Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

Кожокару Татьяна Игоревна
Tatiana Igorevna Kozhokaru
магистр истории искусств
MA in Art History
tatiana@journalist.com

К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА ФИЛЬМА ON THE METHODOLOGY OF FILM ANALYSIS

Статья посвящена обзору аналитического инструментария, используемого при исследовании кинематографического произведения. В работе выявляются ключевые проблемы, существующие в рамках рассматриваемого в исторической перспективе анализа фильма, а также классифицируются и описываются различные подходы, применяемые при разборе кинокартин. Проведённая систематизация широкого диапазона наличествующих методологических инструментов является своеобразной пропедевтикой анализа фильма – даёт достаточно полное представление о многообразии существующих методов, позволяя исследователям либо выбирать из имеющегося тот подход, который оказывается оптимальным для конкретного исследования, либо, проблематизируя имеющееся, предлагать собственную авторскую аналитическую методологию кинематографического произведения.

Ключевые слова: анализ фильма, аналитический инструментарий, методологический подход, стратегический подход, семиотический подход, герменевтический подход, новый формализм, темпоральный анализ, структурно-системный метод, нарративный анализ, интертекстуальность

Для цитирования: Кожокару Т.И. К вопросу о методологии анализа фильма // Артикульт. 2021. №4(44). С. 118-148. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

The article provides an overview of the analytical tools used in cinema studies. The paper identifies the main problems of film analysis as well as classifies and describes the various approaches to it. The systematization of a wide range of available methodological tools may be considered as propaedeutics of film analysis – it gives a fairly complete picture of the variety of existing methods, allowing researchers either to choose the approach that turns out to be optimal for a particular study or, problematizing the present tools, to offer a new methodology.

Keywords: film analysis, analytical tools, methodological approach, strategic approach, semiotic approach, hermeneutic approach, new formalism, temporal analysis, structural system method, narrative analysis, intertextuality

For citation: Kozhokaru T.I. "On the methodology of film analysis." *Articult.* 2021, no. 4(44), pp. 118-148. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

Введение

В отечественной киноведческой литературе не существует трудов, систематизирующих инструменты для анализа кинематографического произведения, несмотря на внушительный багаж исследований, посвященных истории теорий кино, накопленный мировым киноведением. Между тем обзор наличествующих методов представляется весьма актуальным как для практикующих киноведов, так и для будущих исследователей киноискусства: данная статья поможет сделать выбор в пользу того или иного инструментария в зависимости от специфики рассматриваемого фильма, целей и взглядов автора или разработать собственную эффективную методологию, опираясь на существующий научный опыт.

Наличие обозначенной выше исследовательской лакуны во многом связано со сложностью систематизации инструментов, применяемых при анализе фильма, которая вытекает из объемности и разнородности материала: широкий временной диапазон, национальная специфика, многообразие киноведческих, философских, культурологических традиций, способствующих рождению того или иного метода, гетерогенный характер множества подходов. Также стоит отметить, что алгоритмы разбора фильма, как правило, не описываются в чистом виде – методику нередко приходится извлекать из примеров анализа, что, безусловно, усложняет задачу.

© Кожокару Т.И., 2021

Цель нашего исследования – систематизация существующих аналитических инструментов, применяемых в отношении фильма.

Для достижения цели были поставлены и решены следующие задачи:

- описание общей проблематики использования анализа как метода, применяемого к фильму;
- классификация основного аналитического инструментария, который так или иначе задействуется в отношении кинематографического произведения;
- обзор аналитических инструментов на основе введённого разделения.

Обзор сделан по доступной, главным образом отечественной литературе, в связи с чем нельзя исключать описания и применения на практике не указанных в исследовании подходов.

1. Анализ фильма: ключевые проблемы

Анализ – это теоретический метод, который заключается в разложении целого на части и выявлении особенностей характеристик каждого из его компонентов. Суть анализа фильма – разделение кинопроизведения, являющегося формосодержательной целостностью, на составные части и обнаружение специфических характеристик каждой из них. В более широком смысле анализ фильма – направление исследований, особая дисциплина, основной принцип которой – конкретный взгляд на киноискусство, фокус на том, что мы непосредственно видим в картине, отход как от субъективного подхода кинокритика, вольного в построении нарратива, так и от теоретизирования, философствования, распространенных в отечественном киноведении [Павлов, 2018].

Анализ фильма как исследовательское направление интересуется само кинопроизведение, «его структура, взаимодействие различных частей, механизмы порождения смысла, эстетика, специфика киноязыка» [Усманова, 2007, с. 191]. Цель и одновременно результат анализа фильма – создание интерпретации, то есть производство знания, смысла, а не оценка [там же]. К слову, сам термин «интерпретация» нуждается в интерпретации, как пишет историк и теоретик кино Дэвид Бордуэлл [Bordwell, 1991]. Многие критики разделяют понятия понимания (comprehension) и интерпретации (interpretation) фильма, хотя единого мнения насчет того, где проходит граница между ними, нет [Ibid]. Бордуэлл приводит определение интерпретации, данное философом Полем Рикёром: «Работа мысли, которая заключается в расшифровке скрытого смысла, в раскрытии смысловых уровней, подразумеваемых в явно выраженном значении». Таким образом, понимание сосредоточено на очевидном, прямом смысле – это, по сути, денотативный уровень значения, в то время как интерпретация имеет дело с подтекстом – коннотативным уровнем [Ibid].

Анализ фильма – путь к пониманию того, как создаются смыслы, что важно отличать как от режиссёрского замысла, так и от впечатлений и интерпретаций зрителей. Рецепция фильма – отдельное направление, существующее в рамках теории кино. Одним из самых известных в отечественном киноведении исследований, фокусирующихся на условиях восприятия кинопроизведения в исторической перспективе, является монография Ю.Г. Цивьяна «Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930». Стройную концепцию механизма восприятия фильма представляет Дэвид Бордуэлл, отображая ее в виде диаграммы активности зрителей (рис. 1).

В нижней части схемы находится «восприятие» (perception) – широкий спектр действий, выполняемых бессознательно, продиктованный получаемыми данными: например, фиксация длины цветовых волн, различение объектов, речи и так далее. В верхней – добровольное, созерцательное «присвоение» (appropriation), обусловленное доносившими идеями, основанное на опыте: скажем, суждение о том, хороший фильм или плохой. В середине – понимание (comprehension), зависящее как от фактов: мы не можем превратить Джеки Чана в Джеймса Бонда, так и от концепций: мы можем идентифицировать бои в фильмах о боевых искусствах,

Рис. 1.
Дэвид Бордуэлл. Восприятие фильма.

потому что они традиционным образом двигают сюжет. Пунктирные линии показывают, как понимание может влиять на определенные аспекты восприятия и присвоения.

Анализ фильма – обязательное предварительное условие для дальнейшей философской, антропологической, социологической и любой другой трактовки кинокартины [Усманова, 2007].

Одними из ключевых проблем, существующих в рамках анализа фильма как направления исследования, являются:

1) Стремление «подогнать» кинопроизведение под определенную теоретическую схему, перенос концептуальных моделей на материал фильма [Усманова, 2007], что характерно в первую очередь для интерпретационных подходов, которые нередко используют эмпирический материал в целях иллюстрации тех или иных концептуальных положений. Методологические подходы, в свою очередь, изначально рассматривают предмет исследования как что-то формально определенное, при этом они могут задавать такие допущения, которые будут противоречить онтологической специфике кинематографического материала – зафиксированного [Штейн, 2019], что может привести к ложным интерпретациям всего формосодержательного целого фильма.

2) Отсутствие универсального метода анализа фильма, что объясняется спецификой отдельно взятого кинопроизведения: «каждый феномен культуры в силу своей единичности требует своего подхода» [Усманова, 2007, с. 193], и аналитик имеет право решать, на чем акцентировать внимание [Павлов, 2018]. В то же время отсутствие единого инструментария порождает «методологический релятивизм» – получается, что любой фильм может быть интерпретирован как угодно [Усманова, 2007, с. 193]. Исследователь визуальной культуры А.Р. Усманова отмечает, что данная проблема отрефлексирована в трудах ведущих теоретиков кино, включая Умберто Эко, указавшего три аспекта интерпретации текста: *intentio auctoris* основана на предполагаемом намерении автора, *intentio lectoris* – на понимании читателя, *intentio operis* – устойчивый смысл, выявляемый в тексте как независимом элементе [Есо, 1990]; Роже Одена, убежденного в том, что если фильм и не производит смысл сам по себе, то во всяком случае он способен заблокировать некоторые означивающие инвестиции критика [Odin, 2011], и Дэвида Бордуэлла, утверждающего,

что наступило время конца интерпретаций, механизм которых зачастую работает по принципу «черного ящика», «заглядывать в который нет необходимости, если он выполняет свою функцию» [Bordwell, 1991, p. 250].

Бордуэлл, сторонник *неоформалистского подхода*, выступает против «Большой теории» и утверждает, что цель любого известного подхода – феноменологического, феминистского, марксистского и так далее – создание интерпретаций. Вместо этого ученый предлагает поэтику кино, которая изучает законченное произведение как результат процесса созидания. Процесс включает в себя техническое мастерство, общие принципы, по которым создаются произведения, их назначение, воздействие и применение. Под принципами автор понимает «основные организационные и регулирующие концепции, управляющие всеми материалами, которые могут быть использованы в фильме, а также возможными способами их использования» [Бордвелл, 2012, с. 144]. Поэтика может быть аналитической, исторической. В поэтике выделяется три области изучения: тематика, общая форма и стилистика. Каркас своего метода исследования Бордуэлл описывает как следующую цепочку – частности, паттерны, цели, принципы, применение, обработка.

Проблема субъективизма исследований в области кинематографа не решена до сих пор: цитаты из «Нашего проекта» классиков отечественного киноведения Н.И. Клеймана и Л.К. Козлова, стремившихся систематизировать науку о киноискусстве, в частности выделив анализ фильма в самостоятельную научную дисциплину, звучат актуально и по сей день: «Просто киноведы «чистого профиля» привыкли не иметь (а потом и не хотеть) возможности держать фильм в руках, входить внутрь его законов и проблем, все время развивающихся и заново являющихся. Не слишком ли часто киноведческая теория превращается в разновидность рецензирования, в манеру описывать и оценивать впечатления, полученные в кресле просмотрового зала; в рассуждения по поводу, «взгляд и нечто», в легкую подмену кинематографической проблематики смесью любых других? Научная точность и верность предмету постепенно все более входит в работы наших историков кино, выражаясь хотя бы в возрастающем внимании и бережности к фактам. Этой точности еще далеко недостает нашим теоретикам» [Клейман, Козлов, 1967].

3) *Проблема формального выражения*, о которой писал Реймон Беллур: «текст фильма является недостижимым текстом, потому что этот текст нельзя процитировать» [Беллур, 1984, с. 221]. Применяемое к кинематографическому произведению слово «текст» метафорично; «оно подчеркивает парадокс, присущий фильмическому тексту, более чем какому-либо иному» [там же, с. 222]. Беллур отмечает, что единственным текстом, который можно беспрепятственно цитировать, является письменный текст и подчеркивает, что фильмический текст «не поддерживает с ним тех же дифференциальных отношений, что живописный, музыкальный, театральный» [там же, с. 223], фильм является фиксированным произведением [там же, с. 225].

Автор приходит к выводу о том, что разборы фильмов трудно читать, они неизбежно сложны, что является результатом их причудливой противоестественности, «анализ постоянно заполняет беспрестанно ускользающий фильм» [там же, с. 228].

2. Классификация аналитического инструментария, применяемого к фильму

В основу классификации аналитического инструментария, используемого для анализа фильма, может быть положено принятое деление исследовательских подходов на три группы [Штейн, 2017]: стратегические подходы – указывают на стратегию познавательной активности в отношении предмета исследования – задают то, каким образом будет постигаться предмет; методологические подходы (вне их рассмотрения в условиях конкретизирующего их устойчивого дискурса) – указывают на изначальное рассмотрение предмета как чего-то формально определенного, интерпретационные подходы – указывают на изначальное рассмотрение предмета как чего-то содержательно и/или контекстуально определенного.

Учитывая то, что исследовательский инструментарий, используемый для анализа фильма, может не укладываться в тот или иной конкретный подход, а ситуативно собираться из совокупности или даже отдельных компонентов различных подходов и методов – адаптивный к решаемым задачам методологический конструктор [Штейн, 2020] – то такие специфические подходы могут быть выделены в отдельную – четвёртую группу реализуемой классификации.

К наиболее распространенным подходам к анализу фильма можно отнести следующие подходы: семиотический, структурно-семиотический, психоаналитический (фрейдистский, лакановский), социологический, феноменологический, герменевтический, культурологический, культурно-исторический, нарративный, контекстуальный, марксистский и феминистский. Кроме того, в киноведческих и междисциплинарных исследованиях фигурирует визуальный, исторический, комплексный, контент-анализ, конфликтологический, лейтмотивный, лингвистический, мультимодальный, неомарксистский, переводческий, профессиоведческий, системно-когнитивный, социокультурный, структурно-семантический, темпоральный, философско-антропологический, философско-искусствоведческий, философско-правовой, экокритический, этический анализ фильма. Потенциально функциональным инструментом аналитического исследования фильма является константный подход.

Отдельно стоит выделить покадровый анализ фильма, который может: 1) будучи дополненным подробными комментариями, служить методом разбора изобразительных решений кинематографического произведения [The Cinematography of «The Incredibles», 2013]. Более распространенный эквивалент подобного исследования – жанр видеоэссе, в центре внимания которого, как правило, один аспект: чаще всего это режиссёрский стиль, операторские или монтажные решения; 2) использоваться в качестве вспомогательного приема для последующей интерпретации [Как смотреть Бергмана, 2018], служить инструментом для изучения фильмов как теоретиками, так и практиками в академической среде.

Принимая принцип деления исследовательских подходов на четыре группы, систематизируем перечисленные выше подходы (рис. 2).

Прежде чем приступить к обзору аналитических инструментариев, необходимо сделать ремарку о ключевых отличиях отечественной киноведческой традиции от западной дисциплины Cinema Studies. «Если киноведение – это история кино, теория кино, некая описательная работа, работа с архивами, то Cinema Studies – анализ кино с помощью какого-то определенного концептуального инструмента» [Павлов, Cinema studies]. К наиболее значительным концепциям, лежащим в основе «дискурсивных ориентаций» исследований в рамках Cinema Studies, с использованием которых интерпретируются кинематографические произведения, относятся семиотика, феноменология, структурализм и постструктурализм, а также «два вектора «Grand Theories» – subject-position theory, концептуальное направление в исследованиях отношения зрителя с фильмом, основанное на Лакановском психоанализе, и культурализм, формально подразделяющийся на Cultural Studies, постмодернизм и франкфуртскую школу культурализма» [Штейн, 2019, с. 282].

Для Cinema Studies характерно изучение кинематографа в соответствии с фиксированными методологическими установками, что впоследствии привело к появлению посттеории во главе с Дэвидом Бордуэллом [Павлов, Cinema studies]. К важным особенностям западного направления относится ориентация на маргинальные сферы кинематографа, а также исследование кинопроцесса с технической точки зрения [Павлов, Cinema studies]. Более подробно о становлении Cinema Studies и ключевых факторах трансформации кино пишет Н.В. Самутина, подчеркивая, что метаморфоза объекта киноисследований «становится вызовом их концептуальным возможностям» и «важным вопросом для теорий новых медиа» [Самутина, 2010, с. 8].

Фильм как предмет исследования			
Стратегические подходы (указывают на стратегию познавательной активности)	Методологические подходы (указывают на изначальное рассмотрение предмета как чего-то формально определенного)	Интерпретационные подходы (указывают на изначальное рассмотрение предмета как чего-то содержательно и/или контекстуально определенного)	Специфические методологические конструкторы (набор методов, адаптированный к специфике материала и/или решению конкретных исследовательских задач)
Исторический, культурно-исторический	Семиотический	Психоаналитический <ul style="list-style-type: none"> • Фрейдистский • Лакановский 	Феноменологический
Междисциплинарный <ul style="list-style-type: none"> • Конфликтологический • Культурологический • Лингвистический • Переводческий • Профессиоведческий • Социокультурный • Социологический • Философский • Философско-антропологический • Философско-искусствоведческий • Философско-правовой • Экокритический • Этический 	Структурный	Марксистский	Темпоральный
	Структурно-семиотический	Неомарксистский	Системно-когнитивный
	Структурно-семантический	Феминистский	Контент-анализ
	Нарративный		Мультимодальный
	Лейтмотивный		
	Герменевтический		
	Константный		
Комплексный			

Рис. 2.
Подходы к анализу фильма.

Деля обзор основных этапов формирования отечественного киноведения, С.Ю. Штейн приходит к выводу об отсутствии в нашей стране институции, «которая могла бы быть определена в качестве полноценного дисциплинарного киноведения» [Штейн, 2019, с. 279], что связано исключительно с содержательным аспектом, а именно неимением базовых принципов, по которым формировалось бы целостное знание в отношении касающихся кинематографа вопросов [там же].

В фокусе нашего исследования – обзор аналитических инструментариев, применяемых преимущественно в современном отечественном киноведении, главным образом разбираются методологические подходы. Интерпретационные подходы остаются за рамками рассмотрения ввиду очевидности механизма инструментария: проведение анализа предмета с определенных позиций – фрейдистских, лакановских, марксистских, неомарксистских, феминистских – и разработанности темы. В статье также затрагивается проблема специфики анализа визуального образа кинематографического произведения: в дальнейшем аспект изобразительных решений может стать темой отдельной работы.

Кроме того, в контексте исследования важно упомянуть о междисциплинарном направлении Visual Studies. Самостоятельной областью визуальные исследования стали в конце 1980-х годов, когда такие общепринятые дисциплины, как история искусств, теория кино, антропология и другие столкнулись с постструктурализмом и такой исследовательской областью как Cultural studies.

А.Р. Усманова полагает, что точкой отсчета в становлении парадигмы визуальных исследований стали три текста: «Общество спектакля» Ги Дебора (La Société du spectacle, 1967), «Способы видения» Джона Бёрджера (Ways of Seeing, 1972) и «Надзирать и наказывать» Мишеля Фуко (Surveiller et punir: Naissance de la Prison, 1975), хотя допускает, что, возможно, стоило бы начать с текстов Бенямина и Лакана [Усманова, 2017]. Как утверждает в статье «Визуальные исследования: основные методологические подходы» Т.В. Вдовина, данное исследовательское направление уже получило развитие в рамках западной науки и проходит процесс институционализации в России. В своей статье Вдовина систематизирует доступные материалы теоретико-методологического характера и стремится «проложить путь для дальнейших изысканий, которые прольют свет на методику визуальных исследований» [Вдовина, 2012, с. 24].

Автор утверждает, что на сегодняшний день можно выделить несколько базовых подходов к анализу визуального и визуальности: психоаналитический, социально-критический, деконструкционистский, герменевтический, семиотический, структуралистский, дискурсивный. Подводя итоги, Вдовина делает вывод, что, «какой бы подход или сочетание подходов не использовались, результатом всегда будет научная интерпретация увиденного. Интерпретация в данном случае является одной из версий действительности, а не конечным пунктом или абсолютной истиной» [Вдовина, 2012, с. 24].

3. Обзор аналитического инструментария, применяемого к фильму.

Стратегические подходы.

Один из основных стратегических подходов, используемых при анализе кинопроизведений, – *междисциплинарный*. Заголовки научных работ говорят сами за себя: конфликтологический [Ковалев и др., 2013; Ковалев, Миханькова, 2016; Батова, 2016], культурологический [Жукова, 2012], лингвистический [Былёв, 2015; Любаева, 2017], переводческий [Пашковска-Вильк, 2016; Морозова, 2019], профессиональный [Морозова, 2019], социокультурный [Мехоношин, 2013], социологический [Сергеева, Мосиенко, 2016; Орех, 2019], философский [Димухаметова, Гаязова, 2020; Ставцева, 2018], философско-антропологический [Постникова, 2005], философско-искусствоведческий [Рослякова, 2015], философско-правовой [Давлетшина, 2015], экокритический [Simila, 2013], этический [Давыдова, 2012; Тымчук, Устюжанинова, 2020; Брыксина, 2020] анализ фильма. Кроме того, стоит выделить исторический и комплексный подходы, а также психологическую кинотеорию.

Когнитивная теория кино возникла как особая исследовательская парадигма в середине 1980-х годов, став реакцией на доминировавшую в то время психоаналитическую и семиотическую традицию. В основе – сосредоточение внимания на опыте и реакции аудитории, фокус на

психологии зрителя. Когнитивные исследования кинематографа прежде всего связаны с именами таких ученых, как Дэвид Бордуэлл [Bordwell D, 1989, 2008, 2013], Ноэль Кэрролл, [Carroll, 2008, 2014], Грегори Карри [Currie, 1995], Карл Плантинга [Plantinga, 2002], Джозеф Д. Андерсон [Anderson, 1998], Пер Перссон [Persson, 2003], Грег М. Смит [Smith, 2003], Торбен Гродал [Grodal, 1999].

В 2008 г. зародилась наука о нейрофизиологических аспектах киноискусства – нейросинематика, основателем которой стал ученый из Принстонского университета Ури Хассон [Hasson, 2008]. Как отмечает в рецензии на работы, посвященные когнитивным исследованиям кинематографа, Л. Бугаева, «если для Хассона фильмы – всего лишь стимулы при изучении активности коры головного мозга, то для многих его последователей, связавших кино и мозг, нейровизуальные исследования – это также способ открыть нечто новое в механизмах воздействия кино на зрителя и приблизиться к пониманию структуры кинореальности и ее составляющих». Автор утверждает, что «когнитивное киноведение – это изучение фильмов в их отношении к деятельности мозга, к процессам восприятия, понимания, запоминания и обобщения, то есть изучение механизмов порождения и декодирования заложенных в кинонарративах значений и смыслов, реконструкция ментальных состояний персонажей, создание интерпретационных сценариев, основанных на разных аспектах зрительского восприятия» [Бугаева, 2017, с. 346-347]. «Никакой серьезный разговор о природе визуальных коммуникативных и художественных систем без понимания особенностей системы нашего зрительного восприятия невозможен», – пишет исследователь теории визуальных медиа, выразительных средств экрана и истории киноискусства С.А. Филиппов [Филиппов, 2019, с. 92].

Л.Д. Бугаева обращается к трём текстам, репрезентирующим различные парадигмы когнитивных исследований кинематографа: теорию, опирающуюся на естественно-научные, нейровизуальные, методы исследования представляет «Фликер: как фильмы действуют на мозг» профессора психологии Университета Вашингтона в Сент-Луисе Джефффри Закса [Zacks, 2015]; концепцию, связанную с изучением нейрообраза воплощает «Нейрообраз: кинофилософия Делёза в эпоху цифровой культуры» авторства ученого из Амстердамского университета Патриции Пистерс [Pisters, 2012]; направление, связанное с эстетикой телесности, – сборник «Телесные метафоры в кино, телевидении и видеоиграх: когнитивный подход» коллектива авторов – членов Общества когнитивных исследований кинообразов (SCSMI) [Fahlenbrach, 2016], которое поддерживает междисциплинарные исследования в области истории, теории, эстетики движущихся изображений, когнитивистики, философии разума и искусства.

Говоря о когнитивной теории, нельзя не упомянуть Хуго Мюрстенберга, положившего начало серьезным психологическим исследованиям кино: главное содержание книги «Фотопёс: Психологическое исследование» [Munsterberg, 2012] – это «идея, что кинематограф представляет собой реализацию процессов мышления» [Филиппов, 2000]. Феноменологическая концепция Мюнстерберга «объясняла эффект движения кинокадров не инерцией сетчатки глаз, а возможностями человеческого мозга», что определило кино как искусство разума (внимания, памяти, воображения, эмоций) [Назаретян, 2019, с. 111]. С.А. Филиппов также отмечает, что рассуждения Мюнстерберга о том, что «быстрое, необычное, повторное, неожиданное действие с сильным внешним эффектом будет навязывать себя нашему сознанию и разрушать психическое равновесие», близки концепции монтажа аттракционов С.М. Эйзенштейна. Автор также обращает внимание на общий для Мюнстерберга и Эйзенштейна «интерес к физиологическим основам психики – к рефлексологии в одном случае и к экспериментальной психологии – в другом» [Филиппов, 2000, с. 234].

О.А. Янутш в работе «Анализ кинотекста как инструмент экспертизы кинопродукции» отмечает, что «классический киноведческий анализ» [Янутш, 2011] состоит из: 1) разбора сюжетных принципов построения фильма, выявления фабулы и логики композиции; 2) анализа кинематографических изобразительных и художественно-выразительных средств: рассмотрение ключевых составляющих экранного образа – изображения, звука, монтажа и актерской игры; 3) контекстного анализа, включающего исследование общекультурного, художественного и психологического контекста создания кинопроизведения [там же]. По мнению ряда исследователей, «анализ, который начинается и заканчивается лишь кинотекстом, уязвим, поскольку заключает в скобки или игнорирует условия и контексты производства и восприятия этого произведения» [Ярская-Смирнова, 2001, с. 112].

Перечисляя ключевые элементы киноязыка, Янутш ссылается главным образом на работу Н.А. Агафоновой «Общая теория кино и основы анализа фильма», которая позиционируется как «попытка придать статус точной науки киноведению». Н.А. Агафонова на примере более чем двадцати кинопроизведений различных периодов, школ и течений апробирует *целостный, компаративный и контекстуальный методы* анализа фильма. Предлагаемая методика *целостного анализа* представляет собой пятиступенчатую модель: 1. Сюжетосложение. 2. Композиция и структура. 3. Изобразительная и звуковая образность. 4. Синтаксис. 5. Символично-метафорический надтекст [Агафонова, 2008]. Анализируя изобразительную образность, автор обозначает ключевые приемы и соотносит их с восприятием смысловой конструкции фильма, не фокусируясь на визуальных решениях. Тем не менее, в книге представлен краткий, но емкий словарь киноязыка – Агафонова обращается к особенностям образной речи кинематографа, отдельно рассматривая такие аспекты, как пространственно-временной континуум фильма, композиция кадра, мизансценирование, внутрикадровая динамика, крупность, ракурс, движение камеры, цветовое и световое решение, монтажные структуры, звук [Агафонова, 2008].

Формальному анализу выразительных средств фильма, лежащему в основе последующего разбора произведения, уделяется большое внимание в ряде зарубежных исследований. Немецкий ученый Гельмут Корте в работе «Введение в системный киноанализ» предваряет схему систематического изложения результатов исследования фильма обзором изобразительных средств кинематографа [Корте, 2018].

Корте также обращает внимание на то, что проведение качественного анализа невозможно без предварительного составления скрипта – протоколирования, основанного на определенных единицах кинонарратива. Последовательная каталогизация «вынуждает гораздо внимательнее всмотреться в фильм», позволяет глубже изучить кинематографическое произведение [Корте, 2018, с. 84]. Однако «конечная цель всех количественных исследований не математические данные, а создание системы инструментов анализа, которую можно модифицировать и расширять разными способами и на любом этапе. Функция этих инструментов в конечном счете определяется лишь при интерпретирующем обобщении, то есть в ходе общего качественного анализа» [Корте, 2018, с. 92]. Таким образом, *схема системного анализа* включает в себя следующие компоненты [там же, с. 113-114]:

- краткое описание содержания;
- постановка проблемы: первая субъективная оценка;
- каталогизация элементов содержания и формы;
- анализ и интерпретация;
- историческая привязка и восприятие фильма его современниками;
- выводы: обобщение самых важных результатов и оценка.

Последовательно и скрупулёзно формальную структуру киноязыка рассматривают Дэвид Бордуэлл и Кристин Томпсон [Bordwell, Thompson, 2008], Луи Джанетти [Gianetti, 2013], Барри Солт [Salt, 1992].

Л.Б. Ключева во второй главе диссертационного исследования «Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма» проводит *комплексный анализ* фильма Андрея Тарковского «Зеркало». Примененный автором комплексный подход опирается «на инструментарий структурно-семиотического, феноменологического, герменевтического и психоаналитического методов, а также идеи и принципы постструктуралистской деконструкции» [Ключева, 2012, с. 5]. Значительная часть исследования посвящена механизмам и принципам анализа, а также осмыслению фильма в категориях текста. Ключева акцентирует внимание на том, что «структурализм пытается предохранить критический анализ от двойной опасности: от банальности, словесной суеты, с одной стороны, и фиксированности, жесткости критического слова, ведущей к обездвиживанию живого текстового процесса – с другой» [там же, с. 22]. Критику следует стремиться «войти в символическое измерение текста, не разрушив его» [там же, с. 22]. Исследователю необходимо выявить логику движения символического и «по-своему продлить символический процесс», заданный в картине. С тем чтобы этого достичь, ученому следует стремиться «не столько уловить, зафиксировать и дешифровать символ, сколько воспроизвести саму логику движения символического, прорисовать его шлейф» [там же, с. 22].

В работе рассмотрены три базовых уровня картины: 1. Уровень композиционной организации. 2. Уровень действий (актанта). 3. Уровень тайны – сакральный уровень. В исследовании проанализирована «система уровней и диалектика связи между ними, а также эксплицированы и подробно описаны аспекты фильма, ориентированные на манифестацию трансцендентного» [там же, с. 22].

Таким образом, стратегические подходы, используемые при работе с фильмом, позволяют провести его комплексный анализ, рассмотреть в исторической перспективе или на пересечении с широким кругом дисциплин, включая культурологию, социологию и философию.

Методологические подходы.

Семиотический подход, как известно, занимает одно из центральных мест в изучении киноискусства. Семиотике кино, охватывающей множество различных направлений, посвящен огромный пласт исследований, включая работы признанных классиков теории кино – Юрия Лотмана [Лотман, 1998], Кристиана Метца [Метц, 1993], Ролана Барта [Барт, 1975, 1997, 2015], Умберто Эко [Эко, 2008], Пьера Паоло Пазолини [Разлогов, 1984], Жана Митри [Разлогов, 1984]. В основе семиотического подхода лежит изначальное допущение, что все элементы кинематографического произведения являются знаками, что противоречит онтологии зафиксированного и может привести к переинтерпретации – вчитыванию не задаваемых автором знаков.

Необходимо подчеркнуть, что многие ученые ставят под сомнение как текстоцентрический, так и лингвоцентрический подходы к исследованию кинематографических произведений, отказываются исследовать фильм как текст и не признают связи между кинокадром и словом [Бугаева, 2011].

В современных российских исследованиях, посвященных семиотике кино, преобладают обзорные статьи, фокусирующиеся на истолковании и сравнительном анализе известных концепций семиотики: С.С. Зайченко выделяет особенности кинодискурса как знаковой системы [Зайченко, 2011], В.А. Сербин анализирует тезисы Лотмана, Барта и Эко и перечисляет проблемы семиотической модели анализа фильмов [Сербин, 2014], А.Э. Борисова рассматривает концепции Метца, Пазолини, Эко и Лотмана и оценивает эффективность семиотического подхода в разборе произведений киноискусства [Борисова, 2018], Е.Г. Курова, опираясь на исследования Барта и Эко, выявляет важность анализа фотограмм для разбора как единичного изображения, так и

кинофильма в целом [Курова, 2018], Е.Н. Шатова осуществляет метатеоретические построения, предпринимая попытку развития взглядов Лотмана [Шатова, 2014], А.Д. Дибров и Е.В. Вычужанина анализируют взаимодействие двух семиотических систем в кинематографе [Дибров, Вычужанина, 2018]. В статье «Три концепции семиотики кино: Ю. Лотман, К. Метц, Р. Барт» украинский исследователь М.В. Константинов проводит сравнительный анализ теорий ученых и делает вывод об определенном сходстве семиотики кино Метца и Барта и отличии их взглядов от позиции Лотмана [Константинов, 2017]. Автор проводит краткий обзор имеющихся компаративных исследований теорий Метца, Барта и Лотмана и указывает на фрагментарность знаний в данной области, отмечая труды С. Зенкина, Ли Хана, Ким Су Квана, Р. Зайнетдиновой и Г.Игла [Константинов, 2017].

Что касается современных зарубежных трудов в сфере киносмиотики, примечательна статья Бруно Сурэса с громким названием «Семиотика кино не мертва»: автор с оптимизмом смотрит в будущее семиотики кино, утверждая, что с ее помощью можно идентифицировать клише, понять структуру фильмов, выявить идеологическую подоплеку и найти параллели с текущими социальными проблемами [Surace, 2018]. Сурэс полагает, что семиотический анализ не самоцель, а инструмент, открытый для интерпретаций других дисциплин, семиотика призвана определять, что, и в соответствии с какими процедурами, должно быть прочитано в тексте.

Основная часть работы Сурэса разделена на три главы: в первой – «Семиотика и фотогенез» – исследователь анализирует взгляды Луи Деллюка и Жана Эпштейна, делая вывод о том, что первые эстетические теории кино на самом деле уже содержали в себе «семиотическую матрицу, основанную на распознавании определенных визуальных и повествовательных тропов» [Surace, 2018, p. 802]; во второй – «Как изучать незаконченный фильм» – обращается к современному кинотексту, картине Яэль Херсонски «Неоконченный фильм» (Shtikat Naarchion, 2010), показывая, что семиотика является ключевой дисциплиной, осуществляющей посредничество между объектом исследования и другими субъектами; в третьей – «Новые перспективы» – автор рассматривает подход Славоя Жижека, который он считает одним из возможных вариантов развития семиотики в современном киноведении.

Суть *герменевтического анализа* заключается во всестороннем рассмотрении медиатекста и его толковании сообразно контексту создания. Так, анализируется исторический, политический, культурный контекст; отличительные черты исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу формирования, степень влияния событий того времени на медиатекст [Салынский, 2017]. Кроме того, указываются «место и время действия, характерная для данного медиатекста обстановка, предметы быта, жанровые модификации, приемы изображения действительности, типология персонажей, существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов, развязка» [там же, с. 165].

Д.А. Салынский в монографии «Киногерменевтика Тарковского» не только интерпретирует фильмы режиссёра средствами герменевтики, но и обращается к «собственной герменевтике Тарковского», воплощавшего свое понимание законов мироздания в кинообразах по определенной системе [Салынский, 2009, с. 5]. Автор утверждает, что в фильмах Андрея Тарковского «весьма заметны» лежащие в основе древних систем аналитического рассуждения принципы, по которым в действительности строится стихия художественности, несмотря на кажущуюся невозможность структурирования ее иррациональных основ. В центре внимания Салынского – «структура мезокосма Тарковского и композиция его фильмов» [там же, с. 9].

А.В. Федоров, руководитель проекта «Школа и вуз в зеркале советских, российских и западных аудиовизуальных медиатекстов», объединившего ряд исследований, в основе которых лежит герменевтический подход [Горбаткова, 2018, 2019], в монографии «Анализ аудиовизуальных

медиатекстов» останавливается на сюжетном и структурном анализе картин детективного жанра; рассматривает в идеологическом и социокультурном поле некоторые их экранизации, выделяя, согласно разработанной У. Эко методике, три значимых в произведении «ряда»: «идеологию автора; условия рынка, которые определили замысел, процесс написания и успех книги; приемы повествования» [Федоров, 2012, с. 15]. Автор подчеркивает, что использует методологию, разработанную У. Эко, А. Силверблэтом, Л. Мастерманом, К. Бээлгэт, опирающуюся на важнейшие понятия медиаобразования: «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences).

Кроме того, Федоров обращается к «герменевтическому анализу культурного контекста – исследованию процесса интерпретации медиатекста, культурных, исторических факторов, влияющих на точку зрения агентства/автора медиатекста и на точку зрения аудитории» [там же, с. 47]. В основе такого анализа – изучение медиатекста посредством соотнесения с культурной традицией и действительностью. При этом автор подчеркивает, что «герменевтический анализ будет сочетаться со структурным, сюжетным, этическим, идеологическим, иконографическим/визуальным, анализом медийных стереотипов и персонажей медиатекста» [там же, с. 31]. Предваряя сравнительный анализ медиатекстов, Федоров перечисляет вопросы, сформулированные американским ученым и медиапедагогом А. Силверблэтом для проведения герменевтического анализа. Стоит отметить структурированность выводов Федорова и наглядность результатов исследования, отображаемых в виде ряда таблиц. Что касается изобразительной составляющей анализа, ученый отмечает визуальные характеристики проявления определенных иконографических кодов в медиатекстах, однако, очевидно, изобразительный образ фильма не является фокусом исследования автора.

Авторы статьи «Глубинная герменевтика в визуальном анализе» [Соколова, Хорошилов, 2018] рассматривают кинофильм как иллюстрацию клинического и культурного явления с опорой на принципы герменевтического и семиотического анализа продуктов визуальной культуры. В основе подобного подхода – междисциплинарная интеграция психологии и искусства.

В труде «Идеологии и утопии современного общества: визуальный анализ кинотекста» С. Жданова и И. Чудова рассматривают способы трансляции идеологий и утопий через продукты культуры, анализируют особенности репрезентации различных идей в кинематографических произведениях. «Основной метод сбора и анализа информации – визуальный анализ» [Жданова, Чудова, 2011, с. 51]. Три группы респондентов представляют три уровня анализа фильмов. Исследователи выявляют в фильмах жесткие десигнаторы и объединяют их в смысловые группы. Набор десигнаторов отражает жанровую направленность картины. Отдельный аспект анализа – визуализация десигнаторов. Вслед за анализом жестких десигнаторов и их репрезентацией в кинематографических произведениях авторы обращаются к рассмотрению контекста – выявлению узловых точек, выражающих содержание идеологий и утопий.

Структурный анализ рассматривает следующие аспекты фильма:

1. Сюжетосложение.
2. Драматургия.
3. Изобразительная и звуковая образность (анализ художественных средств выразительности, символично-метафорический ряд).
4. Монтаж.
5. Контекст.

Особое внимание *структурно-системному методу* уделяет в своем фундаментальном труде «Методология анализа фильма. Становление системного подхода в киноведении» выдающийся исследователь аудиовизуальной культуры Яков Борисович Иоскевич [Иоскевич, 1978]. Ученый утверждает, что анализ фильма – «операция многомерная»: «от исследователя требуется видение не изолированного объекта – фильма и его внутреннего строения, но наблюдение его в системе многообразных связей. Полифункциональность фильма, многообразие его внешних связей, формирующих и его внутреннюю структуру, дают основание обратиться к методике системно-структурного исследования, проверить продуктивность такого подхода к кинопроизведению» [там же, с. 6]. В приложении к пособию автор приводит два примера использования системно-структурного подхода – анализ документальных лент «Взгляните на лицо» (Коган, 1966) и «Набережная “Альма-Матер”» (Гурьянов, 1966).

Иоскевич рассматривает категорию «структура», перечисляет подходы к изучению соотношений систем и элементов в исследуемых объектах и подчеркивает трудность использования системно-структурного метода в искусствознании: чем выше уровень организации системы, тем сложнее расчленять ее на элементы, подсистемы, взаимодействия между ними [там же, с. 8-11]. Ученый пишет о фильмологии, претендовавшей на роль «тотальной» науки о кино, и останавливается на отдельных кинотеориях, позволяющих проследить этапы становления системного подхода к анализу фильма.

Безусловно, также важно упомянуть работы, в которых рассматривается и систематизируется широкий спектр существующих теорий кино: хрестоматийный труд Гуидо Аристарко «История теорий кино» [Аристарко, 2013], классический обзор Дадли Эндрю «Главные теории кино: введение» [Andrew, 1976] и его продолжение «Концепции теории кино» [Andrew, 1984], «Теория кино и критика: вступительные чтения» Джеральда Маста, Маршалла Коэна [Mast, Cohen, 1975], «Теория кино: введение» Роберта Стэма [Stam, 2017], «Теории кино, 1945-1995» Франческо Касетти [Casetti, 1999]. Что касается современных отечественных исследований в данной области, стоит отметить статьи П.В. Назаретяна, рассматривающего известные теории кино с социально-философских позиций [Назаретян, 2016, 2019]. Так, автор выделяет двенадцать концепций кино:

1. Феноменологическую концепцию авторства Мюнстерберга;
2. Импрессионистскую концепцию Деллюка;
3. Диалектическую теорию кино Эйзенштейна, Вертова, Кулешова;
4. Неомарксистскую теорию;
5. Техницистско-прогрессивную концепцию Беньямина;
6. Психофизиологическую трактовку кино;
7. Социально-антропологическую концепцию;
8. Реалистическую теорию кино;
9. Медиатехнологическую теорию Маклюэна;
10. Семиотику;
11. Психоаналитическую трактовку;
12. Интертекстуальную теорию;

и указывает ряд тенденций в развитии теорий киноискусства [Назаретян, 2019].

Отдельного упоминания заслуживает исторический обзор кинотеории авторства Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» [Эльзессер, Хагенер, 2016]. История теорий кино дана в книге через призму ряда концептуальных метафор, важных для понимания тенденций в эволюции представлений о киноискусстве: окно и рамка, дверь, зеркало, глаз, кожа, орган слуха. В центре внимания авторов – тело как инструмент восприятия, получения эстетического опыта: «...включение тела в теорию кино – способ выйти из тех тупиков, в которые зашла теория репрезентации, а также привлечь более разнообразные подходы к

концептуализации кинематографического опыта» [там же, с. 259]. Попытки применения телесно-обусловленной методологии в кинотеории предпринимают В. Галлезе, Л. Маркс, В. Собчак, Д. Баркер, в цифровом и интерактивном искусствах М. Хансен [Деникин, 2017, с. 123]. Проанализировав основные положения зарубежных исследований экранных произведений в рамках телесно-ориентированного подхода, А.А. Деникин утверждает, что «мультисенсорная методика анализа аудиовизуальных произведений могла бы стать альтернативой традиционным герменевтической и семиотической методологии анализа кинотекстов: от интереса к анализу качеств и ценностей аудиовизуальных текстов как «объектов искусства» интерес смещается к анализу процессов зрительского использования кинотекстов» [там же, с. 126].

В статье «Кинофильм как объект и не-объект нарратологии» Н.В. Поселягин рассматривает сложность включения киноискусства в нарратологическое исследование, обозначает проблемы, стоящие на пути разработки инструментария *кинонарратологии*. Автор отмечает, что нередко «нарратологический анализ сводится к поиску в кинотексте некоторого ограниченного набора приемов, благодаря которым он с теми или иными целями воздействует на зрителя», а затем исследуются непосредственно эти цели в соответствии с «идеологической позицией» анализирующего: марксистской, гендерной, постмодернистской и др. [Поселягин, 2012, с. 1]. Поселягин подчеркивает, что «фильм – явление хотя и нарративное, но прежде всего визуальное» [там же, с. 1], поэтому применение категорий теории повествования к анализу кинематографического произведения влечет за собой ряд проблем. Так, автор обращает внимание на присущий кинематографу эффект «тотальной видимости» (термин Дугласа Уинстона) и полемирует с Вольфом Шмидом, утверждающим, что «художественная проблема фильма – редуцированная отобранность» и кино отображает объекты в их конкретной данности, в отличие от литературы, где сознание читателя достраивает характеризующие предметы. Поселягин связывает эффект тотальной видимости с континуальностью изображения, которое может быть разделено на минимальные единицы огромным количеством способов, что делает нарратологию не самым подходящим инструментом [там же]. В то же время автор отмечает, что минимальная единица визуального сюжетного повествования – стоп-кадр – довольно легко может быть проанализирована с помощью нарратологического инструментария [там же].

В статье «Нарративный анализ в исследовании художественных фильмов» Змитроченко отмечает два основных подхода к анализу нарратива: синтагматический, основанный на трудах Владимира Проппа, и парадигматический, опирающийся на работы Клода Леви-Стросса, а также занимающий промежуточное положение между ними подход А. Греймаса [Змитроченко, 2019]. Кроме того, автор перечисляет модели нарративного анализа по Риссману: тематический, структурный, интеракционный и перформативный, – и, обращаясь к П. Верстратену, отмечает, что нарративность заложена в кинофильмах, потому что они разворачиваются во времени.

В статье «Нарративный анализ: понятие или метафора?» обозначается три вида фокализации по Женетту (нулевая, внутренняя и внешняя), уделяется внимание темпоральной структуре фильма, а также обозначается ряд параметров, по которым могут быть противопоставлены традиционный и альтернативный кинонарративы [Пузанова, Троцук, 2003].

Статья В.А. Ефименко «Кинонарратив как объект нарратологического анализа» посвящена описанию кинофильмов как нарративов, обладающих пространственно-временными и причинно-следственными характеристиками. Автор предпринимает попытку междисциплинарного исследования, в котором методы анализа литературных произведений применяются к кинонарративам. Автор отмечает, что «применение нарратологического инструментария к анализу художественных фильмов является довольно распространенной практикой последних десятилетий (Д. Бордуэлл, С. Четмен, Х. Фултон)» и приходит к выводу о том, что «при отсутствии

закадрового голоса повествование в анализируемых фильмах ведется кинематографическим нарратором, представленным мизансценой, звуковыми и визуальными эффектами» [Ефименко, 2013, с. 87-90].

Обращаясь к *нарративному анализу* мелодраматических фильмов, В.А. Гуськов приводит определение данного метода, данное О.А. Леонтовичем: «Нарративный анализ – это качественный метод исследования, направленный на интерпретацию повествования и уделяющий особое внимание временной последовательности, которую устанавливают люди как рассказчики о своей жизни и окружающих событиях» [Леонтович, 2011, с. 92]. Автор стремится посредством нарративного анализа выявить «механизмы конструирования социальной реальности» в популярных мелодрамах и выделяет следующие параметры для содержательного анализа: черты характера и внешний вид главных героев; изображение любви; роль моральных ценностей; материальное благополучие; самодостаточность центральных персонажей; склонность к конформизму либо бунтарству; роль случая [Гуськов, 2020, с. 166].

Суть *лейтмотивного анализа фильма* – выявление основополагающих лейтмотивов кинематографического произведения и анализ связей между различными мотивами, объединенными общей тематикой. Согласно С.П. Федоткину, адаптировавшему использующийся в литературоведении мотивный метод к исследованию киноискусства, «лейтмотивный анализ – это не просто один из вариантов тематического анализа, но методология, позволяющая соединить воедино множество аспектов фильма, включая тематику, драматургию, формальные и стилистические средства» [Федоткин, 2017, с. 4]. Помимо литературоведческих исследований, на разработчика метода оказали влияние теоретические тексты Артавазда Пелешяна и Андрея Тарковского [там же, с. 9]. Стоит отметить, что метод мотивного анализа противоположен покадровому разбору фильма: картина «рассматривается на «вертикальном» или парадигматическом уровне» – выявленные в кинематографическом произведении параллелизмы вычлняются из заданной режиссёром последовательности и собираются в новую смысловую цепочку [там же, с. 7].

Анализ изобразительных решений фильма – важная составляющая лейтмотивного анализа. Так, рассматривая «Зеркало» Андрея Тарковского, Федоткин посвящает визуальному стилю фильма одноименный параграф, в котором рассматривается организация художественного пространства картины. Автор анализирует изобразительный стиль режиссёра, выделяя «создание рамочных обрамлений внутри кадра и особый интерес к фактурам» [там же, с. 23]. Несмотря на целостность и глубину лейтмотивного анализа, его возможности весьма ограничены в силу очевидной специфичности: он подходит для разбора особых кинопроизведений, в которых превалируют лейтмотивы, параллельные тематические линии, а не фабульные связи.

Завершая обзор методологических подходов, применяемых в современном киноведении к анализу фильма, рассмотрим «всеобъемлющий для гуманитарной науки» константный метод, разработанный Сергеем Юрьевичем Штейном [Штейн, 2020]: есть основания полагать, что с помощью данного метода удастся преодолеть существующие в сфере анализа киноискусства проблемы. В основе метода лежит принцип, согласно которому то, что мы познаем, принимается за константу или ее компонент. Константа – это «шаблон, подразумевающий возможность определенной вариативности формосодержательной целостности при принципиальной неизменности самой константы, конструктивные компоненты которой также константы» [там же, с. 176]. Автор подчеркивает, что деятельность человека «неосознанно реализуется с помощью константного метода», и приходит к выводу о том, что данный метод не только является методологическим подходом и операционным методом, но и моделирующим методом [там же, с. 177].

С.Ю. Штейн отмечает важность умения работать с константами, связанными с «феноменом автоматической фиксации», так как в данном случае «информация, содержащаяся в задаваемом, кажется априори прямой, тогда как она может быть косвенной – выдаваемой за прямую», а «подмена прямой информации косвенной может привести к продуцированию фальсифицируемого знания» [там же, с. 178-179]. Автор предлагает следующий алгоритм разложения культурной константы:

- «определение исследуемого как конкретной культурной константы»;
- определение характера информации в задаваемом по отношению к моделируемому (прямой, косвенный, смешанный),
- «константное картирование – определение совокупности моделируемых констант, содержащихся в задаваемом исходной культурной константы», включающее в себя выявление моделируемых констант через выражающую их прямую информацию и «определение возможной индексной информации» [там же с. 179]. Результатом реализации такой операции может быть константная «карта» [там же, с. 179-180]. С.Ю. Штейн утверждает, что рассмотренный выше алгоритм может быть расширен с учетом того, что индексная информация «может выражаться не только через прямую информацию, но и конструктивные компоненты исходной и моделируемой константы». Результатом осуществления такого алгоритма станет расширенная константная «карта» [там же, с. 180-181].

Существующее описание константного подхода в качестве моделирующего подхода в отношении создания фильма, «отзеркалив» моделирование на анализ, можно использовать как начальный пример его задействования в качестве аналитического инструмента в отношении кинематографического произведения [Штейн, 2021].

Методологические конструкторы.

Кратко характеризуя основные течения Film Studies в исторической перспективе, авторы книги «Мультимодальный анализ кино: что означают фильмы» Джон Бэйтмен и Карл-Хенрик Шмидт составляют схематическую карту дисциплин, составляющих ядро науки о киноискусстве (рис. 3) [Bateman, 2013].

Усеченную версию обзора истории film studies авторы начинают с 60-х годов, когда был предложен «более научный» и строгий подход к киноанализу, использующий техники и приемы семиотики. Во многом вдохновленные лингвистикой семиотические описания того времени, казалось, считали воспринимающий субъект лишним: формальные черты текста, будь то кинематограф или другой медиум, определяли возможные прочтения. Впоследствии такая

Рис. 3.

Bateman J., Schmidt K. H. «Multimodal film analysis: How films mean».
Основные направления Film Studies.

позиция рассматривалась, с одной стороны, как отделение фильмов и зрителей от социального и идеологического контекста, а с другой – предпочтение определенного «научного» прочтения текстов всем другим [Ibid, p. 21]. Политическая критика, особенно нацеленная на голливудскую киноиндустрию, стала доминирующим дискурсом в film studies, поэтому внеисторическая, внесоциальная точка зрения, предполагаемая ранней семиотикой, не вписывалась в парадигму общественной жизни. Бейтмен и Шмидт выделяют три узловые группы исследований, ставшие ответной реакцией на указанную выше проблему.

1) Широкая программа, стремящаяся объединить идеологическую критику общества, прежде всего с марксистских позиций, психоаналитическое исследование снов и фантазий с применением оптики Лакана и семиотическую теорию [Ibid, p. 21]. Вариации этих направлений и их дальнейшие разработки широко распространены в киноведении и стали неотъемлемой частью исследования фильмов. Ключевая черта – примат языка.

2) Вторая группа, развивающаяся параллельно первой и частично совпадающая с ней, связывает киноведение с исследованием литературы: методы, разработанные для изучения художественных текстов, считаются применимыми к анализу фильмов. Эта программа включает в себя множество различных подходов, объединенных положением, согласно которому восприятие литературных произведений и кинофильмов идентично [Ibid, p. 21].

3) Третья категория направлений рассматривает фильм как объект восприятия: основная идея заключается в том, что люди реагируют на фильм так же, как на мир в целом, то есть восприятие того, что происходит в кинематографическом произведении, имеет множество параллелей с реакцией на окружающую действительность. Восприятие представляет собой разделение визуального и акустического ряда на объекты, свойства, отношения, движение и так далее, и их интерпретация основывается на нашем общем понимании того, что такое объекты, какие действия совершаются, какими мотивами могут руководствоваться люди [Ibid, p. 22].

Помимо обозначенных выше направлений, авторы отмечают исследования, находящиеся на границе кино и философии, труды, изучающие природу кинематографического «опыта», феминистскую теорию кино, анализ фильмов с точки зрения массовых коммуникаций и медиа [Ibid, p. 26].

Бейтмен и Шмидт отмечают, что ориентированность их собственного подхода на «сам фильм» в некотором отношении перекликается со взглядами Бордуэлла и Томпсон – призывом к фокусировке на специфике отдельно взятых картин и приверженности к *новому формализму*, способному связать технические приемы с их использованием применительно к решению практических проблем киноповествования. Визуальный ряд киноленты может воплощать значения, которые не ограничиваются еще одним описанием того, что изображения показывают. Исследователи утверждают, что в фильме есть информация, выходящая за границы сюжетной канвы истории, но воспринимаемая аудиторией определенным образом. Так, фильм передает больше, чем то, что изображается напрямую, и доказательства наличия такого дополнительного семантического пласта существенны. Это, как правило, то, что относят к стилю фильма, и подобные абстрактные эффекты невозможно игнорировать. Их непосредственное воздействие на зрителя кажется более эффективным и влиятельным, чем их текстовые эквиваленты. Бейтмен и Шмидт рассматривают такие виды значений, как вносящие жизненно важный вклад в то, как фильмы устроены и как они могут быть поняты.

Авторы обращаются к системно-функциональной лингвистике и упоминают три метафункции языка по Халлидею: воображаемую (ideational), касающуюся формирования идей и отвечающую за создание миров событий, людей и вещей, а также их качества и количество, фокусирующуюся на процессе, участниках и обстоятельствах; межличностную (interpersonal), связанную со взаимодействием, оценкой и выражением эмоций; и текстуальную (textual) – метафункцию,

объединяющую две другие для построения формулировки, превращающую индивидуальные характеристики и оценочные суждения в структурированные единства, способные передавать гораздо более сложные значения. Бейтмен и Шмидт полагают, что две первые категории уже в достаточной степени изучены применительно к кинематографу. Воображаемая метафункция соответствует миру истории – диегезису. Межличностная категория главным образом включается в рассмотрение проявляемых эмоций и обсуждалась в контексте киноискусства Smith, Tan, Plantinga и другими – особенно с точки зрения выражения эмоций посредством структуры повествования. Однако текстуальная метафункция, по мнению авторов, нуждается в пристальном рассмотрении. Своей целью исследователи определяют выявление того, как фильмы создают значение, изучение текстовой логики понимания фильмического нарратива. Данная логика формирует критически важную часть в цепочке толкования: от восприятия к пониманию [Ibid, p. 5].

Анализируя фрагмент на стыке двух сцен фильма «Идентификация Борна» (The Bourne Identity, 2002), Бейтмен и Шмидт утверждают, что данный отрывок имеет конструкцию «указующего перста» – при просмотре немедленно возникают подозрения в отношении одного из представленных персонажей. Так, авторы задаются вопросом: как фильм этого достигает? чего именно он достигает?

В качестве предварительного этапа ученые разделяют анализируемый фрагмент на кадры, обозначают основные средства аппаратного моделирования, вербальную составляющую и саундтрек. Кроме того, в центральную колонку помещаются скриншоты, репрезентирующие каждый кадр. Основная задача подобной «транскрипции» – сфокусировать внимание на определенных аспектах, значимых для анализа (рис. 4).

camera	shot	image track	dialogue/sound track
camera panning, following character left to right	1		He's writing a book about the Agency's history in Africa. He's going to name names.
camera panning left to right, showing the sitting listeners,	2		It's basically a shakedown, demanding the Agency's help.
camera stationary	3		He wants us to put him back in power in 6 months, or else.
camera panning, following character left to right	4		In this interview, and I'll make the tape available to anyone who wants it, he goes on to say that he's just survived an assassination attempt.
slow zoom, slight track left to right	5		He says it's us. He says he's got proof.
camera stationary	6		The director wants to know if there's any possible shred of truth in this accusation.
camera panning left to right, showing the sitting listeners,	7		I've already assured him there's no one that reckless on my senior staff
character leaves elevator, camera tracking in front of him and below,	8		[bell of elevator] [atmospheric music]

Рис. 4.

Транскрипция фрагмента фильма «Идентификация Борна» (00:11:36–00:12:10).

Как же фильм подготавливает восприятие? Что в кинематографическом произведении руководит интерпретациями? Рассматриваемый случай, как утверждают авторы, очень прост и был выбран ими за наглядность. В анализируемом фильме есть четкие сигналы, которые Дэвид Бордуэлл назвал «cues» (намек, сигналы, реплики). Однако понимание того, как эти сигналы способствуют интерпретации, требует раскрытия разных «уровней абстракции», обобщаемых или упускаемых в теории кино: «Если мы стремимся к выявлению общих паттернов, не ограничиваясь анализируемым фильмом, то не можем утверждать что, например, делаем вывод о виновности героя, потому что камера приближается к нему, или что когда камера задерживает взгляд на ком-то в группе людей, то это означает, что он преступник».

Ученые отмечают, что вопрос интерпретации изобразительной конструкции довольно непрост и широко обсуждаем в киноведческой литературе: очень сложно сказать, что именно означают определенные фильмические сигналы. «Некоторые авторы предположили, например, что наезд камеры – это знак эмоциональной интенсивности, напряженности, или что этот прием приближает зрителя к протагонисту. Однако имеют ли место те или иные интерпретации? – этот вопрос остается открытым, и дать на него ответ необходимо в каждом конкретном случае. Тем не менее, очевидно, что кинематографические сигналы вносят некую определенность, в противном случае зрительские толкования были бы гораздо более разнообразными, чем они есть на самом деле» [Ibid, p. 71].

Рассматривая вопрос интерпретации тех или иных особенностей аппаратного моделирования на примере фрагмента фильма «Замужество Марии Браун» (Die Ehe der Maria Braun, 1979), Бейтмен и Шмидт подчеркивают, что не существует фиксированных значений ракурсов, использования зума и других приемов: важно, как тот или иной кадр контрастирует с другими в монтажной последовательности [Ibid, 2013, p. 15].

«Мультимодальный анализ фильма» также нацелен на глубокое понимание семиотических теорий: в предпоследней главе книги авторы приводят пример применения сочетания синтагматического и парадигматического анализа.

Автоматизированный системно-когнитивный анализ нацелен на исследование рецепции кинематографического произведения на основании количественного анализа с помощью системы искусственного интеллекта «Эйдос». Авторы предлагают новое научное направление – когнитивное фильмосоздание. Цель исследования – «изучение силы и направления влияния свойств фильмов на результаты их просмотра и степень увеличения этих результатов» [Луценко и др., 2019, с. 1].

Применяя метод *контент-анализа*, В.В. Ковалев ставит перед собой задачу на примере фильма «Брат-2» показать возможности кинематографа как института, способствующего формированию искусственных стереотипов [Ковалев, 2008]. Весь фильм был разделен автором на 81 смысловую единицу, каждой из которой присвоен номер, определенный порядком появления элемента в картине. Для контент-анализа были отобраны только те единицы, которые отражают отношение к ценностям. Так, Ковалев выделяет шесть смысловых линий, являющихся «каналами формирования искусственных стереотипов». Автор сопоставляет удельный вес смысловых единиц, характеризующих определенные типы сознания.

В статье «Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения» Н.Е. Мариевская на примере анализа фильма Ларса фон Триера «Нимфоманка» (Nymphomaniac, 2013) показывает «алгоритм движения к смысловому ядру кинопроизведения». Суть темпорального анализа – анализ форм времени, входящих в состав фильма. Автор утверждает, что смысл изначально определяет конструкцию картины и может быть извлечен заинтересованным зрителем. Исследователь задается вопросом: «Что собой представляет подобный анализ? Каким должен быть его алгоритм?» [Мариевская, 2014, с. 35]. Мариевская упоминает подход Славоя Жижека, заключающийся в анализе того, как «мотив Вещи возникает в диегетическом пространстве

кинонарратива», использованный философом для выявления смысла картин Андрея Тарковского. Автор утверждает, что «изъян методологии Жижека заключается в той поразительной свободе, с которой он игнорирует именно то, что обеспечивает единство фильма, – его сюжет». Мариевская подчеркивает, что «причинная связь является связью временной, связь сюжета и художественного времени внутри кинематографического произведения фундаментальна», а следовательно «смысловые отношения внутри фильма открываются через последовательный и всеобъемлющий анализ его временной формы; надежные результаты должны быть получены в результате глубокого и всестороннего анализа структурных отношений внутри ткани фильма» [там же, с. 37]. Исследование горизонтального времени фильма – выявление циклического и нелинейного времени. «Через анализ нелинейного времени фильма обнаруживаются движущие силы сюжета» [там же, с. 38].

Кинематографическая темпоральность также интересует выдающегося теоретика искусства и культуры, философа, филолога и киноведа Михаила Ямпольского, прошедшего путь от семиотики к феноменологии [Ямпольский, Видимый мир..., 1993], к исследованию «кайроса» [Ямпольский, 2004]. Однако главным на сегодняшний день достижением ученого в киноведении, пожалуй, является теория интертекстуальности, которой посвящен труд «Память Тиресия» [Ямпольский, Память Тиресия..., 1993]. Учение об интертекстуальности имеет три основных источника – теоретические взгляды Ю. Тынянова, М. Бахтина и теория анаграмм Фердинанда де Соссюра [там же, с. 35]. Идеи Тынянова о различении в каждом элементе структуры автофункции и синфункции, их тесной взаимосвязи обосновывают включение в поле интертекстуальных связей «явлений совершенно разного порядка» [там же, с. 37]. Согласно концепции Бахтина, текст отражает в себе все тексты в пределах данной смысловой сферы, между текстами и внутри текста складываются диалогические отношения, имеющие особый характер [Ямпольский, Память, там же, с. 38]. Соссюр выявил «особый принцип составления стихов по методу “анаграмм”» – открытое лингвистом явление «позволяло получить наглядную модель того, каким образом в один текст включается иной, каким образом некий внеположенный элемент (имя) воздействует на значение «внутренних» элементов текста» [там же, с. 43].

«Интертекстуальность наслаивает текст на текст, смысл на смысл, по существу «иероглифизуя» письмо» [там же, с. 67], интертекстуальность не только обогащает смысл текста, но и спасает нарушаемую ею же линейность: если тот или иной элемент не может быть объяснен, исходя из логики повествования, он превращается в аномалию, требующую интертекстуального прочтения – лишь привлечение читателем иных кодов способно восстановить «нарушенный мимесис» [там же, с. 72-74]. Ямпольский приводит схему Рифатерра, предложившего изобразить интертекстуальные отношения с помощью измененного семиотического треугольника Г. Фреге, где Т – текст, Т' – интертекст, а И – интерпретанта, ответственная за появление «смысловых гибридов» по Бахтину [там же, с. 102], позволяющая «окончательно преодолеть представление о связи текста и интертекста как связи между источником и последующим текстом» (рис. 5) [там же, с. 102].

Рис. 5.
Интертекстуальные отношения.

Во вступительной статье к труду «Философия фильма. Упражнения в анализе» Виталий Куренной утверждает, что тексты, написанные им в результате просмотра популярных среди рядовых зрителей фильмов, «есть краткие упражнения в анализе кино, реализованные с большей или меньшей методичностью». Мотив подобных упражнений прост: «понять устройство современного кино, способ его конструирования, культурные традиции и социальные модели, которые отложились в его штампах, а также идеологические цели, которые оно преследует». С тем чтобы ответить на эти вопросы, автору пришлось осмыслить сам феномен кино, «подобрать и адаптировать концептуально-теоретические средства для его анализа». Куренной останавливается на нескольких философских традициях, позволяющих оригинально подойти к анализу популярного кино. Автор выделяет феноменологию и структурный подход: концепцию, разработанную польским феноменологом-реалистом Романом Ингарденом, а также структурно-функциональный подход Владимира Яковлевича Проппа. Феноменология решает вопрос понимания многослойного строения киноповествования, онтологического статуса кинопространства и некоторых «сущностных» особенностей кинематографа как искусства, сочетающего в себе движущееся изображение и звук. Структурный подход позволяет методически точно реконструировать фильм как целое, состоящее из набора элементов и их функций – оптимальный подход для исследования массового кино, в котором имеют место повторяющиеся сюжеты.

В отношении любого фильма можно сформулировать три базовых вопроса: что показано? как показано? зачем это показано? Куренной подчеркивает, что анализ предполагает «отстраненную, рациональную позицию», и кино, не имеющее ни малейшей «художественной ценности», можно и нужно критически проанализировать. По мнению исследователя, массовое и эксклюзивное кино не могут существовать друг без друга. Автору не интересны «ни актеры, ни режиссёры»: его внимание сосредоточено на героях и самом произведении [Куренной, 2009]. Ссылаясь на Гуссерля, Куренной отмечает, что «такой подход лишь следует феноменологическому «принципу всех принципов»: «следует строго придерживаться того, что мы видим, но только в тех пределах, в которых мы это действительно видим» [там же, с. 14].

Стремясь определить, к какому из искусств все же ближе синтетическое искусство кино, Куренной выбирает позицию, согласно которой кино прежде всего визуально – изобразительная парадигма играет в нем решающую роль: «Фильм позволяет не мыслить, он позволяет воспринимать» [Merleau-Ponty, 2002. s. 82].

Куренной считает, что несмотря на гетерогенность кино как искусства, позволяющую «употребить по отношению к нему великое множество нарративов», фильм необходимо рассматривать как целостность, сосредоточенную в себе самой. «Этот акцент на самом фильме и его, так сказать, самодостаточности – единственный способ немного обуздать буйство нарратива, стремящегося растворить его ядро в потоке разного рода рассуждений, выхватывающих тот или иной момент фильма, а иногда и вовсе лишь косвенно, по аналогии относящихся к тому, что мы видим на экране» [Куренной, 2009, с. 31].

Структуру фильма можно рассматривать в двух разных плоскостях:

- 1) объект анализа – содержательная структура;
- 2) объект анализа – формально-эстетический аспект [там же, с. 31].

Отдельно стоит отметить отечественные диссертационные исследования, в центре внимания которых анализ визуальных решений: «Изобразительные тенденции в отечественном поэтическом кинематографе 1960-1980-х гг.» А.Г. Лукашовой и «Художественное решение фильмов Александра Сокурова: изобразительные особенности» Р.Е. Тихоновой.

Обосновывая актуальность работы, Лукашова отмечает, что, несмотря на внушительное количество трудов, посвященных советскому кино 60-80-х гг., изобразительные решения фильмов

периода не были глубоко изучены [Лукашова, 2007]. Автор рассматривает «проблемы изобразительности в поэтическом кинематографе с позиций методологии, разработанной в герменевтике», так как задача исследования – не только «определение логики построения изобразительного ряда фильма, но и выявление духовных аспектов, определяющих особенности создания образа на экране» [там же, с. 7].

Лукашова утверждает, что изобразительное качество кинематографа рассматривалось, как правило, в контексте того, насколько полно оно способствовало передаче зрителю основных проблемно-смысловых и идеологических парадигм – визуальному образу отводилась второстепенная роль. Автор приходит к выводу о том, что изобразительное решение фильма «может приобретать чрезвычайно важное – а порой и самодовлеющее – значение» [Лукашова, 2007, с. 3].

Р.Е. Тихонова впервые анализирует «изобразительные приемы А. Сокурова с точки зрения созданной им художественной картины мира», в результате чего отдельные аспекты – композиция кадра, цвет, свет, ритм и др. – «обнаруживают свое смысловое единство и предстают как система» [Тихонова, 2011, с. 7]. Оригинальные изобразительные решения Сокурова выражают его «религиозно-мистический взгляд на мир» и являют на экране «невидимую, потустороннюю реальность» [там же, с. 7]. Автор применяет структурно-семиотический подход и использует метод сравнительного анализа.

Заключение

В статье зафиксированы имеющие место в области анализа фильма проблемы: 1) подстраивание кинопроизведения под определенную теоретическую схему, 2) отсутствие универсального метода анализа, 3) проблема формального выражения; систематизированы подходы к анализу фильма посредством отнесения наличествующих инструментариев к четырем группам: стратегические, методологические, интерпретационные подходы, специфические методологические конструкторы; рассмотрены некоторые методологические подходы: семиотический, герменевтический, структурно-системный, нарративный, лейтмотивный, мультисенсорный, а также методологические конструкторы: темпоральный, мультимодальный, системно-когнитивный, контент-анализ; сделан обзор актуальной литературы.

Проведенное исследование позволяет прийти к заключению о многообразии, гетерогенности аналитических инструментов, используемых при разборе фильма, сложности и неоднозначности их систематизации. Выбор того или иного инструментария продиктован задачами и взглядами автора, а также спецификой рассматриваемого произведения; этапы анализа не всегда четко артикулированы – их нередко приходится извлекать из содержащего разбор текста.

В значительной части современных исследований используется междисциплинарный подход, что подтверждает его актуальность. Помимо известных, глубоко изученных инструментов (семиотический, структурный, герменевтический), применяются относительно новые методологические подходы, а также адаптируемые к задачам исследования методологические конструкторы.

Что касается направлений дальнейших исследований, особой интерес представляет методика анализа изобразительных решений кинематографического произведения. В киноведческих трудах визуальный образ фильма чаще всего рассматривается в рамках комплексного анализа – является лишь одним из аспектов исследования, что не позволяет провести полноценный разносторонний разбор изобразительного ряда.

Кроме того, необходимо выделить несколько англоязычных сборников аналитических инструментариев, которые нам еще предстоит детально изучить: вторая часть труда Мишель Райан, Мелиссы Ленос посвящена различным подходам к анализу фильма [Ryan, Lenos, 2020],

«Анализ фильма» под редакцией Джеффри Гайгера и Р.Л. Рутски, помимо пятидесяти анализов значимых картин, предлагает спектр подходов и стратегий в сфере киноанализа [Geiger, Rutsky, 2013]; Гарри Беншофф рассматривает методологии анализа кинематографического произведения в исторической перспективе [Benshoff, 2015]. Также с точки зрения рассматриваемой проблематики представляют интерес труды Ноэля Кэрролла [Carroll, 1998], Ричарда Б. Бирна [Burne, 1965], Джона Бейтмена [Bateman, 2009], Матильды Мроз [Mroz, 2013], Колина Бёрнетта [Burnett, 2008], Торбена Гродаля [Grodal, 2009].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонова Н. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008.
2. Аристарко Г. История теорий кино. – Москва: Рипол Классик, 2013.
3. Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – Москва: Издательская группа «Прогресс», 2000.
4. Барт Р. Третий смысл. – Москва: Ad Marginem Press, 2015.
5. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – Москва: Ad Marginem Press, 1997.
6. Батова К. Анализ конфликта «Начальник-подчиненный» (по материалам фильма «Королева бензоколонки») // Педагогика и психология: тренды, проблемы, актуальные задачи. 2016. №. 11. С. 1-6.
7. Беллур Р. Недостигаемый текст // Строение фильма. – Москва: Радуга, 1984. С.221-230.
8. Бордвелл Д. Поэтика кино // Киноведческие записки. 2012. №. 100-101. С. 144-184.
9. Борисова А. Семиотика кино как способ познания текстов кинематографа // Гуманитарные чтения в Политехническом университете. 2018. С. 106-111.
10. Брыксина И. Анализ фильма «Временные трудности» и студенческие рассуждения о проблеме чёрствости // ГосРег: государственное регулирование общественных отношений. 2020. №. 3. С. 113-123.
11. Бугаева Л. Кинотекст: прояснение значения // Мир русского слова. 2011. №. 4. С. 67-74.
12. Бугаева Л. Кино и мозг (рец. на кн.: Zacks J. Flicker: Your brain on movies; Pisters P. The neuro-image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture; Fahlenbrach K. Embodied metaphors in film, television, and video games // Cognitive Approaches). Новое литературное обозрение, (143 (1/2017)). С. 346-353.
13. Былёв Н. Лингвистический анализ современного английского кинематографа на примере фильма «Filth» // Общество, наука, инновации (НПК-2015). 2015. С. 2363-2369.
14. Вдовина Т. Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2012. №. 1. С. 24.
15. Горбаткова О. Герменевтический анализ фильма «Месье Лазар» // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. 2018. №. 2.
16. Гуськов В. Нарративный анализ мелодраматических фильмов // Электронный сборник трудов молодых специалистов Полоцкого государственного университета. 2020. С. 166-169.
17. Давлетишина А. Правовая реальность одного «Процесса» (философско-правовой анализ фильма «Процесс») // Философия права и права человека. 2015. С. 91-92.
18. Давыдова О. Цена свободы (опыт этического анализа фильма А. Хичкока «Головокружение») // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2012. Т. 2. №. 1.
19. Деникин А. Телесно-ориентированный подход при анализе произведений экранного искусства // Знание. Понимание. Умение. 2017. №. 2. С. 123-131.
20. Дибров А., Вычужанина Е. Семиотический анализ кинематографа // Наука. Технологии. Инновации. 2018. С. 96-99.
21. Димухаметова А., Гаязова С. Философский анализ фильма Фрэнка Дарабонта с точки зрения экзистенциализма и основных философских вопросов // Современная наука: актуальные вопросы, достижения и инновации. 2020. С. 75-79.
22. Ефименко В. Кинонарратив как объект нарратологического анализа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. №. 9 (2). С. 87-90.
23. Жданова С., Чудова И. Идеологии и утопии современного общества: визуальный анализ кинотекста // Современный дискурс-анализ. 2011. №. 1. С. 51-71.
24. Жукова Н. Позитивные и негативные срезы искусства образца «Матрица»: культурологический анализ // Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. 2012. №. 3.

25. Зайченко С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. №. 4. С. 82-86.
26. Змитроченко Д. Нарративный анализ в исследовании художественных фильмов // Электронный сборник трудов молодых специалистов Полоцкого государственного университета. 2019. С. 173-175.
27. Иоскевич Я. Методология анализа фильма (Становление системного подхода в киноведении). – Ленинград: ЛГИТМиК, 1978.
28. Иоос. Е. Как смотреть Бергмана: покaдровый разбор культового фильма «Персона» с точки зрения психологии. 2018:
29. Клейман Н., Козлов Л. Наш проект // Искусство кино. 1967. №. 7. С. 102-112.
30. Ключева Л. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма. – Москва: ВГИК им. Герасимова, 2012.
31. Ковалев В., Белавин О., Игнатова С. Конфликтологический анализ фильма «Гараж» // Акмеология. 2013. №. S1. С. 178-180.
32. Ковалев В. Проблемы выявления механизма формирования искусственных стереотипов (на примере контент-анализа фильма «Брат-2») // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2008. №. 4. С. 169-172.
33. Константинов М. Три концепции семиотики кино: Ю. Лотман, К. Метц, Р. Барт // Гілея: науковий вісник. 2017. №. 123. С. 176-181.
34. Корте Г. Введение в системный киноанализ. – Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018.
35. Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009.
36. Курова Е. Фотограмма как основа семиотического анализа кино // Гуманитарные и социальные науки. 2018. №. 3. С. 2-11.
37. Леонтович О. Методы коммуникативных исследований. – Москва: Гнозис, 2011.
38. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 1998.
39. Луценко Е., Пяткин Д., Груммет В. Автоматизированный системно-когнитивный анализ фильмов. – Краснодар: Кубанский государственный аграрный университет имени И.Т. Трубилина, 2019.
40. Любаева В. Лингвистический анализ современных мультипликационных фильмов // Проблемы внедрения результатов инновационных разработок. 2017. С. 65-67.
41. Мариевская Н. Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения // Вестник ВГИК. 2014. №. 4. С. 33-46.
42. Метц К. Кино: язык или речь? // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. 1994. С. 54-90.
43. Мехоношин В. Социокультурный анализ фильма «Маленькая мисс счастье» // Ф н-наука. 2013. №. 4. С. 40-43.
44. Морозова Е. Особенности переводческого анализа аудиовизуальных произведений с позиций психолингвистического и когнитивного подходов // Научный старт. 2019. С. 161-164.
45. Назаретян П. Ретроспективное представление теорий кино в социально-философском контексте // Культурная жизнь Юга России. 2019. №. 1 (72).
46. Назаретян П. Социально-философский анализ теорий кино // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. №. 1 (1).
47. Орех Е., Сергеева О. Забота о стариках в интерпретациях отечественного кинематографа // Журнал социологии и социальной антропологии. 2019. Т. 22. №. 4. С. 120-140.
48. Павлов А. Анализ фильма: теперь и в России // Корте Г. Введение в системный киноанализ. – Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. С.11-13.
49. Павлов А. Фрагмент лекции: «Cinema Studies как дисциплина»:
50. Пашковска-Вильк А. Язык субкультур в кинодиалоге – переводческий анализ фильма «Стиляги» // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2016. №. 1. С. 407-416.
51. Постникова Т. Понятие автокоммуникации в семиотике Ю.М. Лотмана. Философско-антропологический анализ фильма // Аспекты: Сб. статей по философским проблемам истории и современности: Вып IV. – Москва : Современные тетради, 2006. – С. 120-132.
52. Поселягин Н. Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // Narratorium.2012. №. 2 (4).
53. Пузанова, Ж., Троцук И. Нарративный анализ: понятие или метафора? // Социологический журнал. 2003. № 17. С. 56-82.
54. Пчелинова В., Тищенко В. Профессиоведческий анализ художественного фильма «Без ума от любви» (США, 2005) с использованием сравнительного психологического профессиоведения для профориентации лиц с ОВЗ // Образование и наука в России и за рубежом. 2018. №. 2. С. 46-56.
55. Разлогов К. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва: Радуга, 1984.

56. Рослякова В. Социальные коммуникации посредством кинематографа и анализ цвета в картине Б. Бертолуччи «Конформист» (1970) // Социодинамика. 2015. №. 10. С. 109-137.
57. Сальний Р. Герменевтический анализ фильма на студенческую тему (на примере фильма П. Тодоровского «Какая чудная игра») // Медиаобразование. 2017. №. 4. С. 158-166.
58. Сальнский Д. Киногерменевтика Тарковского. – Москва: Квадрига, 2009.
59. Самутина Н. Слово из двух проблемных частей: киноисследования 2010-х о своем ускользающем объекте. – Москва: Издательский дом ВШЭ, 2010.
60. Сербин В. Проблемы семиотической интерпретации значения в кино // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014. №. 4 (28). С. 202-210.
61. Соколова Е., Хорошилов Д. Глубинная герменевтика в визуальном анализе (на примере фильма В. Аллена «Зелиг») // Социальная психология и общество. 2018. Т. 9. № 3. С. 118-126.
62. Тихонова Р. Художественное решение фильмов Александра Сокурова: изобразительные особенности : дис. – ВГИК им. С. А. Герасимова, 2011.
63. Тымчук А., Устюжанинова Е. Анализ этических проблем в фильме «Элизиум: Рай не на земле» // ГосРег: государственное регулирование общественных отношений. 2020. №. 3.
64. Усманова А. Интервью. 2017:
65. Усманова А. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. – Саратов, 2007. – С. 183-204.
66. Федоткин С. Лейтмотивный анализ фильма: автореф. дис. канд. искусствоведения. – ВГИК им. С. А. Герасимова, 2017.
67. Фёдоров А. Анализ аудиовизуальных медиатекстов. – Москва: МОО «Информация для всех», 2012.
68. Филиппов С. Перцепция и рецепция в теории искусства // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение», 2019. №. 1(15). С. 87-97.
69. Филиппов С. Мюнстерберг Г. Фотопёса: Психологическое исследование (главы из книги). – Киноведческие записки. 2000. № 48. С. 234-277.
70. Шатова Е. Векторы семиотических метаморфоз кинозначения: попытка метатеоретических построений // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2014. Т. 2. №. 1. С. 147-156.
71. Штейн С. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 234-314.
72. Штейн С. Константный метод и метод онтологизации в образовании, связанном с созданием экранных форм // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Сборник материалов III научной конференции. Москва, 17 ноября 2020 / Сост. и на-уч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н.Г. Кривуля. – Москва: ВШТ МГУ, 2021. – С. 87-96
73. Штейн С. Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
74. Штейн С. Методология в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. Т. 1. №. 4. С. 35-37.
75. Штейн С. Теоретические основы форм искусства, базирующихся на феномене автоматической фиксации. Учеб. Пособие. – Москва : Институт кино и телевидения (ГИТР), 2019.
76. Эко. У. О членениях кинематографического кода // Философия и культура. 2008. №. 11. С. 145-164.
77. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2016.
78. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии / Научно-исследовательский институт киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола. – Москва, 1993.
79. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – Москва: РИК «Культура», 1993.
80. Ямпольский М. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
81. Янутш О. Анализ кинотекста как инструмент экспертизы кинопродукции // Культурологическая экспертиза: теоретические модели и практический опыт. – Санкт-Петербург, 2011. – С. 286-303.
82. Ярская-Смирнова Е. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики // Журнал социологии и социальной антропологии. 2001. Т. 4. №. 2. С. 100-118.
83. Anderson J. The reality of illusion: An ecological approach to cognitive film theory. – SIU Press, 1998.
84. Andrew J. D. Concepts in film theory. – Oxford University Press, 1984.
85. Andrew J. D. The major film theories: An introduction. – Oxford University Press, 1976.
86. Bateman J., Schmidt K. H. Multimodal film analysis: How films mean. – London: Routledge, 2013.

87. Benshoff H. *Film and television analysis: An introduction to methods, theories, and approaches*. – London: Routledge, 2015.
88. Bordwell D. A case for cognitivism // *Iris*. 1989. T. 9. №. 1989. P. 11-40.
89. Bordwell D. *Cognitive theory* // *The Routledge companion to philosophy and film*. – Routledge, 2008. – P. 376-387.
90. Bordwell D. *Making meaning*. – Harvard University Press, 1991.
91. Bordwell, D. *Narration in the fiction film*. – Routledge, 2013.
92. Bordwell D. Thompson K. *Film Art: An Introduction*. – McGraw-Hill Publishing Company; 8th edition. 2008.
93. Carroll N. *Engaging the moving image*. – Yale University Press, 2008.
94. Carroll N. et al. *Interpreting the moving image*. – Cambridge University Press, 1998.
95. Casetti F. *Theories of cinema, 1945-1995*. – University of Texas Press, 1999.
96. Currie G. et al. *Image and mind: Film, philosophy and cognitive science*. – Cambridge University Press, 1995.
97. Eco U. *The Limits of Interpretation*. – Bloomington: Indiana University Press, 1990.
98. K. Fahlenbrach *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches*. – N.Y.: Routledge, 2016. – XIV, 300 p. – (Routledge Research in Cultural and Media Studies. Vol. 76).
99. Geiger J., Rutsky R. L. (ed.). *Film analysis: A Norton reader*. – WW Norton & Company, 2013.
100. Giannetti L. *Understanding Movies*. – Pearson; 13th edition, 2013.
101. Grodal T. *Moving pictures: A new theory of film genres, feelings, and cognition*. – 1999.
102. Hasson U., Landesman O., Knappmeyer B., Vallines I., Rubin N., Heeger D. *Neurocinematics: The Neuroscience of Film* // *Projections: The Journal for Movies and Mind*. 2008. Vol. 2. № 1. P. 1–26.
103. Mast G., Cohen M. *Film theory and criticism: Introductory readings* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1975. T. 33. №. 3.
104. Merleau-Ponty. M. *Das Kino und die neue Psychologie*. – GRIN Verlag; 1. Edition, 2002.
105. Munsterberg H. *The Film: A Psychological Study*. – Dover Publications; Dover Ed edition (February 29, 2012).
106. Odin R. *Les espaces de communication*. – Pu Grenoble: Pu de Grenoble edition, 2011.
107. Persson P. *Understanding cinema: A psychological theory of moving imagery*. – Cambridge University Press, 2003.
108. Pisters P. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. – Stanford: Stanford University Press, 2012. (Cultural Memory in the Present).
109. Plantinga C. *Cognitive film theory: An insider's appraisal*. – *Cinemas: revue d'études cinématographiques* // *Cinemas: Journal of Film Studies*. 2002. T. 12. №. 2. P. 15-37.
110. Ryan M., Lenos M. *An introduction to film analysis: Technique and meaning in narrative film*. – Bloomsbury Publishing USA, 2020.
111. Salt B. *Film style and technology: History and analysis*. – Starword, 1992.
112. Seeley W., Carroll N. *Cognitive Theory and the Individual Film: The Case of Rear Window*. – 2014.
113. Simila J. *Menetetty viattomuus. Ekokriittinen analyysi elokuvasta «U ozero»*. – University of Tampere, 2013.
114. Smith G. M. *Film structure and the emotion system*. – Cambridge University Press, 2003.
115. Stam R. *Film theory: An introduction*. – John Wiley & Sons, 2017.
116. Surace B. *Semiotics (of Cinema)'s not Dead* // 13th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS). – IASS Publications & International Semiotics Institute, 2018.
117. *The Cinematography of "The Incredibles" Part 1*.
118. Zacks J.M. *Flicker: Your Brain on Movies* N.Y. – Oxford University Press, 2015.

REFERENCES

1. Agafonova N. *Obshchaya teoriya kino i osnovy analiza fil'ma* [The general theory of film and film analysis basics], Minsk, Tesej, 2008.
2. Anderson J. *The reality of illusion: An ecological approach to cognitive film theory*. SIU Press, 1998.
3. Andrew J. D. *Concepts in film theory*. Oxford University Press, 1984.
4. Andrew J. D. *The major film theories: An introduction*. Oxford University Press, 1976.
5. Aristarko G. *Istoriya teorii kino* [History of cinema theories]. Moscow, Ripol Classic, 2013.
6. Bart R. *Camera lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moscow, Ad Marginem Press, 1997.
7. Bart R. "Osnovy semiologii" [Elements of Semiology]. *Francuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: from structuralism to poststructuralism]. Moscow, Izdatel'skaya gruppa "Progress", 2000.
8. Bart R. *Tretij smysl* [The Third Meaning]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
9. Bateman J., Schmidt K. H. *Multimodal film analysis: How films mean*. London, Routledge, 2013.

10. Batova K. "Analiz konflikta "Nachal'nik-podchinennyj" (po materialam fil'ma "Koroleva benzokolonki")" [Analysis of the "superior - subordinate" conflict (according to the film "Koroleva Benokolonki")]. *Pedagogika i psihologiya: trendy, problemy, aktual'nye zadachi* [Pedagogy and psychology: trends, problems, actual tasks]. 2016, no. 11, pp. 1-6.
11. Bellur R. "Nedosyagaemyj tekst" [The unattainable text]. *Stroenie fil'ma* [The structure of a film], Moscow, Raduga, 1984. Pp. 221-230.
12. Benshoff H. *Film and television analysis: An introduction to methods, theories, and approaches*. London, Routledge, 2015.
13. Bordwell D. "A case for cognitivism." *Iris*. 1989, t. 9, no. 1989, pp. 11-40.
14. Bordwell D. "Cognitive theory." *The Routledge companion to philosophy and film*. Routledge, 2008. Pp. 376-387.
15. Bordwell D. *Making meaning*. Harvard University Press, 1991.
16. Bordwell, D. *Narration in the fiction film*. Routledge? 2013
17. Bordwell D. "Poetika kino" [Poetics of Cinema]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematic notes]. 2012, no. 100-101, p. 144-184.
18. Bordwell D. Thompson K. *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hil Publishing Company; 8th edition. 2008.
19. Borisova A. "Semiotika kino kak sposob poznaniya tekstov kinematografa" [Film semiotics as a way of cognition of filmic texts]. *Gumanitarnye chteniya v Politehnicheskoy universitete* [Humanitarian readings at the Polytechnic University]. 2018. Pp. 106-111.
20. Bryksina I. "Analiz fil'ma "Vremennye trudnosti" i studencheskie rassuzhdeniya o probleme chyorstvosti" [Analysis of the film "Temporary Difficulties" and student reasoning about the problem of callousness]. *GosReg: gosudarstvennoe regulirovanie obshchestvennykh otnoshenij* [GosReg: state regulation of social relation]. 2020, no 3, pp. 113-123.
21. Bugaeva L. "Kino i mozg (rec. na kn. Zacks J. Flicker: Your brain on movies; Pisters P. The neuro-image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture; Fahlenbrach K. Embodied metaphors in film, television, and video games" [Cinema and brain (a book review: Zacks J. Flicker: Your brain on movies; Pisters P. The neuro-image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture; Fahlenbrach K. Embodied metaphors in film, television, and video games)]. *Cognitive Approaches*. 2017.
22. Bugaeva L. "Kinotekst: proyaznenie znacheniya" [Filmic text: clarifying meaning]. *Mir russkogo slova* [The world of the Russian word]. 2011, no. 4, pp. 67-74.
23. Bylyov N. "Lingvisticheskij analiz sovremennogo anglijskogo kinematografa na primere fil'ma "Filth"" [Linguistic analysis of modern English cinema through the example of the film "Filth"]. *Obshchestvo, nauka, innovacii* [Society, science, innovations]. 2015, pp. 2363-2369.
24. Carroll N. *Engaging the moving image*. Yale University Press, 2008.
25. Carroll N. et al. *Interpreting the moving image*. Cambridge University Press, 1998.
26. Casetti F. *Theories of cinema, 1945-1995*. University of Texas Press, 1999.
27. Currie G. et al. *Image and mind: Film, philosophy and cognitive science*. Cambridge University Press, 1995.
28. Davletshina A. "Pravovaya real'nost' odnogo "Processa (filosofsko-pravovoj analiz fil'ma "Process")" [Legal reality of one "Process" (philosophical and legal analysis of the film "Process")]. *Filosofiya prava i prava cheloveka* [Philosophy of law and human rights]. 2015, pp. 91-92.
29. Davydova O. "Cena svobody (opyt eticheskogo analiza fil'ma A. Hichkoka "Golovokruzhenie")" [The price of freedom (the experience of ethical analysis of A. Hitchcock's film "Vertigo")]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina* [Pushkin Leningrad State University herald.]. 2012, t. 2, no. 1.
30. Denikin A. "Telesno-orientirovannyj podhod pri analize proizvedenij ekrannogo iskusstva" [Body-oriented approach to the analysis of works of screen art]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Ability]. 2017, no. 2, p. 123-131.
31. Dimuhametova A., Gayazova S. "Filosofskij analiz fil'ma Frenka Darabonta s točki zreniya ekzistencializma i osnovnykh filosofskih voprosov" [Philosophical analysis of Frank Darabont's film from the point of view of existentialism and basic philosophical issues]. *Sovremennaya nauka: aktual'nye voprosy, dostizheniya i innovacii* [Modern science: topical questions, achievements, and innovations]. 2020, pp. 75-79.
32. Dibrov A., Vychuzhanina E. "Semioticheskij analiz kinematografa" [Semiotic analysis of cinema]. *Nauka. Tekhnologii. Innovacii* [Science. Technologies. Innovations]. 2018, pp. 96-99.
33. Eko. U. "O chleneniyah kinematograficheskogo koda" [Articulations of the Cinematic Code.]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture]. 2008, no. 11, pp. 145-164.
34. Eco U. *The Limits of Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
35. Efimenko V. "Kinionarrativ kak ob'ekt narratologicheskogo analiza" [Film narrative as an object of narratological analysis]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological sciences. Theory and practice]. 2013, no 9 (2), pp. 87-90.

36. El'zesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emocii, telo* [Film Theory. An Introduction through the Senses], Saint Petersburg, Seans, 2016.
37. Fahlenbrach K. *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches*. N.Y., Routledge, 2016.XIV, 300 p. – (Routledge Research in Cultural and Media Studies. Vol. 76).
38. Fedotkin S. *Lejtmotivnyj analiz fil'ma: avtoref. dis. kand. Iskusstvovedeniya* [The method of film analysis based on leitmotifs]. VGIK im. S. A. Gerasimova, 2017.
39. Filippov S. H. "Munsterberg. "Fotop'esa: Psihologicheskoe issledovanie" (glavy iz knigi)" [The Film: A Psychological Study]. *Kinovedcheskie zapiski*. 2000, no. 48, pp. 234-277.
40. Filippov S. "Percepciya i recepciya v teorii iskusstva" [Perception and reception in the theory of art]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sociologiya. Iskusstvovedenie"*. 2019, no. 1(15), pp. 87-97.
41. Fyodorov A. *Analiz audiovizual'nyh mediatekstov* [Audiovisual media text analysis]. Moscow: MOO "Informaciya dlya vsekh", 2012.
42. Geiger J., Rutsky R. L. (ed.). *Film analysis: A Norton reader*. WW Norton & Company, 2013.
43. Giannetti L. *Understanding Movies*. Pearson; 13th edition, 2013.
44. Gorbatkova O. "Germenevicheskij analiz fil'ma "Mes'e Lazar"" [Hermeneutical Analysis of the film "Monsieur Lazar"]. *Crede Experto: transport, obshchestvo, obrazovanie, yazyk* [Crede Experto: transport, society, education, language]. 2018, no. 2.
45. Grodal T. *Moving pictures: A new theory of film genres, feelings, and cognition*. 1999.
46. Gus'kov V. "Narrativnyj analiz melodramaticheskikh fil'mov" [Narrative analysis of melodramatic films]. *Elektronnyj sbornik trudov molodyh specialistov Polockogo gosudarstvennogo universiteta* [Electronic collection of Polotsk State University young specialists' works]. 2020. Pp. 166-169.
47. Hasson U., Landesman O., Knappmeyer B., Vallines I., Rubin N., Heeger D. "Neurocinematics: The Neuroscience of film." *Projections: The Journal for Movies and Mind*. 2008, vol. 2, no. 1, pp. 1-26.
48. Ioos. E. *Kak smotret' Bergmana: pokadrovyy razbor kul'tovogo fil'ma "Persona" s tochki zreniya psikhologii* [How to watch Bergman: a shot by shot analysis of the cult film "Persona" from the point of view of psychology]. 2018:
49. Ioskevich YA. *Metodologiya analiza fil'ma (Stanovlenie sistemnogo podhoda v kinovedenii)* [Film analysis methodology (Formation of a systematic approach in film studies)]. Leningrad, LGITMiK, 1978.
50. Klejman N., Kozlov L. "Nash proekt" [Our project]. *Iskusstvo kino* [The art of cinema]. 1967, no. 7, pp. 102-112.
51. Klyueva L. *Transcendental'nyj diskurs v kino. Sposoby manifestacii transcendentnogo v strukture fil'ma* [Transcendental discourse in cinema. Methods for manifesting transcendence in the film structure.]. Moscow, VGIK im. Gerasimova, 2012.
52. Konstantinov M. "Tri koncepcii semiotiki kino: Yu. Lotman, C. Metc, R. Bart" [Three conceptions of film semiotics: Yu. Lotman, C. Metc, R. Bart]. *Gileya: nauchnyj visnik* [Gileya: scientific herald]. 2017, no. 123, pp. 176-181.
53. Korte G. *Vvedenie v sistemnyj kinoanaliz* [Introduction to Systematic Film Analysis]. Moscow, Izdatel'skij dom Vyshej shkoly ekonomiki, 2018.
54. Kovalev V., Belavin O., Ignatova S. "Konfliktologicheskij analiz fil'ma "Garazh"" [Conflictological analysis of the film "Garazh"]. *Akmeologiya*. 2013, no. S1, pp. 178-180.
55. Kovalev V. "Problemy vyavleniya mekhanizma formirovaniya iskusstvennykh stereotipov (na primere kontent-analiza fil'ma "Brat-2")" [Problems of identifying the mechanism for the formation of artificial stereotypes (through the example of content analysis of the film "Brother-2")]. *Gumanitarnye i social'no-ekonomicheskie nauki* [Humanities and socioeconomic sciences]. 2008, no. 4, pp. 169-172.
56. Kurennoj V. *Filosofiya fil'ma: uprazhneniya v analize* [Film philosophy: exercises in analysis]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009.
57. Kurova E. "Fotogramma kak osnova semioticheskogo analiza kino" [Photogram as the basis of semiotic analysis of the movie]. *Gumanitarnye i social'nye nauki* [Humanities and social sciences]. 2018, no. 3, pp. 2-11.
58. Leontovich O. *Metody kommunikativnykh issledovanij* [Communication research methods]. Moscow, Gnozis, 2011.
59. Lotman Yu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema]. St. Petersburg, "Iskusstvo – Spb", 1998.
60. Lucenko E., Pyatkin D., Grummet V. *Avtomatizirovannyj sistemno-kognitivnyj analiz fil'mov* [Automated system-cognitive analysis of films]. Krasnodar, Kubanskij gosudarstvennyj agrarnyj universitet imeni I.T. Trubilina [Krasnodar, Kuban State Agrarian University], 2019.
61. Lyubaeva V. "Lingvisticheskij analiz sovremennykh mul'tiplikacionnykh fil'mov" [Linguistic analysis of modern animated films]. *Problemy unedneniya rezul'tatov innovacionnykh razrabotok* [Problems of implementing the results of innovative developments]. 2017, pp. 65-67.
62. Marievskaya N. "Vremya i smysl. Opyt temporal'nogo analiza kinoproizvedeniya" [Time and essence. Study of cinema product temporal analysis]. *Vestnik VGIK*. 2014, no. 4, pp. 33-46.

63. Mast G., Cohen M. "Film theory and criticism: Introductory readings." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1975, t. 33, no. 3.
64. Mekhonoshin V. "Sociokul'turnyj analiz fil'ma "Malen'kaya miss schast'e"" [Social and cultural analysis of the film "Little Miss Sunshine"]. *FЭn-nauka*. 2013, no. 4, pp. 40-43.
65. Merleau-Ponty. M. *Das Kino und die neue Psychologie*. GRIN Verlag; 1. Edition, 2002.
66. Metc K. "Kino: yazyk ili rech'?" [Cinema: language or speech?] *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematic notes]. 1994, pp. 54-90.
67. Morozova E. "Osobennosti perevodcheskogo analiza audiovizual'nyh proizvedenij s pozicij psiholingvisticheskogo i kognitivnogo podhodov" [Psycholinguistic and cognitive approaches to translation analysis of audiovisual products] *Nauchnyj start*. 2019, pp. 161-164.
68. Munsterberg H. *The Film: A Psychological Study*. Dover Publications; Dover Ed edition (February 29, 2012).
69. Nazaretyan P. "Retrospektivnoe predstavlenie teorij kino v social'no-filosofskom kontekste" [Retrospective presentation of cinema theories in a socio-philosophical context]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*. 2019, no. 1 (72).
70. Nazaretyan P. "Social'no-filosofskij analiz teorij kino" [Socio-philosophical analysis of cinema theories]. *Aktual'nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk* [Actual problems of the humanities and natural sciences]. 2016, no. 1 (1).
71. Odin R. *Les espaces de communication*. Pu Grenoble, Pu de Grenoble edition, 2011.
72. Orekh E., Sergeeva O. "Zabota o starikah v interpretacijah otechestvennogo kinematografa" [Care for the elderly interpreted in Russian films]. *Zhurnal sociologii i social'noj antropologii* [Sociology and social anthropology journal]. 2019, t. 22, no. 4, pp. 120-140.
73. Pashkovska-Vil'k A. "Yazyk subkul'tur v kinodialoge – perevodcheskij analiz fil'ma "Stilyagi"" [Language of subcultures in the film dialogue - translation analysis of the film "Stilyagi"]. *Russkij yazyk i kul'tura v zerkale perevoda* [Russian language and culture in the mirror of translation]. 2016, no. 1, pp. 407-416.
74. Pavlov A. "Analiz fil'ma: teper' i v Rossii" [Film analysis: now in Russia]. Korte G. *Vvedenie v sistemnyj kinoanaliz* [Introduction to systemic film analysis]. Moscow, Izdatel'skij dom Vysshej shkoly ekonomiki, 2018. Pp.11-13.
75. Pavlov A. "Fragment lekcii "Cinema Studies kak disciplina"" [the excerpt of the lecture "Cinema Studies as a discipline"]:
76. Pchelina V., Tishchenko V. "Professiovedcheskij analiz hudozhestvennogo fil'ma "Bez uma ot lyubvi" (SSHA, 2005) s ispol'zovaniem sravnitel'nogo psihologicheskogo professiovedeniya dlya proforientacii lic s OVZ" [Professorial analysis of the feature film "Crazy for Love" (USA, 2005) using comparative psychological professional studies for career guidance of people with disabilities]. *Obrazovanie i nauka v Rossii i za rubezhom* [Education and science in Russia and abroad]. 2018, no. 2, pp. 46-56.
77. Persson P. *Understanding cinema: A psychological theory of moving imagery*. Cambridge University Press, 2003.
78. Pisters P. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford, Stanford University Press, 2012. X, 388 p.(Cultural Memory in the Present).
79. Plantinga C. "Cognitive film theory: An insider's appraisal." *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*. 2002, t. 12, no. 2, pp 15-37.
80. Poselyagin N. "Kinofil'm kak ob'ekt i ne-ob'ekt narratologii" [Cinema as an object and non-object of narratology]. *Narratorium*. 2012, no. 2 (4).
81. Postnikova T. "Ponyatie avtokommunikacii v semiotike YU. M. Lotmana. Filosofsko-antropologicheskij analiz fil'ma" [The concept of autocommunication in Yu.M. Lotman's semiotics. Philosophical and anthropological analysis of the film]. *Aspekty: Sb. statej po filosofskim problemam istorii i sovremennosti: Vyp IV* [Collection of articles on philosophical problems of history and modernity: Issue IV]. Moscow, Sovremennye tetrad. 2006, pp. 120-132.
82. Puzanova, ZH., Trocuk I. "Narrativnyj analiz: ponyatie ili metafora?" [Narrative analysis: concept or metaphor?] *Sociologicheskij zhurnal*. 2003, no. 17, pp. 56-82.
83. Razlogov K. *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenij ekrana* [The structure of a film. Some problems of the analysis of screen products]. Moscow, Raduga, 1984.
84. Roslyakova V. "Social'nye kommunikacii posredstvom kinematografa i analiz cveta v kartine B. Bertoluchchi "Konformist" (1970)" [Social communications through cinema and color analysis of B. Bertolucci's film "The Conformist"]. *Sociodinamika*. 2015, no. 10, pp. 109-137.
85. Ryan M., Lenos M. *An introduction to film analysis: Technique and meaning in narrative film*. Bloomsbury Publishing USA, 2020.
86. Salt B. *Film style and technology: History and analysis*. Starword, 1992.
87. Sal'nyj R. "Germenevticheskij analiz fil'ma na studencheskuyu temu (na primere fil'ma P. Todorovskogo "Kakaya chudnaya igra")" [Hermeneutical analysis of the film on a topic related to studying (through the example of the film by P. Todorovsky "What a wonderful game")]. *Mediaobrazovanie*. 2017, no. 4, pp. 158-166.

88. Salynskij D. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Tarkovsky's film hermeneutics]. Moscow, Kvadriga, 2009.
89. Samutina N. *Slovo iz dvuh problemnykh chastej: kinoissledovaniya 2010-h o svoem uskol'zayushchem ob'ekte* [The 2010s cinema studies on their elusive object]. Moscow, Izdatel'skij dom VSHE, 2010.
90. Schtein. S. "Granicy kinovedeniya kak subdisciplinarnoj predmetnosti iskusstvovedeniya" [The boundaries of cinema studies as a subdisciplinary subject of art studies]. *Logika vizual'nykh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k ekrannomu obrazu* [Logic of visual representations in art: from icon-painting space and architecture to screen image]. Moscow, RSUH, 2019. Pp. 234-314.
91. Schtein S. "Konstantnyj metod i metod ontologizacii v obrazovanii, svyazannom s sozdaniem ekrannykh form" [Constant method and method of ontologization in education associated with the creation of screen forms]. *Aktual'nye problemy ekrannykh i interaktivnykh media: Sbornik materialov III nauchnoj konferencii*, Moscow, 17 noyabrya 2020 [Actual problems of screen and interactive media: Collection of materials of the III scientific conference. Moscow, November 17, 2020]. Sost. i na-uch. red. d-r iskusstvovedeniya, professor N. G. Krivulya, Moscow, HST MSU, 2021. Pp. 87-96.
92. Schtein S. *Matrica gumanitarnoj nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RSUH, 2020.
93. Schtein S. "Metodologiya v iskusstvovedenii" [Art history methodology]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda* [Decorative art and subject-spatial environment]. Vestnik MGHPA. 2017, t. 1, no. 4, pp. 35-37.
94. Schtein S. *Teoreticheskie osnovy form iskusstva, baziruyushchihsya na fenomene avtomaticheskoy fiksacii*. Ucheb. Posobie [Theoretical fundamentals of art forms based on the automatic fixation phenomenon]. Moscow, Institut kino i televideniya (GITR), 2019.
95. Seeley W., Carroll N. *Cognitive Theory and the Individual Film: The Case of Rear Window*. 2014.
96. Serbin V. "Problemy semioticheskoy interpretacii znacheniya v kino" [Problems of semiotic interpretation of meaning in cinema]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sociologiya. Politologiya* [TSU herald. Philosophy. Sociology. Politicalology]. 2014, no. 4 (28), pp. 202-210.
97. Shatova E. "Vektory semioticheskikh metamorfoz kinoznacheniya: popytka metateoreticheskikh postroenij" [Vectors of semiotic metamorphosis of film meaning: an attempt at metatheoretical constructions]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina* [Pushkin Leningrad State University herald]. 2014. T. 2, no. 1, pp. 147-156.
98. Simila J. *Menetetty viattomuus. Ekokriittinen analyysi elokuvasta "U ozera"*: dis. University of Tampere, 2013.
99. Smith G. M. *Film structure and the emotion system*. Cambridge University Press, 2003.
100. Sokolova E., Horoshilov D. "Glubinnaya germenevtika v vizual'nom analize (na primere fil'ma V. Allena "Zelig")" [Deep hermeneutics in visual analysis (through the example of W. Allen's movie Zelig)]. *Social'naya psihologiya i obshchestvo* [Social psychology and society]. 2018, t. 9, no. 3, pp. 118-126.
101. Stam R. *Film theory: An introduction*. John Wiley & Sons, 2017.
102. Surace B. "Semiotics (of Cinema)'s not Dead." *13th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*. IASS Publications & International Semiotics Institute, 2018.
103. *The Cinematography of "The Incredibles" Part 1:*
104. Tihonova R. *Hudozhestvennoe reshenie fil'mov Aleksandra Sokurova: izobrazitel'nye osobennosti*: dis. [Visual analysis of Aleksandr Sokurov's films] VGIK im. S. A. Gerasimova, 2011.
105. Tymchuk A., Ustyuzhaninova E. "Analiz eticheskikh problem v fil'me "Elizium: Raj ne na zemle"" [Analysis of ethical issues considered in the film "Elysium"]. *GosReg: gosudarstvennoe regulirovanie obshchestvennykh otnoshenij* [GosReg: state regulation of social relation]. 2020, no. 3.
106. Usmanova A. *Interv'yu* [The interview]. 2017:
107. Usmanova A. "Nauchenie videniyu: k voprosu o metodologii analiza fil'ma" [Teaching the vision: on the film analysis methodology]. *Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na social'nuyu real'nost'* [Visual anthropology: new views on social reality.]. Saratov, 2007. Pp. 183-204.
108. Vdovina T. "Vizual'nye issledovaniya: osnovnye metodologicheskie podhody" [Visual studies: basic methods of research]. *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Sociologiya* [RUDN University herald. Series: Sociology]. 2012, no. 1, p. 24.
109. Yampol'skij M. *Pamyat' Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf* [The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film]. RIK "Kul'tura", 1993.
110. Yampol'skij M. *Vidimyy mir. Ocherki rannej kinofenomenologii* [Visible world. Essays on film phenomenology]. Nauchno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva, Central'nyj muzej kino, Mezhdunarodnaya kinoshkola, Moscow, 1993.
111. Yampol'skij M. *Yazyk-telo-sluchaj. Kinematograf i poiski smysla* [Language-body-case. Cinema and search for meaning]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [The New Literary Observer], 2004.

112. Yanutsh O. "Analiz kinoteksta kak instrument ekspertizy kinoprodukcii" [Filmic text analysis as an expert film review tool]. *Kul'turologicheskaya ekspertiza: teoreticheskie modeli i prakticheskij opyt* [Cultural expertise: theoretical models and practical experience], Saint Petersburg, 2011. Pp. 286-303.
113. Yarskaya-Smirnova E. "Gender, vlast' i kinematograf: osnovnye napravleniya feministskoj kinokritiki" [Gender, power, and cinema: main directions of feminist film criticism]. *Zhurnal sociologii i social'noj antropologii* [Sociology and social anthropology journal]. 2001. T. 4, no. 2, pp. 100-118.
114. Zacks J.M. *Flicker: Your Brain on Movies*. New York, Oxford University Press, 2015.
115. Zajchenko S. "Nekotorye osobennosti kinodiskursa kak znakovoj sistemy" [Some features of film discourse as a sign system]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological sciences. Theory and practice]. 2011, no. 4, pp. 82-86.
116. Zhdanova S., Chudova I. "Ideologii i utopii sovremennogo obshchestva: vizual'nyj analiz kinoteksta" [Ideologies and utopias of modern society: visual analysis of filmic text]. *Sovremennyy diskurs-analiz* [Contemporary discourse analysis]. 2011, no. 1, p. 51-71.
117. Zhukova N. "Pozitivnye i negativnye srezy iskusstva obrazca "Matrica": kul'turologicheskij analiz" [Positive and negative cut art sample "Matrix": cultural analysis]. *Visnik Mariupol'skogo derzhavnogo universitetu. Ser.: Filosofiya, kul'turologiya, sociologiya* [Mariupol State University herald. Series: Philosophy. Cultural studies. Sociology]. 2012, no. 3.
118. Zmitrochenko D. "Narrativnyj analiz v issledovanii hudozhestvennyh fil'mov" [Narrative analysis in feature film research]. *Elektronnyj sbornik trudov molodyh specialistov Polockogo gosudarstvennogo universiteta* [Electronic collection of Polotsk State University young specialists' works]. 2019, pp. 173-175.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Дэвид Бордуэлл. Восприятие фильма.

Рис. 2. Подходы к анализу фильма.

Рис. 3. Bateman J., Schmidt K. H. «Multimodal film analysis: How films mean». Основные направления Film Studies.

Рис. 4. Транскрипция фрагмента фильма «Идентификация Борна» (00:11:36–00:12:10).

Рис. 5. Интертекстуальные отношения.