусства Smith, Tan, Plantinga и другими – особенно с точки зрения выражения эмоций посредством структуры повествования. Однако текстуальная метафункция, по мнению авторов, нуждается в пристальном рассмотрении. Своей целью исследователи определяют выявление того, как фильмы создают значение, изучение текстовой логики понимания фильмического нарратива. Данная логика формирует критически важную часть в цепочке толкования: от восприятия к пониманию [Ibid, p. 5].

Анализируя фрагмент на стыке двух сцен фильма «Идентификация Борна» (The Bourne Identity, 2002), Бейтмен и Шмидт утверждают, что данный отрывок имеет конструкцию «указующего перста» – при просмотре немедленно возникают подозрения в отношении одного из представленных персонажей. Так, авторы задаются вопросом: как фильм этого достигает? чего именно он достигает?

В качестве прелиминарного этапа ученые разделяют анализируемый фрагмент на кадры, обозначают основные средства аппаратного моделирования, вербальную составляющую и саундтрек. Кроме того, в центральную колонку помещаются скриншоты, репрезентирующие каждый кадр. Основная задача подобной «транскрипции» – сфокусировать внимание на определенных аспектах, значимых для анализа (*рис. 4*).

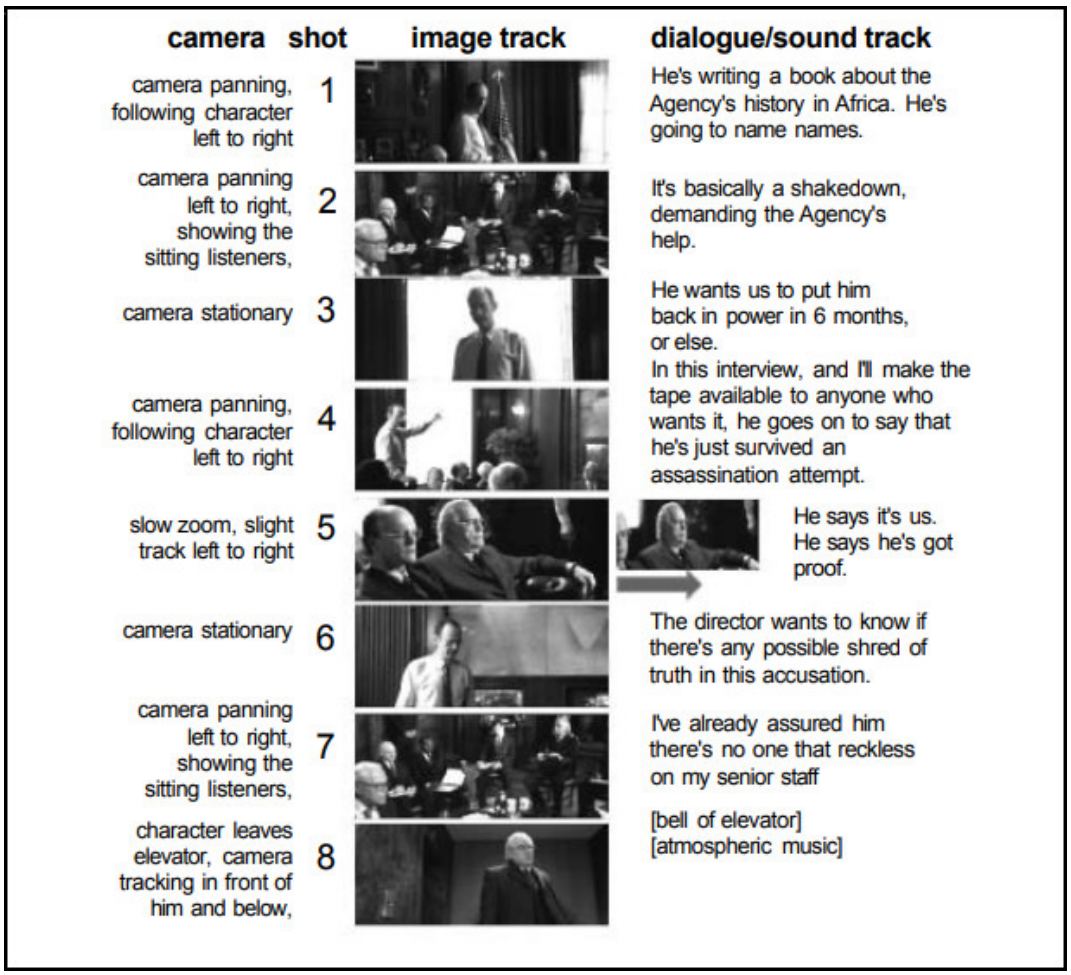


Рис. 4.
Транскрипция фрагмента фильма «Идентификация Борна» (00:11:36–00:12:10).

ISSN 2227-6165

Как же фильм подготавливает восприятие? Что в кинематографическом произведении руководит интерпретациями? Рассматриваемый случай, как утверждают авторы, очень прост и был выбран ими за наглядность. В анализируемом фильме есть четкие сигналы, которые Дэвид Бордуэлл назвал «cues» (намеки, сигналы, реплики). Однако понимание того, как эти сигналы способствуют интерпретации, требует раскрытия разных «уровней абстракции», обобщаемых или упускаемых в теории кино: «Если мы стремимся к выявлению общих паттернов, не ограничиваясь анализируемым фильмом, то не можем утверждать что, например, делаем вывод о виновности героя, потому что камера приближается к нему, или что когда камера задерживает взгляд на ком-то в группе людей, то это означает, что он преступник».

Ученые отмечают, что вопрос интерпретации изобразительной конструкции довольно непрост и широко обсуждаем в киноведческой литературе: очень сложно сказать, что именно означают определенные фильмические сигналы. «Некоторые авторы предположили, например, что наезд камеры – это знак эмоциональной интенсивности, напряженности, или что этот прием приближает зрителя к протагонисту. Однако имеют ли место те или иные интерпретации? – этот вопрос остается открытым, и дать на него ответ необходимо в каждом конкретном случае. Тем не менее, очевидно, что кинематографические сигналы вносят некую определенность, в противном случае зрительские толкования были бы гораздо более разнообразными, чем они есть на самом деле» [Ibid, p. 71].

Рассматривая вопрос интерпретации тех или иных особенностей аппаратного моделирования на примере фрагмента фильма «Замужество Марии Браун» (Die Ehe der Maria Braun, 1979), Бейтмен и Шмидт подчеркивают, что не существует фиксированных значений ракурсов, использования зума и других приемов: важно, как тот или иной кадр контрастирует с другими в монтажной последовательности [Ibid, 2013, p. 15].

«Мультимодальный анализ фильма» также нацелен на глубокое понимание семиотических теорий: в предпоследней главе книги авторы приводят пример применения сочетания синтагматического и парадигматического анализа.

Автоматизированный системно-когнитивный анализ нацелен на исследование рецепции кинематографического произведения на основании количественного анализа с помощью системы искусственного интеллекта «Эйдос». Авторы предлагают новое научное направление – когнитивное фильмосоздание. Цель исследования – «изучение силы и направления влияния свойств фильмов на результаты их просматривания и степень увеличения этих результатов» [Луценко и др , 2019, с. 1].

Применяя метод *контент-анализа*, В.В. Ковалев ставит перед собой задачу на примере фильма «Брат-2» показать возможности кинематографа как института, способствующего формированию искусственных стереотипов [Ковалев, 2008]. Весь фильм был разделен автором на 81 смысловую единицу, каждой из которой присвоен номер, определенный порядком появления элемента в картине. Для контент-анализа были отобраны только те единицы, которые отражают отношение к ценностям. Так, Ковалев выделяет шесть смысловых линий, являющихся «каналами формирования искусственных стереотипов». Автор сопоставляет удельный вес смысловых единиц, характеризующих определенные типы сознания.

В статье «Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения» Н.Е. Мариевская на примере анализа фильма Ларса фон Триера «Нимфоманка» (Nymphomaniac, 2013) показывает «алгоритм движения к смысловому ядру кинопроизведения». Суть темпорального анализа – анализ форм времени, входящих в состав фильма. Автор утверждает, что смысл изначально определяет конструкцию картины и может быть извлечен заинтересованным зрителем. Исследователь задается вопросом: «Что собой представляет подобный анализ? Каким должен быть его алгоритм?» [Мариевская, 2014, с. 35]. Мариевская упоминает подход Славоя Жижека, заключающийся в анализе того, как «мотив Вещи возникает в диегетическом пространстве

ISSN 2227-6165

кинонарратива», использованный философом для выявления смысла картин Андрея Тарковского. Автор утверждает, что «изъян методологии Жижека заключается в той поразительной свободе, с которой он игнорирует именно то, что обеспечивает единство фильма, – его сюжет». Мариевская подчеркивает, что «причинная связь является связью временной, связь сюжета и художественного времени внутри кинематографического произведения фундаментальна», а следовательно «смысловые отношения внутри фильма открываются через последовательный и всеобъемлющий анализ его временной формы; надежные результаты должны быть получены в результате глубокого и всестороннего анализа структурных отношений внутри ткани фильма» [там же, с. 37]. Исследование горизонтального времени фильма – выявление циклического и нелинейного времени. «Через анализ нелинейного времени фильма обнаруживаются движущие силы сюжет» [там же, с. 38].

Кинематографическая темпоральность также интересует выдающегося теоретика искусства и культуры, философа, филолога и киноведа Михаила Ямпольского, прошедшего путь от семиотики к феноменологии [Ямпольский, Видимый мир..., 1993], к исследованию «кайроса» [Ямпольский, 2004]. Однако главным на сегодняшний день достижением ученого в киноведении, пожалуй, является теория интертекстуальности, которой посвящен труд «Память Тиресия» [Ямпольский, Память Тиресия..., 1993]. Учение об интертекстуальности имеет три основных источника – теоретические взгляды Ю. Тынянова, М. Бахтина и теория анаграмм Фердинанда де Соссюра [там же, с. 35]. Идеи Тынянова о различении в каждом элементе структуры автофункции и синфункции, их тесной взаимосвязи обосновывают включение в поле интертекстуальных связей «явлений совершенно разного порядка» [там же, с. 37]. Согласно концепции Бахтина, текст отражает в себе все тексты в пределе данной смысловой сферы, между текстами и внутри текста складываются диалогические отношения, имеющие особый характер [Ямпольский, Память, там же, с. 38]. Соссюр выявил «особый принцип составления стихов по методу “анаграмм”» – открытое лингвистом явление «позволяло получить наглядную модель того, каким образом в один текст включается иной, каким образом некий внеположенный элемент (имя) воздействует на значение «внутренних» элементов текста» [там же, с. 43].

«Интертекстуальность наслаивает текст на текст, смысл на смысл, по существу «иероглифизируя» письмо» [там же, с. 67], интертекстуальность не только обогащает смысл текста, но и спасает нарушаемую ею же линеарность: если тот или иной элемент не может быть объяснен, исходя из логики повествования, он превращается в аномалию, требующую интертекстуального прочтения – лишь привлечение читателем иных кодов способно восстановить «нарушенный мимесис» [там же, с. 72-74]. Ямпольский приводит схему Рифатерра, предложившего изобразить интертекстуальные отношения с помощью измененного семиотического треугольника Г. Фреге, где Т – текст, Т’ – интертекст, а И – интерпретанта, ответственная за появление «смысловых гибридов» по Бахтину [там же, с. 102], позволяющая «окончательно преодолеть представление о связи текста и интертекста как связи между источником и последующим текстом» (*рис. 5*) [там же, с. 102].

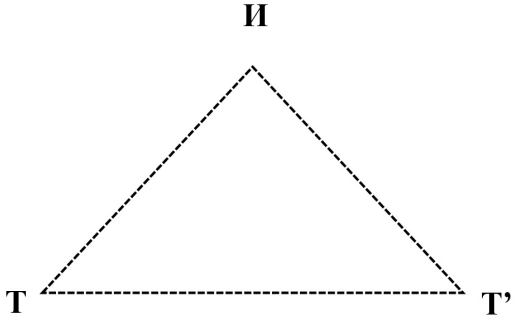


Рис. 5.
Интертекстуальные отношения.

ISSN 2227-6165

Во вступительной статье к труду «Философия фильма. Упражнения в анализе» Виталий Куренной утверждает, что тексты, написанные им в результате просмотра популярных среди рядовых зрителей фильмов, «есть краткие упражнения в анализе кино, реализованные с большей или меньшей методичностью». Мотив подобных упражнений прост: «понять устройство современного кино, способ его конструирования, культурные традиции и социальные модели, которые отложились в его штампах, а также идеологические цели, которые оно преследует». С тем чтобы ответить на эти вопросы, автору пришлось осмыслить сам феномен кино, «*подобрать и адаптировать концептуально-теоретические средства для его анализа*». Куренной останавливается на нескольких философских традициях, позволяющих оригинально подойти к анализу популярного кино. Автор выделяет феноменологию и структурный поход: концепцию, разработанную польским феноменологом-реалистом Романом Ингарденом, а также структурно-функциональный подход Владимира Яковлевича Проппа. Феноменология решает вопрос понимания многослойного строения киноповествования, онтологического статуса кинопространства и некоторых «сущностных» особенностей кинематографа как искусства, сочетающего в себе движущееся изображение и звук. Структурный подход позволяет методически точно реконструировать фильм как целое, состоящее из набора элементов и их функций – оптимальный подход для исследования массового кино, в котором имеют место повторяющиеся сюжеты.

В отношении любого фильма можно сформулировать три базовых вопроса: что показано? как показано? зачем это показано? Куренной подчеркивает, что анализ предполагает «отстраненную, рациональную позицию», и кино, не имеющее ни малейшей «художественной ценности», можно и нужно критически проанализировать. По мнению исследователя, массовое и эксклюзивное кино не могут существовать друг без друга. Автору не интересны «ни актеры, ни режиссёры»: его внимание сосредоточено на героях и самом произведении [Куренной, 2009]. Ссылаясь на Гуссерля, Куренной отмечает, что «такой подход лишь следует феноменологическому «принципу всех принципов»: «следует строго придерживаться того, что мы видим, но только в тех пределах, в которых мы это действительно видим» [там же, с. 14].

Стремясь определить, к какому из искусств все же ближе синтетическое искусство кино, Куренной выбирает позицию, согласно которой кино прежде всего визуально – изобразительная парадигма играет в нем решающую роль: «Фильм позволяет не мыслить, он позволяет воспринимать» [Merleau-Ponty, 2002. s. 82].

Куренной считает, что несмотря на гетерогенность кино как искусства, позволяющую «употребить по отношению к нему великое множество нарративов», фильм необходимо рассматривать как целостность, сосредоточенную в себе самой. «Этот акцент на самом фильме и его, так сказать, самодостаточности – единственный способ немного обуздать буйство нарратива, стремящегося растворить его ядро в потоке разного рода рассуждений, выхватывающих тот или иной момент фильма, а иногда и вовсе лишь косвенно, по аналогии относящихся к тому, что мы видим на экране» [Куренной, 2009, с. 31].

Структуру фильма можно рассматривать в двух разных плоскостях:

1) объект анализа – содержательная структура;

2) объект анализа – формально-эстетический аспект [там же, с. 31].

Отдельно стоит отметить отечественные диссертационные исследования, в центре внимания которых анализ визуальных решений: «Изобразительные тенденции в отечественном поэтическом кинематографе 1960-1980-х гг.» А.Г Лукашовой и «Художественное решение фильмов Александра Сокурова: изобразительные особенности» Р.Е. Тихоновой.

Обосновывая актуальность работы, Лукашова отмечает, что, несмотря на внушительное количество трудов, посвященных советскому кино 60-80-х гг., изобразительные решения фильмов

ISSN 2227-6165

периода не были глубоко изучены [Лукашова, 2007]. Автор рассматривает «проблемы изобразительности в поэтическом кинематографе с позиций методологии, разработанной в герменевтике», так как задача исследования – не только «определение логики построения изобразительного ряда фильма, но и выявление духовных аспектов, определяющих особенности создания образа на экране» [там же, с. 7].

Лукашова утверждает, что изобразительное качество кинематографа рассматривалось, как правило, в контексте того, насколько полно оно способствовало передаче зрителю основных проблемно-смысловых и идеологических парадигм – визуальному образу отводилась второстепенная роль. Автор приходит к выводу о том, что изобразительное решение фильма «может приобретать чрезвычайно важное – а порой и самодовлеющее – значение» [Лукашова, 2007, с. 3].

Р.Е. Тихонова впервые анализирует «изобразительные приемы А. Сокурова с точки зрения созданной им художественной картины мира», в результате чего отдельные аспекты – композиция кадра, цвет, свет, ритм и др. – «обнаруживают свое смысловое единство и предстают как система» [Тихонова, 2011, с. 7]. Оригинальные изобразительные решения Сокурова выражают его «религиозно-мистический взгляд на мир» и являют на экране «невидимую, потустороннюю реальность» [там же, с. 7]. Автор применяет структурно-семиотический подход и использует метод сравнительного анализа.

Заключение

В статье зафиксированы имеющие место в области анализа фильма проблемы: 1) подстраивание кинопроизведения под определенную теоретическую схему, 2) отсутствие универсального метода анализа, 3) проблема формального выражения; систематизированы подходы к анализу фильма посредством отнесения наличествующих инструментариев к четырем группам: стратегические, методологические, интерпретационные подходы, специфические методологические конструкторы; рассмотрены некоторые методологические подходы: семиотический, герменевтический, структурно-системный, нарративный, лейтмотивный, мультисенсорный, а также методологические конструкторы: темпоральный, мультимодальный, системно-когнитивный, контент-анализ; сделан обзор актуальной литературы.

Проведенное исследование позволяет прийти к заключению о многообразии, гетерогенности аналитических инструментов, используемых при разборе фильма, сложности и неоднозначности их систематизации. Выбор того или иного инструментария продиктован задачами и взглядами автора, а также спецификой рассматриваемого произведения; этапы анализа не всегда четко артикулированы – их нередко приходится извлекать из содержащего разбор текста.

В значительной части современных исследований используется междисциплинарный подход, что подтверждает его актуальность. Помимо известных, глубоко изученных инструментов (семиотический, структурный, герменевтический), применяются относительно новые методологические подходы, а также адаптируемые к задачам исследования методологические конструкторы.

Что касается направлений дальнейших исследований, особой интерес представляет методика анализа изобразительных решений кинематографического произведения. В киноведческих трудах визуальный образ фильма чаще всего рассматривается в рамках комплексного анализа – является лишь одним из аспектов исследования, что не позволяет провести полноценный разносторонний разбор изобразительного ряда.

Кроме того, необходимо выделить несколько англоязычных сборников аналитических инструментариев, которые нам еще предстоит детально изучить: вторая часть труда Мишель Райан, Мелиссы Ленос посвящена различным подходам к анализу фильма [Ryan, Lenos, 2020],

ISSN 2227-6165

«Анализ фильма» под редакцией Джеффри Гайгера и Р.Л. Рутски, помимо пятидесяти анализов значимых картин, предлагает спектр подходов и стратегий в сфере киноанализа [Geiger, Rutsky, 2013]; Гарри Беншофф рассматривает методологии анализа кинематографического произведения в исторической перспективе [Benshoff, 2015]. Также с точки зрения рассматриваемой проблематики представляют интерес труды Ноэля Кэрролла [Carroll, 1998], Ричарда Б. Бирна [Byrne, 1965], Джона Бейтмена [Bateman, 2009], Матильды Мроз [Mroz, 2013], Колина Бёрнетта [Burnett, 2008], Торбена Гродала [Grodal, 2009].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агафонова Н* Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008.
2. *Аристарко Г.* История теорий кино. – Москва: Рипол Классик, 2013.
3. *Барт Р.* Основы семиологии // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – Москва: Издательская группа «Прогресс», 2000.
4. *Барт Р.* Третий смысл. – Москва: Ad Marginem Press, 2015.
5. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. – Москва: Ad Marginem Press, 1997.
6. *Батова К.* Анализ конфликта «Начальник-подчиненный» (по материалам фильма «Королева бензоколонки») // Педагогика и психология: тренды, проблемы, актуальные задачи. 2016. №. 11. С. 1-6.
7. *Беллур Р.* Недосягаемый текст // Строение фильма. – Москва: Радуга, 1984. С.221-230.
8. *Бордвелл Д.* Поэтика кино // Киноведческие записки. 2012. №. 100-101. С 144-184.
9. *Борисова А.* Семиотика кино как способ познания текстов кинематографа // Гуманитарные чтения в Политехническом университете. 2018. С. 106-111.
10. *Брыксина И.* Анализ фильма «Временные трудности» и студенческие рассуждения о проблеме чёрствости // ГосРег: государственное регулирование общественных отношений. 2020. №. 3. С. 113-123.
11. *Бугаева Л.*. Кинотекст: прояснение значения // Мир русского слова. 2011. №. 4. С. 67-74.
12. *Бугаева Л.* Кино и мозг (рец. на кн.: Zacks J. Flicker: Your brain on movies; Pisters P. The neuro-image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture; Fahlenbrach K. Embodied metaphors in film, television, and video games // Cognitive Approaches). Новое литературное обозрение, (143 (1/2017)). С. 346-353.
13. *Былёв Н.* Лингвистический анализ современного английского кинематографа на примере фильма «Filth» // Общество, наука, инновации (НПК-2015). 2015. С. 2363-2369.
14. *Вдовина Т.* Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2012. №. 1. С. 24.
15. *Горбаткова О.* Герменевтический анализ фильма «Месье Лазар» // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. 2018. №. 2.
16. *Гуськов В.* Нарративный анализ мелодраматических фильмов // Электронный сборник трудов молодых специалистов Полоцкого государственного университета. 2020. С. 166-169.
17. *Давлетшина А.* Правовая реальность одного «Процесса» (философско-правовой анализ фильма «Процесс») // Философия права и права человека. 2015. С. 91-92.
18. *Давыдова О.* Цена свободы (опыт этического анализа фильма А. Хичкока «Головокружение») // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2012. Т. 2. №. 1.
19. *Деникин А.* Телесно-ориентированный подход при анализе произведений экранного искусства // Знание. Понимание. Умение. 2017. №. 2. С. 123-131.
20. *Дибров А., Вычужанина Е.* Семиотический анализ кинематографа // Наука. Технологии. Инновации. 2018. С. 96-99.
21. *Димухаметова А., Гаязова С.* Философский анализ фильма Фрэнка Дарабонта с точки зрения экзистенциализма и основных философских вопросов // Современная наука: актуальные вопросы, достижения и инновации. 2020. С. 75-79.
22. *Ефименко В.* Кинонарратив как объект нарратологического анализа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. №. 9 (2). С. 87-90.
23. *Жданова С., Чудова И.* Идеологии и утопии современного общества: визуальный анализ кинотекста // Современный дискурс-анализ. 2011. №. 1. С. 51-71.
24. *Жукова Н.* Позитивные и негативные срезы искусства образца «Матрица»: культурологический анализ // Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. 2012. №. 3.

25. *Зайченко С.* Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. №. 4. С. 82-86.
26. *Змитроченко Д.* Нарративный анализ в исследовании художественных фильмов // Электронный сборник трудов молодых специалистов Полоцкого государственного университета. 2019. С. 173-175.
27. *Иоскевич Я.* Методология анализа фильма (Становление системного подхода в киноведении). – Ленинград: ЛГИТМиК, 1978.
28. Иоос. Е. Как смотреть Бергмана: покадровый разбор культового фильма «Персона» с точки зрения психологии. 2018:
29. *Клейман Н., Козлов Л.* Наш проект // Искусство кино. 1967. №. 7. С. 102-112.
30. *Клюева Л.* Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма. – Москва: ВГИК им. Герасимова, 2012.
31. *Ковалев В., Белавин О., Игнатова С.* Конфликтологический анализ фильма «Гараж» // Акмеология. 2013. №. S1. С. 178-180.
32. *Ковалев В.* Проблемы выявления механизма формирования искусственных стереотипов (на примере контент-анализа фильма «Брат-2») // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2008. №. 4. С. 169-172.
33. *Константинов М.* Три концепции семиотики кино: Ю. Лотман, К. Метц, Р. Барт // Гілея: науковий вісник. 2017. №. 123. С. 176-181.
34. *Корте Г.* Введение в системный киноанализ. – Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018.
35. *Куренной В.* Философия фильма: упражнения в анализе. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009.
36. *Курова Е.* Фотограмма как основа семиотического анализа кино // Гуманитарные и социальные науки. 2018. №. 3. С. 2-11.
37. *Леонтович О.* Методы коммуникативных исследований. – Москва: Гнозис, 2011.
38. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 1998.
39. *Луценко Е., Пяткин Д.., Груммет В.* Автоматизированный системно-когнитивный анализ фильмов. – Краснодар: Кубанский государственный аграрный университет имени И.Т. Трубилина, 2019.
40. *Любаева В.* Лингвистический анализ современных мультипликационных фильмов // Проблемы внедрения результатов инновационных разработок. 2017. С. 65-67.
41. *Мариевская Н.* Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения // Вестник ВГИК. 2014. №. 4. С. 33-46.
42. *Метц К.* Кино: язык или речь? //Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. 1994. С. 54-90.
43. *Мехоношин В.* Социокультурный анализ фильма «Маленькая мисс счастье» // Ф н-наука. 2013. №. 4. С. 40-43.
44. *Морозова Е.* Особенности переводческого анализа аудиовизуальных произведений с позиций психолингвистического и когнитивного подходов // Научный старт. 2019. С. 161-164.
45. *Назаретян П.* Ретроспективное представление теорий кино в социально-философском контексте // Культурная жизнь Юга России. 2019. №. 1 (72).
46. *Назаретян П.* Социально-философский анализ теорий кино // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. №. 1 (1).
47. *Орех Е., Сергеева О.* Забота о стариках в интерпретациях отечественного кинематографа // Журнал социологии и социальной антропологии. 2019. Т. 22. №. 4. С. 120-140.
48. *Павлов А.* Анализ фильма: теперь и в России // *Корте Г.* Введение в системный киноанализ. – Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. С.11-13.
49. Павлов А. Фрагмент лекции: «Cinema Studies как дисциплина»:
50. *Пашковска-Вильк А.* Язык субкультур в кинодиалоге – переводческий анализ фильма «Стиляги» // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2016. №. 1. С. 407-416.
51. *Постникова Т.* Понятие автокоммуникации в семиотике Ю.М. Лотмана. Философско-антропологический анализ фильма // Аспекты: Сб. статей по философским проблемам истории и современности: Вып IV. – Москва : Современные тетради, 2006. – С. 120-132.
52. *Поселягин Н.* Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // Narratorium.2012. №. 2 (4).
53. *Пузанова, Ж., Троцук И.* Нарративный анализ: понятие или метафора? // Социологический журнал. 2003. № 17. С. 56-82.
54. *Пчелинова В., Тищенко В.* Профессиоведческий анализ художественного фильма «Без ума от любви» (США, 2005) с использованием сравнительного психологического профессиоведения для профориентации лиц с ОВЗ // Образование и наука в России и за рубежом. 2018. №. 2. С. 46-56.
55. *Разлогов К.* Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва: Радуга, 1984.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

56. *Рослякова В.* Социальные коммуникации посредством кинематографа и анализ цвета в картине Б. Бертолуччи «Конформист» (1970) // Социодинамика. 2015. №. 10. С. 109-137.
57. *Сальный Р.* Герменевтический анализ фильма на студенческую тему (на примере фильма П. Тодоровского «Какая чудная игра») // Медиаобразование. 2017. №. 4. С. 158-166.
58. *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского. – Москва: Квадрига, 2009.
59. *Самутина Н.* Слово из двух проблемных частей: киноисследования 2010-х о своем ускользающем объекте. – Москва: Издательский дом ВШЭ, 2010.
60. *Сербин В.* Проблемы семиотической интерпретации значения в кино // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014. №. 4 (28). С. 202-210.
61. *Соколова Е., Хорошилов Д.* Глубинная герменевтика в визуальном анализе (на примере фильма В. Аллена «Зелиг») // Социальная психология и общество. 2018. Т. 9. № 3. С. 118-126.
62. *Тихонова Р.* Художественное решение фильмов Александра Сокурова: изобразительные особенности : дис. – ВГИК им. С. А. Герасимова, 2011.
63. *Тымчук А., Устюжанинова Е.* Анализ этических проблем в фильме «Элизиум: Рай не на земле» // ГосРег: государственное регулирование общественных отношений. 2020. №. 3.
64. Усманова А. Интервью. 2017:
65. *Усманова А.* Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. – Саратов, 2007. – С. 183-204.
66. *Федоткин С.* Лейтмотивный анализ фильма: автореф. дис. канд. искусствоведения. – ВГИК им. С. А. Герасимова, 2017.
67. *Фёдоров А.* Анализ аудиовизуальных медиатекстов. – Москва: МОО «Информация для всех», 2012.
68. *Филиппов С.* Перцепция и рецепция в теории искусства // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение», 2019. №. 1(15). С. 87-97.
69. *Филиппов С.* Мюнстерберг Г. Фотопьеса: Психологическое исследование (главы из книги). – Киноведческие записки. 2000. № 48. С. 234-277.
70. *Шатова Е.* Векторы семиотических метаморфоз кинозначения: попытка метатеоретических построений // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2014. Т. 2. №. 1. С. 147-156.
71. *Штейн. С.* Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 234-314.
72. *Штейн С.* Константный метод и метод онтологизации в образовании, связанном с созданием экранных форм // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Сборник материалов III научной конференции. Москва, 17 ноября 2020 / Сост. и на-уч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н.Г. Кривуля. – Москва: ВШТ МГУ, 2021. – С. 87-96
73. *Штейн С.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
74. *Штейн С.* Методология в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. Т. 1. №. 4. С. 35-37.
75. *Штейн С.* Теоретические основы форм искусства, базирующихся на феномене автоматической фиксации. Учеб. Пособие. – Москва : Институт кино и телевидения (ГИТР), 2019.
76. *Эко. У.* О членениях кинематографического кода // Философия и культура. 2008. №. 11. С. 145-164.
77. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2016.
78. *Ямпольский М.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии / Научно-исследовательский институт киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола. – Москва, 1993.
79. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – Москва: РИК «Культура», 1993.
80. *Ямпольский М.* Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
81. *Янутш О.* Анализ кинотекста как инструмент экспертизы кинопродукции // Культурологическая экспертиза: теоретические модели и практический опыт. – Санкт-Петербург, 2011. – С. 286-303.
82. *Ярская-Смирнова Е.* Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики // Журнал социологии и социальной антропологии. 2001. Т. 4. №. 2. С. 100-118.
83. *Anderson J.* The reality of illusion: An ecological approach to cognitive film theory. – SIU Press, 1998.
84. *Andrew J. D.* Concepts in film theory. – Oxford University Press, 1984.
85. *Andrew J. D.* The major film theories: An introduction. – Oxford University Press, 1976.
86. *Bateman J., Schmidt K. H.* Multimodal film analysis: How films mean. – London: Routledge, 2013.

87. *Benshoff H.* Film and television analysis: An introduction to methods, theories, and approaches. – London: Routledge, 2015.
88. *Bordwell D.* A case for cognitivism // Iris. 1989. T. 9. №. 1989. P. 11-40.
89. *Bordwell D.* Cognitive theory // The Routledge companion to philosophy and film. – Routledge, 2008. – P. 376-387.
90. *Bordwell D.* Making meaning. – Harvard University Press, 1991.
91. *Bordwell, D.* Narration in the fiction film. – Routledge, 2013
92. *Bordwell D. Thompson K.* Film Art: An Introduction. – McGraw-Hil Publishing Company; 8th edition. 2008.
93. *Carroll N.* Engaging the moving image . – Yale University Press, 2008.
94. *Carroll N.* et al. Interpreting the moving image. – Cambridge University Press, 1998.
95. *Casetti F.* Theories of cinema, 1945-1995. – University of Texas Press, 1999.
96. *Currie G. et al.* Image and mind: Film, philosophy and cognitive science. – Cambridge University Press, 1995.
97. *Eco U.* The Limits of Interpretation. – Bloomington: Indiana University Press, 1990
98. *K. Fahlenbrach* Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches. – N.Y.: Routledge, 2016. – XIV, 300 p. – (Routledge Research in Cultural and Media Studies. Vol. 76).
99. *Geiger J., Rutsky R. L.* (ed.). Film analysis: A Norton reader. – WW Norton & Company, 2013.
100. *Giannetti L.* Understanding Movies. – Pearson; 13th edition, 2013.
101. Grodal T. Moving pictures: A new theory of film genres, feelings, and cognition. – 1999.
102. *Hasson U., Landesman O., Knappmeyer B., Vallines I., Rubin N., Heeger D.* Neurocinematics: The Neuroscience of Film // Projections: The Journal for Movies and Mind. 2008. Vol. 2. № 1. P. 1–26.
103. *Mast G., Cohen M.* Film theory and criticism: Introductory readings // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1975. T. 33. №. 3.
104. *Merleau-Ponty. M.* Das Kino und die neue Psychologie. – GRIN Verlag; 1. Edition, 2002.
105. *Munsterberg H.* The Film: A Psychological Study. – Dover Publications; Dover Ed edition (February 29, 2012).
106. *Odin R.* Les espaces de communication. – Pu Grenoble: Pu de Grenoble edition, 2011.
107. *Persson P.* Understanding cinema: A psychological theory of moving imagery. – Cambridge University Press, 2003
108. *Pisters P.* The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture. – Stanford: Stanford University Press, 2012. (Cultural Memory in the Present).
109. *Plantinga C.* Cognitive film theory: An insider's appraisal. – Cinémas: revue d'études cinématographiques // Cinémas: Journal of Film Studies. 2002. T. 12. №. 2. P. 15-37.
110. *Ryan M., Lenos M.* An introduction to film analysis: Technique and meaning in narrative film. – Bloomsbury Publishing USA, 2020.
111. *Salt B.* Film style and technology: History and analysis. – Starword, 1992.
112. *Seeley W., Carroll N.* Cognitive Theory and the Individual Film: The Case of Rear Window. – 2014.
113. *Simila J.* Menetetty viattomuus. Ekokriittinen analyysi elokuvasta «U ozera». – University of Tampere, 2013.
114. *Smith G. M.* Film structure and the emotion system. – Cambridge University Press, 2003.
115. *Stam R.* Film theory: An introduction. – John Wiley & Sons, 2017.
116. *Surace B.* Semiotics (of Cinema)'s not Dead // 13th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS). – IASS Publications & International Semiotics Institute, 2018.
117. The Cinematography of "The Incredibles" Part 1:
118. *Zacks J.M.* Flicker: Your Brain on Movies N.Y. – Oxford University Press, 2015.

REFERENCES

1. Agafonova N. *Obshchaya teoriya kino i osnovy analiza fil'ma* [The general theory of film and film analysis basics], Minsk, Tesej, 2008.
2. Anderson J. *The reality of illusion: An ecological approach to cognitive film theory*. SIU Press, 1998.
3. Andrew J. D. *Concepts in film theory*. Oxford University Press, 1984.
4. Andrew J. D. *The major film theories: An introduction*. Oxford University Press, 1976.
5. Aristarko G. *Istoriya teorij kino* [History of cinema theories]. Moscow, Ripol Classic, 2013.
6. Bart R. *Camera lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moscow, Ad Marginem Press, 1997.
7. Bart R. "Osnovy semiologii" [Elements of Semiology]. *Francuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: from structuralism to poststructuralism]. Moscow, Izdatel'skaya gruppa "Progress", 2000.
8. Bart R. *Tretij smysl* [The Third Meaning]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
9. Bateman J., Schmidt K. H. *Multimodal film analysis: How films mean*. London, Routledge, 2013.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

10. Batova K. “Analiz konflikta "Nachal'nik-podchinennyj" (po materialam fil'ma "Koroleva benzokolonki")” [Analysis of the “superior - subordinate” conflict (according to the film “Koroleva Benokolonki”)]. *Pedagogika i psihologiya: trendy, problemy, aktual'nye zadachi* [Pedagogy and psychology: trends, problems, actual tasks]. 2016, no. 11, pp. 1-6.
11. Bellur R. “Nedosyagaemyj tekst” [The unattainable text]. *Stroenie fil'ma* [The structure of a film], Moscow, Raduga, 1984. Pp. 221-230.
12. Benshoff H. *Film and television analysis: An introduction to methods, theories, and approaches*. London, Routledge, 2015.
13. Bordwell D. “A case for cognitivism.” *Iris*. 1989, t. 9, no. 1989, pp. 11-40.
14. Bordwell D. “Cognitive theory.” *The Routledge companion to philosophy and film*. Routledge, 2008. Pp. 376-387.
15. Bordwell D. *Making meaning*. Harvard University Press, 1991.
16. Bordwell, D. *Narration in the fiction film*. Routledge? 2013
17. Bordwell D. “Poetika kino” [Poetics of Cinema]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematic notes]. 2012, no. 100-101, p. 144-184.
18. Bordwell D. Thompson K. *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hil Publishing Company; 8th edition. 2008.
19. Borisova A. “Semiotika kino kak sposob poznaniya tekstov kinematografa” [Film semiotics as a way of cognition of filmic texts]. *Gumanitarnye chteniya v Politekhnicheskom universitete* [Humanitarian readings at the Polytechnic University]. 2018. Pp. 106-111.
20. Bryksina I. “Analiz fil'ma "Vremennye trudnosti" i studencheskie rassuzhdeniya o probleme chyorstvosti” [Analysis of the film “Temporary Difficulties” and student reasoning about the problem of callousness]. *GosReg: gosudarstvennoe regulirovanie obshchestvennyh otnoshenij* [GosReg: state regulation of social relation]. 2020, no 3, pp. 113-123.
21. Bugaeva L “Kino i mozg (rec. na kn. Zacks J. Flicker: Your brain on movies; Pisters P. The neuro-image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture; Fahlenbrach K. Embodied metaphors in film, television, and video games” [Cinema and brain (a book review: Zacks J. Flicker: Your brain on movies; Pisters P. The neuro-image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture; Fahlenbrach K. Embodied metaphors in film, television, and video games]. *Cognitive Approaches*. 2017.
22. Bugaeva L. “Kinotekst: proyasnenie znacheniya” [Filmic text: clarifying meaning]. *Mir russkogo slova* [The world of the Russian word]. 2011, no. 4, pp. 67-74.
23. Bylyov N. “Lingvisticheskij analiz sovremennogo anglijskogo kinematografa na primere fil'ma "Filth"” [Linguistic analysis of modern English cinema through the example of the film “Filth”]. *Obshchestvo, nauka, innovacii* [Society, science, innovations]. 2015, pp. 2363-2369.
24. Carroll N. *Engaging the moving image*. Yale University Press, 2008.
25. Carroll N. et al. *Interpreting the moving image*. Cambridge University Press, 1998.
26. Casetti F. *Theories of cinema, 1945-1995*. University of Texas Press, 1999.
27. Currie G. et al. *Image and mind: Film, philosophy and cognitive science*. Cambridge University Press, 1995.
28. Davletshina A. “Pravovaya real'nost' odnogo "Processav (filosofsko-pravovoj analiz fil'ma "Process")” [Legal reality of one “Process” (philosophical and legal analysis of the film “Process”)]. *Filosofiya prava i prava cheloveka* [Philosophy of law and human rights]. 2015, pp. 91-92.
29. Davydova O. “Cena svobody (opyt eticheskogo analiza fil'ma A. Hichkoka "Golovokruzhenie")” [The price of freedom (the experience of ethical analysis of A. Hitchcock's film “Vertigo”]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina* [Pushkin Leningrad State University herald.]. 2012, t. 2, no. 1.
30. Denikin A. “Telesno-orientirovannyj podhod pri analize proizvedenij ekrannogo iskusstva” [Body-oriented approach to the analysis of works of screen art]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Ability]. 2017, no. 2, p. 123-131.
31. Dimuhametova A., Gayazova S. “Filosofskij analiz fil'ma Frenka Darabonta s tochki zreniya ekzistencializma i osnovnyh filosofskih voprosov” [Philosophical analysis of Frank Darabont's film from the point of view of existentialism and basic philosophical issues]. *Sovremennaya nauka: aktual'nye voprosy, dostizheniya i innovacii* [Modern science: topical questions, achievements, and innovations]. 2020, pp. 75-79.
32. Dibrov A., Vychuzhanina E. “Semioticheskij analiz kinematografa” [Semiotic analysis of cinema]. *Nauka. Tekhnologii. Innovacii* [Science. Technologies. Innovations]. 2018, pp. 96-99.
33. Eko. U. “O chleneniyah kinematograficheskogo koda” [Articulations of the Cinematic Code,]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture]. 2008, no. 11, pp. 145-164.
34. Eco U. *The Limits of Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
35. Efimenko V. “Kinonarrativ kak ob"ekt narratologicheskogo analiza” [Film narrative as an object of narratological analysis]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological sciences. Theory and practice]. 2013, no 9 (2), pp. 87-90.

36. El'zesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emocii, telo* [Film Theory. An Introduction through the Senses], Saint Petersburg, Seans, 2016.
37. Fahlenbrach K. *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches*. N.Y., Routledge, 2016.XIV, 300 p. – (Routledge Research in Cultural and Media Studies. Vol. 76).
38. Fedotkin S. *Lejtmotivnyj analiz fil'ma: avtoref. dis. kand. Iskusstvovedeniya* [The method of film analysis based on leitmotivs]. VGIK im. S. A. Gerasimova, 2017.
39. Filippov S. H. "Munsterberg. "Fotop'esa: Psihologicheskoe issledovanie" (glavy iz knigi)" [The Film: A Psychological Study]. *Kinovedcheskie zapiski*. 2000, no. 48, pp. 234-277.
40. Filippov S. "Percepciya i recepciya v teorii iskusstva" [Perception and reception in the theory of art]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sociologiya. Iskusstvovedenie"*. 2019, no. 1(15), pp. 87-97.
41. Fyodorov A. *Analiz audiovizual'nyh mediatekstov* [Audiovisual media text analysis]. Moscow: MOO "Informaciya dlya vsekh", 2012.
42. Geiger J., Rutsky R. L. (ed.). *Film analysis: A Norton reader*. WW Norton & Company, 2013.
43. Giannetti L. *Understanding Movies*. Pearson; 13th edition, 2013.
44. Gorbatkova O. "Germenevticheskij analiz fil'ma "Mes'e Lazar"" [Hermeneutical Analysis of the film "Monsieur Lazar"]. *Crede Experto: transport, obshchestvo, obrazovanie, yazyk* [Crede Experto: transport, society, education, language]. 2018, no. 2.
45. Grodal T. *Moving pictures: A new theory of film genres, feelings, and cognition*. 1999.
46. Gus'kov V. "Narrativnyj analiz melodramaticheskih fil'mov" [Narrative analysis of melodramatic films]. *Elektronnyj sbornik trudov molodyh specialistov Polockogo gosudarstvennogo universiteta* [Electronic collection of Polotsk State University young specialists' works]. 2020. Pp. 166-169.
47. Hasson U., Landesman O., Knappmeyer B., Vallines I., Rubin N., Heeger D. "Neurocinematics: The Neuroscience of film." *Projections: The Journal for Movies and Mind*. 2008, vol. 2, no. 1, pp. 1-26.
48. Ioos. E. *Kak smotret' Bergmana: pokadrovyj razbor kul'tovogo fil'ma "Persona" s tochki zreniya psihologii* [How to watch Bergman: a shot by shot analysis of the cult film "Persona" from the point of view of psychology]. 2018:
49. Ioskevich YA. *Metodologiya analiza fil'ma (Stanovlenie sistemnogo podhoda v kinovedenii)* [Film analysis methodology (Formation of a systematic approach in film studies)]. Leningrad, LGITMiK, 1978.
50. Klejman N., Kozlov L. "Nash proekt" [Our project]. *Iskusstvo kino* [The art of cinema]. 1967, no. 7, pp. 102-112.
51. Klyueva L. *Transcendental'nyj diskurs v kino. Sposoby manifestacii transcendentnogo v strukture fil'ma* [Transcendental discourse in cinema. Methods for manifesting transcendence in the film structure.]. Moscow, VGIK im. Gerasimova, 2012.
52. Konstantinov M. "Tri koncepcii semiotiki kino: Yu. Lotman, C. Metc, R. Bart" [Three conceptions of film semiotics: Yu. Lotman, C. Metc, R. Bart]. *Gileya: naukovij visnik* [Gileya: scientific herald]. 2017, no. 123, pp. 176-181.
53. Korte G. *Vvedenie v sistemnyj kinoanaliz* [Introduction to Systematic Film Analysis]. Moscow, Izdatel'skij dom Vysshej shkoly ekonomiki, 2018.
54. Kovalev V., Belavin O., Ignatova S. "Konfliktologicheskij analiz fil'ma "Garazh"" [Conflictological analysis of the film "Garazh"]. *Akmeologiya*. 2013, no. S1, pp. 178-180.
55. Kovalev V. "Problemy vyyavleniya mekhanizma formirovaniya iskusstvennyh stereotipov (na primere kontent-analiza fil'ma "Brat-2")" [Problems of identifying the mechanism for the formation of artificial stereotypes (through the example of content analysis of the film "Brother-2")]. *Gumanitarnye i social'no-ekonomicheskie nauki* [Humanities and socioeconomic sciences]. 2008, no. 4, pp. 169-172.
56. Kurennoj V. *Filosofiya fil'ma: uprazhneniya v analize* [Film philosophy: exercises in analysis]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009.
57. Kurova E. "Fotogramma kak osnova semioticheskogo analiza kino" [Photogram as the basis of semiotic analysis of the movie]. *Gumanitarnye i social'nye nauki* [Humanities and social sciences]. 2018, no. 3, pp. 2-11.
58. Leontovich O. *Metody kommunikativnyh issledovanij* [Communication research methods]. Moscow, Gnozis, 2011.
59. Lotman Yu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema]. St. Petersburg, "Iskusstvo – Spb", 1998.
60. Lucenko E., Pyatkin D., Grummet V. *Avtomatizirovannyj sistemno-kognitivnyj analiz fil'mov* [Automated system-cognitive analysis of films]. Krasnodar, Kubanskij gosudarstvennyj agrarnyj universitet imeni I.T. Trubilina [Krasnodar, Kuban State Agrarian University], 2019.
61. Lyubaeva V. "Lingvisticheskij analiz sovremennyh mul'tiplikacionnyh fil'mov" [Linguistic analysis of modern animated films]. *Problemy vnedreniya rezul'tatov innovacionnyh razrabotok* [Problems of implementing the results of innovative developments]. 2017, pp. 65-67.
62. Marievskaya N. "Vremya i smysl. Opyt temporal'nogo analiza kinoproizvedeniya" [Time and essence. Study of cinema product temporal analysis]. *Vestnik VGIK*. 2014, no. 4, pp. 33-46.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

63. Mast G., Cohen M. “Film theory and criticism: Introductory readings.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1975, t. 33, no. 3.
64. Mekhonoshin V. “Sociokul'turnyj analiz fil'ma "Malen'kaya miss schast'e"” [Social and cultural analysis of the film “Little Miss Sunshine”]. *FƏn-nauka*. 2013, no. 4, pp. 40-43.
65. Merleau-Ponty. M. *Das Kino und die neue Psychologie*. GRIN Verlag; 1. Edition, 2002.
66. Metc K. “Kino: yazyk ili rech'?” [Cinema: language or speech?] *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematic notes]. 1994, pp. 54-90.
67. Morozova E. “Osobennosti perevodcheskogo analiza audiovizual'nyh proizvedenij s pozicij psiholingvisticheskogo i kognitivnogo podhodov” [Psycholinguistic and cognitive approaches to translation analysis of audiovisual products] *Nauchnyj start*. 2019, pp. 161-164.
68. Munsterberg H. *The Film: A Psychological Study*. Dover Publications; Dover Ed edition (February 29, 2012).
69. Nazaretyan P. “Retrospektivnoe predstavlenie teorij kino v social'no-filosofskom kontekste” [Retrospective presentation of cinema theories in a socio-philosophical context]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*. 2019, no. 1 (72).
70. Nazaretyan P. “Social'no-filosofskij analiz teorij kino” [Socio-philosophical analysis of cinema theories]. *Aktual'nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk* [Actual problems of the humanities and natural sciences]. 2016, no. 1 (1).
71. Odin R. *Les espaces de communication*. Pu Grenoble, Pu de Grenoble edition, 2011.
72. Orekh E., Sergeeva O. “Zabota o starikah v interpretaciyah otechestvennogo kinematografa” [Care for the elderly interpreted in Russian films]. *Zhurnal sociologii i social'noj antropologii* [Sociology and social anthropology journal]. 2019, t. 22, no. 4, pp. 120-140.
73. Pashkovska-Vil'k A. “Yazyk subkul'tur v kinodialoge – perevodcheskij analiz fil'ma "Stilyagi"” [Language of subcultures in the film dialogue - translation analysis of the film “Stilyagi”]. *Russkij yazyk i kul'tura v zerkale perevoda* [Russian language and culture in the mirror of translation]. 2016, no. 1, pp. 407-416.
74. Pavlov A. “Analiz fil'ma: teper' i v Rossii” [Film analysis: now in Russia]. Korte G. *Vvedenie v sistemnyj kinoanaliz* [Introduction to systemic film analysis]. Moscow, Izdatel'skij dom Vysshej shkoly ekonomiki, 2018. Pp.11-13.
75. Pavlov A. *“Fragment lekcii "Cinema Studies kak disciplina"”* [the excerpt of the lecture “Cinema Studies as a discipline”]:
76. Pchelinova V., Tishchenko V. “Professiovedcheskij analiz hudozhestvennogo fil'ma "Bez uma ot lyubvi" (SSHA, 2005) s ispol'zovaniem sravnitel'nogo psihologicheskogo professiovedeniya dlya proforientacii lic s OVZ” [Professorial analysis of the feature film “Crazy for Love” (USA, 2005) using comparative psychological professional studies for career guidance of people with disabilities]. *Obrazovanie i nauka v Rossii i za rubezhom* [Education and science in Russia and abroad]. 2018, no. 2, pp. 46-56.
77. Persson P. *Understanding cinema: A psychological theory of moving imagery*. Cambridge University Press, 2003.
78. Pisters P. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford, Stanford University Press, 2012. X, 388 p.(Cultural Memory in the Present).
79. Plantinga C. “Cognitive film theory: An insider’s appraisal.” *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*. 2002, t. 12, no. 2, pp 15-37.
80. Poselyagin N. “Kinofil'm kak ob"ekt i ne-ob"ekt narratologii” [Cinema as an object and non-object of narratology]. Narratorium. 2012, no. 2 (4).
81. Postnikova T. “Ponyatie avtokommunikacii v semiotike YU. M. Lotmana. Filosofsko-antropologicheskij analiz fil'ma” [The concept of autocommunication in Yu.M. Lotman’s semiotics. Philosophical and anthropological analysis of the film]. *Aspekty: Sb. statej po filosofskim problemam istorii i sovremennosti: Vyp IV* [Collection of articles on philosophical problems of history and modernity: Issue IV]. Moscow, Sovremennye tetradi. 2006, pp. 120-132.
82. Puzanova, ZH., Trocuk I. “Narrativnyj analiz: ponyatie ili metafora?” [Narrative analysis: concept or metaphor?] *Sociologicheskij zhurnal*. 2003, no. 17, pp. 56-82.
83. Razlogov K. *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenij ekrana* [The structure of a film. Some problems of the analysis of screen products]. Moscow, Raduga, 1984.
84. Roslyakova V. “Social'nye kommunikacii posredstvom kinematografa i analiz cveta v kartine B. Bertoluchchi "Konformist" (1970)” [Social communications through cinema and color analysis of B. Bertolucci's film “The Conformist”]. *Sociodinamika*. 2015, no. 10, pp. 109-137.
85. Ryan M., Lenos M. *An introduction to film analysis: Technique and meaning in narrative film*. Bloomsbury Publishing USA, 2020.
86. Salt B. *Film style and technology: History and analysis*. Starword, 1992.
87. Sal'nyj R. “Germenevticheskij analiz fil'ma na studencheskuyu temu (na primere fil'ma P. Todorovskogo "Kakaya chudnaya igra")” [Hermeneutical analysis of the film on a topic related to studying (through the example of the film by P. Todorovsky “What a wonderful game”)]. *Mediaobrazovanie*. 2017, no. 4, pp. 158-166.

88. Salynskij D. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Tarkovsky's film hermeneutics]. Moscow, Kvadriga, 2009.
89. Samutina N. *Slovo iz dvuh problemnyh chastej: kinoissledovaniya 2010-h o svoem uskol'zayushchem ob"ekte* [The 2010s cinema studies on their elusive object]. Moscow, Izdatel'skij dom VSHE, 2010.
90. Schtein. S. "Granicy kinovedeniya kak subdisciplinarnoj predmetnosti iskusstvovedeniya" [The boundaries of cinema studies as a subdisciplinary subject of art studies]. *Logika vizual'nyh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k ekrannomu obrazu* [Logic of visual representations in art: from icon-painting space and architecture to screen image]. Moscow, RSUH, 2019. Pp. 234-314.
91. Schtein S. "Konstantnyj metod i metod ontologizacii v obrazovanii, svyazannom s sozdaniem ekrannyh form" [Constant method and method of ontologization in education associated with the creation of screen forms]. *Aktual'nye problemy ekrannyh i interaktivnyh media: Sbornik materialov III nauchnoj konferencii , Moscow, 17 noyabrya 2020* [Actual problems of screen and interactive media: Collection of materials of the III scientific conference. Moscow, November 17, 2020]. Sost. i na-uch. red. d-r iskusstvovedeniya, professor N. G. Krivulya, Moscow, HST MSU, 2021. Pp. 87-96.
92. Schtein S. *Matrica gumanitarnoj nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RSUH, 2020.
93. Schtein S. "Metodologiya v iskusstvovedenii" [Art history methodology]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda* [Decorative art and subject-spatial environment]. Vestnik MGHPA. 2017, t. 1, no. 4, pp. 35-37.
94. Schtein S. *Teoreticheskie osnovy form iskusstva, baziruyushchihsya na fenomene avtomaticheskoj fiksacii.* Ucheb. Posobie [Theoretical fundamentals of art forms based on the automatic fixation phenomenon]. Moscow, Institut kino i televideniya (GITR), 2019.
95. Seeley W., Carroll N. *Cognitive Theory and the Individual Film: The Case of Rear Window*. 2014.
96. Serbin V. "Problemy semioticheskoj interpretacii znacheniya v kino" [Problems of semiotic interpretation of meaning in cinema]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sociologiya. Politologiya* [TSU herald. Philosophy. Sociology. Politology]. 2014, no. 4 (28), pp. 202-210.
97. Shatova E. "Vektory semioticheskih metamorfoz kinoznacheniya: popytka metateoreticheskih postroenij" [Vectors of semiotic metamorphosis of film meaning: an attempt at metatheoretical constructions]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina* [Pushkin Leningrad State University herald]. 2014. T. 2, no. 1, pp. 147-156.
98. Simila J. *Menetetty viattomuus. Ekokriittinen analyysi elokuvasta "U ozera"* : dis. University of Tampere, 2013.
99. Smith G. M. *Film structure and the emotion system*. Cambridge University Press, 2003.
100. Sokolova E., Horoshilov D. "Glubinnaya germenevtika v vizual'nom analize (na primere fil'ma V. Allena "Zelig")" [Deep hermeneutics in visual analysis (through the example of W. Allen's movie Zelig)]. *Social'naya psihologiya i obshchestvo* [Social psychology and society]. 2018, t. 9, no. 3, pp. 118-126.
101. Stam R. *Film theory: An introduction*. John Wiley & Sons, 2017.
102. Surace B. "Semiotics (of Cinema)'s not Dead." *13th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*. IASS Publications & International Semiotics Institute, 2018.
103. *The Cinematography of "The Incredibles" Part 1*:
104. Tihonova R. *Hudozhestvennoe reshenie fil'mov Aleksandra Sokurova: izobrazitel'nye osobennosti : dis.* [Visual analysis of Aleksandr Sokurov's films] VGIK im. S. A. Gerasimova, 2011.
105. Tymchuk A., Ustyuzhaninova E. "Analiz eticheskih problem v fil'me "Elizium: Raj ne na zemle"" [Analysis of ethical issues considered in the film "Elysium"]. *GosReg: gosudarstvennoe regulirovanie obshchestvennyh otnoshenij* [GosReg: state regulation of social relation]. 2020, no. 3.
106. Usmanova A. *Interv'yu* [The interview]. 2017:
107. Usmanova A. "Nauchenie videniyu: k voprosu o metodologii analiza fil'ma" [Teaching the vision: on the film analysis methodology]. *Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na social'nuyu real'nost'* [Visual anthropology: new views on social reality.]. Saratov, 2007. Pp. 183-204.
108. Vdovina T. "Vizual'nye issledovaniya: osnovnye metodologicheskie podhody" [Visual studies: basic methods of research]. *Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Sociologiya* [RUDN University herald. Series: Sociology]. 2012, no. 1, p. 24.
109. Yampol'skij M. *Pamyat' Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf* [The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film]. RIK "Kul'tura", 1993.
110. Yampol'skij M. *Vidimyj mir. Ocherki rannej kinofenomenologii* [Visible world. Essays on film phenomenology]. Nauchno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva, Central'nyj muzej kino, Mezhdunarodnaya kinoshkola, Moscow, 1993.
111. Yampol'skij M. *Yazyk-telo-sluchaj. Kinematograf i poiski smysla* [Language-body-case. Cinema and search for meaning]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [The New Literary Observer], 2004.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

112. Yanutsh O. “Analiz kinoteksta kak instrument ekspertizy kinoprodukcii” [Filmic text analysis as an expert film review tool]. *Kul'turologicheskaya ekspertiza: teoreticheskie modeli i prakticheskij opyt* [Cultural expertise: theoretical models and practical experience], Saint Petersburg, 2011. Pp. 286-303.

113. Yarskaya-Smirnova E. “Gender, vlast' i kinematograf: osnovnye napravleniya feministskoj kinokritiki” [Gender, power, and cinema: main directions of feminist film criticism]. *Zhurnal sociologii i social'noj antropologii* [Sociology and social anthropology journal]. 2001. T. 4, no. 2, pp. 100-118.

114. Zacks J.M. *Flicker: Your Brain on Movies*. New York, Oxford University Press, 2015.

115. Zajchenko S. “Nekotorye osobennosti kinodiskursa kak znakovoj sistemy” [Some features of film discourse as a sign system]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological sciences. Theory and practice]. 2011, no. 4, pp. 82-86.

116. Zhdanova S., Chudova I. “Ideologii i utopii sovremennogo obshchestva: vizual'nyj analiz kinoteksta” [Ideologies and utopias of modern society: visual analysis of filmic text]. *Sovremennyj diskurs-analiz* [Contemporary discourse analysis]. 2011, no. 1, p. 51-71.

117. Zhukova N. “Pozitivnye i negativnye srezy iskusstva obrazca "Matrica": kul'turologicheskij analiz” [Positive and negative cut art sample “Matrix”: cultural analysis]. *Visnik Mariupol's'kogo derzhavnogo universitetu. Ser.: Filosofiya, kul'turologiya, sociologiya* [Mariupol State University herald. Series: Philosophy. Cultural studies. Sociology]. 2012, no. 3.

118. Zmitrochenko D. “Narrativnyj analiz v issledovanii hudozhestvennyh fil'mov” [Narrative analysis in feature film research]. *Elektronnyj sbornik trudov molodyh specialistov Polockogo gosudarstvennogo universiteta* [Electronic collection of Polotsk State University young specialists’ works]. 2019, pp. 173-175.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Дэвид Бордуэлл. Восприятие фильма.

Рис. 2. Подходы к анализу фильма.

Рис. 3. Bateman J., Schmidt K. H. «Multimodal film analysis: How films mean». Основные направления Film Studies.

Рис. 4. Транскрипция фрагмента фильма «Идентификация Борна» (00:11:36–00:12:10).

Рис. 5. Интертекстуальные отношения.

SUMMARY

МЕТОДИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА ИССЛЕДОВАНИЙ КИНЕМАТОГРАФА. МЕТОДОЛОГИЯ
Научная статья
УДК 167+168.522+7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-6-59
Автор: ***Штейн Сергей Юрьевич***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: sergey@schtein.ru
ORCID ID: 0000-0002-4419-1369
Аннотация: В третьей статье из цикла работ, посвящённых обзору существующих и потенциально возможных алгоритмов исследования кинематографа, анализируется специфика методологического инструментария, необходимого для исследования различных его аспектов. Анализ методологического инструментария, используемого при вариативных алгоритмах исследования, развёртывается с учётом проведённого в двух предыдущих статьях рассмотрения кинематографа как предмета и материала для познавательной активности (первая статья цикла), реализуемой в отношении того, что можно охарактеризовать как предметную область его дисциплинарных исследований (вторая статья цикла). Основанные на константных исследовательских целях методико-методологические примеры разномасштабных исследований кинематографа могут быть функционально использованы для осознанного проектирования и оптимальной продуктивной реализации познавательной активности в его отношении.
Ключевые слова: киноведение, наука о кино, методология киноведения, кинематограф, кинообразование, фильм, деятельностный подход, генетически-конструктивный подход, константный метод, онтологизация, схематизация
Для цитирования: *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология // Артикульт. 2021. №4(44). С. 6-59. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-6-59

STRATEGIES AND METHODOLOGICAL SCHEME OF CINEMA RESEARCH. METHODOLOGY
Research article
UDC 167+168.522+7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-6-59
Author: ***Schtein Sergey Yuryevich***, PhD in Art Studies, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: sergey@schtein.ru
ORCID ID: 0000-0002-4419-1369
Summary: In the third article from the series of works devoted to the review of existing and potentially possible algorithms for the research of cinematography, the specifics of the methodological tools necessary for the research of its various aspects are analyzed. The analysis of the methodological tools used in variant research algorithms is developed taking into account the consideration of cinematography as an object and material for cognitive activity carried out in the previous two articles (the first article of the cycle), which is implemented in relation to what can be characterized as the thing area of his disciplinary researches (second article cycle). Based on constant research goals, strategies and methodological examples of various scale researches of cinematography can be functionally used for conscious design and optimal productive implementation of cognitive activity in relation to it.
Keywords: cinema studies, cinema science, methodology of cinema studies, cinematography, cinema education, film, activity approach, genetically constructive approach, constant method, ontologization, schematization
For citation: Schtein S.Yu. “Strategies and methodological scheme of cinema research. Methodology.” *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 6-59. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-6-59

«ЗАВЕТЫ» ОРФЕЯ: «АРХАИКА» КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ХУДОЖНИКОВ-СИМВОЛИСТОВ
Научная статья
УДК 7-049.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-60-74
Автор: ***Давыдова Ольга Сергеевна***, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (Москва, Россия), e-mail: davydov-olga@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-6834-3291
Аннотация: В статье предпринят многоаспектный философско-эстетический анализ восприятия художниками-символистами Античности сквозь призму архаического по своей внутренней природе визуального мифотворчества.

ISSN 2227-6165

Предшествовавшее древнегреческой классике легендарное время поэтических заветов Орфея, как и период гомеровской архаики, рассматриваются в качестве метафорических координат, позволяющих отделить подлинную историческую Античность от тех образов, в которых эпоха модерна обрела свою иллюзорную Элладу. На основе примеров из области западноевропейского и русского искусства, емких обобщений и впервые вводимых документальных материалов автором делается вывод, что вопрос об «архаическом», творчески первозданном (отчасти – хаотическом), начале искусства символистов – это вопрос об их взаимоотношениях не столько с историей, сколько с поэзией призрачного былого, которое художники модерна стремились пробудить, воскресить, в надежде найти в нем подлинные черты жизни своих воображаемых художественных идеалов.

Ключевые слова: искусствознание, изобразительное искусство конца XIX – начала XX века, символизм, модерн, Античность, архаика, Эллада, иконография, художественное мышление, поэтические принципы, визуальное мифотворчество

Для цитирования: *Давыдова О.С.* «Заветы» Орфея: «архаика» как творческий принцип художников-символистов // Артикульт. 2021. №4(44). С. 60-74. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-60-74

THE “PRECEPTS” OF ORPHEUS: “THE ARCHAIC” AS A CREATIVE PRINCIPLE OF SYMBOLIST ARTISTS

Research article

UDC 7-049.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-60-74

Author: ***Davydova Olga Sergeevna***, Ph.D. in the History of Arts**,** Leading Researcher Associate at the Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia), e-mail: davydov-olga@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6834-3291

Summary: The article undertakes a multidimensional philosophical and aesthetic analysis of symbolist artists' perception of Antiquity through the prism of visual myth-making, archaic in its inner nature. The legendary time of the poetic covenants of Orpheus before the ancient Greek classics, as well as the period of Homer's archaicism, are seen as metaphorical coordinates to separate true historical Antiquity from those images in which the modern age has found its illusory Hellas. Using examples from Western European and Russian art, succinct generalisations and, for the first time, introducing documentary material, the author concludes that the question of the “archaic” or creatively primordial (partly chaotic) beginning of the Symbolist art is the question of their relationship not so much with history as with the poetry of the ghostly past, which the modernist artists sought to awaken, to revive, hoping to find in it the true life features of their imagined artistic ideals.

Keywords: Art History, Late 19th and Early 20th century, Visual Art, Symbolism, Art Nouveau, Antiquity, Archaic, Hellas, Iconography, Artistic Thinking, Poetic Principles, Visual Mythmaking

For citation: Davydova O.S. “"Testaments" of Orpheus: "The Archaic" as a creative principle of symbolist artists.” *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 60-74. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-60-74

ПАМЯТЬ КАК МЕТОД В ТВОРЧЕСТВЕ Н.Д. ГРИЦЮКА (НА ПРИМЕРЕ РАЗВИТИЯ МОТИВА ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В СЕРИИ «ПЕРЕСЛАВЛЬ-ЗАЛЕССКИЙ»)

Научная статья

УДК 7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-75-85

Автор: ***Чимитов Вячеслав Николаевич***, старший научный сотрудник Новосибирского государственного художественного музея (Новосибирск, Россия), аспирант Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова (Новосибирск, Россия), e-mail: 4imitov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2815-5939

Аннотация: В статье рассматривается проблема культурной памяти на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский» новосибирского художника Н.Д. Грицюка (1922–1976). Применение в исследовании установок формально-стилистического анализа с учетом положений теории культурной памяти способствовало выявлению закономерностей стилистической трансформации мотива храма в переславльской серии и определению воспоминания как методологического принципа художника. В лирических видовых пейзажах Переславля 1967 г., а затем в сказочных фольклорных композициях и кубофутуристически расщепленных образах храмов 1969 г. Н.Д. Грицюк актуализирует культурную память путем осознанного или неосознанного повторения изобразительного опыта прошлого. К началу 1970-х гг., преодолев стилистическое влияние преемственных связей, он добивается окончательной отвлеченности в изображении предметного мира и создает сюрреально искаженные психоцентрические «портреты» храмов – образы памяти. В результате феномен памяти реализуется в творчестве Н.Д. Грицюка в следующих аспектах: память как проявление надындивидуальных и личностных механизмов связи с художественной традицией; память как философская проблема; память как опыт переживания, формирующий серийно-процессуальные художественные образы.

Ключевые слова: Н.Д. Грицюк, позднесоветское искусство, мотив древнерусской архитектуры, культурная память, художественная традиция, творческий метод, городской пейзаж, серия

Для цитирования: *Чимитов В.Н.* Память как метод в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский») // Артикульт. 2021. №4(44). С. 75-85. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-75-85

ISSN 2227-6165

MEMORY AS A METHOD IN THE WORK OF N.D. GRITSIUK (THE MOTIF OF THE RUSSIAN MEDIEVAL ARCHITECTURE IN THE SERIES “PERESLAVL-ZALESSKY”)

Research article
UDC 7.036
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-75-85

Author: ***Chimitov Vyacheslav Nikolayevich***, senior researcher, Novosibirsk State Art Museum (Novosibirsk, Russia), graduate student, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russia), e-mail: 4imitov@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2815-5939

Summary: The article considers the cultural memory using the example of the development of the motif of Russian medieval architecture in the series “Pereslavl-Zalessky” of the Novosibirsk artist N.D. Gritsiuk (1922–1976). The research applies the principles of stylistic analysis, taking into account the provisions of the theory of cultural memory. This approach contributed to the identification of patterns of stylistic transformation of the temple motif in the series “Pereslavl-Zalessky” and the definition of recollection as a methodological principle of the artist. In the lyrical landscapes of Pereslavl from 1967, and then in folk tale compositions and cubist-futurist depictions of temples from 1969, N.D. Gritsiuk actualizes cultural memory by repeating the pictorial experience of the past. In the early 1970s, he overcomes the stylistic influence of tradition and creates surreally distorted psychological depictions of temples as images of memory. As a result, the phenomenon of memory is realized in the works of N.D. Gritsiuk in the following aspects: memory as a manifestation of supra-individual and personal mechanisms of connection with artistic tradition; memory as a philosophical problem; memory as a lived experience that forms a serially developed artistic image.

Keywords: N.D. Gritsiuk, late Soviet art, the motif of the Russian Medieval Architecture, cultural memory, artistic tradition, the creative method, cityscape, series
For citation: Chimitov V.N. “Memory as a method in the work of N.D. Gritsiuk (the motif of the russian medieval architecture in the series "Pereslavl-Zalessky").” *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 75-85. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-75-85

ЭВОЛЮЦИЯ ИСКУССТВА В ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВАХ: СМЕНА ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ

Научная статья
УДК 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-86-93

Автор: ***Карцева Екатерина Александровна***, кандидат культурологии, доцент кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: katyakartseva@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3517-5551

Аннотация: Статья посвящена анализу становления и развития паблик-арта с точки зрения смены моделей государственного участия, экономических и социальных трансформаций. Рассмотрены предпосылки возникновения понятия паблик-арт, история становления искусства в общественных пространствах в России, в том числе сквозь призму советского наследия, дан обзор релевантных для паблик-арта понятий - монументальное искусство, памятник, арт-объект, общественное пространство, публичная сфера, социально-вовлеченное искусство. Результатом статьи является описание авторской интерпретации термина паблик-арт с учетом современных тенденций, обусловленных актуальными потребностями горожан в совместном использовании общественных пространств, новых формах краудсорсинга и взаимодействия.

Ключевые слова: паблик-арт, искусство в городе, общественное пространство, публичная сфера, социально-вовлеченное искусство, социокультурное проектирование
Для цитирования: *Карцева Е.А.* Эволюция искусства в общественных пространствах: смена институциональных моделей // Артикульт. 2021. №4(44). С. 86-93. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-86-93

EVOLUTION OF ART IN PUBLIC SPACES: SHIFT IN INSTITUTIONAL MODELS

Research article
UDC 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-86-93

Author: ***Kartseva Ekaterina Aleksandrovna***, PhD in Cultural Studies, Associate professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: katyakartseva@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3517-5551

Summary: The article is devoted to the analysis of the formation and development of public art from the point of view of changing models in state participation, economic and social transformations. The author considers the origin of the term “public art”, the history of the formation of art in public spaces in Russia, including focus on the Soviet heritage, providing an overview of the concepts that are relevant for public art such as “monumental art”, “memorial”, “art object”, “public space”, “public sphere”, “socially involved art”. The result of the article is a description of the author's interpretation of the term public art, taking into account modern trends due to the actual needs of citizens in the joint use of public spaces, new forms of crowdsourcing and interaction.

Keywords: public art, art in the city, public space, public sphere, socially involved art, socio-cultural design
For citation: Kartseva E.A. “Evolution of art in public spaces: shift in institutional models.” *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 86-93. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-86-93

ISSN 2227-6165

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО ИТАЛИИ XV-XVI ВВ. В СОВРЕМЕННОЙ СЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Научная статья
УДК 791.43.04+94(450)
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-94-109

Автор: ***Капорина Юлия Витальевна***, аспирант кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: jkaporina@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-6487-6090

Аннотация: История Италии XV-XVI вв. приобрела особую актуальность в современной сериальной культуре, став не только базой для европейского и трансатлантического сотрудничества по созданию культурных продуктов, но и пространством для интерпретации исторического наследия эпохи Ренессанса. На основе деконструкции четырех сериалов 2010-х гг. автор стремится найти универсальные образы, с помощью которых создатели сериалов конструируют аудиовизуальный образ прошлого. Внимание автора сосредоточено на таких аспектах как заставка, экранные образы Италии, репрезентация телесности и жесты. На основе проанализированных кинотекстов можно сделать вывод, что современная сериальная культура в процессе конструирования аудиовизуального образа исторического прошлого Италии не только следует за основными элементами средневековой зрелищности, но и создает семиотический код для репрезентации исторической эпохи.

Ключевые слова: исторический сериал, образ прошлого, деконструкция, репрезентация, Борджиа, Медичи, Леонардо да Винчи, Италия, Возрождение
Для цитирования: *Капорина Ю.В.* Конструирование образа исторического прошлого Италии XV-XVI вв. в современной сериальной культуре // Артикульт. 2021. №4(44). С. 94-109. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-94-109

CONSTRUCTIING IMAGE OF THE HISTORICAL PAST OF ITALY IN THE XVth-XVIth CENTURIES IN MODERN SERIAL CULTURE

Research article
UDC 791.43.04+94(450)
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-94-109

Author: ***Kaporina Julia Vitalevna***, postgraduate, Chair of the History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: jkaporina@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-6487-6090

Summary: The history of Italy in the 15th-16th centuries has assumed a special relevance in modern serial culture, becoming not only the basis for the European and transatlantic cooperation in the creation of cultural products, but also the space for the interpretation of the Renaissance historical heritage. Using the deconstruction of the four TV series of the 2010s, the author strives to find those universal images with the help of which series directors and show runners construct the audiovisual image of the past in historical TV series. The author's attention focuses on such aspects as the screensaver, the images of Italy, the representation of physicality and gestures. The analyzed film texts serve as the basis for the conclusion that modern serial culture in the process of constructing the audiovisual image of the historical past of Italy does not only follow the basic elements of medieval visual entertainment, but also creates a semiotic code for the historical era representation.

Keywords: historical TV series, image of the past, deconstruction, representation, Borgia, Medici, Leonardo da Vinci, Renaissance
For citation: Kaporina J.V. “Constructing image of the historical past of Italy in the 15th-16th centuries in modern serial culture.” *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 94-109. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-94-109

ОТ ИДЕАЛИЗМА К НЕОМАРКСИЗМУ. ЧАСТЬ 3. БОРИС АСАФЬЕВ

Научная статья
УДК 316.74:82:7+7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-110-117

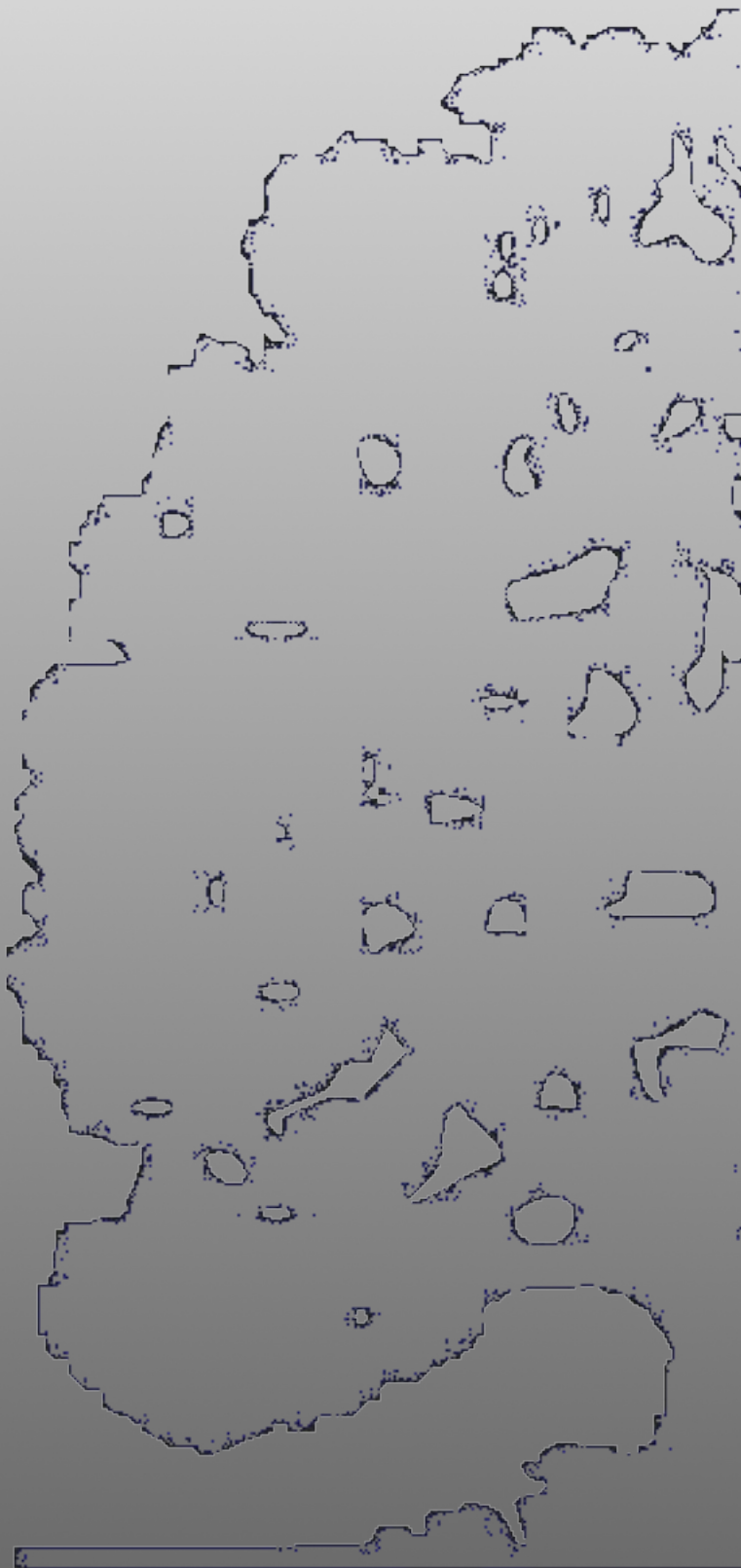
Автор: ***Марков Александр Викторович***, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: markovius@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Аннотация: Хотя заслуги крупнейшего советского музыковеда Б.В. Асафьева перед социологией искусства очевидны, обычно его система изучения мелодии и интонации как социальных явлений рассматривается как проблематизация музыкального искусства, а не как стимул для его собственной мысли. На примере оперной критики Асафьева с 1914 по 1947 год показывается, что его социология искусства представляла собой конструктивистскую систему, ориентированную на неизменность подразумеваемых эстетических понятий, таких как манера и стиль, и при этом допускающую изменчивость эксплицитных опорных понятий критики. Идеологическое давление, требовавшее конструировать национальный характер и историческое единство народного быта, позволило ему по-новому осмыслить студийную оперу как способ обособления ее надличных принципов, и утверждая исторический и преходящий характер оперного искусства, защищать его устойчивый риторический потенциал. Единство риторического и мелодического элементов оперы, декларируемое Асафьевым с целью поддержать творчество Прокофьева и Шостаковича, стало той динамической формулой, которая и привела к созданию новой социологии искусства, которую можно сопоставить с нынешними акторно-сетевыми моделями.

Ключевые слова: Асафьев, социология искусства, социология музыки, мелодия, национальная опера, советская опера
Для цитирования: *Марков А.В.* От идеализма к неомарксизму. Часть 3. Борис Асафьев // Артикульт. 2021. №4(44). С. 110-117. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-110-117

FROM IDEALISM TO NEW MARXISM. PART 3. BORIS ASAFIEV
Research article
UDC 316.74:82:7+7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-110-117
Author: ***Markov Alexander Viktorovich***, Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: markovius@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073
Summary: Although the merits of the major Soviet musicologist Boris Asafiev to the sociology of art are obvious, usually his system of studying melody and intonation as social phenomena is seen as a problematization of musical art rather than as a stimulus for his own thought. Using the example of Asafiev's opera criticism from 1914 to 1947, I prove that his sociology of art was a constructivist system that focused on the permanence of implicit aesthetic notions such as manner and style, while allowing for variability in the explicit reference concepts of criticism. The ideological pressure to construct national character and the historical unity of popular life allowed him to reinterpret studio opera as a way of isolating its supra-personal principles, and by asserting the historical and transitory nature of opera art, to protect its sustained rhetorical potential. The unity of the rhetorical and melodic elements of opera, declared by Asafiev to support the work of Prokofiev and Shostakovich, was the dynamic formula that led to the development of a new sociology of art, which can be compared with the current actor-network models.
Keywords: Asafiev, sociology of art, sociology of music, melody, national opera, Soviet opera
For citation: Markov A.V. "From idealism to new Marxism. Part 3. Boris Asafiev." *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 110-117. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-110-117

К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА ФИЛЬМА
Научная статья
УДК 7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148
Автор: ***Кожокару Татьяна Игоревна***, магистр истории искусств (Москва, Россия), e-mail: tatiana@journalist.com
ORCID ID: 0000-0002-8987-4032
Аннотация: Статья посвящена обзору аналитического инструментария, используемого при исследовании кинематографического произведения. В работе выявляются ключевые проблемы, существующие в рамках рассматриваемого в исторической перспективе анализа фильма, а также классифицируются и описываются различные подходы, применяемые при разборе кинокартин. Проведённая систематизация широкого диапазона наличествующих методологических инструментов является своеобразной пропедевтикой анализа фильма – даёт достаточно полное представление о многообразии существующих методов, позволяя исследователям либо выбирать из имеющегося тот подход, который оказывается оптимальным для конкретного исследования, либо, проблематизируя имеющееся, предлагать собственную авторскую аналитическую методологию кинематографического произведения.
Ключевые слова: анализ фильма, аналитический инструментарий, методологический подход, стратегический подход, семиотический подход, герменевтический подход, новый формализм, темпоральный анализ, структурно-системный метод, нарративный анализ, интертекстуальность
Для цитирования: *Кожокару Т.И.* К вопросу о методологии анализа фильма // Артикульт. 2021. №4(44). С. 118-148. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

ON THE METHODOLOGY OF FILM ANALYSIS
Research article
UDC 7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148
Author: ***Kozhokaru Tatiana Igorevna***, MA in Art History (Moscow, Russia), e-mail: tatiana@journalist.com
ORCID ID: 0000-0002-8987-4032
Summary: The article provides an overview of the analytical tools used in cinema studies. The paper identifies the main problems of film analysis as well as classifies and describes the various approaches to it. The systematization of a wide range of available methodological tools may be considered as propaedeutics of film analysis – it gives a fairly complete picture of the variety of existing methods, allowing researchers either to choose the approach that turns out to be optimal for a particular study or, problematizing the present tools, to offer a new methodology.
Keywords: film analysis, analytical tools, methodological approach, strategic approach, semiotic approach, hermeneutic approach, new formalism, temporal analysis, structural system method, narrative analysis, intertextuality
For citation: Kozhokaru T.I. "On the methodology of film analysis." *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 118-148. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова