

ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ  
им. М. А. ЛИТОВЧИНА

## **Л. Б. КЛЮЕВА, ТЕОРИЯ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА**

Программа курса, программы спецкурсов и методические материалы  
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ  
МОСКВА 2006

*Учебное пособие утверждено на заседании*

*Ученого совета*

*Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина*

**Клюева Л. Б.**

Теория экранного искусства: Программа курса, программы спецкурсов и методические материалы; Учебн. пособие / Отв. ред. Вл. А. Луков. — М.: ГИТР, 2006. — 52 с.

Программно-методические материалы составлены в соответствии с требованиями Государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования по разделу "Теория экранного искусства". В пособие включены: теоретическое введение, программа дисциплины, программы спецкурсов, литература (обязательная и дополнительная) список фильмов для просмотра и анализа, контрольные вопросы и задания для самостоятельного изучения.

Для студентов очного и заочного отделений, аспирантов ГИТРа.

*Ответственный редактор:*

*доктор филологических наук*

*профессор Вл. А. Луков*

© ГИТР, 2006

# ТЕОРИЯ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА:

## ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ КУРСА

Современное общество, прошедшее фазу "компьютерной революции", вышло на новый виток цивилизации, связанный с созданием "единого информационного космоса". Этот процесс имеет свои культурологические аспекты и гуманитарные проекции: так, на наших глазах сформировался феномен "экранной культуры" и "экранного искусства".

Проблема любого искусства — это, прежде всего, проблема границ. Граница отделяет внутреннюю область искусства от внешней (внележащего пространства, где существуют другие феномены). Единство внутренней области определяется единством языка того или иного искусства. В свою очередь, появление новой области осуществляется через осознание нового языка.

Кино, телевидение, видео выявляют схожую "языковую" сущность при различных коммуникативных ситуациях. Активно взаимодействуя с традиционной культурой, экранная культура не только "вбирает" в себя конструктивные единицы этой культуры, но одновременно вызывает в ней радикальные сдвиги, которые также нуждаются в осмыслении.

Можно говорить о существовании двух тенденций в современном художественном процессе: стремление того или иного искусства к созданию и закреплению своего собственного языка и поэтики и одновременно — активное использование "чужих" языковых средств и стратегий.

В свою очередь, экранная культура вызывает к жизни новый тип мышления, для которого характерно "сращение" логического и образного, синтез понятийного и наглядного, формирование "интеллектуальной образности и чувственного моделирования" (собственно, именно те качества, о которых "грезил" многие теоретики, включая Ж. Эпштейна и С. Эйзенштейна).

Язык экранного искусства, будучи глубоко чувственным, художественным по существу, генерирует собственную поэтику, отличную от поэтики традиционно-повествовательной. В основе "новой" поэтики лежит ситуация диалога, переходящая в коммуникативный полилог.

Сегодня философы и теоретики говорят о формировании особого пространства — пространства глобального интертекста, единого семантического и художественного поля общения между людьми и эпохами. В пространстве экранной культуры (представляющем существенную часть семантического пространства единого интертекста) развиваются, активно взаимодействуя и претерпевая качественные трансформации, современное кино и телевидение.

Задача курса — по возможности, подвести студентов к осознанию изменившейся конфигурации семантического пространства, в пределах

которого взаимодействуют языки экранных искусств, пригласить к активному размышлению над гуманитарными аспектами исследуемого феномена.

Если собственно теория экранного искусства — лишь закладывается, находится в стадии оформления, осознания себя как самостоятельной дисциплины, то теория кино имеет уже солидную историю и солидную репутацию. В программе данного курса именно теория кино является основным объектом рассмотрения.

Курс включает в себя широкий круг вопросов по теории кино:

- вопросы природы кино,
- историю теории кино,
- семиотику кино (экрannого образа),
- практику структурно-семиотического анализа.

Раздел "Теория кино" содержит, прежде всего, вопросы, относящиеся к онтологии кино. Курс ставит перед собой задачу обсудить комплекс проблем, связанных с осмыслением природы кино, его сущностных закономерностей, путей и перспектив развития. В данном разделе рассматриваются эстетические параметры экранной образности, виды и жанры экранного искусства, а также особенности коммуникативного аспекта. В задачу курса входит ознакомление с актуальными эстетическими построениями, введение в научный аппарат теории кино, знакомство с содержанием и эволюцией понятий, категорий и терминов, выработка механизмов ориентации в современном теоретическом и художественном пространстве.

Цель экскурсии в историю теорий кино — рассмотрение наиболее влиятельных теоретических концепций, сложившихся в мировом кинематографе в их исторической последовательности начиная с домонтажных теорий (опыт ранней кинофеноменологии) и заканчивая периодом становления семиотического подхода в изучении киноискусства.

Рамки курса не позволяют дать полный обзор мировой киномысли, поэтому эта часть программы носит селективный характер. Из внушительного материала кинематографических исследований выбираются те концепции, которые наиболее актуальны для современной теории кино и экранного искусства в целом.

В последние два десятилетия теория кино обогатилась новыми методологиями, благодаря активному взаимодействию с другими дисциплинами. Одно из ведущих направлений этих лет — безусловно, семиотика. Некоторые теоретики предпочитают термин "семиология". Часто понятия используются как синонимичные, но относящиеся к разной традиции (одновременно и независимо друг от друга швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр обосновывает науку "семиологию", а американский философ-прагматик Чарльз Сандерс Пирс разрабатывает "семиотику"). Часть теоретиков, например Юлия Кристева, достаточно определённо "разводят" эти понятия, полагая, что сфера семиотики — "означающее", а семиология

— "означаемое". Однако, в целом, термины по-прежнему фигурируют как взаимозаменяемые.

Несмотря на тот факт, что постструктурализм "похоронил" некоторые иллюзии структуралистской семиологии, она лишь расширила сферы своего присутствия на стыке с другими дисциплинами и усилила свою значимость в аналитической работе с текстами культуры.

Сегодня семиотика заявляет о себе как мощное влиятельное направление. Внушительный "объём" семиотических исследований, а также понятийный аппарат свидетельствуют о важности "науки о знаках, знаковых системах и практик "означивания" в изучении смыслового богатства форм культуры. Специфический язык семиотики достаточно сложен и требует специального изучения.

Данный курс ставит перед собой задачу ввести обучающихся в круг проблем современной семиотики, не только объясняя специальную терминологию, но и те концепции, где эта терминология применялась и применима.

Такие термины, как "язык" или "речь", являясь базовым для всей семиотики в целом, оказались значимыми и для семиотики экранных искусств. Достаточно много терминов было импортировано в семиотику из литературоведения ("герменевтический код", "ипертекстуальность", "хрупотоп" и другие), и при этом они выявили свою эффективность в процессе работы с кинотекстами.

Курс является специфическим "проводником" в мир и язык семиотики. Логика курса, включающего обсуждение теоретических построений, концепций и терминов, отражает общее направление развития семиотики — движение от структурализма к постструктурализму. Можно сказать, что эта логика определяет структурный стержень всего курса.

Важнейшей составляющей курса является ознакомление с методами, техниками и технологиями семиотического анализа.

В настоящее время мы вступили в период нового осмысления феномена киноискусства. Сама изменённая реальность фильма (любого другого экранного "текста") заставляет искать и обосновывать новые методы и техники, позволяющие уловить и удержать смысловую полноту, не порывая при этом с аналитическими процедурами и не соскальзывая в неизбежную беллетристику.

На сегодняшний день свою недостаточность выявляют старые, "традиционные" подходы к анализу произведений, основанные на дихотомии "содержание" — "форма".

И в этом смысле вполне справедливо говорить о ситуации "кризиса комментария" (Р. Барт). Нельзя анализировать фильмы Тарковского, Германа или Сокурова, ограничиваясь привычным рассуждением о сюжете, образе героя или характере конфликта. Такой подход, привычно ориентированный на анализ литературных компонентов, в данном случае бесперспективен. Фильм "уйдёт", "ускользнёт", "исчезнет", поскольку незатронутым окажется

наиболее существенный для художников этого типа уровень "собственно нарративного письма" (в категориях Р. Барта).

Аналогичная ситуация возникает при анализе фильмов постмодернистского дискурса, так называемого "аномального" кино или произведений авангарда. Традиционный подход здесь абсолютно неэффективен. Да и как может быть эффективен метод, основанный I [а сюжетной доминанту, при анализе текстов, где сюжет в традиционном понимании вообще отсутствует? Не правильнее ли отказаться от привычной логики и поискать другую: ту, в соответствии и по законам которой создан данный конкретный кинотекст?

Существенные коррективы в ситуацию вносит современное понимание фильма (другого экранного "текста") как гетерогенной системы, основанной на множестве кодов, сочетающих различные аспекты выражения.

Сегодня мы уже констатируем как факт те радикальные смещения и сдвиги в исследовательской парадигме, которые привели к необходимости самого плотного взаимодействия целого ряда научных дисциплин (лингвистики, культурологи, психологии, психоанализа, философии).

Все эти процессы нашли своё отражение в рамках семиотики. В пределах этой дисциплины выдвинулся новый объект анализа, который и сфокусировал на себе внимание со стороны разных научных дискурсов. Таким объектом и стал "текст".

Сегодня уже невозможно оспаривать универсальную значимость этой категории, соотносимой с любым знаковым комплексом, ибо текст мыслится как "первичная данность" и "непосредственная действительность" (в категориях М. Бахтина) или "методологическое пространство" и "операциональное поле", как это определено в работах Р. Барта.

"Текст" как приоритетный объект анализа — это не прихоть и не просто очередное дуновение моды, это — стартовая площадка, исходный пункт любого серьёзного исследования.

По точному определению М. Бахтина, сама специфика гуманитарной мысли состоит в том, что она направлена на чужие мысли, смыслы и значения, реализованные и данные исследователю только в виде текста. "Каковы бы ни были цели исследования, исходным пунктом может быть только текст" (М. Бахтин).

По нашему глубокому убеждению, семиотический анализ фильма есть неперемный и чрезвычайно важный этап в творческой работе вообще и в обучении кинематографическим профессиям в частности.

Задача такого подхода — понимание того, "как работает фильм", как текст "производит смыслы", каковы его языковые стратегии и смыслопорождающие процедуры. При этом объектом анализа не обязательно должен быть художественный фильм, это может быть фильм телевизионный, клип, телепередача или даже рекламный ролик.

Лишь освоив семиотический уровень кинотекста, можно переходить к любым другим аспектам изучения произведений экранного искусства. Речь идёт не об отрицании иных подходов и методик исследования фильмов, но о необходимости обучения профилированной работе с самим текстом. Это не

выбор одного подхода в ущерб другим, но настойчивая попытка указать на необходимость искать, обосновывать и апробировать различные техники анализа, которые позволяли бы войти в смысловой объём текста, ту "бесконечно подвижную метафору", которой, по словам Р. Барта, и является художественное произведение.

Структурализм, а в ещё большей степени — постструктуралистски ориентированные исследования ставят перед собой цель не столько овладеть неким целостным и законченным смыслом произведения (что, на наш взгляд, невозможно в принципе, ибо никакая наука не может сказать "последнее" слово о произведении), но понять, "каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает" (Р. Барт).

Пристальное отслеживание смыслообразующих механизмов и стратегий "текста" есть, несомненно, важнейшая задача курса.

Курс даёт возможность ознакомиться и на практике использовать различные техники анализа.

Логика курса при этом отражает эволюцию семиотики как науки. Мы движемся от понимания основных семиотических категорий, понятий и процедур к спектру сложных проблем современной семиологии.

По-своему логика курса отражает и эволюцию экранного языка. Современный экранный язык — это семиотический пучок, где разные языки пребывают в состоянии взаимодействия и трансформации. Логично, что появление новых языковых моделей должно сопровождаться и поиском новых техник анализа, адекватных логике самих текстов.

## **ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ КУРСА:**

- введение в проблематику теории экранной культуры и экранного искусства;
- изучение сущностных принципов и основных закономерностей искусства кино;
- обсуждение комплекса проблем, связанных с осмыслением природы экранного искусства — кино и телевидения;
- ознакомление с наиболее влиятельными теоретическими концепциями, сложившимися в мировом кинематографе;
- введение в научный аппарат теории экранных искусств, размышления о содержании и эволюции понятий, категорий, терминов;
- введение в проблематику структурно-семиотического метода исследования, ознакомление с техниками анализа произведения искусства;
- обучение конкретным техникам и процедурам анализа;
- выработка механизмов ориентации в современном художественном и теоретическом пространстве, способности адекватно реагировать на новые данные и представления.

Данный курс может быть рекомендован в качестве профилирующей дисциплины для режиссерского факультета, факультета журналистики, художественного и операторского факультетов.

Преподавание предмета осуществляется в форме лекционно-практических занятий — 4 часа в неделю и рассчитано на два семестра. В зависимости от интеллектуального тезауруса аудитории программа может подвергаться определённой трансформации (претерпевать адаптацию, иногда значительную) в целях эффективности её реализации. Данные коррективы осуществляет преподаватель исходя из конкретной ситуации.

За время обучения студенты выполняют ряд контрольных (лабораторных) заданий. В конце каждого учебного семестра студенты представляют научные рефераты на предложенные темы, подтверждая владение как теоретическим, так и практическим материалом, и сдают зачёт. По окончании курса — сдают экзамен.

***Для студентов заочного отделения предлагается следующий режим работы:***

1. Установочные лекции — введение в материал. Ознакомление с комплексом проблем, предлагаемых для самостоятельного исследования, а также определение круга литературы, необходимого для этой работы. Студентам предлагаются темы для написания рефератов. Рефераты пишутся в течении полугодия. (*Зимняя сессия.*)
2. Представление и оценка научных рефератов и зачёт по результатам пройденного материала.

Чтение лекций нового цикла. Определение литературы. Выбор тем для научного реферата. (*Весенняя сессия.*)

3. Представление и оценка научного реферата. Консультация по материалам всего курса. Экзамен. (*Зимняя сессия.*)

***Требования к уровню освоения содержания курса:***

Слушатель курса должен:

- иметь представление о природе экранных искусств, основных закономерностях искусства кино и телевидения, путях их развития;
- владеть необходимым объёмом знаний по истории теории кино;
- иметь представление об уровне развития современной семиотики, её методах и аналитическом инструментарии, владеть техниками анализа;
- быть в курсе современной теоретической и художественной ситуации.

***Программа курса предполагает использование различных механизмов для контроля полноты освоения материала:***

- проведение семинарских занятий;
- написание и презентацию научных рефератов на предложенную тему;
- проведение специальных тестов, контрольных заданий;
- сдачу экзамена в конце курса обучения.

Обязательным условием работы является постоянное использование технических средств обучения, в частности — видеотехники.

Объём курса — 136 часов.

***Основные разделы:***

Раздел 1. Теория экранного искусства как научная дисциплина. — 12 час.

1.1. Вводные положения.

1.2. Природа экранного искусства.

Раздел 2. Теория кино. — 40 час.

2.1. Эстетические параметры и выразительные средства искусства кино.

2.2. Виды и жанры искусства кино.

2.3. Экран и зритель.

Раздел 3. История теорий кино. — 36 час.

Раздел 4. Структурно-семиотические подходы в изучении экранного искусства. — 48 час.

4.1. У истоков семиотики.

4.2. Тартусско-московская семиотическая школа. Труды Ю. Лотмана.

4.3. Структурализм, постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм.



## ПРОГРАММА

### РАЗДЕЛ 1. Теория экранного искусства как научная дисциплина

#### *1.1. Вводные положения*

Объект и предмет экранного искусства. Теория экранного искусства как часть теории экранной культуры.

Проблема "языка" экранного искусства.

Особенности "поэтики" экранного искусства.

Кино как форма экранного искусства.

Телевидение как форма экранного искусства.

Новые экранные технологии в контексте экранной культуры.

Виды искусства экрана и формы экранного творчества.

#### *Различные принципы типологизации произведений экрана:*

а) по технике: кино, телевидение, видео, дигитальные системы;

б) по функциям: эстетическое воздействие, обучение, информация, развлечение, реклама;

в) по материалу: игровой фильм или телеспектакль, документальный фильм, передача, мультипликационный фильм, экспериментальный фильм (комбинированный);

г) по творческим направлениям или стилистическим тенденциям в искусстве экрана.

Соотношение новейших типологий с традиционной классификацией по видам и жанрам.

Связь теории экранного искусства с философией, эстетикой, лингвистикой, психоанализом, культурологией и другими теоретическими дисциплинами.

#### *1.2. Природа экранного искусства*

Экранное искусство как эстетический феномен: его предистория, возникновение и становление.

Технические аспекты экранной коммуникации. Способы преодоления технического автоматизма и эстетический потенциал экранной техники.

Творческая ассимиляция опыта и достижений смежных искусств — закономерность развития экранного творчества.

Эстетическое взаимодействие кино, телевидения, видео и компьютерной техники.

### РАЗДЕЛ 2. Теория кино

#### *2.1. Эстетические параметры и выразительные средства искусства экрана*

Визуальная сфера фильма.

Проблема художественного пространства. Пространство как основной конструктивный элемент визуальной образности. Свойства экранного пространства. Диалектика внутрикадрового и вне-кадрового пространств. Понятие кадра.

Классификация и значение планов. Ракурсы. Цвет и свет как конструктивные элементы экранной образности. Значимые компоненты визуальной атмосферы.

Акустическая сфера фильма: звучащее слово, музыка, естественные шумы, искусственные звуки и т.д. Значение молчания, паузы. Значимые компоненты акустической сферы экранной коммуникации. Различные способы сочетания звука и изображения.

Проблема экранного времени. Время как важнейший конструктивный элемент экранной образности. Эволюция точек зрения на проблему времени в кино.

Хронологическое и логическое время в фильме. Способы преодоления временной хронологии.

Пространственно-временной континуум художественного мира на экране.

Теория монтажа на разных стадиях киноискусства и её роль в развитии киноязыка. Основные функции монтажа в художественно структуре фильма. Характеристика основных монтажных теорий.

Эволюция взглядов на проблему "человек на экране". "Типаж", "кинонатурщик", актёр, непрофессиональный актёр. Средства изображения человека на экране.

Проблема драматургического единства фильма. Понятие "фабулы", "сюжета", "композиции" применительно к опыту различных форм экранного искусства. Эволюция точек зрения на проблему сценарной формы.

Проблема стиля в кино.

Способы авторского присутствия в фильме (пространственно-временные трансформации, использование метафор, символов, специфическое "поведение" камеры и т.д.). Теоретическое и практическое обоснование "авторского кино".

## ***2.2. Виды и жанры искусства кино***

Виды и жанры искусства кино.

Эволюция жанров.

Жанровые "гибриды". Феномен "размывания" границ старых жанров и образования новых.

Теория кино и новаторская творческая практика мастеров киноискусства в области жанров.

## ***2.3. Экран и зритель***

Особенности экранной коммуникации.

Кино и "новая психология" (М. Мерло-Понти).

Кинематографическая коммуникация и концепция Андре Ба-зена: влияние идей французского персонализма (Э. Мунье), кино и диалектика личностного общения. Особенности коммуникативного аспекта в кино и на телевидении.

### РАЗДЕЛ 3. История теорий кино

Кино: механическая репродукция или искусство? Первые теоретические рефлексии о кино.

Рассуждения о кино в контексте концепций "природного языка".

Теория фотогении — Луи Деллюк, Жан Эгаптейн.

Луи Деллюк. Идея натуралистической природной красоты. Фо-тогенические парадигмы Деллюка. Проблема преодоления предметной гетерогенности мира в экранном изображении. Природа как "всеобщий интегратор". "Одушевление" предмета и "овеществление" актёра в системе Деллюка. Свет как доминирующее средство кинематографического выражения. Техника работы со светом в системе Деллюка.

Эмансипация кинотеории в концепции Жана Эпштейна. Определение сферы эстетического. Основные черты киноэстетики Эгштейна. Новизна и движение как сущность эстетического феномена. О новых приёмах кинематографического выражения. Мгновенная "деформирующая" метафора как признак новой техники. Кино как язык. Эгаптейн о кинематографическом "анимизме". "Кино — мистика". Киноязык как универсальный язык человечества. Крупный план, движение и "дисбаланс" в эстетической системе Эпштейна. Оригинальность теории Эпштейна и её актуальность.

Особенности немецкоязычной киномысли раннего периода.

**Два основных направления осмысления кино:** а) через формы современной жизни, б) через образы грёз и фантазий (киноонтология Карла Мирендорфа, теоретические положения Рудольфа Леонарда и др.)

Значение маски. Актёр как "модель" кинематографической семантики.

Проблема стиля в немецкоязычной кинотеории (Рудольф Ар-нхейм и др.).

Сновидческая природа кино в концепции Т. Х. Майера.

Концепция "суггестивной телесности" Г. Танненбаума.

Эстетическая концепция кино Белы Балаша "Видимый человек". Новое содержание понятия "физиогномики". Физиогномическая антропоморфизация жизни. Преодоление концепции ми-месиса. Балаш об "однослойности" и "многослойности". Человеческое лицо как модель новой эстетики. Балаш о "невидимом" лице.

Общая оценка опыта ранней кинофеноменологии.

Теоретическое наследие советского киноавангарда 1920-х годов: С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, Д. Вертов, В. Пудовкин и др.

Специфические черты советского киноавангарда. Принципиальное отличие советского киноавангарда от авангарда западноевропейского.

Возникновения, разработка и эволюция теории монтажа в советском кинематографе. Открытие смыслообразующих возможностей монтажа: от "эффекта Кулешова" до "интеллектуального кино" С. Эйзенштейна.

Лев Кулешов у истоков советской кинотеории. Кулешов и начало монтажной эры. Эволюция взглядов на конструктивные возможности монтажа.

Кулешов — у истоков семиотики. О "знаковости" языка кино: "кадр" как знак, кадр как иероглиф. О кинематографическом "синтаксисе".

Значение экспериментов Л. Кулешова.

Теоретические рассуждения Кулешова об изобразительном строении фильма. Открытие основных законов построения кадра. Кулешов о значении композиции, о законах движения в кадре, о рациональном использовании экранного пространства.

Концепция "натурщика" у Кулешова. Особенности актёрских техник Кулешова: "лицо — маска" и "лицо — машина" (в изложении М. Ямпольского).

Теория "факта" Дзиги Вертова. От "чистого" факта — к принципам "монтажной фильма". Poleмика вокруг лозунгов "теории факта", практическая неисполнимость этой теории.

Дзига Вертов — "теория интервалов".

Значение теоретических разработок и практических достижений Д. Вертова для мирового кино.

Всеволод Пудовкин о природе кино.

Теория монтажа. Работа с типажом и актёрами. Проблема звука в кино.

Мировое значение теоретического наследия Сергея Эйзенштейна. Общая характеристика.

"Монтаж аттракционов" Эйзенштейна в контексте эстетической ситуации 1920-х годов и в исторической перспективе.

"ОшпфгоBet" (нем. — "основная проблема") Эйзенштейна: проблема целенаправленного воздействия произведения искусства. Эйзенштейн в поисках "формулы зрительского реагирования".

Эволюция взглядов Эйзенштейна на проблему монтажа.

Идея "единства" как центральная идея в теории Эйзенштейна.

Основные положения доклада Эйзенштейна на Творческом совещании кинематографистов 1935 г.

Эйзенштейн о значении "внутреннего монолога"; о проблемах киноформы; об "экстатической" природе творчества.

Эйзенштейн и "слепое рисование".

Эйзенштейн — близость к структурализму.

Эйзенштейн и психоанализ.

Значение творческого наследия Эйзенштейна для мирового кино.

Русская формальная школа. Общая характеристика. Мировой резонанс идей формальной школы.

Основные концепции теории кино послевоенного периода. Общая характеристика.

"Онтология кино" Андре Базена и её значение для дальнейшего развития теории кино. Концепция генезиса кино из онтологии фотографического образа и психоанализа пластических искусств. "Комплекс мумии". История пластических искусств как "история правдоподобия". Изобретение фотографии и переворот в психологии зримого восприятия. "Объективность" фотографии и её иррациональное воздействие. Миф "тотального кино", миф "интегрального реализма". Кино как "идеалистический" феномен. "Время" в кино. Влияние философии Анри Бергсона. Понятие "квант длительности". Время как организующий фактор монтажа. Основные положения "эстетики невмешательства" Базена. Своеобразие базеновской "теории коммуникации". Идея и смысл "прозрачного" стиля в кино.

Базен о двух методах в режиссуре: а) режиссёры, которые верят в "образность", и б) режиссёры, верящие в "реальность". Базен о двух типах монтажа: "видимом" и "невидимом". Техника "прозрачного" стиля. Базен об особом значении "глубинной мизансцены" для техники "прозрачного" стиля. Эстетическое и этическое в концепции Базена (влияние Э. Мунье). Кино как "диалектика личностного общения".

Концепция кино Зигфрида Кракауэра — "реабилитация физической реальности". Основные положения "материальной" эстетики Кракауэра. Установка на верность реальности. Близость к теоретическим позициям Базена.

Рудольф Арнхейм и проблемы теории кино. Разработка проблемы зрительского восприятия. Влияние школы гештальтпсихологии. "Гештальт" как исходное понятие во взглядах на природу искусства. Трансформативная природа выразительных средств. Концепция "антинатуралистической" природы кино.

## РАЗДЕЛ 4. Структурно-семиотические подходы в изучении киноискусства

### *4.1. У истоков семиотики*

Семиотика и философия языка — экскурс в предысторию вопроса.

Чарльз Пирс и Фердинанд де Соссюр — основатели семиотики.

Ч. Пирс и его определение науки "семиотики". Классификация знаков в системе Пирса ("икон", "индекс", "символ").

Фердинанд де Соссюр — основная фигура европейского структурализма. Значение работы Соссюра "Курс общей лингвистики" для становления новой науки семиологии. Основные идеи "семиологии" Соссюра, её цели и задачи. Соссюровский постулат о "синхронии / диахронии" и обоснование преимуществ "синхронного" подхода. Соссюровский постулат о "языке/речи". Приоритет в изучении языкового аспекта. Определение знака как центрального факта языка. Знак как единство "означающего" и "означаемого" в системе Соссюра. Соссюр о двух фундаментальных типах отношений между знаками: парадигматических и синтагматических.

Опыт структурно-семиотического изучения искусства в 1920-е годы. "Кино как язык" — исходная постановка проблемы.

Значение теоретических разработок русской "формальной" школы — Московский лингвистический кружок, Общество изучения поэтического языка (ОПОЯЗ). Основные представители "формальной школы": Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Р. Jakobson. Значение эссе Виктора Шкловского "Искусство как приём" как начальная ступень формалистических поисков. Критическая направленность положений "школы": отрицание политизированного и беллетристического подходов в литературоведении. Защита "научного" подхода, изучающего "имманентные" свойства произведений искусства. "Литературность" как субъект науки. Формалисты о разных фазах развития "формализма".

Формалисты о "поэтической речи". Оппозиция "практический язык/поэтический язык" Романа Jakobsona. Положение об отсутствии практических функций в поэтическом языке. Термин "ост-ранение" В. Шкловского и развитие принципов и механизмов "затруднения"; значение контркоммуникативных принципов и стратегий художественного языка в борьбе со стереотипами восприятия; теория о немотивированных формальных приёмах. "Остранение" Шкловского и "Зачуждение", "дистанцирование" Бертольта Брехта. Обращение русских формалистов к положениям соссюровской лингвистики. Проведение аналогий между "естественным языком" и "фильмом". Значение сборника "Поэтика кино" (1927) как результативной попытки "отследить" аналогии поэтического языка кино и языка литературного. Подчёркнутое внимание к конструктивной стороне произведения. Понимание художественного текста как "динамической системы" (понятие текстуальной "доминанты"). Особое значение понятия "внутренняя речь", обращение к исследованиям Л. Выготского, Б. Эйхенбаума, С. Эйзенштейна. Организация структуры фильма как аналога внутренней речи реципиента. Антинормированная, антиграмматическая направленность эстетики формализма, близкой позициям авангарда. Актуальность разработок "формальной школы" для современного структурализма.

Кружок Михаила Бахтина. Критическая направленность "школы Бахтина": критика положений структурной лингвистики Соссюра и "формальной школы". Значение работы "Марксизм и философия языка". Критика соссюровской дихотомии диахрония/синхрония, перенесение приоритетного акцента на изучение диахронического аспекта. Критика соссюровского положения язык / речь (обвинения Соссюра в "абстрактном объективизме"), направленность на изучение аспектов "речи". Введение понятия "транслингвистика" (теория, изучающая роль знаков в жизни человека и его мышлении). Критика положения о "стабильности" знака. Интерпретация знака как объекта борьбы между конфликтующими классами, группами и дискурсами. Способность знака приобретать различные социальные оттенки. Критика положений вульгарного марксизма, редуцирующего искусство до вопросов классовой борьбы и экономики. Значение понятия "диалогизм".

Критика "наивного реализма". Авторитет Бахтина в западноевропейском искусствоведении.

Пражский структурализм. Пражская школа как продолжение и развитие традиций русского формализма. Значение работы "Проблемы изучения литературы и языка" Ю. Тынянова и Р. Jakobsona для становления пражского структурализма. Ян Мукаржовский — ведущий теоретик школы. Постановка основных проблем в работе Мукаржовского "Искусство как семиотический факт". "Фонологическая революция" пражской школы (Jakobson, Трубецкой). Коммуникативная парадигма Романа Jakobsona. Создание 6-частной коммуникативной парадигмы с целью выявления поэтической функции языка. Шесть компонентов любого речевого сообщения: "отправитель" — "получатель" — "послание" — "код" — "контакт" — "контекст". Базисная триада: "отправитель" — "послание" — "получатель". Характеристика каждого элемента и механизмов взаимодействия всех элементов. Задача ансамбля элементов — выработка значения. Характеристика коммуникативных функций. Использование Jakobsonovskoy схемы для классификации методологических стратегий художественного дискурса.

#### *4.2. Тартусско-московская семиотическая школа*

Труды Ю. Лотмана.

Тартусско-московская семиотическая школа. Проблема генезиса школы. Тартуская школа как семиотический феномен. "Труды по знаковым системам". Значение других семиотических изданий.

Вклад Юрия Лотмана в развитие современной семиотики. Основные труды Лотмана по семиотике искусства и семиотики кино. Понятия "искусство как язык", и искусство как "вторичная моделирующая система". Характеристики категории "текст" в работах Лотмана. Феномен "многоплановости" художественного текста. Главные отличия структуры искусства от других моделирующих систем. Понятие "ошибка" для художественной структуры. Организация текста по парадигматической оси и по синтагматической оси художественного текста. Оппозиция поэзия/проза как внутритекстовый феномен. Художественная значимость принципа "повтора". Понятие "композиция" художественного текста. Проблема "границ" как основополагающая для художественного текста. "Фабульный" и "мифологический" аспекты текста в системе Лотмана. Моделирующая роль "начала" художественного текста и "мифологизирующая" роль "конца". "Картина мира" художественного текста. Моделирование пространства как способ построения "картины мира". Понятие "топос". Связь проблемы структуры художественного пространства с проблемой сюжета. Структуралистская интерпретация понятий "фабула" и "сюжет". "Событие" как главная единица сюжетосложения в системе Лотмана. Соотношение понятия "событие" и "запрет" внутри сюжетного текста. "Бессюжетный" и "сюжетный" аспекты в системе Лотмана. Понятие "актант". Трёхуровневая модель сюжетного текста в системе Лотмана. Типы сюжетов. Понятия

"персонаж" и "характер". Понятия "эстетика тождества" и "эстетика противопоставления".

Общая характеристика разработок тартусско-московской семиотической школы в области киносемиотики.

#### 4.3. Структурализм, постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм

Структурализм — теория и метод. Общая характеристика. Вклад французской семиологической школы в оформление структурализма. Основные положения, концепции, терминологический аппарат (Р. Барт, К. Леви-Стросс, Ф. Ж. Греймас, К. Бремон, Ж. Женетт, Ц. Тодоровидр.).

20

Ролан Барт — этапы биографии теоретика и этапы становления "новой семиологии".

Современные модели формальной структуры.

Проблема дискурса.

Анализ текста на основе оппозиции "повествование" — "дискурс". Значение работы Михаила Ямпольского "Дискурс и повествование". Цели, задачи, механизмы анализа. Методологическое резюме. Перспективность подхода при анализе текстов повышенной языковой сложности.

Дискурс в кино.

Зарождение постструктурализма.

Французский постструктурализм. Основные концепции, понятийный аппарат — общая характеристика.

Постструктурализм против структурализма: критика структурности, критика знаковости, критика коммуникативности, критика целостности субъекта.

Сохранение структурализма в постструктурализме .

Деконструкция как критическая практика теории постструктурализма.

Жак Деррида — ключевая фигура деконструктивизма.

Отличие деконструкции от многообразных вариантов критики традиционной философии.

Теория интертекстуальности — общая характеристика (М. Бахтин, С. Эйзенштейн, Ю. Кристева, М. Ямпольский). Теория интертекстуальности как теория "рецепции" художественного текста. Категориальный аппарат и основные положения теории. "Цитата" — центральное понятие теории интертекстуальности. Интертекстуальность и проблемы эволюции киноязыка. "Телесность" текста в контексте теории интертекстуальности. Различные функции и стратегии цитирования (авангард, сюрреалистическое "письмо"). Теория интертекстуальности и постмодернистский дискурс.

Постструктурализм — деконструктивизм и практика анализа кинотекста.

Американская практика деконструкции — Йельская школа. Специфика американской адаптации.



Пол де Манн — авторитетный представитель американской деконструкции. Тезис о риторичности литературного языка и "слепоте критики". Текст как постулирующий необходимость своего "неправильного" прочтения. Вывод об имманентной относительности и ошибочности любого текста (в том числе и критического). Принцип субъективности интерпретации художественного произведения.

Джон Хиллис Миллер: читатель как источник смысла. Критика принципа миметической референциальности языка, критика концепции реализма.

Осуждение практики "наивного читателя".

"Левый деконструктивизм".

Герменевтический деконструктивизм.

Феминистский деконструктивизм.

Деконструктивизм как выявление внутренних противоречий-востей текста, скрытых "остаточных, спящих смыслов". Тезис Дерриды о неизбежной ошибочности любого прочтения текста.

Пять типов деконструкции — концепция Э. Истхоупа.

Первые опыты деконструктивистского анализа: работы Ю. Кристевой "Семиотика: исследования в области семанализа", Р. Барта "8/2".

К вопросу об истоках постмодернизма.

Споры о сущности постмодернизма.

Постмодернизм как концепция "духа времени" конца XX века.

Постмодернизм как общеэстетический феномен культуры.

Постмодернизм как философский и теоретический комплекс.

Постмодернизм как художественное направление.

Постмодернизм как направление в критике.

Жан Бодрийяр — теория эстетического симулякра.

Концепция метарассказа Лиотара.

Принципиальное различие традиционной и постмодернистской эстетик. Фундаментальные черты классической эстетики (образность, отражение реальности, глубинная подлинность, внутренняя трансцендентность, иерархия ценностей, субъект как источник творческого воображения). Эстетика постмодернизма как эстетика симулякра: внешняя "сделанность", поверхностное конструирование непрозрачного самоочевидного артефакта, лишённого отражательной функции, количественные критерии оценки, антииерархичность. Объект как центр постмодернистской эстетики. Избыток вторичного вместо уникальности оригинального.

Постмодернизм и проблема смысла.

Постструктурализм и деконструктивизм в постмодернизме.

Основные понятия эстетики постмодернизма и характерные черты постмодернистского дискурса:

эстетический полилог, поливалентность поэтики, стилистический плюрализм и программный эклектизм, нетрадиционное осмысление традиционных эстетических ценностей, актуализация прошлого через эксперимент, художественный "фристайл", "эпи-стема постмодерна", "постмодернистская чувствительность", "поэтическое мышление", "маска автора", "короткое

замыкание", постмодернизм как художественный код: принцип нонселекции (алеаторная селекция), "украденный объект", "постмодернистский коллаж", "интертекстуальность", постмодернистская ирония "пас-тиш", синтаксис постмодернизма, цитатное мышление, крах ми-месиса, синтаксическая неграмматичность, семантическая несовместимость, различные формы "фрагментного" дискурса, прерывистость, избыточность, техника дубликаций, умножений, перечислений, приёмы пермутации, в том числе — пермутации социального контекста, приёмы "сквозной контрастности", создание эффекта "информационного шума", повествовательного хаоса, восприятия мира как разорванного, лишённого смысла и так далее.

Постмодернизм в кино: Д. Джармен, Д. Кроненберг, П. Гри-нуэй, Д. Линч, Д. Джармуш и др.

Постмодернизм в телевидение.

Постпостмодернизм.

## **ДОПОЛНЕНИЯ К ОСНОВНОЙ ПРОГРАММЕ КУРСА**

### **"ТЕОРИЯ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА": ПРОГРАММА СПЕЦКУРСОВ**

#### **ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА**

Программа основного курса "Теория экранного искусства" сопровождается тремя программами спецкурсов:

"Семиотика искусства и семиотика кино в работах Ю. М. Лотмана",

"Ролан Барт: от структурализма к постструктурализму",

"Французский постструктурализм".

Преподаватель проводит эти спецкурсы (при отсутствии других возможностей) в рамках часов, отводимых на основной курс. В программах спецкурсов, составляющих с основной программой определённую систему, ряд формулировок, вошедших в основную программу, не повторяется.

Характеристика организации практических занятий, список литературы, перечень фильмов для просмотра, вопросы для студентов проводятся после программ спецкурсов, так как они построены по принципу расширения материала основного курса.

#### **ПРОГРАММА СПЕЦКУРСА**

##### **"Семиотика искусства и семиотика кино в работах Ю. М. Лотмана"**

Искусство как язык. Искусство как "вторичная моделирующая система". Искусство в ряду других знаковых систем. Проблема устройства языка искусства. Подходы к изучению языков искусства. Задачи языка искусства. Язык искусства и моделирование общей "картины мира". Зависимость информационной ценности языка искусства от структуры ожидания реципиента (о некоторых аспектах художественного восприятия).

Проблема значения (семиосиса) в художественном тексте. Проблема значения как основная проблема семиотики и всех наук семиотического цикла. Лотман о сущности семиотического подхода; о закономерности интереса к имманентному анализу текста (имманентное изучение языка как путь к содержанию произведения).

Проблема содержания как проблема кодировки. Лотман о некоторых теоретически возможных способах образования значений: механизмы внутренней перекодировки, механизмы внешней перекодировки, механизмы множественной перекодировки.

Проблема перекодировки и проблема эквивалентности. Эквивалентность на семиотическом уровне.

Понятие "текста". Лотман о сложностях определения понятия.

Текст и внетекстовые структуры. Сфера внетекстовых связей как совокупность исторически сложившихся художественных кодов.

**Определение текста через:** а) "выраженность", б) "отграниченность" (значимость понятия "границ"), в) "иерархичность", г) "структурность". Понятие "уровней". Понятие "инварианта". Текст как инвариантная система отношений.

Текст и система.

Лотман о проблеме восприятия художественного текста. Когнитивные и эмоциональные составляющие восприятия.

Многоплановость художественного текста. Художественный текст как текст многократно закодированный.

Искусство как особая форма моделирования. Специфика произведений искусства среди других аналогов моделей действительности. "Двойная" природа "художественного произведения": синтез практического и условного (пушкинская формула: "Над вымыслом слезами обольюсь").

Зависимость семантической организации от типа текста. Организация научного текста по принципу однозначности; сакрального (культового) текста — по принципу многоярусной семантики; художественного текста — по принципу наслаивания смыслов и возможных истолкований текста. Принцип игрового эффекта — как механизм постоянного создания (и осознания) возможности других значений, "мерцания" значений.

Проблема интерпретации текста. Невозможности критики сказать "последнее" слово о произведении, которое всегда шире своего истолкования. Понимание этого тезиса как закона художественных структур. Истолкование есть лишь "приближение". Любое истолкование текста несёт в себе частичную утрату смыслов, ибо в тексте всегда есть "непереводимый осадок". Поиск подходов с наименьшей смысловой утратой.

"Шум" и художественная информация. Шум как вторжение беспорядка, феномен энтропии. Способность искусства преобразовывать шум в информацию. Понятие структурной "пересечённости", "вещности" текста. Значимость принципа изучения "неповторимого в художественном тексте через раскрытие закономерного" (Ю. Лотман). Принципы структурного переключения в построении художественного текста. Принцип многоплановости как центральное свойство любой поэтической семантики (как результат вхождения одних и тех же элементов в различные структурные контексты). Главные отличия структуры искусства от других моделирующих систем. Художественный текст и феномен "ошибки". Эволюция искусств как чередование "ошибок" или борьба с ус-

тановившимися нормативами. "Отклонение от правил есть закон художественных структур!" (Ю. Лотман).

Лотман об обязательном наличии в структуре художественного текста *двух противоположенных механизмов*: а) направленного на автоматизацию всех элементов, б) деавтоматизирующего механизма. Способы "усложнения" художественной структуры и проблема "перекодировки".

Конструктивные принципы текста. Построение текста по парадигматической и синтагматической осям. Характеристика парадигматической оси значений. Характеристика синтагматической оси значений.

Элементы и уровни парадигматики художественного текста. Противопоставление поэзия/проза как часть оппозиции искусство/неискусство. Концепция развития искусства как движения "от простого к сложному". Периоды чередования поэзии — прозы как смена господствующего типа речи. Оппозиция поэзия/проза как внутритекстовой феномен. Проблема границ поэзии и прозы. Эстетическая природа пограничных форм.

Художественная значимость принципа повтора. Классификация повторов как важная характеристика структуры текста. Роль и функция повторов. Способы организации текста в ритмическом отношении. Повтор как актуализация предшествующего материала. "Коррелирующие пары" — не удвоение, но усложнение. Значение рефрена. Повтор одинаковых частей как способ "обнажения" структуры. Текстовые параллелизмы. Лотман о повторяемости всего текста, о значении повторного восприятия одного и того же текста.

*Общая логика работы с текстом*: а) определение общего семантического пространства текста, б) выделение основных семантических оппозиций в пределах ограниченного семантического поля, в) вычленение сюжетных элементов (парадигматический уровень), выявление синтагматической согласованности текста.

Ось синтагматики. Композиция художественного произведения как синтагматическая организованность сюжетных элементов.

Основополагающая проблема — проблема "границ". Рама картины, рампа сцены, границы экрана как границы художественного мира, замкнутого в своей универсальности. "Будучи пространственно ограниченным, произведение искусства представляет собой модель безграничного мира. Уже потому, что произведение искусства в принципе является отображением бесконечного в конечном, целого в эпизоде, оно не может строиться как копирование объекта в присущих ему формах, оно есть отображение одной реальности в другую, то есть всегда перевод. (Ю. Лотман).

*Два аспекта любого сюжетного текста*: а) фабульный аспект (моделирует эпизод действительности), б) мифологический аспект (моделирует весь художественный универсум). Силовая "разнонаправленность" аспектов: связь мифологического аспекта с рамкой и стремление фабульного аспекта "разрушить" эти рамки. Современный художественный текст как поле конфликтующих тенденций, генерирующих его структурное напряжение.

Особая моделирующая роль "начала" и "конца" в культурных моделях и конкретных художественных текстах. Тексты с повышенной ролью начала как основной границы. "Начало" как моделирование причины. Модели культуры с высокой отмеченностью "начала". Кодифицирующая функция начала — предварительное ознакомление реципиента с кодовой системой предлагаемого текста (представление о жанре, стиле, типовых художественных кодах) и возможность "включения" механизмов, направленных на деавтоматизацию ("опровержение") заявленных кодов по мере развития текста. "Конец" — актуализация признака цели, конца. Культурные модели с отмеченным концом (эсхатологические тексты, утопии). Особая функция конца в современном мышлении. Значимость переживания конца как "счастливого" или "несчастливого" в контексте двойной природы художественной модели (хороший или плохой конец есть не только завершение определённого сюжета, но и последний штрих в характеристике мира в целом). Мифологизирующая функция конца.

Композиция художественного произведения.

Проблема художественного пространства. Художественное пространство как ограниченное пространство, отображение бесконечного в конечном. Поиск правил пространственного отображения различными искусствами (законы перспективы в живописи). Структура пространства текста как модель отображаемой Вселенной.

Художественное пространство как внутренняя синтагматика элементов — язык пространственного моделирования. Возможность пространственного моделирования непространственных понятий. Пространственные отношения как средство осмысления действительности (сверхтекстовое идеологическое моделирование). Модели мира и их пространственные характеристики. Моделирование пространства как основа построения "картины мира". Пространственное моделирование как конструктивный внутритекстовый элемент. Моделирующая роль оппозиции верх/низ (движение — через "вертикаль", "низ" как антитеза "верху", смерть как "уход в глубину", любовь как "восхождение", освобождение и т.д.). "Граница" как важнейший топологический признак пространства. "Непроницаемость" как основное свойство границы.

Способы "делимости" текста на внутренние границы как важнейшая характеристика текста. Закон непроницаемости границ, отделяющих внутренние пространственные подструктуры. "Закреплённость" персонажей за определёнными пространствами. Полифония пространств современных текстов (разные герои, принадлежащие разным пространствам, оказываются на границе несовместимого типа пространства). Понятие "топос" (пространство, данное в форме живого конкретного заполнения). Структура топоса — принцип организации и расстановки персонажей в художественном пространстве.

Связь проблемы структуры художественного пространства с проблемой сюжета и проблемой точки зрения.

Проблема сюжета.

Интерпретация "сюжета" и "фабулы" в структуралистской перспективе (Ю. Тынянов, В. Шкловский, В. Пропп, Б. Томашевский и др.).

Связь сюжета с "картиной мира".

"Событие" как единица сюжетосложения. Событие - как перемещение персонажа через границу семантического поля. Событие как нарушение "запрета" (пересечение границ персонажами внутри закреплённых за ними пространств не есть событие). "Акциональная цепь" или сюжет.

"Бессюжетный" или "сюжетный" аспекты текста.

"Бессюжетный" аспект — классифицирующий, организующий и утверждающий некий порядок мира. "Сюжетность" — как "отрицание", "вызов" бессюжетному аспекту. Введение сюжетом особого персонажа, свободного от запретов, — актанта. Теоретическая "сворачиваемость" сюжета в основной эпизод — пересечения актантом основной топологической границы в пространственной его структуре. Ступенчатая система семантических границ художественного текста, основанная на иерархии оппозиций (запретов), как возможность для многократных пересечений семантических границ. Первичность бессюжетной основы в структуре художественного текста, вторичность сюжетного пласта, который "вклинивается" в бессюжетную структуру. Закономерность конфликтности отношений между бессюжетным и сюжетным пластами: именно то, невозможность чего утверждается в бессюжетной структуре, является содержанием сюжета. Сюжет как революционный элемент по отношению к картине мира.

Типы сюжетов.

***Трёхуровневая модель сюжетного текста:***

- а) уровень бессюжетной семантической структуры,
- б) уровень типового действия в пределах данной структуры,
- в) уровень конкретного действующего лица (действия).

Особенности героя — действующего лица (актанта). Отношения отличия и взаимной свободы между героем — актантом и его семантическим окружением как исходный пункт любого сюжета (действующее лицо может не совершить действия — "бездействующее действие" — важна его структурная неадекватность окружающему миру). Направленность актанта к семантической границе. "Граница" — любое препятствие (как внешние, так и внутренние), всё, что затрудняет достижение цели. Классическая схема действия актанта: актант преодолевает границу, вступает в иное семантическое пространство ("антиполе"), контактирует с силами этого поля; чтобы движение остановилось — актант должен слиться с полем, превратиться из подвижного персонажа в "неподвижный", если этого не происходит, сюжет не может закончиться, движение продолжается.

Взаимообусловленность связи типа картины мира с типом сюжета и типами персонажей. Зависимость персонификации сюжетных функций от природы семантической классификации. Персонаж и характер. Проблема характера как одна из основных проблем классической эстетики. Персонаж как

пересечение структурных функций. Характер как парадигма, как определённый набор возможностей. *Характер как* а) реализующий в себе некую культурную схему, б) одновременно нарушающий эту схему. Необходимость в характере "разброса" поведения героя вокруг средней нормы. Зависимость типа поведения и "набора" поступков от характера культурной модели. Величина "разброса", отклонений от нормы - один из показателей художественного мира автора. "Выстраивание" парадигматики языка образа зрителем по мере развития сюжета. Непредсказуемость персонажа на уровне поступков и предсказуемость на уровне единства образа.

Проблема "точки зрения". "Ощутимость" точки зрения в пределах структуры лишь при наличии возможности её смены в рамках повествования. Художественная точка зрения как отношение субъекта к созданной системе. Художественная система как иерархия отношений. Субъект системы — авторское сознание, породившее данную структуру. Возможность "реконструкции" авторского сознания в процессе восприятия текста.

Синтагматическое построение художественного текста. Композиция художественного текста как последовательность функционально разнородных элементов, структурных доминант разных уровней. Соположение разнородного на всех уровнях художественного текста. Эффект соположения как монтажный эффект переключения в другую структуру. Неравномерность разнородных сегментов — основной закон художественного текста ("старинные сближения", на языке Пушкина).

Парадокс художественных структур — увеличение структурности ведёт к понижению предсказуемости текста.

Текст и внетекстовые структуры. Типология текстов и типология внетекстовых связей.

Различные позиции, автор — реципиент. Восприятие художественного текста как "борьба" с языком автора.

"Эстетика тождества" (структура задана наперёд, ожидание оправдывается всем построением текста).

"Эстетика противопоставления" — кодовая природа текста неизвестна до начала художественного восприятия, язык и правила текста устанавливаются в процессе восприятия. Специфика данной художественной коммуникации (отличие кодов воспринимающего от кодов автора).

Близость сюжетного текста — позиции реципиента (стремление к минимуму усилий и желанию, чтобы максимальная часть структуры была явлена), близость бессюжетного текста — авторской позиции (стремление к увеличению и усложнению структуры, активизации новых кодовых систем).

Лотман об авторской свободе выбора языка.

Лотман об информативности языка художественного текста; о механизмах и стратегиях усложнения языковой системы (одновременное использование нескольких языков, "нарушения" структурных норм, неполная реализация структур и т.д.).

Лотман и проблемы киносемиотики.

Проблема "киноязыка".



Язык как коммуникативная знаковая система. Функции языка.

Определение знака. Функция замещения (знак как материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе коммуникаций). Знаки условные и знаки иконические — диалектика развития.

Фотографическая основа кино. "Фотография — великолепный материал искусства, который надо победить" (Ю. Лотман). История кино как цепь открытий, направленных на изгнание автоматизма из всех звеньев кинопроцесса.

Проблема кадра. Структура внутрикадрового пространства. Структура внекадрового пространства. Диалектика связи внутри-кадрового и внекадрового пространств. Проблема границ кадра. Дискретность кадра. Отделённость кадра от предыдущего и последующего. Кадр как явление динамическое. Кадр — минимальная единица монтажа, основная единица композиции, единица внут-рикадровых элементов, единица кинозначения. Свойства пространства кадра: "выключенность" из пространства реального мира, особое отношение к размерам предметов, понятие "плана", понятие "художественной точки зрения". Константность "поля зрения" в кино. Особая значимость границ кадра как конструктивной категории художественного пространства. Использование смены планов для выражения непространственных значений. Кинематографический "план" как условный знак. **Тройная отграниченность кадра:** а) по периметру (края экрана), б) по объёму, в) по последовательности (предшествующий, последующий). Нацеленность кадра на целостность фильма. Преодоление отдельности кадра через монтаж. **Вывод:** кадр есть выделенная структурная единица. Киноязык устанавливает понятие кинокадра и одновременно борется с этим понятием, порождая новые возможности художественной выразительности.

Элементы и уровни киноязыка.

Изображение на экране — есть знак. Двойкий характер значений: образ воспроизводит предметы реального мира, и — образ получает добавочное значение. Проблема вторичных знаковых единиц. Сдвиг как фактор кинозначения. Эволюция киноязыка и системы зрительских ожиданий.

Своеобразие семиотической ситуации в кинематографе. Характеристика систем, к которым применимо классическое определение языка (как обладающие замкнутым количеством повторяющихся знаков, которые на каждом уровне могут быть представлены как пучки ещё более ограниченного числа дифференцированных признаков). Киноязык — как не подпадающий под классическое определение языковой системы, ибо знаки киноязыка и их смысло-различительные признаки могут образовываться применительно к конкретному случаю. Лотман о правомерности вопроса: может ли быть знаковая система без знаков?

Семиотические ситуации с разными отношениями между понятиями: "знак" — "текст".

**Анализ двух разновидностей коммуникативных актов:**

а) адресант — письмо — адресат;

б) адресант — картина — адресат.

*Первый случай:* "знак" есть нечто первичное, до текста, "текст" складывается из знаков.

*Второй* — первичен "текст", а "знак" или отождествляется с текстом, или выделяется в результате вторичной операции. Закономерность существования "знаковой системы без знаков как одного из типов семиосиса".

Лотман о необходимости овладения системой значений киноискусства; о кинематографическом значении (кинозначение — значение, выраженное исключительно средством киноязыка и невозможное вне его).

Зрительное восприятие мира как основа киноязыка. Три типа различения видимого.

Лексика кино.

Монтаж. Соположение разнородных элементов как универсальное свойство искусства. Монтаж как основная кодовая система языка кино.

### ***Два типа сопоставления элементов:***

1) один и тот же денотат в разных модусах — Аа — Аб — Ас (единый объект — смена места в кадре);

2) разные денотаты в одинаковых модусах — Аа — Ва — Са (разные объекты — одно освещение, ракурс, план).

### ***Две тенденции в современном кино:***

а) "монтажное" кино и

б) "немонтажное" кино.

Зависимость типа повествования в кино от типа монтажа. Сюжет в кино.

### ***О наличии в культуре двух групп текстов, отвечающих на вопросы:***

а) "Что это такое?" или "Как это устроено?" (так называемые "бессюжетные тексты") и

б) "Как это случилось?" (тексты сюжетные).

Сюжет как последовательность значимых элементов текста динамически противопоставляемых его классификационному строю. Структура мира как система запретов, иерархия границ, переход через которые невозможен для так называемых "неподвижных" персонажей и возможен для "актанта" — динамического героя. Пересечение границы — есть событие. Цепочка таких событий — сюжет. Движение сюжета — движение сквозь иерархию запретов. Художественный сюжет есть переплетение линий в сложном динамическом контексте. Сюжетный текст — примат синтагматики.

Природа повествовательности в кино — это иконизм изобразительных искусств (наглядность моделирования) и исконная дискретность материала. Современное кино — синтез нескольких типов повествования: а) изобразительного, б) словесного, в) музыкального и др. Сложность отношений между различными повествовательными системами внутри фильма.

### ***Распределение нарративных элементов текста по четырём уровням:***

*1 уровень* — соединение мельчайших самостоятельных единиц, семантическое значение как результат склеивания единиц — монтажа кадров;

*2 уровень* — элементарное синтагматическое целое, кинематографическая фраза, относительно законченная синтагма;

*3 уровень* — соединение фразовых единиц в цепочку фраз (тип структуры, параллельный первому);

*4 уровень* — уровень сюжета — строиться по типу фразового.

1 и 3 уровни как "план выражения" (собственно кинематографическая выразительность); 2 и 4 как "план содержания" (однотипность с литературной повествовательностью, с повествовательное -тью в общекультурном смысле).

Проблема "бессюжетного" текста. Бессюжетность не как отсутствие сюжета, но как негативная организация сюжета, результат создания художественно активного напряжения между системой и текстом.

Кино и проблема времени. Кинематограф как жёсткая система эквивалентов объективного времени — пространства. Задача кино — обретение свободы от автоматизма отражения пространственно-временных параметров и выход за пределы реальной модальности экранного действия. О способах преодоления реальной модальности времени в кино.

Кино и проблема пространства. О способах преодоления "стабильности границ кадра". Значение крупного плана. О разных технологиях моделирования иллюзии глубины экрана или "отрицания" экранной плоскости: использование звука как проецирующего иллюзию глубины, расположение оси действия перпендикулярно плоскости экрана, направление действия вглубь экранного пространства и т.д.

Значение глубинного построения кадра. Особое место человека в семиотической структуре кадра. Кинотекст как объект анализа. Фильм как система различных типов семиосиса. Проблемы семиотики и пути развития современной экранной коммуникации.

## **ПРОГРАММА СПЕЦКУРСА "Ролан Барт: от структурализма к постструктурализму"**

Три периода деятельности Ролана Барта. Начало структуралистской деятельности — обращение к семиотике. Барт о трёх измерениях художественной формы:

- 1) язык как общеобязательная норма;
- 2) индивидуальный стиль автора;
- 3) "письмо".

Обращение Барта к проблеме знака и способах его функционирования в культуре. Книга "Система моды" как образец семиотического периода творчества Барта.

1950-1960 годы — переход Барта к структурализму. Программные работы "Воображение знака" (1962) и "Структурализм как деятельность" (1963).

Определение структурализма через "структурального человека". Структурализм как вид человеческой практики, связанный с особым характером человеческого воображения: способностью мысленно переживать структуру. Барт о природе моделирующей деятельности. Структуралистская деятельность как заинтересованная реконструкция объекта, выявляющая правила функционирования объекта. Барт о способности модели проникать в "невидимое"; об отличиях структурного метода от других подходов и новизне мышления структурализма (попытка не столько наделить целостным смыслом исследуемый объект, сколько понять, "каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает"). Тезис: производство смысла важнее, чем сам смысл. Значение работы Барта "Введение в структурный анализ повествовательных текстов".  
Понятие "смысловые уровни". Три уровня "интегральной концепции" Барта.

*Уровень первый* — "уровень функций". Функции:

- а) дистрибутивные ("ядерные" и "катализаторы");
- б) интегративные ("признаки" и "информанты").

Функциональный синтаксис или логика подчинения основных функций повествовательного текста. "Последовательность" — базовая единица анализа. Барт о важности обозначения последовательности. Организация сюжетных последовательностей внутри (внутренний синтаксис) и связь последовательностей друг с другом (монтаж последовательностей). Структура повествовательного текста как "структура фуги".

*Уровень второй* — "уровень действий". Определение персонажа как "агента действия". Различные подходы "отслеживания" персонажей по главным базовым предикатам: Ц. Тодоров (отношения любви, отношения коммуникаций, отношения помощи), Ф. Ж. Греймас (ось коммуникаций, ось желаний или поиска, ось испытаний), Барт (ось желания, ось сообщения, ось борьбы).

*Уровень третий* — "уровень повествующего дискурса". Проблема автора. Чередование "личных" и "неличных" форм в современных текстах. Классификация способов авторского "вмешательства". Двойная роль повествующего дискурса. Нарративные механизмы: "разъединение и развёртывание", приём "задержания", процессы катализации, "эллипсисы" и др. "Верхний слой нарративного уровня". Механизмы интеграции — механизмы упорядочения всей совокупности текстовых единиц.

Барт и попытка качественной переориентации "семиологии". Основные проблемы бартовской коннотативной семиологии. Проблема языка. Понятие "система языка". Понятие "тип письма". Влияние на взгляды Барта теоретических разработок Л. Ельмслева. Идеология как область, общая для всех коннотативных означаемых.

Бартовская коннотативная семиология и суть полемики с университетской академической критикой. Статья Барта "Критика и истина" как манифест "новой критики". Проблема "автор" — "язык". Барт об опосредующей роли

языка. Понятие "язык других", "язык — противник". Новое содержание понятия "письмо".

От структурализма — к постструктурализму, от "семиологии структуры" — к "семиологии структурирования", от анализа статичного знака — к анализу "процесса означивания".

Переход к семиотическому изучению социально бессознательного как главная черта современного структурализма.

Естественный язык как "идеальная интерпретанта" всех знаковых систем (Э. Бенвенист). Новая дисциплина транслингвистика. Проблема метаязыка.

Значение программных работ Барта "С чего начать", "От произведения — к тексту".

"Текст" как новый объект критической семиологии.

Семиотическое изучение кинотекста и "семанализ" как его практика.

Переход к "текстовому" анализу.

Работы Барта "8/2" и "Анштитиз одной новеллы Эдгара По" как опыт деконструкции. Механизмы и стратегии "текстового" анализа. Бартовские "коды". Удовольствие от текста как принцип "текстового" анализа.

## **ПРОГРАММА СПЕЦКУРСА "Французский постструктурализм"**

Жак Деррида — интеллектуальный лидер постструктурализма, ключевая фигура деконструктивизма. Когнитивная целостность взглядов Ж. Дерриды. Система деконструкции Жака Дерриды. Критика центра и структурности структуры. Человек и мир Х<sup>к</sup> текст. Поэтическое мышление. Критика традиционной концепции знака.

Термины Дерриды: "различение", "след", "дополнение", "грам-матология", "письмо". Влияние идей Дерриды на современную философию, эстетику и художественный процесс.

Мишель Фуко — исследования исторического бессознательного. Историзм Фуко. Понятие "эпистема". Трансформация дискурсивных практик. Понятие "архив". Деконструкция истории. Понятие "власть". "Смерть" субъекта. Интеллектуальный аутсайдер Мишеля Фуко. Сексуализация мышления. "Децентрация" субъекта и "смерть человека" в системе Фуко.

Попытка определения деконструкции. Деконструкция как симультанная деструкция и реконструкция, разборка и сборка. "Двусмысленность" деконструкции: акт деконструкции как одновременно структуралистский и антиструктуралистский жест.

*Деконструкция как а) пристальное внимание к структурам и б) процедура расслоения, разборки структуры. Деконструкция не как разрушение, но как реконструкция, рекомпозиция ради постижения того, как "это" сконструировано. Неопределённость, неразрешимость, интерес к маргинальному, локальному, периферийному как отличительные черты деконструкции.*

"Изобретательность деконструкции" ("Деконструкция изобретательна или её не существует"). Деконструкция как генератор новых правил и условностей.

"Единственно возможное изобретение, это изобретение невозможного. Таков парадокс деконструкции" (Ж. Деррида).

Особая значимость понятия "йШегапсе" — "различение".

Деконструктивизм как критическая практика постструктурализма.

Постструктурализм и психоанализ. Вариации постфрейдизма и постюнгианства.

Структурно-психоаналитическая эстетика Жака Лакана. Проблема языкового сознания в постструктуралистской интерпретации. "Бессознательное структурировано как язык". "Сон как текст". Конденсация и замещение. "Скользящее" и "плавающее" означающее. "Перенос" или "трансфер". Символ. "Знак как отсутствие объекта". Критика стабильного эго. Структура желания. Эссе "Стадия зеркала". Психические инстанции: "реальное", "воображаемое", "символическое". "Символическое" как структура языка. Концепция "Другого". Кинематограф — идеальная модель зеркально-символической природы искусства. Лакан о фазах символизации. Метафора и метонимия как универсалии в исследовании бессознательного. Язык как "сеть". Лакан в перспективе постструктурализма.

Жиль Делёз и Феликс Гваттари (Гаттари) — "ризоматика" искусства. Отказ от основных понятий структурного психоанализа Лакана. Понятие "шизо". Прототипы шизо (персонажи С. Бек-кета, А. Арто, Ф. Кафки). Проблематика "бесструктурности желания". Понятия "желающая машина", "тело без органов". Критика традиционной структуры знака. Шизофренический язык и "ши-зоанализ". Динамика бессознательного. Творец как состоявшийся шизофреник. "Географика" и новая периодизация искусства. "Ри-зома". **Концепция двух культур:** а) "древесная" культура и б) культура "ризомы" (корневища). Отличия культур. "Древесная культура" — тяготение к классическим образцам, теория мимеси-са — подражание природе, символ культуры — "дерево" (образ мира), воплощение древесной культуры — книга как трансформация мирового хаоса в космос.

"Ризома" — современный тип культуры. Воплощение принципов культуры "ризомы" в постмодернизме. Если мир есть хаос, то и книга — не "дерево", но лишь "корневище". Новый тип эстетических связей: бесструктурность, множественность, запутанность, обрывчатость. Книга как карта мира без центра. Антигенеологические книги: всё содержание — на одной странице. Новый тип эстетических связей — симбиоз. Культура корневища как "шведский стол". Работа Делёза и Гваттари "Тысяча тарелок". Делёз и Гваттари — авторы манифеста постмодернизма.

Юлия Кристева — ведущий теоретик постструктурализма. Журнал "Тель Кель" и история постструктурализма.

Значение книги Кристевой "Власть ужаса. Эссе об отвращении". Постмодернистская версия катарсиса. Тезис о возможности апелляции искусства к "отвратительному". Тезис о выявлении универсальных механизмов субъективности, на которых держится смысл и власть ужаса. Через показ отвратительного — сделать рентген ужаса. Текст как код, означающее ужасное. Выстраивание феноменологии отвратительного с

целью выявления структуры ужасного (реализация этих идей в постмодернистском искусстве, как пример — фильмы М. Ханеке). Попытка развития эстетического на почве отвратительного.

Трактовка искусства как средство самосохранения для "заблудшего индивида" (человек — "путешественник в бесконечной ночи"). "Страх" как первичный аффект. Фобии и страх как метафоры нехватки. Функция искусства — функция замещения. Искусство как фетиш. Отвлечение от ужаса посредством символизации.

Книга Кристевой "Вначале была любовь. Психоанализ и вера" (1985). Искусство как форма исповеди и сублимации художника. Возврат к евангельским истинам. Концепция религиозной сущности постмодернистского искусства.

Интерпретация понятий: "разрыв", "хора", "означивание", "не-гативность", "отказ", "гено-текст", "фено-текст", "диспозитив", "абъ-екция", "истинно-реальное".

Эстетический полилог. Интертекстуальная продуктивность.

Нетрадиционная трактовка основных эстетических категорий и понятий.

Юлия Кристева и опыты "текстового анализа".

Место Кристевой в постструктуралистской перспективе.

## **ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ (методические указания)**

Параллельно чтению лекционного курса осуществляется практическая работа по выработке и овладению навыками анализа. Первый семестр включает следующие разделы: "Теория экранного искусства", "Теория кино", "История теорий кино". Этот ответственный этап реализуется как профилированный покадровый анализ фильма с выявлением всех возможных параметров "визуального" и "акустического". В зависимости от степени подготовленности студентов, это может быть покадровый анализ на основе оппозиции повествование/ дискурс. Данные понятия предварительно обговариваются и затем "обживаются" в ходе практического опыта выявления дискурсивных элементов, фигур и стратегий "повествующего дискурса". Работа, таким образом, реализуется в двух направлениях: теоретическом и практическом одновременно. Цель такого подхода — слежение за процессом смыслообразования, обнаружение и анализ смыслообразующих механизмов и стратегий фильма.

Необходимо серьезно подходить к выбору кинотекста. Фильм должен обладать смысловой глубиной, символическим пространством и языковым своеобразием, должен быть неоднозначным, многослойным, суггестивным, "втягивающим" в своё смысловое пространство, стимулирующим исследовательский интерес. В нашей практике это фильмы А. Тарковского, В. Вендерса, А Сокурова, М. Антониони, И. Бергмана, А Хичкока.

Второй семестр включает раздел "Структурно-семиотические подходы в изучении экранного искусства", куда входят следующие подразделы: "У истоков семиотики", "Семиотика в работах Ю. Лотмана", "Французский

структурализм", "Постструктурализм", "Деконструктивизм", "Теория интертекстуальности и постмодернизм". Практическая работа второго семестра — разнообразна и варьируется в зависимости от эффективности усвоения общего курса. Студентам предлагают познакомиться с методами "структурного", "текстового" анализов (опыт деконструкции), использованием "интертекстуальных" техник для анализа постмодернистских текстов и произведений авангарда и сюрреализма.

При подборе фильмов для этого типа практических занятий на первое место выходит параметр сложности языка, (фильмы эстетики авангарда, сюрреализма, "постмодернистский фильм", "новое кино", концептуальный авторский фильм и др.)

Специфика курса заключается в его принципиальной незавершённости, открытости на новые теоретические рубрики, эстетические и художественные события, а также новые методы и подходы в работе с экранными текстами.



## ЛИТЕРАТУРА И ФИЛЬМОГРАФИЯ ПО КУРСУ "ТЕОРИЯ ЭКРАННОГО ИСКУССТВАМ СПЕЦКУРСАМ

### **Список обязательной литературы:**

- Аристарко Г. История теорий кино. — М., 1963.
- Базен А. Что такое кино? — М., 1972.
- Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. — М., 1963.
- Барт Р. Избранные статьи. Семиотика. Поэтика. — М., 1989.
- Вайсфельд И. Искусство в движении. Современный кинопроцесс, исследования и размышления. — М., 1081.
- Выготский Л. Психология искусства. — М., 1987.
- Деллюк Л. Фотогения. — М., 1982.
- Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм - М., 1996.
- Ильин И. Постмодернизм-2. — М., 1998.
- Козлов Л. Изображение и образ. — М., 1980.
- Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. - М, 1974.
- Кулешов Л. Статьи и материалы. — М., 1979.
- Кулешов Л. Основы кинорежиссуры. — М., 1997.
- Лазарук С. Базовые модели киноведения США: Из истории американского киноведения. — М., 1996.
- Лотман Ю. Структура художественного текста. — М., 1970.
- Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — М., 1973
- Лотман Ю. Об искусстве. — СПб., 1998.
- Маньковская М. Эстетика постмодернизма. — М., 2000.
- Михалкович В. Очерк теории телевидения.
- Разлогов К. Искусство экрана. Проблемы выразительности. — М. 1982.
- Строение фильма. — М., 1984.
- Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М., 2000.
- Эйзенштейн С. Монтаж. — М., 2000.
- Эйзенштейн С. Метод. — М., 2002.
- Ямпольский М. Дискурс и повествование // Киносценарий. — 1989 -№6.
- Ямпольский М. Памяти Тиресия. — М., 1993. Ямпольский М. Видимый мир. — М., 1993.

### **Дополнительная рекомендуемая литература:**

- Арнхейм Р. Кино как искусство. — М., 1960.
- Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
- Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.

- Богомолов Ю. Вильчек В., Воронцов Ю. Телевидение и художественная культура. — М., 1987.
- Багиров Э. Жанры телевидения. — М., 1967.
- Багиров Э. Очерки теории телевидения. — М., 1978.
- Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. — М., 1966.
- Деррида Ж. Письмо и различие. — М., 2000.
- Деррида Ж. О грамматологии. — М., 2000.
- Деррида Ж. Эссе об имени. — М., 2000.
- Жанры кино. — М., 2000.
- Ждан В. Эстетика фильма. — М., 1982.
- Зайцева Л. Выразительные средства и кино. — М., 1971.
- Иванов В. Очерки по истории семиотики в СССР. — М., 1975.
- Лотман Ю. Текст как психологическая реальность. — М., 1983.
- Лотман Ю. Текст: семиотика и структура. — М., 1983.
- Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. — М., 1996.
- Лотман Ю. Культура и взрыв. — М., 1992.
- Мартен М. Язык кино. — М., 1959.
- Муриан В. Художественный мир фильма. — М., 1984.
- Пондопуло Г. Кино и фотография в системе современной художественной культуры. — М., 1979.
- Поэтика кино: Сб. статей. — М., —Л., 1927.
- Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
- Фуко М. Слова и вещи. — М., 1994.
- Эко У. Отсутствующая структура. — М., 1998.
- Ямпольский М. Демон и лабиринт. — М., 1996.
- Ямпольский М. Наблюдатель. — М., 2000.
- Ямпольский М. Облизком. — М., 2001.

### **Список фильмов, рекомендуемых для просмотра и анализа:**

#### *1. Для "текстового"покадрового анализа:*

- "Иваново детство", реж. А. Тарковский, 1962.
- "Андрей Рублёв" ("страсти по Андрею"), реж. А. Тарковский, 1966-1971.
- "Солярис", реж. А. Тарковский, 1972. "Зеркало", реж. А. Тарковский, 1974.
- "Сталкер". реж. А. Тарковский, 1979. "Ностальгия", реж. Л. Тарковский, 1983. "Жертвоприношение", реж. А. Тарковский, 1986.
- "Blow Up", реж. М. Антониони, 1966
- "Птицы", реж. А. Хичкок, 1963.
- "Прошлым летом в Мариенбаде", реж. А. Рене, 1961.
- "Седьмая печать", реж. И. Бергман, 1957.
- "Земляничная поляна", реж. И. Бергман, 1957.
- "Молчание", реж. И. Бергман, 1963.
- "Персона", реж. И. Бергман, 1966.

"Дневник сельского священника", реж. Р. Брессон, 1950.  
"Приговоренный к смерти бежал", реж. Р. Брессон, 1956.  
"Кроткая", реж. Р. Брессон, 1969.  
"Небо над Берлином", реж. В. Вендерс  
"Двойная жизнь Вероники", реж. К. Кишлевски.  
"Мой друг Иван Лапшин", реж. Л. Герман, 1984.  
"Одиноким голос человека", реж. А. Сокуров.  
"Дни затмения", реж. А. Сокуров.  
"Восточная элегия", реж. Л. Сокуров.

## ***2. По темам "Теория интертекстуальности" и "Авангард":***

"Механический балет", реж. Ф. Леже, 1924. "Морская звезда", реж. М. Реи, 1928. "Андалузский пёс", реж. Л. Бунюэль, С. Дали, 1928. "Антракт", реж. Р. Клер, 1924. "Раковина и священник", реж. Ж. Дюлак, 1928. "Ритм-21", "Ритм-22", реж. Х. Рихтер, 1921, 1922. "Диагональная симфония", реж. В. Эггеллинг, 1922. "Берлин, симфония большого города", реж. В. Рутман, 1927.

## ***3. По теме "Постмодернизм":***

"Naked Lunch" ("Голый завтрак"), реж. Д. Кроненберг, 1991. г  
"Extistenz" ("Экзистенция"), реж. Д. Кроненберг, 1999.  
"Spider" ("Паук"), реж. Д. Кроненберг, 2002.  
"The Garden" ("Сад"), реж. Д. Джармен, 1990.  
"The Last View of England" ("Последний взгляд на Англию"), реж. Д. Джармен, 1987.  
"Wittgenstein" ("Витгенштейн"), реж. Д. Джармен, 1993.  
"ZOO" ("Зоопарк"), реж. П. Гринуэй, 1985.  
"A TV Dante: The Inferno Cantos I-VIII" ("Ад Данте"), реж. П. Гринуэй, 1989.  
"Prospero's Books" ("Книги Просперо"), реж. П. Гринуэй, 1991.  
"The Pillow Book" ("Интимный дневник"), реж. П. Гринуэй, 1996.  
"The Straight Story" ("Честная история"), реж. Д. Линч, 1999.  
"Twin Peaks: Fire Walk with Me" ("Твин Пикс"), реж. Д. Линч, 1992.  
"Lost Highway" ("Затерянное шоссе"), реж. Д. Линч, 1997.  
"Mulholland Drive" ("Малхолланд Драйв"), реж. Д. Линч, 2001.  
"Elements of Crime" ("Преступный элемент"), реж. Ларе фон Триер.  
"Europe", реж. Ларе фон Триер, 1991.  
"Being John Malkovich" ("Быть Джоном Малковичем"), реж. Ш. Джона.  
"Хрусталева, машину", реж. А. Герман.  
"Бартон Финк", реж. Джоэл и Итан Коэн, 2001.  
"Человек, которого там не было", реж. Джоэл и Итан Коэн, 2001.

## ***4. По теме "Новое кино":***

"Breaking the Waves" ("Рассекая волны"), реж. Ларе фон Триер, 1996.

"Idioterne" ("Идиоты"), реж. Ларе фон Триер, 1998.  
"Dancer in the Dark" ("Танцующая в темноте"), реж. Ларе фон Триер, 2000.  
"Benny's Video" ("Видео Бенни"), реж. М. Ханеке, 1992.  
"Fragmente einer Chronologie des Zufalls" ("Фрагменты хронологии случайностей"), реж. М. Ханеке, 1994.  
"Funny games" ("Смешные игры"), реж. М. Ханеке, 1997.  
"Code Unknown" ("Код неизвестен"), реж. М. Ханеке, 2000.  
"La Pianiste" ("Пианистка"), реж. М. Ханеке, 2001.

*Список фильмов, используемых для работы по темам "Авангард", "Постмодернизм" и особенно "Новое кино" должен постоянно обновляться с учётом появления новых имён и новых картин. Любая новая работа, отличающаяся концептуальностью, сложностью пластического воплощения языковых решений, оригинальностью может быть привлечена для просмотра и "ракурсного" анализа.*

## ВОПРОСЫ ПО КУРСУ "ТЕОРИЯ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА"

Приводится примерный перечень контрольных вопросов и заданий для самостоятельной работы, а также для составления экзаменационных билетов. В нём учтены также проблемы, раскрытые в программах спецкурсов, сопровождающих основной курс.

### Раздел 1. Теория экранного искусства

Дайте общее определение объекта и предмета теории экранного искусства.

В чём особенности "языка" экранного искусства?

В чём особенности "поэтики" экранного искусства?

Дайте общую характеристику кино как формы экранного искусства.

Дайте общую характеристику телевидению как формы экранного искусства.

Дайте общую характеристику экранного искусства как эстетического феномена.

Обрисуйте в общих чертах сферу проблематики, связанную с техническим аспектом экранной коммуникации.

Расскажите об эстетическом взаимодействии разных форм экранного искусства.

### Раздел 2. Теория кино

Определите объект и предмет теории кино.

Каковы основные этапы формирования и эволюции теории кино?

Что представляет собой аналитический инструментарий современной теории кино?

Что значит "фотографическая природа" кинообраза? В чём специфика зрительного восприятия мира?

Ваше представление о природе "синтеза" в кино.

Расшифруйте тезис о том, что эволюция искусства кино невозможна без решения задачи "изгнания автоматизма" из всех звеньев кинопроцесса.

Как вы понимаете тезис о противоречии "индивидуального начала" и "коллективного воплощения" в кинотворчестве?

Дайте общую характеристику визуальной сферы фильма.

Определите свойства экранного пространства.

Что значит "диалектика внутрикадрового и внекадрового пространств"?

Дайте общую характеристику акустической сферы фильма.

Почему именно проблема художественного времени многими теоретиками истолковывается как основная проблема эстетики кино?

Какова эволюция точек зрения на проблему времени в кино?

Каков вклад французского философа-интуитивиста Анри Бергсона на формирование концепции времени в кино?

Какова диалектика "хронологического" и "логического" времени в современном кино?

Назовите возможные способы преодоления временной хронологии в современном кино.

Расшифруйте понятие "хронотоп".

Ваше понимание монтажа как универсальной категории искусства.

Назовите основные функции монтажа.

Ваша аргументация по поводу тезиса: монтаж есть фундаментальный принцип языка экранного искусства.

Каковы виды и типы монтажа? Дайте краткую характеристику основных монтажных теорий.

Ваше представление об эволюции взглядов на проблему человека на экране. В чём отличия таких понятий как "натурщик", "типаж", "непрофессиональный актёр"?

Ваше представление об эволюции сценарной формы.

Значение проблемы стиля в кино и на телевидении.

Эволюция точек зрения на проблему автора в кино.

Что такое "авторское" кино?

Что значит "авторская программа" на телевидении?

Способы "авторского присутствия" в художественном пространстве произведения.

Как вы мыслите связь теории кино с практикой авангарда?

Каковы основные жанры современного кино?

Перечислите основные жанры современного телевидения.

Ваши рассуждения об отличиях экранной коммуникации в кино и на телевидении.

### **Раздел 3. История теорий кино**

Что представляет собой концепция "природного языка" и, каково её влияние на кино?

Назовите главные компоненты теории фотогении Луи Дел-люка.

Определите основные черты киноэстетики Жана Эпштейна.

Каковы теоретические положения Эпштейна, касающиеся новых приёмов кинематографической выразительности?

Значение крупного плана, "дисбаланса" и движения в системе Эпштейна.

В чём оригинальность и новизна мышления Жана Эпштейна?

Почему ранняя немецкоязычная киномысль была названа "тупиковой ветвью" мировой теории кино?

Назовите основные направления осмысления природы кино немецкими теоретиками.

В чём заключается эстетическая концепция кино Белы Балаша?

Дайте общую характеристику теоретического опыта ранней кинофеноменологии.

Каково мировое значение и отличительные черты советского киноавангарда 1920-х годов?

Советский киноавангард и начало "монтажной эры" в кино.

В чём состоит экспериментальный характер исследований Льва Кулешова?

Расшифруйте тезис: Дзига Вертов — от "факта" к "образу".

В. Пудовкин о природе кино.

Дайте общую характеристику мирового значения теоретического наследия С. Эйзенштейна.

Определите значение принципа "монтаж аттракционов" Сергея Эйзенштейна в контексте эстетической ситуации 1920-х годов и в исторической перспективе.

Что значит "Grundproblem" С. Эйзенштейна?

Что значат поиски "комплекса зрительского реагирования" в исследованиях С. Эйзенштейна?

Изображение и образ. Охарактеризуйте общую постановку проблемы в концепции С. Эйзенштейна.

Основные тезисы доклада С. Эйзенштейна на Творческом совещании кинематографистов 1935 г. и значение этого выступления.

Что значит "внутренний монолог" в системе С. Эйзенштейна?

В чём близость метода Эйзенштейна современному структурализму?

Назовите основные концепции кино послевоенного периода.

Как вы понимаете понятие "онтология кино"?

Какова концепция генезиса кино А. Базена?

"Время" как главная категория кино. Что значит базеновский "квант длительности"? Влияние философии Анри Бергсона на концепцию времени Базена.

Каковы основные положения "эстетики невмешательства" Андре Базена?

В чём своеобразие базеновской "теории коммуникации"?

В чём идея и смысл "прозрачного стиля" Базена?

Рассуждения Базена о двух методах в режиссуре и двух полярных эстетиках.

Эстетическое и этическое в концепции Андре Базена.

Концепция кино Зигфрида Кракауэра. В чём близость творческой позиции А. Базена?

Рудольф Арнхейм и его направление исследований теории кино.

Влияние гештальт-психологии на теоретические воззрения Р. Арнхейма.

## Раздел 4. Структурно-семиотические подходы изучения киноискусства

Объясните происхождение понятий "семиотика" и "семиология".

Как выглядит классификация знаков в системе Ч. С. Пирса?

Основные теоретические постулаты Фердинанда де Соссюра.

Значение русской "формальной" школы для становления мировой семиотической мысли.

Что означает термин В. Шкловского "остранение"?

Как вы понимаете проблему контркоммуникативных стратегий художественного языка?

Что представляет собой коммуникативная парадигма Романа Якобсона?

В чём актуальность разработок "формальной" школы для современного структурализма?

Каков вклад теоретических построений Льва Выготского в развитие семиотического метода?

В чём заключается критическая направленность "школы Бахтина"?

Как вы понимаете сходства и различия положений "формальной" школы и школы Бахтина?

Какие идеи Михаила Бахтина оказались наиболее привлекательными для современного структурализма и постструктурализма?

Расскажите о значении Пражской школы структурализма.

Дайте общую характеристику достижений тартусско-московской семиотической школы.

Каков вклад Юрия Лотмана в развитие современной семиотики?

Определите понятия "искусство как язык", и искусство как "вторичная моделирующая система".

В чём заключается сложность определения понятия "текста"?

Характеристики категории "текст" Юрия Лотмана.

В чём выражается феномен "многоплановости" художественного текста?

Каковы главные отличия структуры искусства от других моделирующих систем?

Что значит понятие "ошибка" для художественной структуры?

Два противоположенных механизма (или тенденции) в структуре художественного текста.

Как вы понимаете организацию текста по парадигматической оси?

Как вы понимаете синтагматическую ось художественного текста?

Как вы понимаете оппозицию поэзия/проза в качестве внутритекстового феномена?

Какова художественная значимость принципа "повтора"?

Дайте определение понятию "композиция" художественного текста.

Что такое "фабульный" и "мифологический" аспекты текста в системе Ю. Лотмана?



Как вы понимаете моделирующую роль "начала" художественного текста и "мифологизирующую" роль "конца"?

Что такое "картина мира" художественного текста?

Ваше толкование тезиса о моделировании пространства как способе построения "картины мира".

Понятие "топос".

В чём выражается связь проблемы структуры художественного пространства с проблемой сюжета?

Структуралистская интерпретация понятий "фабула" и "сюжет".

Что является главной единицей сюжетосложения в системе Ю. Лотмана?

Что есть "событие" внутри семантического пространства текста?

Как соотносятся понятия "событие" и "запрет" внутри сюжетного текста?

Расскажите о "бессюжетном" и "сюжетном" аспектах в системе Лотмана.

Что стоит за понятием "актант"?

## **КАК НАЙТИ РЕКОМЕНДОВАННУЮ ЛИТЕРАТУРУ**

Учебные пособия и другую литературу, изданную ГИТРОм, можно найти в библиотеке института.

Между ГИТРОм и ВГИКом заключен договор, позволяющий студентам ГИТРа пользоваться читальным залом библиотеки ВГИКа: Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК) — ул. Вильгельма Пика, 3 (м. «Ботанический сад»).

## **КРУПНЫЕ БИБЛИОТЕКИ**

Российская Государственная библиотека — ул. Воздвиженка, 3; тел. 200-22-55 (м. «Библиотека им. Ленина»).

Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино (ВГБИЛ) — Николаямская ул., 1; тел. 915-00-67 (м. «Таганская-Кольцевая»).

Российская государственная библиотека по искусству — ул. Большая Дмитровка, 8/1; тел. 292-06-53 (м. «Театральная»).

Педагогическая государственная библиотека им. К. Д. Ушинского — Большой Толмачевский пер., 3; тел. 951-02-81 (м. «Третьяковская»).

Историческая государственная публичная библиотека РФ — Старосадский пер., 9; тел. 925-48-31 (м. «Китай-город»).

## **КРУПНЫЕ КНИЖНЫЕ МАГАЗИНЫ**

«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 28; тел. 238-50-01 (м. «Полянка»).

Московский дом книги — ул. Новый Арбат, 8; тел. 290-35-80 (м. «Арбатская»).

Торговый дом «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая (б. Кирова), 6; тел. 926-35-67 (м. «Лубянка»).

Торговый дом «Москва» — ул. Тверская, 8; тел. 229-64-83 (м. «Театральная», «Пушкинская», «Чеховская», «Тверская»).

Дом педагогической книги — ул. Большая Дмитровка, 5/7; тел. 229-43-92 (м. «Театральная»).