

УДК 7.01**К проблеме значимости междисциплинарного подхода в обучении работе с кинотекстом****Клюева Людмила Борисовна**

Доктор искусствоведения,
Всероссийский государственный институт кинематографии,
129226, Российская Федерация, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3;
e-mail: mail@vgik.info

Аннотация

Данная статья направлена на обоснование значимости междисциплинарного подхода для обучения работе с кинотекстом с учетом ситуации значительного изменения, обновления и усложнения языка кино на современном этапе развития киноискусства. В статье рассматриваются тенденции современного кинопроцесса, которые требуют поиска и разработки новых подходов и нового инструментария для анализа кинотекста в зависимости от его типа, глубины и сложности, дается общая характеристика наиболее востребованных методов и практик в аналитической работе с фильмом. В статье показано, что кино развивается, порождая новые модели, новые стратегии использования киноязыка. Важнейшая задача дисциплины не только познакомить с уже существующими методами анализа, но стимулировать творческий ресурс, дать толчок движению вперед, в сторону новых открытий в работе с текстом. Незнакомый непонятный порой очень неудобный язык современных фильмов, пронизанный парадоксами, установками на свое неправильное прочтение, дезориентирующий своей языковой избыточностью или мнимой линейностью с выраженным акцентом на «новое чувствование» и афишированным выходом за рамки традиционного понятийного восприятия. Этот новый язык создает новую ситуацию смотрения, когда через неудобство и отторжение идет процесс постепенного освоения новых художественных техник и приемов, адаптация к новой внутритекстовой ситуации.

Для цитирования в научных исследованиях

Клюева Л.Б. К проблеме значимости междисциплинарного подхода в обучении работе с кинотекстом // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 347-359.

Ключевые слова

Текст; кинотекст; структурно-семиотический метод; дискурс-анализ; интертекстуальность; деконструкция; герменевтика; трансцендентальный дискурс.

Введение

Междисциплинарный подход к исследованию тех или иных явлений возник, конечно, не сегодня. Есть основание полагать, что в той или иной степени он присутствовал в науке всегда. Более того, существует особый тип людей (всегда существовал), назовем его «ренессансный», представители которого открыты на разные типы и формы знания по самой своей природе и им по определению свойственно тяготение к синтезу тех или иных научных практик относящихся к разным научным дисциплинам. Ролан Барт в своей статье «Структурализм как деятельность» настаивает на существовании и особой значимости «структурального типа личности». Структуральный человек отличается характером воображения, а именно – способностью «мысленно переживать структуру» [Барт, 1986, с. 254]. Этот тип личности отмечен сбалансированностью когнитивных и чувственных процессов, что позволяет ему значительно расширять горизонты своих исследований и добиваться высоких результатов. В сфере кино к такому типу можно несомненно отнести таких выдающихся и, казалось бы, совершенно непохожих друг на друга режиссеров, как Жан Эпштейн и Сергей Эйзенштейн. Их сходство проявляется уже в том, что оба продемонстрировали высочайший профессионализм не только в области практической режиссуры, но и в сфере теории кино, оставив ценное и масштабное наследие в этих разных творческих областях. Можно утверждать, что пафос работ Ж.Эпштейна был направлен на идею воссоединения чувственного и интеллектуального аспектов, как необходимого условия не только для работы в кино, но и познания как такового. Именно об этом свидетельствует его труд «Лирософия», где в самом названии уже прописана идея этого синтеза. Без сомнения Жан Эпштейн является ярким представителем бартовского «структурального типа личности», ибо, будучи математиком и медиком, он реализует себя и как блестящий теоретик кино, и как режиссер, и как эссеист, и как писатель. Аналогичный опыт мы обнаруживаем и в творческой биографии Сергея Эйзенштейна. Начав свою кинематографическую практику с создания «интеллектуального монтажа» и «интеллектуального кино», в какой-то момент режиссер осознает, что двигаясь в искусстве только интеллектуальным путем он не достигнет необходимой ему силы воздействия на аудиторию. И с этого момента усилия С.Эйзенштейна будут напрямую направлены на декларируемую им «эмоционализацию» всех процессов работы над фильмом.

Основное содержание

Масштаб творческого и научного наследия С.Эйзенштейна связан с особой «мерностью» его личности (тот самый «ренессансный» тип). Ему изначально был свойственен междисциплинарный исследовательский подход, позволяющий совершенно естественно и органично двигаться в решении казалось бы чисто эстетической проблемы - по всему горизонту человеческих знаний, «сливая» опыт предельно удаленных друг от друга дисциплин. Для режиссера нет ничего странного в сопоставлении столь несхожих на первый взгляд явлений, как эстетическая проблема воздействия произведения искусства и поведение инфузории Stentor, описанное в опытах Эрнста Кречемера, о чем свидетельствует статья С. Эйзенштейна «Движение мышления». Здесь и в других работах он будет постоянно прибегать к неожиданным и порой парадоксальным аналогиям из всех сфер человеческого Знания для объяснения сути и характера интересующих его эстетических процессов, выходя далеко за пределы классической эстетики, чтобы соединить все добытые знания в некой «идеальной» точке кинематографа. Кино

всегда было для Эйзенштейна неким особым «местом», алхимической лабораторией, где в сложнейшем синтезе веществ, материальных и нематериальных компонентов как из первоэлементов творится новая реальность, новый человек.

Если мы допускаем, что междисциплинарный подход всегда присутствовал в науке, то сегодня междисциплинарность не просто некая «добавка» к уже существующим научным практикам, но требование времени, реальная необходимость, и это касается и науки об искусстве, особенно тех дисциплин, которые непосредственно связаны с анализом художественного текста, отличающегося особой многослойностью структуры, интерпретационной вариативностью, принципиальной несводимостью к единому прочтению. Комплекс междисциплинарных практик является способом проникновения в смысловое поле текста и гарантом более глубокого и адекватного раскрытия его смыслового потенциала.

Под междисциплинарностью мы понимаем свободный выход в разные научные сферы, необязательно пограничные, с активным использованием практикуемых там методологий и терминологического инструментария для исследования интересующих нас фактов, явлений и процессов. Эффективность такого подхода связана с формированием широкого исследовательского пространства, располагающего универсальным набором исследовательских инструментов, что позволяет эффективно «препарировать» самые сложные и малодоступные аспекты исследуемого явления. Сегодня междисциплинарный подход приобретает особую значимость и в работе над кинотекстом в свете тех значительных и даже радикальных изменений, которые претерпел язык кино в последние десятилетия. Следует отметить, что уже сама синтетическая природа искусства кино изначально предполагает открытость в общекультурную сферу. В силу этого все аналитические практики, связанные с анализом произведений киноискусства изначально ориентированы на междисциплинарный подход. Начнем с того, что современная семиотика и киносемиотика в частности выросли на базе лингвистики, активно привлекая наработанный лингвисткой категориальный аппарат для построения и обоснования своих научных систем. Можно говорить не просто о «переносе» или «миграции» отдельных терминов, но об изменении их статуса: такие понятия как «язык», «речь», «текст», «дискурс» сегодня рассматриваются не в узко лингвистическом понимании, но как универсальные и базовые для целого цикла гуманитарных наук, в том числе и для науки об искусстве. Традиция анализировать произведение искусства, используя категорию «текст», в формате и по правилам текстового анализа у нас восходит к работам М. Бахтина: «Если понимать текст широко – как всякий знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеют дело с текстами (произведениями искусства)» [Бахтин, 1979, с. 281] – пишет М. Бахтин. Текст при этом мыслится как первичная данность, непосредственная действительность мысли и переживаний. «Где нет текста, нет и объекта для исследования и мышления» [Бахтин, 1979, с. 281] Неоднократно мы ссылались на эту формулу М. Бахтина, ставшую законом и правилом в аналитической практике. «Нет текста – нет объекта для анализа, и наоборот, любой анализ возможен исключительно через оперирование текстом, при этом под текстом мы понимаем не диалоги и монологи или другие вербальные компоненты фильма, но весь его смысловой объем, открывающийся исключительно в горизонте языка». Эти два аспекта одного целого, а именно: «язык» – «текст», являются фокусом исследовательского интереса. Если «текст» в категориях М. Бахтина, это целостное «авторское высказывание», некий виртуальный смысловой потенциал, требующий своего раскрытия, то «язык» это «физика», «материя» текста, особая конфигурация элементов, которая реализует уникальность и неповторимость конкретного текстового высказывания.

«индивидуальный проект» авторского замысла. М.Бахтин пишет о том, что всякий язык принципиально всегда может быть расшифрован и переведен на другие языки или другие знаковые системы. И никогда никакая наука, никакой метод и никакая практика не скажут последнего слова о тексте (произведении искусства). Текст не может быть переведен до конца. И это связано даже не с семантической сложностью какого-то отдельного конкретного текста, но исходит из самой природы художественного текста, где элементы языка, находясь в структурных связках, переплетениях, развязках и пересечениях и попадая в разные смысловые контексты, образуют сложное и подвижное смысловое поле, где каждый элемент уже не равен себе, прирастая коннотативными смыслами, где смыслы буквально просвечивают, мерцают сквозь друг друга, и где эта «множественность» языка является, словами Р. Барта не просто допустимой, но неустранимой по своему существу: «Символический язык, на котором пишутся (литературные) произведения, по самой своей структуре является языком множественным, то есть языком, код которого построен таким образом, что любая порождаемая им речь (произведение) обладает множеством смыслов» [Барт, 1986, с. 353]. Художественный текст как уникальный смысловой потенциал, латентное проекционное концептуальное пространство, обновляется всякий раз в процессе взаимодействия с конкретным реципиентом, порождая неповторимое ментальное поле на пересечении смыслового потока текста и ментального поля воспринимающего. Что-то идет от текста, но что-то идет от того, кто с ним работает. Попадая в этот новый ментальный контекст, текст получает иное осмысление, открываясь новыми гранями и разной мерой глубины. Задача аналитика при этом заключается не в том, чтобы дать единственную и окончательную версию прочтения текста с претензией на исчерпание смыслового потенциала, но максимально точно и полно исполнить смысловую партитуру текста, создавая новый ракурс его прочтения. При этом главным правилом, законом и условием корректного прочтения является формула М. Бахтина, а именно: «Главное – не отрываться от текста (хотя бы возможного, воображаемого, конструируемого)» [Бахтин, 1979, с. 284].

Сегодня существует взгляд на художественный текст как сверхсложный объект, анализ которого выходит за рамки обычных нарративных шаблонов. В логике вещей, если мы понимаем под сверхсложными такие объекты, как «космос» и «человек», то художественный текст в своей структуре содержит и то и другое: и мир - некую художественную Вселенную, с ее безграничностью и бесконечностью, и человека - со всем многообразием его свойств и качеств и непостижимыми тайнами человеческой души. Разумеется далеко не всякий текст соответствует параметрам «сверхсложного», но наука о тексте направлена в первую очередь на явления высокого порядка, которые требуют для своего раскрытия не только внутреннего напряжения и ответственности со стороны исследователя, но и диапазона знаний, способности подключаться к разным сферам Культуры. Михаил Бахтин в свое время определил такой подход к исследованию художественного текста как «опыт философского анализа». Его главное отличие состоит в том, что «исследование движется в пограничных сферах, то есть на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях» [Бахтин, 1979, с. 281].

О необходимости работы «на стыке дисциплин» при анализе художественного текста писал и Р. Барт, отмечая, что феномен общего междисциплинарного смещения возник не сегодня и явился следствием радикального сдвига, имевшим место не только с сфере художественной практики или научного знания, но и во всех областях жизни и детальности человека. В гуманитарной сфере эти процессы сдвига и преобразования привели к рождению новой категории или нового объекта и, как считает Барт, «таким объектом является текст» [Барт, 1986, 414]. Структурализм по сути заново открывает категорию, тщательно прорабатывая и

последовательно уточняя ее смысловое содержание. Само слово «текст» происходит, согласно словарям, от латинского *textus*, что в переводе означает «ткань», «сплетение», «соединение», и несмотря на то, что структурализм по сути вдохнул новую жизнь в старую категорию, максимального расширив сферу ее применения (вспомним сентенцию Ж.Дериды, что есть только текст и ничего кроме текста), тем не менее все новейшие толкования категории по-прежнему укладываются в изначальный перевод: *textus* есть «ткань», «сплетение», «соединение». Меняется состав, структура «волокон», толщина «нити», характер сплетения этих нитей, способ и техника формирования узоров и орнаментов, – и в комбинаторике элементов рождается бесчисленное множество бесконечно разнообразных текстов, которые в дальнейшем идентифицируются, подвергаются типологизациям и классификациям, занимают свое место в общем культурном пространстве, формируя художественные системы и порождая новые эстетики. Так, если какое-то время тому назад мы говорили о необходимости линейной строгости, логической последовательности и внятной связности повествования, то сегодня тексты репрезентируют иные характеристики текстовой «ткани»: раздерганность сюжетных нитей, кажущаяся бессвязность, коллажность, текстовые «затемнения» и «утолщения», узлы, лакуны, разрывы, дубликации, повторы. И похоже, пока существует человек, запрос на создание все новых историй (художественных текстов) никогда не иссякнет, и у этой текстовой комбинаторики нет предела. Ничего удивительного, что наука о тексте сегодня востребована как никогда. Существует корпус дисциплин, которые исследуют те или иные аспекты текста: лингвистика, филология, семиотика, прагматика, грамматика, семантика, психолингвистика, стилистика, информатика и т.д. На перекрестье научных дисциплин относительно недавно возникла еще одна дисциплина – теория текста, которая исследует жизнь текста во всех проявлениях, уделяя особое внимание коммуникативной сущности текста, а также активно участвуя в разработках различных способов анализа художественного текста в зависимости от его типа, глубины, семантической сложности, адресной направленности.

Современный кинотекст

Современное кино, его особенности и отличия сложились в результате долгой экспансии философских идей и эстетических принципов эпохи постмодернизма. Результат этих воздействий проявился в значительном и даже радикальном обновлении киноязыка. Язык кино очень мощно «прирос» новыми контркоммуникативными стратегиями, цель и задача которых направлена на разрушение стереотипов восприятия через введение механизмов коммуникативной затрудненности, результатом чего становится блокировка линейного восприятия текста, когда реципиент оказывается в весьма неудобном положении, ощущая дискомфорт, связанный с дезориентацией во внутритекстовом пространстве, неуверенностью в собственных ощущениях и неспособностью внятно осмыслить происходящее на экране.

Новые условия коммуникации, порождаемые такого рода кинотекстами в свою очередь инициировали активизацию положения зрителя как раз за счет введения дискомфортных режимов восприятия. В контакте с фильмами таких режиссеров, как М. Ханеке, Ларс фон Триер, Алексей Герман – старший или А. Сокуров зритель зачастую переживает перцептивный шок, поскольку происходящее на экране входит в конфликт с традиционными шаблонами интерпретации, не укладывается в привычные объяснительные схемы и буквально опрокидывает всю логику зрительских представлений и гипотетических построений в горизонте ожиданий. В таком случае, зритель либо окончательно выпадает из активного восприятия, либо,

напротив, вынужденно перестраивается на максимально активное взаимодействие с ускользающим от понимания языком текста, активизируя внутренний ресурс в поисках новых кодов для установления новых смысловых соответствий. Современное кино сегодня это сложное эстетическое и художественное поле, внутри которого существуют и развиваются художественные модели, которые, не только активно используют новации постмодернистского дискурса, но параллельно предлагают к реализации новые идеи, новое видение, с акцентом на «новое чувство» и порождают собственные новые формы художественного языка (см. «медленное кино», «посткино» и др). Зоны полярности в искусстве, в свою очередь, создают ситуацию особого творческого напряжения, вызывают к жизни новые вопросы, стимулируя поиск ответных решений, но точно так же они находятся в процессе взаимовлияния, обогащая друг друга новыми нестандартными художественными решениями и иницируя к жизни новый язык. Несмотря на качественные отличия, эти художественные системы фактически опираются на общий принцип, а именно – установку на постоянную активизацию зрительского восприятия, на эстетическую работу, требующую усилий. И хотя в этих фильмах стратегия режиссуры не направлена на тотальную дезориентацию зрителя в пространстве текста, что характерно для постмодернистского дискурса или фильмов экспериментальной направленности, тем не менее, именно такого рода картины становятся камнем преткновения не только для массового зрителя, но порой и для профессиональной критики (см. фильмы К.Рейгадоса или А. Вирасетакула).

Усложнение киноязыка породило представление о «новой визуальности» с одной стороны, но так же вызвало к жизни новую идеологию работы со звуком, направленную на создание сложнейшей акустической атмосферы, где мы имеем дело не просто с полифоническим использованием звучащих элементов, но и с установками на создание «информационного шума», кодированием «звукового хаоса», параллельно с десемантизацией звучащего слова, поглощением смысла слов установочным «сгущением» репличного ряда, включая взаимоналожение реплик на фоне неустойчивого и «непрозрачного» и при этом активного звукового фона (см. поздние фильма А.Германа– старшего).

Сегодня работа с кинотекстом в каком-то смысле становится задачей со звездочкой не только для зрителя, но и для профессионального критика. Канула в прошлое практика некоего вольного пересказа сюжета, поскольку сам сюжет утратил качества линейности и последовательности и, если раньше критик укладывал свою версию, опираясь на аристотелевскую концепцию: искусство отражает реальность, то в современных фильмах эта самая реальность отсутствует как референт, а вместо нее появляются множество других реальностей - виртуальных реальностей разных порядков внутри новой симулятивной Вселенной. Сегодня работа с кинотекстом требует не только личностных усилий, но и серьезного обучения, методологического и инструментального оснащения. Эти задачи решаются в рамках относительно новой дисциплины «Теоретический анализ фильма», направленной на освоение и развитие основ аналитической работы. Задача курса – войти в те сферы киноискусства, где наиболее активно прослеживается процесс формирования новых концептуальных и языковых моделей. Для этого необходимо освоить новое представление о тексте как гетерогенной системе, многослойном динамическом пространстве, где пересекаются функционально разнородные языковые стратегии, где есть место конфликту, противоречиям, неожиданным контрапунктам, непривычным связям, переносам и переключениям, из которых рождается сложное «непрозрачное» трансформативное целое. Необходимо выработать способы методологической ориентации в этом новом художественном пространстве, снабдить новыми технологиями и аналитическими подходами для работы с этими системами. Важнейшая задача

курса заключается в обучении техникам и навыкам экспликации, актуализации и концептуализации новых языковых образований с целью последующей интеграции этих фигур в общее смысловое поле фильма. Обучающимся необходимо дать методологическую опору для ориентации и дальнейшего успешного продвижения в сложном художественном пространстве современного искусства, дать толчок для дальнейшего самостоятельного развития и выработки новых принципов аналитической работы. Такой опорой является усвоение опыта уже существующих аналитических практик, доказавших свою эффективность в работе с текстом.

Коротко о подходах

Одним из базовых методов работы с текстом сегодня по-прежнему является структурно-семиотический подход, позволяющий исследовать структурные особенности кинотекста, своеобразие протекающих в нем языковых процессов, а также механизмы воздействия на аудиторию. При всем многообразии структуралистских техник, в них неизбежно присутствуют две процедуры: собственно анализ текста, его сегментация и следующий шаг – процедура синтеза и где-то «в промежутке между двумя фазами структуралистской деятельности, – словами Р.Барта, – рождается нечто новое, и это новое есть интеллигибельность в целом» [Барт, 1986, с. 255]; ибо суть структуралистской практики заключается в намерении максимально продвинуться в раскрытии смыслового потенциала текста. Новизна структуралистского мышления связана с тем, что структуралист «не столько пытается наделить целостными смыслами открываемые им объекты, сколько понять, каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает» [Барт, 1986, с. 259]. В практическом анализе мы уходим от работы с фиксированными элементами структуры, которые подводятся под те или иные значения – в область процесса структурирования текста, смещаемся в сферу подвижного живого и постоянно меняющегося смыслового потока. С этой особенностью структурализма связаны родовые свойства структурного метода, так или иначе определяющие все его разнообразные техники. Идеальный структуралист, некий бартовский *homo significans* – человек означающий, ловец и производитель смыслов, исследователь, стремящийся не столько к исчерпанию знака, сколько ориентированный на неустанное осмысление, пристальное отслеживание и постоянное производство смыслов. Барт пишет: «Художник или аналитик проделывают путь, ранее пройденный смыслом; и им нет надобности указывать на него: их функция говоря, словами Гегеля, – это *manteia*, подобно древним прорицателям, они возвещают о месте смысла, но не называют его» [Барт, 1986, с. 260]. Следуя критерию адекватности критик пытается «воспроизвести на своем собственном языке и по законам некой интеллектуальной мизансцены символический статус произведения» [Барт, 1986, с. 368]. По словам Барта, структурализм одновременно направлен и против банальности в работе с текстом, сужения задачи до примитивного пересказа сюжета, так и против чрезмерного наукообразия, попытки свести анализ к жесткой дешифровке и фиксированности значений. Художественный текст здесь мыслится как бездонный знак, непостижимое означаемое, как живой неповторимый символический процесс. Задача аналитика – проникнуть в живую магму смыслов, исполнить партитуру текста в соответствии с его законами и при этом не разрушить смысловую глубину и непрозрачность текста рационализирующим и комментирующим словом.

Структурно-семиотический подход, на наш взгляд, по-прежнему актуален и эффективен. Практика показывает, что разработанные структуралистами универсальные схемы и модели,

предназначенные для анализа художественных текстов, действительно универсальны и сфера их использования распространяется не только на тексты классического нарратива. Сюжетные модели, предложенные Ю.Лотманом, одинаково результативны и в анализе кинотекстов с проявленным сюжетом, и в работе с постмодернистскими текстами или текстами авангардной, и даже экспериментальной направленности, а функциональный анализ, разработанный Р. Бартом, позволил совершенно по-новому интерпретировать структурные особенности так называемого «медленного кино», где происходит значимое смещение акцентов с «ядерных функций» (св-ва классического нарратива) в сторону «индексов», которые буквально обволакивают «ядро», что приводит к размягчению сюжетного каркаса.

Ответственным этапом обучения работе с кинотекстом является обучение техникам дискурсивного анализа. Понимая кинотекст как «авторское высказывание», дискурсивный анализ фокусируется на коммуникативных и языковых аспектах этого высказывания. Текст рассматривается как «язык в действии» в ракурсе коммуникативного события между авторским сознанием, манифестированным в тексте и сознанием того, кто его воспринимает. Аналитик исследует жизнь кинотекста с двух позиций одновременно, опираясь на подвижную реальность языка фильма. Такого рода подход исследует процессы, лежащие по ту сторону устойчивой структуры текста, фокус внимания смещается в интерсубъективную реальность, некое виртуальное коммуникативное поле, порождаемое авторским дискурсом. Следует сразу оговорить важный момент: далеко не всякий текст обладает выраженной дискурсивной стратегией, поскольку далеко не каждый художник может примерить на себя знаменитую формулу: «фильм готов, его надо только снять» Приступая к аналитическому исследованию текста мы изначально предполагаем и ориентируемся на наличие в нем авторской коммуникативной стратегии. Такому тексту присуща особая смысловая целокупность, целостность художественного универсума, свидетельствующая о наличии четкого замысла, авторской интенциональности, способности постоянно удерживать сложное и подвижное единство целого. В этом контексте дискурс всегда «предзаданный способ мышления», активный языковой механизм, реализующий авторский замысел. Дискурс не есть нечто таксономичное, подверженное классификации, это, прежде всего, процесс, реализованный в языке фильма и направленный на характер коммуникативного события встречи «я» режиссера и «ты» зрителя. Дискурсивная стратегия свидетельствует о концептуальности авторского мышления, и о наличии авторской воли.

В киноведении в отличие от филологии мы имеем не так много работ, отсылающих к опыту дискурсивного анализа, поскольку в кино дискурс организуется достаточно сложно и функционирует не так, как в литературе. Образцом профилированного дискурсивного анализа в кино является работа М. Ямпольского «Дискурс и повествование», которая была впервые опубликована в 1989 году в альманахе «Киносценарий». В качестве материала для анализа М.Ямпольский выбрал фильм А.Германа-старшего «Мой друг Иван Лапшин», фильм, который не получил серьезного освещения в прессе, поскольку традиционные подходы к анализу (сюжет, композиция, конфликт, характеры.) были крайне нерезультативны и сводились к обсуждению скрупулезной реалистичности в воссоздания эпохи. М. Ямпольский своим профилированным анализом доказал, что очевидный эффект фильма, который критика приняла за эстетику реализма есть работа дискурса, реализованная в диалектике связи дискурса и повествования. Особая организация дискурса, его автономия, значимое отслоение от повествовательного слоя, отказ неотступно следовать за повествованием – именно эти механизмы дискурсивной стратегии вызвали удивившие критику эффекты картины. В

дальнейшем нами были предприняты попытки проработать тему дискурсивного анализа на материале поздних фильмов режиссера – его триптихе («Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталеv, машину!», «Трудно быть богом») с целью исследования изменения дискурсивной стратегии в сторону полной эмансипации дискурса, и влияния этих процессов на эстетический результат. В отличие от «Лапшина», где при всей самостоятельности дискурса сохраняется «внятность» повествовательной логики, в «Хрусталеvе», дискурс агрессивно «атакует» сюжет, внедряя развитую сеть контркоммуникативных механизмов, создает условия затрудненной коммуникации, информационного шума, хаоса. И перед зрителем возникает некий мрачный коллаж, мозаичная фреска, акцентирующая тему всеобщего безумия, некоего сюрреалистического карнавала.

Источником новых форм и смыслов для современного кино является максимальное сближение, буквально стык с философией. Кино сегодня как никогда развернуто на философию, и в этом контексте любопытен факт прихода в кино плеяды профессиональных академических философов: М.Ханеке, изучавший философию и психологию в Венском университете, Т. Малек, лично знавший М. Хайдеггера и подготовивший научный перевод его книги *Vom Wesen des Grundes* («О существе основания»), Б.Дюмон, защитивший диссертацию по Хайдеггеру и преподававший философию, философы Ги Дебор и Бернан Леви и др. На пути сближения с философией кино активно ищет и обретает новые способы реализации тех или иных философских концепций, идей, базовых проблем, облачая их в художественную плоть фильма. Мы становимся свидетелями появления корпуса картин, которые можно определить как художественную транскрипцию философской мысли. Для работы с такого рода кинотекстами свою эффективность доказал метод деконструкции. Особую актуальность метод обретает в работе с фильмами, где мы сталкиваемся с философскими дилеммами, интегрированными не только в сюжет, но и трансцендентное сюжету смысловое поле фильма, где противоречия носят неразрешимый характер, где отсутствует мотивация в объяснении поступков персонажей и отменяется привычная логика, где попытки рационального объяснения внутритекстовых ситуаций оборачиваются неудачей, где теряются ориентиры и привычная шкала ценностей не дает однозначных ответов. Деконструкция открывает возможности для самостоятельной концептуализации языка фильма и обретения нового взгляда, рождения новых выводов и гипотез. Согласно Ж.Деррида, деконструкция способна выявить теоретические понятия и артефакты, которые уже существуют в скрытом виде. Так фильмы М. Ханеке — это своеобразный рентген, аутокопия, феноменология и структура «ужаса» («Видео Бенни», «Забавные игры»). Это точнейшая и жесткая фиксация проблемных точек больного человеческого сообщества, без иллюзий и морализаторства, в некоем сухом остатке .. Очень любопытным опытом является предпринятая нами практика использования метода деконструкции для работы с феноменом кинодеконструкции, реализованном в фильмах А. Германа-старшего, К. Рейгадоса, М. Ханеке, Т. Малек. Своеобразная деконструкция в квадрате. Деконструкция, интегрированная в сюжет этих фильмов, рождает новый опыт: от новизны языка кинотекста, мы приходим к новым чувственным ощущениям, новым эстетическим переживаниям, новому осмыслению увиденного, обретению новой философии, нового взгляда на себя и мир. И это вполне в духе Ж.Деррида, который утверждает «изобретательность» главным свойством и родовым качеством деконструкции: «Деконструкция изобретательна или ее не существует вовсе. Деконструкция не ограничивается методологическими процедурами. Деконструкция прокладывает путь, движется вперед и отмечает вехи» Этим изобретением может стать рождение новых фигур языка, новой мысли,

новой концепции, нового жанра, нового явления в эстетике, нового взгляда на мир..и очень часто эта новизна формируется на стыках казалось бы несовместимых явлений, на сопоставлении несопоставимого, смешении чужеродного. Деконструкция стирает границы не только внутри поля искусства и его отдельных видов, но этот процесс затрагивает разные сферы человеческой деятельности.

Важнейшим для современной киноаналитики является интертекстуальный подход, который позволяет в пределах отдельных текстов или текстовых фрагментов реконструировать другие тексты. Интертекстуальный подход в сфере кино это метод рецепции или «чтения» текста, который позволяет в процессе работы с фильмом актуализировать весь обширный арсенал культуры. Фокусом исследования является процесс смыслообразования, возникающий на пересечении данного текста или его фрагмента и всей обширной сферы культуры, которая привлекается аналитиком для интерпретации того или иного текстового фрагмента, поскольку это задается самой логикой текстовой структуры: в тексте возникают некие «уплотнения», которые буквально «затемняют» смысл происходящего на экране, выламываясь из сюжетной горизонтали, очень часто с эффектом некоего «дежавю», инициируя движение ассоциативного потока и как бы открывая точки для «входа» новых смыслов, т.е. размыкая текст в интертекстуальную сферу. Интертекстуальный подход исследует способы, техники и механизмы такого цитирования. Наиболее результативным методом оказывается при работе с так называемыми «текстовыми аномалиями», неподдающимися традиционным шаблонам анализа. Так это могут быть произведения киноаванграда, находящиеся по определению за пределами общепринятых норм или кинотексты постмодернистского дискурса, где самой матрицей образов становится не реальность, как это принято в аристотелевской формуле искусства, но знак реальности или сфера культуры. Так современный кинотекст вводит в сферу своего смысла весь существующий опыт культуры. В таком случае текст мыслится как смысловая структура, принципиально разомкнутая в интертекстуальное пространство. Базовые категории метода: такие как «интертекстуальная цитата», «гиперцитата», « геральдическая конструкция» . позволяют отслеживать механизмы и способы цитирования для решения тех или иных художественных задач. Поскольку интертекстуальная цитата, как правило, отсылает одновременно не к одному, а к нескольким источникам, превращаясь таким образом в сложную «текстовую аномалию», это значительно затрудняет или вовсе блокирует линейное чтение текста, нормализация такой текстовой аномалии, представляющей собой сложное наложение цитаций в рамках одного фрагмента, превращается в активный семиосис с выходом на другие тексты. Как замечает М. Ямпольский в своем фундаментальном исследовании «Теория интертекстуальности», подобного интертекстуальное цитирование имеет особую функцию – открывая текст на другие тексты, подобный способ цитирования приводит к наслоению множества смыслов друг на друга, образуя порой сложные смысловые воронки, куда устремляются теснящие друг друга смыслы и тексты, часто противореча друг другу, не поддаваясь в объединение в единое целое господствующего унитарного смысла. Стремление цитаты отсылать к нескольким источникам есть «принцип третьего текста», функционально снимающий плоское удвоение смыслов за счет искривления траектории «цитата – источник», рождая ощущение непрозрачности, многозначности, смысловой глубины и даже тайны.

Сегодня особо востребованными оказываются подходы, ориентированные на работу с текстами трансцендентальной направленности, среди которых наиболее значимыми оказываются герменевтический метод и близкий ему подход, работающий с исследованием механизмов трансцендентального дискурса. Сама идея трансцендентального кино предполагает

изначальную многоуровневую структуру фильма, соотносимую с концепцией, согласно которой существует некая единая и совершенная конструкция Мироздания, не сводимая лишь к физическим параметрам. Будучи древней и изначально религиозной дисциплиной, герменевтика исходила из фундаментального для всех религий представлений о том, что есть Творец и творение, что слои реальности, относящие к тварному и нетварному принципиально различны, и ставила задачей исследование этих слоев или миров. Трансцендентально ориентированное кино сегодня так же поддерживает идею наличия Высшего мира, мира Истины и Абсолюта, невидимого и неосязаемого, но незримо присутствующего и пронизывающего своим светом все слои бытия, определяя ход и развитие всего живого. Материальная Вселенная, в которой мы живем, «наш мир» в этой концепции есть результат и свидетельство «отпадения» человека от своего Творца, предельный уровень «сокрытия» Творца, иллюзия его полного отсутствия - самый плотный фильтр в системе миров, не позволяющий ощутить Бесконечность, дабы оставить человеку свободу выбора. Ибо в сердце каждого человека есть особая «точка», некий божественный ген в составе его души, позволяющий сделать выбор, куда двигаться. Как писал Блез Паскаль: «Всегда есть достаточно света для тех, кто желает видеть, и достаточно тьмы для тех, кто желает обратного». Устраняя фильтр, человек восходит на более высокую ступень, сквозь этот мир он начинает видеть следующий слой Бесконечности, который проявляется все больше и больше по мере его подъема шаг за шагом, через теснины и помехи и все колебания материи. Проходит путь постижения. Трансцендентально ориентированный художник устремлен своим внутренним взором в мир высших и незримых причин. Ему присуще ощущение невидимого мира как объективно данного. Этим чувствованием окрашено его мировоззрение и мировосприятие. Художественная реальность этих режиссеров представляет собой сложное многосоставное и многоуровневое единство, соотносимое не только с физически видимым миром, но и миром невидимым, метафизическим, высшим миром Бесконечности, определяющим бытие наше мира. Так, философская герменевтика фильмов А.Тарковского, Т.Ангелопулоса, Т.Малека, Ларса фон Триера определенным образом выстраивает элементы мироздания, прописывая их особую конфигурацию в структуру фильма и тогда философским высказыванием становится выявленный совокупный смысл этого кинотекста.

Герменевтика как способ «чтения» текстов, достаточно сложный подход, поскольку он направлен на исследование и раскрытие того, что прячется за «физикой текста», за оболочкой видимого и слышимого. Герменевтика выясняет характер соответствия между целостным произведением и его деталями (герменевтический круг), между структурой макрокосма-микрокосма и структурой текста, между материей и духом, пытаясь определить те способы, с помощью которых духовное манифестируется в мире и в самой структуре текста. Трансцендентальный подход во многом решает те же задачи, что и герменевтический, исследуя стратегии и механизмы, с помощью которых художник создает условия для восприятия иной, высшей реальности, но отличается от герменевтики меньшей строгостью организации уровней и комбинаторикой в использования различных техник анализа.

Заключение

Кино развивается, порождая новые модели, новые стратегии использования киноязыка. Важнейшая задача дисциплины не только познакомить с уже существующими методами анализа, но стимулировать творческий ресурс, дать толчок движению вперед, в сторону новых открытий в работе с текстом. Незнакомый непонятный порой очень неудобный язык

современных фильмов, пронизанный парадоксами, установками на свое неправильное прочтение, дезориентирующий своей языковой избыточностью или мнимой линейностью с выраженным акцентом на «новое чувство» и афишированным выходом за рамки традиционного понятийного восприятия. Этот новый язык создает новую ситуацию смотрения, когда через неудобство и отторжение идет процесс постепенного освоения новых художественных техник и приемов, адаптация к новой внутритекстовой ситуации. И далее проникая в художественный язык фильма и его особенности мы движемся к осмыслению концепции фильма, его философии, обретая и осваивая новые принципы мышления, тренируя и развивая диапазон чувственного интеллекта, что неизбежно ведет нас к новой философии, новой эпистемологии, новым возможностям и перспективам познания.

Библиография

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.:Искусство 1979
2. Барт Р. Избранные труды. Семиотика. Поэтика. М.:Прогресс. 1986
3. Барт Р. S/Z М.: РИК Культура. Изд-во Ad Marginem 1994
4. Деррида Ж. Письмо и различие. М.:Академический проект 2000
5. Клюева Л. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма. М.: ГИТР 2016
6. Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализу. М.:Академический проект 2013
7. Лотман Ю. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино проблемы киноэстетиким . Статьи.Заметки. Выступления Санкт-Петербург: Изд-во «Искусство – СПб» 1998
8. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига» 2009
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. -ТОО ТК «Петрополис», 1998
10. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – Санкт-Петербург symposium М: Изд-во ргу 2005
11. Ямпольский М.Памяти Тиресия. М.: РИК Культура 1993
12. Ямпольский М.Язык – тело -случай: кинематограф и поиски смысла. М.:Новое литературно обозрение 2004

To the problem of the importance of an interdisciplinary approach in teaching how to work with film text

Lyudmila B. Klyueva

Doctor of Art History,
Professor of the Department of Film Studies,
Russian State University of Cinematography,
129226, 3, Vil'gel'ma Pika str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mail@vgik.info

Abstract

This article is aimed at substantiating the importance of an interdisciplinary approach for teaching how to work with film text, taking into account the situation of significant changes, updates and complications of the cinema language at the present stage of the development of cinematography. The article examines the trends of the modern film process, which require the search and development of new approaches and new tools for analyzing film text, depending on its type, depth and complexity, and provides a general description of the most popular methods and practices in analytical work with film. The article shows that cinema is developing, generating new

models, new strategies for using the film language. The most important task of the discipline is not only to introduce existing methods of analysis, but also to stimulate creative resources, to give impetus to moving forward towards new discoveries in working with text. The unfamiliar, incomprehensible, sometimes very uncomfortable language of modern films, riddled with paradoxes, attitudes to its misinterpretation, disorienting with its linguistic redundancy or imaginary linearity with a pronounced emphasis on a "new feeling" and an advertised going beyond the traditional conceptual perception. This new language creates a new situation of viewing, when through inconvenience and rejection there is a process of gradual mastering of new artistic techniques and techniques, adaptation to a new intra-textual situation.

For citation

Klyueva L.B. (2024) K probleme znachimosti interdistsiplinarnogo podkhoda v obuchenii rabote s kinotekstom [To the problem of the importance of an interdisciplinary approach in teaching how to work with film text]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 347-359.

Keywords

Text; film text; structural and semiotic method; discourse analysis; intertextuality; deconstruction; hermeneutics; transcendental discourse

References

1. Bakhtin M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo.
2. Barthes R. (1986). *Izbrannye trudy. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress.
3. Barthes R. (1994). *S/Z [S/Z]*. Moscow: RIK Kultura, Izdatel'stvo Ad Marginem.
4. Derrida J. (2000). *Pismo i razlichenie* [Writing and difference]. Moscow: Akademicheskii proyekt.
5. Klyueva L. (2016). *Transtsendental'nyi diskurs v kino. Sposoby manifestatsii trans-tsendentnogo v strukture fil'ma* [Transcendental discourse in cinema. Ways of manifesting the transcendent in the structure of the film]. Moscow: GTR.
6. Kristeva J. (2013). *Semiotika. Issledovaniya po semantike* [Semiotics. Studies in semantic analysis]. Moscow: Akademicheskii proyekt.
7. Lotman Y. (1998). *Ob iskusstve. Struktura khudozhestvennogo teksta. Semiotika kino problemy kinoestetiki* [On art. The structure of artistic text. Semiotics of cinema: problems of cinematic aesthetics]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo "Iskusstvo – SPB."
8. Salynskiy D. (2009). *Kinoger-menevtika Tarkovskogo* [Cinematic hermeneutics of Tarkovsky]. Moscow: Prodyuserskiy tsentr "Kvadriga."
9. Eco U. (1998). *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [The missing structure. Introduction to semiology]. TOO TK "Petropoliss."
10. Eco U. (2005). *Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The role of the reader. Studies in the semiotics of text]. Saint Petersburg: RGGU.
11. Yampol'skii M. (1993). *Pamyati Tiresii* [In memory of Tiresias]. Moscow: RIK Kultura.
12. Yampol'skii M. (2004). *Yazyk – telo - sluchai: kinematograf i poisky smysla* [Language – body – chance: cinema and the search for meaning]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.