

язычества — древо жизни. Символ православия — деревянный крест. Все это тесно связано с фрагментом фото.

Список источников

- Вербальная фотография. Джилл Матис — лингвистика и визуальное искусство на пересечении фотографической поэтики и концептуальных валентностей // Foto&Video. № 12. 2002.
- Голофаст В. Б. Люди и вещи // Социологический журнал. 2000. № 1/2.
- Зонтаг С. О фотографии / Пер с. англ.; На укр. яз. Киев: Основи, 2002. 189 с.
- Иванов С. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: философско-эстетический анализ. К.: Стило, 2001.
- Малес Л. В. Визуализация социологии // Социология в аудитории: искусство преподавания. Харьков: Издат. центр Харьк. нац. ун-та им. В. Н. Каразина, 2003. С. 154–157.
- Малес Л. В. Пределы и запредельное модерна vs пространство постмодерна // Постмодерн: новая магическая эпоха: Сб. статей / Под ред. Л. Г. Юнина. Харьков: Харьк. нац. ун-т им. Н. В. Каразина, 2002. С. 153–163.
- Паперный В. Культура два. М.: НЛО, 1996. 384 с.
- Петровская Е. Антифотография. М.: Три квадрата, 2003. 112 с.
- Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002.
- Рубин Г. Размышляя о сексе: заметки о радикальной теории сексуальных политик // Хрестоматия феминистских текстов: Переводы / Под ред. Е. Заславской. А. Темкиной. СПб.: Изд-во Дмитрий Буланин, 2000. С. 465–526.
- Савчук В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. 256 с.
- Самутина Н. Одна фотография-1 // Русский журнал. URL: http://www.russ.ru/culture/vystavka/20031020_sam-pr.html. Дата публикации 20.10.2003.
- Семенова В. Качественные методы: введение в гуманистическую социологию. М.: Добросвет, 1998. 292 с.
- Сорока Ю. Г. Использование визуальных материалов в преподавании социологии // Нетрадиционные методы преподавания социологии: Учебное пособие / И. Д. Ковалева, А. Н. Горбач, О. А. Редько, Ю. Г. Сорока; Под ред. И. Д. Ковалевой. Харьков, 2001. С. 198–201.
- Фрамм Э. Иметь или быть / Пер. с англ.; Сост., автор предисл. П. С. Гуревич. М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ»», 2000. 448 с.

РАЗДЕЛ 3

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРОЕКЦИИ КУЛЬТУРЫ

Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма

Альмира Усманова

Что такое «анализ фильма»?

О кино пишут многие — журналисты, филологи, просто образованные люди, любящие кино. В общем и целом это называется «кинокритика». Тем не менее многие из тех, кто включают работу с фильмом в круг своих исследовательских интересов, интуитивно ощущают, что кинокритика — слишком описательна, зачастую поверхностна, носит субъективный и импрессионистский характер. При этом я вовсе не хочу сказать, что кинокритика — это плохо: напротив, совершенно необходимо, чтобы она существовала, чтобы рядовой зритель, прочитав толковую, литературно, остроумно, и в то же время доступно написанную рецензию на фильм, мог составить себе определенное мнение о том или ином фильме (такую задачу успешно решает, например, журнал «Искусство кино»). Проблема состоит в другом: важно, чтобы социолог, историк или любой другой гуманитарий, ставящий перед собой цель использования кинематографа в качестве объекта или источника своего исследования, не страдал от того, что написанное им о кино будет все время походило на любительские заметки, не соответствующие представлениям о «научности», или, точнее, академичности той дисциплины, с которой они связаны.

Все же те, кто идут на риск, часто попадают в довольно дискомфортную ситуацию, ощущая себя дилетантами, ступившими на чужое поле. Правда, бывают и исключения, но они только подтверждают правило: так, французский философ Жиль Делез, написавший книгу «Кино» (1983) [Делез, 2004], подходит к кино именно

как философ, использует кино для своих целей, можно даже сказать, как иллюстрацию для интерпретации тех или иных философских понятий и принципов («образ-движение» у Бергсона и др.), но что его выгодно отличает от многих других философских авторов, так это знание материала — то есть кинематографа — и углубленное знакомство с достижениями современной кинотеории. (Для понимания книги Делеза следует учитывать специфически французскую интеллектуальную ситуацию, ведь именно французы (начиная с Cahiers du cinéma) задали своеобразный эталон кинописания, и даже журналисты там пишут о кино совершенно иначе, чем наши кинокритики — они проходят школу анализа фильма еще во время учебы.)

Итак, проблема состоит в том, что теоретики, не занимающиеся собственно кино, часто не только не имеют некоторых базовых представлений о специфике кинематографа, но в еще большей степени их отличает некоторый снобизм в отношении этого медиума. То есть, не зная о конвенциях и генезисе киноязыка, они тем не менее думают, что их и знать не надо. Поэтому, например, социологи склонны воспринимать фильмы как «объективные факты», увиденное на экране трактовать как более или менее реалистическое отражение социальной действительности, а в персонажах видеть лишь социальные типы. Причем такой модус чтения применяется как по отношению к «реалистическим» фильмам (в терминологии Пазолини — «прозаическим»), так и к «поэтическим» с той лишь разницей, что в первом случае основное внимание будет уделено сюжету, а во втором (когда наличие сюжета кажется проблематичным) — разнообразным реалистическим деталям, попавшим в кадр. Само же различие «реализмов» (скажем, то, что отличает *cinéma vérité*, итальянский неореализм, советский соцреализм и голливудский стандарт) такой оптикой вообще не улавливается.

Приведу конкретный пример: в рамках курса по социологии искусства в ЦСО в Москве одна из слушательниц написала итоговое эссе по репрезентации повседневности в фильме Марлена Хуциса «Июльский дождь» (1966). В качестве предмета исследования она выбрала такой «социальный тип, как интеллигенция, и стиль ее жизни» — то есть способы проведения досуга, моду, обстановку дома. При этом фильм с самого начала был важен как источник для изучения повседневности 60-х, и то, что она хотела в нем увидеть — это разнообразные «симптомы эпохи». В намерениях автора было

проинтерпретировать фильм социологически, и поэтому эстетика фильма оставалась за рамками исследования. Однако это «игнорирование» привело к тому, что автор, ссылаясь при этом на других «экспертов», высказалась о фильме следующим образом: «Манера и тон повествования режиссера лишены определенности, аморфны, анемичны. Ни четкого внешнего действия, ни резкого драматизма, ни значительных событий. «Июльский дождь» не похож на обычный рассказ, скорее это зарисовки, очерки, наброски. Здесь нет ничего обязательного, ничего необходимого. Камера легко отвлекается от истории ради введения посторонних линий, ради интересного лица или интерьера».

Первое, с чем хотелось бы не согласиться: главное правило в анализе фильма — это то, что в любом фильме нет «шлака» или «шумов», говоря более корректным языком (и это касается не только «шедевров» кинематографического искусства), в нем нет ничего случайного или неопределенного¹. Напротив, в фильме все необходимо и значимо (в этом смысле для аналитика кино важны даже те «лишние детали», которыми загружено кадровое пространство, например у Гриффита в «Нетерпимости» (1916), а несовершенство монтажа или повествовательных техник тоже может стать отдельной интересной проблемой для исследования). И все же если у зрителя появляется такое впечатление необязательности и случайности, то это, простите за тавтологию, вовсе не случайно.

Далее. Одним из центральных персонажей фильма является Лена. Автор эссе пишет о ней: «Принадлежность к интеллигенции обеспечивается наличием высшего образования и родом профессиональной деятельности. Профессия Лены относится к группе так называемых «белых воротничков», она занимается умственным трудом. В кинофильме об этом свидетельствует ее рабочая одежда: белая блузка, воротничок которой и дал название группе профессий, и темный костюм. Коллеги Лены, в комбинезонах и в косынках, получают от нее указания. Деятельность типографии связана с тиражированием известных картин: в кадре появляются творения итальянских художников эпохи Возрождения, что подчеркивает причастность Лены к «высокой культуре» и к слою, ее несущему.

¹ Конечно, как писал Делез, в данном случае, представляя точку зрения «эстетика», «в кинематографе много хлама» [Делез, 2004. Р. 39], но только не для социолога или антрополога.

Теоретически, фабрика могла выпускать и этикетки к сигаретам «Беломорканал». Но в фильме показана другая продукция».

На этом автор «закрывает» тему, а мне кажется, что здесь как раз и стоило бы задаться вопросом, а почему Хуциев показывает процесс производства не этикеток к сигаретам, а именно живописных репродукций? Почему это важно для понимания смысла фильма? Мы видели, что автор эссе воспринимает этот «факт» как свидетельство принадлежности Лены к высокой культуре, оставляя при этом в стороне лежащую на поверхности проблему тиражирования того, что создавалось как уникальное (произведение искусства эпохи Возрождения). Однако те, кто смотрел этот фильм, а также знает кое-что о культурном и художественном контексте эпохи, могут найти этому факту совершенно другое объяснение, а точнее — несколько равнозначных, подтверждающих полисемичность видимого в кадре, объяснений.

Начнем с того, что репродуцированные портреты появляются уже в экспозиции — в первом эпизоде фильма; мы видим монтажное чередование динамичных кадров городской толпы, в самой гуще которой оказывается спешащая Лена, и статичный кадр с живописным портретом молодого человека (Боттичелли?). Что их связывает? Конечно, имеет значение конфликт динамики и статики, поскольку благодаря этому формальному приему спокойное и одухотворенное лицо человека Возрождения и впрямь выглядит как персонаж из другого мира, оно как бы выпадает, остается в стороне или *над* той городской суетой, которая царит в кадре у Хуциева. Портрет заставляет остановиться, сделать передышку, но толпа неумолимо продолжает свое движение. Живописный образ метонимически воплощает собой тот эталон или идеал человека и гуманистических ценностей, который в советской культуре связывался именно с эпохой Возрождения. (Кстати, за год до выхода фильма Хуциева вышел фильм под названием «Взгляните на лицо», режиссера В. Гурьянова. Фильм был снят в Эрмитаже у картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта», и состоял он, главным образом, из крупных планов, чередующих лица посетителей с лицами персонажей картины, подчеркивая одновременно и интимность встречи с искусством, и ценность человеческого лица.) Тот факт, что именно в эпоху Ренессанса зарождается индивидуальность, а человек становится центральным объектом живописи и философских размышлений, имеет, как ни странно, самое прямое отношение

к 60-м, которые, как мы знаем, являлись тем уникальным для советской истории периодом, когда в самых разных сферах происходит пересмотр исторического и общественного с точки зрения отдельно взятого человека. Распадение коллективного целого и возникновение позднесоветского индивидуализма можно считать отличительными признаками «оттепельной» культуры, главным достижением эпохи Хрущева. Так что показанная в фильме Хуциева фабрика никак не могла выпускать «этикетки к сигаретам «Беломорканал»»...

Таким образом, лицо как индивидуальность контрастирует с обезличенной и погруженной в житейские проблемы толпой. Но лицо молодого человека, Лена и толпа связаны и другим образом: их отношения друг к другу опосредованы отношениями с камерой — все они смотрят в камеру, камера (то есть зритель) оказывается включенной в фильмическую структуру с того момента, как «наше» присутствие заметили. При этом прохожие оглядываются на камеру с удивлением и украдкой, Лена — с беспокойством и досадой, и только молодой человек с портрета направлен прямо в камеру, встречает наш взгляд и «держит» его. Кстати, в отдельную семиотическую пару выстраиваются позднее портрет молодого человека Рафаэля и «Незнакомка» Крамского (из эпизода на фабрике), — поскольку главные герои в конце фильма оказываются такими же «незнакомцами» как друг для друга, так и для нас. Немигающий и открытый взгляд молодого человека в начале фильма и снисходительный взгляд полуприкрытых глаз Незнакомки удивительным образом «человечны» — они отличаются друг от друга так же, как отличаются люди в своих отношениях со снимающей их камерой и людьми, с которыми они имеют дело.

Спрашивается, зачем режиссеру понадобилось столь рельефно обозначать это многообразие «взглядов»? Можно, конечно, было бы ограничиться словами Жан-Люка Нанси, который определяет сущность кинематографа как искусство взгляда¹. Но все же лучше пояснить более подробно. Во-первых, «дать почувствовать камеру» было в некотором роде императивом той кинематографической эпохи (об этом пишет Пазолини, характеризуя отличительные особенности нового — «поэтического» кино 60-х годов), во-вторых, именно

¹ «Кино представляет интенсивность взгляда на мир, неотъемлемой частью которого оно само является» [Нанси, 2004. Р. 83].

посредством этого приема Хуциев проводит грань между документалистикой (в духе *cinéma vérité*) и художественностью, как бы маркируя жанровые границы в собственном фильме, в-третьих, этот прием усложняет нарративную структуру фильма (вспомним о пресловутых имплицитном авторе, нарраторе, персонаже — то есть о «точке зрения») и формирует тем самым его неоднозначность, так что камера никогда, а тем более в «авторском кино», не отвлекается «просто так», ради интересного лица или интерьера.

Как бы то ни было, на мой взгляд, подобный социологический подход к кино все же гораздо более интересен, чем, например, работа исключительно с эксплицитным содержанием, когда «анализ» фактически сводится к изложению рассказываемой в фильме истории и к «интерпретации» (точнее, пересказу) диалогов. Довольно часто встречаются и попытки мифологического анализа кино (выявление архетипов, бинарных оппозиций). По ходу замечу только, что выявление системы отношений между персонажами, их роль в развитии повествования и фильтрации информации, сопоставление сюжета с фабулой — это достаточно продвинутый уровень работы с «содержанием»: на этом основаны различные модели нарративного анализа, которые учитывают мнение русских формалистов о том, что «содержание всегда уже формально».

Таким образом, возвращаясь к нашей теме, задача такого направления исследований, как «анализ фильма» состоит в том, чтобы, с одной стороны, изменить традиционные представления академической публики о работе с кино как о занятии, довольно легковесном и целиком зависящем от литературных способностей автора (а потому не заслуживающем серьезного внимания), а с другой — снабдить исследователя определенным инструментарием анализа, научить смотреть фильмы и видеть в них не только актеров или сюжетные перипетии, но, прежде всего, определенный способ высказывания, подчиненный исторически сложившимся и культурно обусловленным правилам. Соответственно, я предлагаю рассматривать *анализ фильма* как необходимое предварительное условие для дальнейшей философской, социологической, антропологической и любой другой интерпретации фильма.

Может сложиться впечатление, что раз мы все ходим в кино и оказываемся в состоянии понимать язык движущихся на экране образов, то, значит, этот язык настолько прост и универсален, что тут и обсуждать нечего, однако у этого языка есть история, которая

и сформировала наше восприятие всей современной визуальной культуры. Помимо такой сложной проблемы, как эволюция киноязыка и привыкание зрителя к его конвенциям¹, можно привести и более доступные примеры, касающиеся того, каким образом кинематографические образы оседают в культуре, становятся привычным и неосознаваемым фоном нашей культурной компетенции. Давайте вспомним о том, какое количество киноцитат мы встречаем в нашей повседневной жизни — от анекдотов про Штирлица (сама структура и смысл которых, на мой взгляд, детерминированы не чем иным, как способом повествования в фильме-источнике — именно киноязык придал направление этой «организованной двусмысленности») до рекламных слоганов и образов. Или можно поговорить, например, о знаменитой сцене убийства Марион в «Психозе» Альфреда Хичкока, которую мы безошибочно узнаем по одному жесту или первым звукам музыки в любом сегодняшнем рекламном ролике или фильме, где эта цитата появляется. При этом русский зритель может и не опознать цитату (в силу другого культурного опыта, в котором Гайдай занимает более почетное место, чем Хичкок, и, как следствие, пропустить некоторые нюансы визуального сообщения, с которым он имеет дело). Иными словами, киноцитат и киноприемов в нашей современной культуре такое количество, что без знания истории кино и понимания его языка специалисту по рекламе, специалисту по истории ментальностей или телевизионщику сегодня просто не обойтись, если они хотят, чтобы создаваемый ими продукт аудиторией воспринимался и был узнаваем, иначе сообщение может не достичь своей цели.

Medium is a message — эта фраза М. Маклюэна в полной мере относится к кино. То, что мы в кино вычитаем, что мы в нем поймем, зависит от множества факторов (не в последнюю очередь это вопрос национальной, классовой и гендерной обусловленности восприятия фильма), но изначально наше понимание задано и направлено самой фильмической формой — нарративными техниками, визуальным стилем, работой камеры и прочими особенностями конкретного фильма.

В своем университете вот уже на протяжении многих лет я читаю одноименный курс («Анализ фильма»), и задача такого курса,

¹ Этой проблемой занимаются исследователи рецепции кино. В частности, одной из лучших книг на эту тему является исследование Юрия Цивьяна [Цивьян, 1991].

на мой взгляд, состоит в том, чтобы уйти от журнализма и прийти к аналитике кино, научиться не только видеть, но и корректно описывать то, что мы видим на экране. Я часто сталкиваюсь с тем, что человек, не знакомый с кинотеорией, но стремящийся включить в свой анализ исследование визуального стиля, часто не знает, как описать даже некие простейшие фильмические значения и эффекты.

Основная же проблема многих теоретиков — это подверстывание фильмического материала под уже существующую теоретическую схему: например, когда те или иные положения гендерной теории или психоанализа нередко «иллюстрируются» с помощью кинематографического материала. Известный российский теоретик кино и философ Михаил Ямпольский писал, что свою основную педагогическую задачу он видит в том, чтобы отучить (точнее, не приучать) студентов «набрасывать на фильм готовую сетку понятий» (историографических, феминистских, психоаналитических, семиотических — каких угодно) и помочь им добраться до их собственного «феноменологического» опыта. В русле этой дидактической стратегии он предлагал студентам описывать то, что они видят с максимальной полнотой и в подробностях (как говорит другой теоретик — «рассматривать до дыр»), не используя при этом всякую специальную терминологию. Например, вместо одного емкого термина «трэвеллинг» они должны были своими словами описать, как движется камера — ровно, быстро, тяжело? Есть ли в движении камеры связь с рукой или телом оператора? Таким образом, полагает Ямпольский, можно научить студентов мыслить вне заданных схем [Ямпольский, 1998. С. 35].

Мне представляется, что говорить об этом как об упражнении в чистой феноменологической редукции без привлечения исторического и теоретического багажа (таков контекст обсуждения этой проблемы у Ямпольского) — утопично, это, скорее, такой учебный трюк, причем довольно старый: в конце концов у студентов разный культурный background, одни смотрели Ланга, а другие не знают ничего кроме «Терминатора». Кроме того, все читали разные книги и языком пользуются тоже разным для описания одного и того же. Но не могу не согласиться с ним в том, что сначала нужно научиться видеть и хорошо рассмотреть то, что происходит на экране, и только потом увиденное интерпретировать с помощью той или иной теоретической схемы.

Против некритического переноса концептуальных схем на киноматериал в последнее время выступают многие авторы, говоря об эффекте «black box», как его называет американский кинотеоретик Дэвид Бордуэлл [см.: Bordwell, Carroll, 1996]. Исследователи, нацеленные на то, чтобы любыми путями найти искомый результат и подтвердить изначальную гипотезу, самого фильма как бы не видят, у них «глаз замылился». Это в свою очередь чревато другой проблемой — избеганием любой теории вообще. Однако смотреть незамутненным взглядом на фильм или на любое другое произведение искусства — тоже малоинтересно и ведет ко всякого рода банальностям. Что и говорить, осознание обеих крайностей (а это, может быть, и есть главная цель анализа фильма) позволяет задуматься о поиске третьего пути.

История формирования традиции анализа фильма

Аналитическая работа над фильмами не является недавним изобретением, в то же время лишь немногие хорошо представляют себе, о чем идет речь. Специалисты говорят, что анализом фильмов начали заниматься почти синхронно с изобретением кино, однако в качестве университетского, академического предмета исследований эта область исследований конституировалась сравнительно недавно даже в западных университетах. Тереза де Лауретис в статье «Американский Фрейд» вспоминает о том, что когда в 1971 году она читала свой первый курс по теории кино в Университете Висконсина, то никаких программ подобных курсов еще не существовало, хотя были кафедры кино, где в основном обучали практической стороне дела. Первые шаги по освоению кинотеории ей запомнились как «чувство волнующего и захватывающего интеллектуального приключения». Характерно, указывает де Лауретис, что в 1969 году Роберт Гесснер, один из основателей Киноведческого общества США, писал, что «брак между наукой и кинематографией не мог быть освящен в храме академического знания» [де Лауретис, 1998. Р. 132].

И положение оставалось именно таким вплоть до конца 70-х годов. Я думаю, что речь здесь может идти о более общей ситуации, связанной с проблемой непризнания какой-либо новой дисциплины в качестве легитимного направления академических изысканий и преподавания (примерно то же самое можно сказать о феномене более поздней институционализации Cultural Studies, Gender and Queer Studies, Studies of Popular Culture — всем этим направлениям.

для того чтобы доказать собственное право на существование, пришлось в первую очередь изобретать высокую теорию, чтобы отстоять свои права на академическое признание). Что интересно, именно существование вне дисциплинарных границ, вне узаконенных профессиональных сообществ, словом, маргинальный статус и определенная открытость обеспечили бурный рост этих и других дисциплин — причем как раз в 60–70-х годах, — и все «самое главное» было сказано именно тогда, правда не американцами или англичанами, а французами¹. Та же Тереза де Лауретис пишет, что «методы анализа и концептуальные парадигмы, отечественного и зарубежного происхождения, могли привлекаться к работе в любых сочетаниях, — не было никого, кто руководил бы нашим преподаванием или навязывал бы нам протоколы критической пристойности и согласованности с утвержденными канонами. Никто не говорил, что фрейдизм не подходит как модель для прочтения сценариев, что структурализм и семиотика не применимы к эстетическим категориям, что марксов «Капитал» не годится для понимания кино» [де Лауретис, 1998. Р. 132–133]. Парадоксально, но факт: чтобы стать академическими дисциплинами, все эти дискурсы, включая теорию кино тогда и визуальные исследования сегодня, должны были быть *междисциплинарными*.

Наша ситуация на первый взгляд вроде бы другая. Первое поколение советских режиссеров — Кулешов, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко и другие — стали впервые в мире не только систематически разрабатывать, применять на практике, но и преподавать теорию кино (причем нередко именно как разновидность анализа фильма). Лев Кулешов был одним из первых преподавателей кино в открывшейся в 1919 году Государственной школе кинематографии в Москве. Не то чтобы Кулешов занимался анализом фильмов (он их снимал), но он опубликовал ряд важнейших идей о монтаже, о мизансцене, о сценарии, об игре актера — то, что уже представляет собой аналитическую работу. Однако, конечно, теоретиком номер один был и даже остается до сих пор Сергей Эйзенштейн. Когда во Франции в 1969 году был опубликован ряд

¹ Достаточно репрезентативный обзор различных теорий кино, представленный в тематическом ключе, можно найти в истории теории кино, написанной итальянским исследователем Франческо Казетти [Casetti, 1993], не говоря уже о многочисленных англоязычных изданиях.

принципиальных работ Эйзенштейна, написанных им в 30-е годы (были опубликованы 7 томов Эйзенштейна под редакцией Жака Омона), это произвело невиданный эффект, поскольку эта публикация совпала с периодом расцвета структурального анализа в теории кино, и она оказалась даже более авангардистской и передовой на тот момент, чем тексты Метца или Беллур. Будучи и режиссером, и ученым, и преподавателем, Эйзенштейн анализировал собственные фильмы, как бы дистанцируясь от них, поднимая проблемы выбора той или иной мизансцены, отстаивая чистоту киноязыка в противовес языку литературному или театральному.

Так, на примере раскадровки из своего «Броненосца...» Эйзенштейн показывает пластическую связность кадров в эпизоде знаменитой «лестницы» — как проработаны две параллельные темы через пластический рисунок: тема восставшего броненосца и тема поддержки его в городе, единение интересов [см.: Эйзенштейн, 2000. С. 106–113]. Сюжетная тема в его фильме превращается в тему пластическую (повторение или контраст форм, вертикальных и горизонтальных линий, наложение мотива города на мотив моря, параллелизм композиций в сцене города и в мизансцене на корабле). То, что поражает и сегодня в этом тексте, — это последовательность Эйзенштейна в формальном анализе, притом что фильм, как все знают, содержал в себе грандиозную в содержательном плане идею — идею Революции. Эйзенштейн показывает, что абстрактная сложная идея требует адекватной, тщательно продуманной формы: только через нее, если даже зритель этого и не понимает, может быть донесено ощущение, дух фильма, лирическое настроение или революционный энтузиазм. При этом речь идет о том, что формальный анализ важен не только в сугубо эстетических фильмах, но даже в самых что ни на есть реалистических.

Так что кинотеория у нас всегда была в почете, но все-таки университетской дисциплиной, необходимой для всякого человека, который имеет дело с исследованиями визуальной культуры или феномена массовых коммуникаций, она так и не стала. В других странах развитие теории кино¹ и в ее рамках анализа фильмов

¹ Что касается определения кинотеории, то это тоже вопрос не простой. Ямпольский, сам кинотеоретик с огромным стажем, признается, что он лично не знает, что является объектом этой дисциплины — монтаж, актерская игра, изобразительное решение фильма, киноязык, что бы под этим ни понималось [см.: Ямпольский, 1998. С. 33].

были напрямую связаны с исторически конкретными институциональными условиями. Например, в Англии существует British Film Institute, который, кстати, в последние 10 лет издал целую серию книг, каждая из которых посвящена анализу всего лишь одного единственного фильма. Во Франции в 1945 году был создан Институт фильмографии, который удовлетворил спрос на определенные потребности в связи с увеличением кино клубов и киноизданий¹. Но главным фактором в формировании современной кинологии стало, конечно же, появление журнала *Cahiers du cinéma* (в 40-х годах)².

Сегодня на Западе теория кино преподается не только на факультетах коммуникации и информации, но также в рамках специализаций по литературе, по культуре в целом. Во Франции, в Северной Америке, ряде европейских стран издаются специализированные журналы, в которых специалисты могут публиковать свои исследования — это *Cinema Journal*, *Wide Angle*, *Camera Obscura*, *Iris*, *Communications*, *Versus*, *Screen*, *Framework*. В России эту функцию выполняют журналы *Искусство кино*, *Киноведческие записки* и, возможно, еще пара изданий. Особую роль в объединении синефилов³ и в восполнении образовательных лагун в этой области сегодня играет Интернет.

Однако, думаю, не ошибусь, если скажу, что и изобретение, и развитие «анализа фильма» — это, прежде всего, французское *know how* (или лучше — *savoir faire*). Первоначально это направление было, несомненно, инициировано распространением структуралистской методологии (которая и по сей день выполняет своеобразную

¹ Один фильмографический документ, готовившийся в стенах этого института, как правило, был посвящен одному фильму. Этот сборник должен был предоставить минимум необходимой информации о каком-либо фильме, его структура была примерно следующей: 1) информативная часть (полный сценарий, титры исполнителей и создателей, фильмография режиссера и библиография работ о нем и о данном фильме); 2) описательная и аналитическая часть (краткое изложение сюжета, разбивка на эпизоды, собственно анализ); 3) последняя часть методического характера: возможные вопросы для обсуждения, советы кино клубу. Вообще более подробно об истории становления традиции анализа фильма во Франции см.: [Aumont, Marie, 1988].

² Многие статьи, впервые опубликованные в этом журнале, быстро стали «классикой» кинологии, были переведены на многие языки и включены в антологии теории кино, а также изданы отдельными сборниками [см., например: *Cahiers de Cinéma*, 2001].

³ Синефил — от *cinéma*, любитель кино. — *Примеч. ред.*

функцию исследовательского архетипа) и семиотики. Однако позднее, в 1970-х годах, киноаналитики обратились к другим способам анализа, не всегда связанным с изучением специфики языка кино — к текстуальному анализу, нарративному, неформалистскому, неомарксистскому, феминистскому, психоаналитическому. Это разнообразие подходов лишний раз подтверждает, что невозможно говорить об одном единственном универсальном, годном на все случаи методе анализа фильмов. Поэтому, когда я задумывала курс по анализу фильма для своих студентов, то быстро поняла, что можно попробовать эксплицировать некоторые наиболее важные методы анализа фильма, которые вполне совместимы друг с другом, и показать, как эти весьма общие, схематизированные рецепты работают, «оживают» на примере отдельных фильмов (поскольку без конкретных примеров здесь не о чем говорить): само понятие анализа фильма предполагает работу с фактурой, с конкретными фильмами.

Главная цель анализа фильма состоит в том, чтобы достичь некоего равновесия между единичностью, уникальностью, неповторимостью фильмов — а равно и их аналитических разработок — и некими общими эпистемологическими и методологическими принципами такой работы. Например, фильм «Октябрь» Эйзенштейна уникален сам по себе, но так же непохожи друг на друга и исследования о его фильмах, основанные на совершенно различных подходах — работы французского социолога Пьера Сорлена, американской феминистки Джудит Мейн, Юрия Цивьяна, Дэвида Бордуэлла и других исследователей. Другой пример — хичкоковский «Психоз», породивший множество самых разных интерпретаций. Итак, невозможно предложить некий универсальный образец, эталон анализа — каждый фильм в силу своей неповторимости и единичности требует такой же особенной интерпретативной оптики.

Анализ фильма и другие способы интерпретации

Существует множество направлений, которые изучают кино под определенным углом зрения. Киноиндустрия — это сфера бизнеса, каждый фильм — это произведенный продукт, который может быть разрекламирован, продан, перепродан, показан за деньги широкой публике. Каждый фильм создавался в определенной ситуации, в рамках определенной киностудии, процесс производства тесно связан с техническими возможностями студии и мастерством

множества людей, которые над ним работают. Кроме того, кино имеет свою аудиторию, может иметь или не иметь успех у публики и/или у профессионалов. Это многообразие коммуникаций внутри сферы производства и демонстрации фильма, а также вокруг него, позволяет нам понять, что каждый из этих аспектов может быть изучен под определенным углом зрения (экономическим, правовым, социологическим, философским, психологическим). Анализ фильма не принимает в расчет все эти аспекты, внешние по отношению к самому фильму: его интересует сам фильм, его структура, взаимодействие различных частей, механизмы порождения смысла, эстетика, специфика киноязыка именно в данном фильме. (Правда, существует еще такое направление в рамках теории кино, как анализ исторической рецепции фильма, который также тесно связан с внутрифильмической структурой.) Отправной точкой для анализа фильма является понимание фильма как *текста*, с собственной поэтикой согласования звука и изображения, обладающего определенной нарративной структурой, порождающего особый тип воздействия на зрителя, связанного своим особым образом с внефильмической реальностью и детерминирующего вполне определенные интерпретации.

В отличие от классического структуралистского подхода, современные методы анализа фильма активно используют исторические данные — историю различных стилей, форм, их эволюцию, то есть помимо текста обращаются к *контексту* его создания или рецепции. Почти никогда в анализе фильма фильм не рассматривается лишь с точки зрения его содержательности как достоверный или недостоверный источник для исторических или социологических исследований; само по себе не имеет значения, правдиво ли воссоздана жизнь крестьян в русской деревне XIX века или реальность военных событий, насколько правильно отражена роль пролетарских вождей или красных командиров в фильмах о революции и гражданской войне. Другой вопрос, как это содержание или идеология выражены в фильмической форме (например, специфика монтажа в «Стачке» или в «Октябре» Эйзенштейна). Исторический контекст в анализе фильма — это, скорее, контекст интертекстуальный, теоретический (например, можно задаться вопросом о том, чем примечательна поэтика фильма «Иван Грозный», если сравнивать его с другими фильмами Эйзенштейна и если проанализировать ее в контексте его теоретических работ, а также чем

данный фильм интересен в контексте других советских фильмов этого периода, эксплуатирующих историческую тематику).

Анализ фильма — это особый вид дискурса о кино, но чем он отличается, скажем, от традиционной кинокритики? С одной стороны, хорошая кинокритика всегда старалась разделить содержание рассказанной в фильме истории и форму, в которую этот рассказ облечен. Более того, это же делает всякий достаточно опытный и внимательный любитель кино: опытный зритель тоже, как правило, выносит «суждения вкуса» на основе стилистики и жанровых особенностей фильмов. С другой стороны, умение подмечать детали бывает опасно тем, что это грозит развиться в аналитическую близорукость, когда за нагромождением и описанием деталей фильма не будет замечено главное, не будет видна концепция. Эйзенштейн на вопрос французской аудитории в 1929 году о том, какая критика ему наиболее важна как режиссеру, ответил, что «наименее нам интересна "промежуточная" критика тех, кто не досрочно до подлинного знания и понимания нашего дела и вместе с тем "потерял невинность" непосредственного восприятия!» [Эйзенштейн, 1997. С. 154].

На мой взгляд, функции кинокритики (в отличие от анализа) состоят в следующем: информировать, оценивать, привлекать внимание публики именно к этому фильму. Информация и рекламирование не имеют никакого отношения к функциям анализа фильма. Это удел критиков-журналистов, работающих в газетах или информационных программах. Необходимый элемент работы кинокритика состоит в оценке увиденного (что способствует воспитанию эстетического вкуса зрителя). Конечно, оценка требует размышления, рефлексии, рационализации чувств по поводу просмотра фильма (удовольствие или неудовольствие должны быть в этом случае обоснованы, а это уже требует разбора текстуальных стратегий фильма, его формальных аспектов). Многие критики поэтому с легкостью переходят на стезю аналитической деятельности — таков случай Андре Базена, начинавшего как киножурналист.

Для аналитика функция оценивания не только не является приоритетной, но вообще может быть проигнорирована. Теоретики кино могут ничего не знать о том, что происходит на данный момент в кино, кто получает премии, хотя это не значит, что они работают только на материале классики или элитарного кино. К тому же они более свободны в выборе объекта анализа, чем кинокритики,

которые должны по определению реагировать на злобу дня, и потому их выбор всегда довольно жестко детерминирован. То главное, на что нацелен аналитик фильма, — это интерпретация, результат которой не информирование, не оценка, не установление некоей нормы восприятия, а производство смысла, знания. Интерпретация здесь выступает и как цель, и как результат.

Анализ и проблема уникальности фильма

Итак, мы установили, что существуют определенные методы анализа фильма, но не существует универсального метода. При ближайшем рассмотрении оказывается, что даже эти методы, разрабатываемые на примере отдельных фильмов, распадаются на разбор частных случаев, и потому общая интерпретативная стратегия никогда не реализуется целиком, в неизменном виде: она всякий раз модифицируется. С одной стороны, это разноречие — сколько фильмов, столько и интерпретаций — в какой-то мере олицетворяет, реализует утопический идеал гуманитаристики: каждый феномен культуры в силу своей единичности требует своего подхода. С другой стороны, возникает существенный вопрос: если не существует общности подходов и не прослеживается никакой закономерности в применении методов анализа, то что в таком случае гарантирует его значимость и результативность (или сам вопрос об «истинности» интерпретации здесь не уместен)?

Отсутствие универсального метода нередко порождает универсальный методологический релятивизм. Это означает, что любой текст может быть проинтерпретирован как угодно, и никто не осмелится сказать, что так поступать нельзя (когда все правы, все ошибаются). Последние тенденции в области теории кино (но также и литературоведения, и семиотики) демонстрируют озабоченность теоретиков отсутствием каких-либо ориентиров или указателей на результативность анализа. Умберто Эко, одним из первых обозначивший тему «открытого произведения», вынужден был признать, что текст не может принять любую интерпретацию — в нем самом есть нечто гарантированное, некий устойчивый смысл, который воспроизводится почти в любом случае (он имеет в виду *intentio operis*, или интенцию текста). Роджер Оден говорит, что если фильм и не производит смысл сам по себе, то во всяком случае он способен заблокировать, не допустить некоторые означивающие инвестиции критика. Бордуэлл в своей книге «Производство

смысла: умозаключения и риторика в интерпретации кино» [Bordwell, Carroll, 1996] утверждает, что наступило время конца интерпретаций, и что даже сам принцип удовольствия нужно изъять из этой сферы.

Зачастую механизм интерпретации работает по принципу «черного ящика» (или может быть, скорее, подарочной упаковки?): если это сделано красиво, то вовнутрь заглядывать необязательно. Например, если феминистская идея о стереотипах патриархальной репрезентации женщины хорошо накладывается на анализ классического американского детектива 30–40-х годов, и эта схема прекрасно иллюстрируется анализом фильмической эстетики, то автоматически самоутверждается валидность, легитимность такого анализа. Бордуэлл говорит, что подчинение фильма задачам интерпретативной схемы (хотя это необходимо — всякий аналитик приступает к разбору фильма с уже определенной идеей) приводит к тому, что интерпретативная оптика не считается или попросту пропускает незамеченными многие нюансы фильма. Как считает Умберто Эко, не обязательно уважать автора текста и считаться с его мнением (например, не обязательно принимать всерьез все, что режиссер наговорит о своем детище), но нужно уважать сам текст и его права.

Это отступление позволяет понять контекст последних дискуссий и увидеть, почему слово «интерпретация» иногда воспринимается негативно, как обязательный синоним «сверхинтерпретации» или гипнотизирующей себя интерпретации. Это расплата за тот субъективизм и свободу, которой располагают теоретики кино, анализируя фильм. Но можно понять и искушение аналитика уйти от скучного изложения фактов рассказанной в фильме истории или подчинения фактам, касавшимся условий создания фильма, чтобы не заниматься парафразом, в область фантазии и смелых гипотез о подлинном содержании фильма, «рассказанном» его формой. В любом случае, фильм и только фильм является главным гарантом интерпретации, не позволяющим аналитику власть в галлюцинацию собственного дискурса.

Основные выводы

1) *Не существует универсального метода для анализа любых фильмов, анализ всегда конкретен, индивидуален*, хотя следовало бы признать легитимность желания найти универсальный метод. Дело в том, что анализ противостоит «импрессионистскому» дискурсу

о фильме, он движется дальше не только первых и чисто эмоциональных суждений к рациональным, но и дальше произвольной критики. Претендуя на научность, анализ фильма *позиционирует* себя в рамках определенной дискурсивной традиции (например, говоря о каком-либо фильме Эйзенштейна, необходима ссылка на уже существующую традицию интерпретаций: в том числе, на Пьера Сорлена, Мари Ропар-Вюйемер, Юрия Цивьяна, Кристин Томпсон, Джудит Мейн, Лауру Малви). Попав в поле интерпретации, фильм существует уже как теоретический конструкт, преобразованный, опосредованный оптическими эффектами предшествующих интерпретаций.

Кстати, это само по себе интересно — обсудить, в чем состоит академичность анализа фильма, по каким критериям мы ее определяем? Ведь наличие ссылок на другие академические тексты совершенно недостаточно, хотя это имеет значение, для того чтобы проявить свою включенность в контекст дискуссий и показать, что есть некоторая традиция и история, с которыми мы знакомы. Например, тот же Делез как философ мог этого и не делать в своей книге «Кино», мог вообще обойтись без ссылок, однако он, напротив, ссылается много и тщательно. Хорошее знание исторического контекста — тоже не панацея. Владение разными методами и наличие концептуального аппарата может быть важным. Плюс — действительная покадровая работа с самим материалом. Для написания научного текста всегда существовала одна серьезная и фактически неразрешимая проблема, о которой хорошо пишет Раймон Беллур в своей работе «Недостижимый текст» [Беллур, 1985]: если вы хотите «процитировать» сам фильм, то как вы можете сделать это посредством вербального языка? Правда, эта проблема выглядит неразрешимой лишь для традиционных печатных изданий, мультимедийные же издания (на DVD) это препятствие с легкостью преодолевают.

2) *Анализ любого фильма фактически неограничен*: особенно, если исходить из установки на то, что текст (= фильм) потенциально полисемичен (во всяком случае, с точки зрения времени и меняющегося контекста восприятия), он открыт для множественных интерпретаций, каждый его реципиент может выявить некий новый смысл, новое значение.

3) *Аналитическая работа с фильмом требует знания истории кино* (основные направления, режиссеры, стили) и *теории кино*

(понятия кадра, иерархии планов, монтажа, пространства, времени в фильме), но также необходимо иметь представление о *различных типах дискурса о кино*, то есть историю теорий кино и специфику различных аналитических стратегий (в чем, например, особенность нарративного, семиотического, феминистского, психоаналитического, текстуального, эстетического анализа).

Например, фильм «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса (1941). неоднократно проанализированный многими теоретиками, может быть интересен с разных точек зрения: эстетический аспект — специфика глубинного плана, используемого Уэллсом, короткий и длинный монтаж, использование и композиция крупных планов, анализ стиля в самом общем смысле); в свете «политики авторов» (очень популярная тема 50-х, поднятая «Кайе дю синема») — как этот фильм взаимосвязан с другими фильмами Уэллса (в том числе, с «Мистер Аркадин», «Печать зла»), а также и со всей традицией классического голливудского кино в стилистическом плане, как-вы конвенции жанра в «авторском кинематографе» Уэллса; в нарративном плане — как разворачивается повествование во временном плане (использование ретроспекции — flash-back, эллипсов), каковы фабула и сюжет...

И несколько слов о пользе анализа фильма. Если абстрагироваться от исследований «политики автора», речь идет о том, что аналитик сознательно идентифицирует себя и локализуется в пространстве интерпретации. То, что всегда противостоит созданию фильма, является результатом (когда мы говорим, что зритель конституирует фильм и актуализирует его смыслы, благодаря чему фильм становится фильмом, — это, скорее, метафорическое суждение, в онтологическом плане фильм уже существует как готовый материальный продукт). Поэтому, казалось бы, наиболее важным для теоретика оказывается не создание фильма, а его восприятие, фильм предстает как уже отчужденный от его создателей объект. Но, как это не удивительно, анализ фильма позволяет узнать о фильме то, чего в нем нет как в готовом продукте; узнать, что осталось нереализованным, но потенциально могло осуществиться. В этом смысле история любого фильма и его стилистика как бы реконструируются, открываются заново. Каким образом? Зритель, как правило, не задумывается, почему режиссер или оператор в этом месте выбрали именно такой план, а не другой, почему в монтаже соединяются именно эти кадры, а не другие.

Тем не менее все знают, что в процессе окончательного монтирования фильма большое количество отснятого материала остается выброшенным, не вошедшим в фильм. Именно *этот отбор* определяет лицо Хичкока или Эйзенштейна и создает славу их фильмам. В тех случаях, когда профессионально занимающиеся анализом фильмов люди имеют доступ к работе в киноархивах, они работают с так называемыми *stills* — фотограммами отснятых, но не вошедших в фильм кадров: они-то («мусор», отходы) как раз и являются наиболее интересным материалом (можно представить себе процесс создания фильма).

Соответственно ключевым вопросом для анализа фильма является вопрос «почему?»: почему именно такая раскадровка, почему такой монтаж, почему такая коммутация / сопряжение планов, а не другая. Таким образом, то, что присутствует в тексте (фильме) постоянно, имплицитно полагает вопрос об отсутствующих элементах. В анализе фильма игра присутствия и отсутствия является одним из наиболее интересных компонентов.

Еще одна проблема, связанная с процессом создания фильма и возможностью реконструировать процесс его создания, имеет отношение к сопоставительному анализу фильма и его сценария, то есть анализа литературного текста и способа его адаптации в процессе постановки фильма (в русскоязычной литературе по истории и теории кино особую популярность снискало сопоставление сценария и готового фильма в сталинском кинематографе). Такой анализ фильма позволяет выявить специфику не только режиссерской работы с литературным материалом, но и специфику собственно визуального языка как того, что не сводимо и автономно по отношению к языку вербальному.

Вопрос об *идеологии* фильма. Анализ фильма вовсе не сводится к традиционному анализу содержания фильма (точнее, содержание, способ рассказывания никогда не бывает идеологически нейтральным): можно, например, рассматривать любой фильм сталинской эпохи («Партийный билет» или «Цирк», или «Встреча на Эльбе») с точки зрения имплицитно выраженного идеологического содержания, заложенного в фильме — в фабуле, в содержании. Например, мотив противостояния двух миров через противопоставление двух героев, относящихся к двум различным социальным системам и выражающих различные — коммунистическое и буржуазное — мировоззрения, но то, что более интересно и более глубоко,

так это идеологичность формы (будь то монтаж в «Стачке» Эйзенштейна, или «Война окончена» А. Рене, или «Уикэнд» Годара), когда революционная идеология, идеология авангарда проявляет себя на уровне монтажа, композиции, выбора планов, нарративов. Вспомним знаменитый тезис Годара: «Политические фильмы должны быть сделаны политически» или, иначе говоря, «революционное» содержание требует не менее революционной формы.

Удовольствие от интерпретации

Хорошо известно, что кино как массовый вид развлечения долгое время рассматривалось как один из простейших способов развлечься. Но какое отношение имеет этот тип развлечения к аналитической практике, к процессу интерпретации? Из повседневного опыта мы знаем, что интересным для нас фильм кажется только во время первого просмотра: после мы никогда уже не можем повторить этот уникальный опыт переживания, вчувствования в поэтику фильма. О спонтанности и свежести восприятия, если вы хотите проанализировать какой-либо фильм, говорить не приходится, потому что интерпретация — это всегда результат не первого и единственного акта восприятия, а пятого или десятого просмотра фильма, к тому же со множеством остановок. Все это окончательно стирает, убивает эмоциональное отношение к фильму.

Как же быть с удовольствием? Удовольствие в этом случае приобретает другую модальность — это тип рефлексивного, интеллектуального наслаждения от фильма, а точнее от его интерпретации. Напомню, что Бордуэли и другие теоретики, осуждающие чрезмерную интерпретацию и преувеличение роли зрителя-интерпретатора в восприятии фильма, полагают, что принцип удовольствия следует «устранить» из процесса интерпретации совсем. Что, с одной стороны, совпадает с мнением феминистской теории кино, в духе ранней Лауры Малви, когда удовольствие от просмотра фильма трактовалось как тип репрессивного удовольствия, унаследованного ценности патриархального порядка (вудизм, склонность к подглядыванию — у Фрейда как эротическая потребность мужского взгляда), а с другой стороны, опровергает мнение Р. Барта, выраженное в его работе «Удовольствие от текста», ведь удовольствие — это не просто тривиальный гедонизм, проистекающий от лениности духа, это также атрибут интеллектуализма, рефлексивного отношения к фильму. В «S/Z» Барт писал, что перечитывание

текста — это всегда в какой-то мере трансгрессия (нарушение границ) общественных порядков, ибо нормальным «жестом» для общества является отбросить в сторону книжку сразу после ее прочтения. Пере-читать, пере-смотреть, ре-интерпретировать фильм — значит, получать удовольствие от знания (а не просто потребления). Но, кроме того, анализ фильма создает у интерпретатора иллюзию управления, господства над текстом: отныне он в такой же мере автор фильма, как и режиссер, создавший его. Здесь мы вступаем в сферу отношений власти-знания: знать, значит властвовать, и наоборот. Это напоминает детские фантазмы: ребенку недостаточно просто играть с любимой игрушкой, так как самое интересное находится *внутри* — нужно сломать игрушку, разложить ее на составные части, узнать ее, тогда игра обретает новый смысл (в *Мемуарах* Эйзенштейн объясняет свой приход в режиссуру тем, что в детстве ему слишком редко удавалось испробовать свой аналитический талант на игрушках).

Интерпретатор фильма «играет» с текстом, деконструируя его. Более того, такой тип аналитического, деконструктивного удовольствия становится основной целью процесса анализа, поэтому-то любой, даже самый скучный, «третьеразрядный» фильм начинает быть интересным. И напротив, понятие скуки утрачивает смысл: первичные суждения — фильм слишком затянутый, слишком длинный, в нем ничего не происходит — больше не уместны.

Таким образом, как мне представляется, главная (педагогическая) цель анализа фильмов состоит в *научении видению*, изменении модуса восприятия фильмов (от пассивного к активному, от бессознательного к сознательному, от эмоционального к рациональному), что позволяет устоять перед соблазном гедонистического поглощения любой кино- и телепродукции (прямой путь превращения в «диванную картошку»). Это научение видению изменяет восприятие не только художественных фильмов, но и любой аудиовизуальной репрезентации (от новостей до рекламных роликов, от телешоу до видеоклипов), принципы и процедуры анализа могут быть одними и теми же.

Список источников

- Беллур Р. Недосыгаемый текст // *Строение фильма*. М.: Радуга, 1985.
 Де Лауретис Т. Американский Фрейд // *Гендерные исследования*. 1998. № 1.
 Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004.

- Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма, Аббас Киаростами // *Синий диван*. 2004. № 4.
 Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России (1896–1930). Рига: Зинатне, 1991.
 Эйзенштейн С. Монтаж. М.: Музей кино, 2000.
 Эйзенштейн С. Мемуары. М.: Музей кино, 1997. Т. 1.
 Ямпольский М. Кино и педагогика // *Киноведческие записки*. 1998. № 41.
 Aumont J., Marie M. L'analyse des films. Paris: Nathan Université, 1988.
 Bordwell D., Carroll N. (Eds). Post-theory. Reconstructing Film Studies. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.
 Cahiers de Cinema: Petite Anthologie. Théories du cinema. Paris: CC, 2001. Т. 7.
 Casati F. Teoria del cinema (1945–1990). Milano: Bompiani, 1993.

Идеология и кинорепрезентация (любовь и быт в советских фильмах 30–50-х годов)¹

Татьяна Дашкова

В предлагаемой статье я рассматриваю советский кинематограф в качестве одного из важнейших историко-культурных источников, позволяющих зафиксировать процесс складывания советской идеологии, а также ее функционирование в культуре «сталинского времени» (формы символизации, способы трансляции и пр.). В рамках данного текста идеология будет пониматься не как систематически выраженная политическая доктрина, а как «процесс символического образования» [Гирц, 2004. С. 241], система значений, транслируемых выразительными средствами кинематографа. Поэтому меня будет интересовать не обнаружение в художественных фильмах соответствий тем или иным идеологическим установкам, а выявление в них идеологических особенностей культуры «сталинского времени» (воспринимаемых в указанный период как нормы определения реальности). Мой анализ будет основываться на исследовании художественной специфики кинематографа 30–50-х годов.

Для понимания функционирования идеологии в кинотексте одной из важнейших становится проблема соотношения между словом и образом, то есть рассматривается сложное сочетание вербальных и визуальных стратегий, направленное на конструирование

¹ Переработанный вариант статьи [см.: История... 2004].

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЦЕНТР СОЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ И ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

**ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ:
НОВЫЕ ВЗГЛЯДЫ
НА СОЦИАЛЬНУЮ РЕАЛЬНОСТЬ**

Сборник научных статей

Под редакцией
Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина

САРАТОВ
Издательство «Научная книга»
2007