

С.О. Егоров\*

**КИНО, ИСТОРИЯ, ИДЕОЛОГИЯ: ВОЗМОЖНЫЕ ПОДХОДЫ  
К ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИНОТЕКСТА**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-1  
УДК 94+791.44

*Выходные данные для цитирования:*  
Егоров С.О. Кино, история, идеология: возможные подходы к интерпретации  
кинотекста // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 11–20. URL:  
<http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-01.pdf>

S.O. Egorov\*

**CINEMA, HISTORY, IDEOLOGY: POSSIBLE APPROACHES  
TO THE FILM TEXT INTERPRETATION**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-1

*How to cite:*  
Egorov S.O. Cinema, History, Ideology: Possible Approaches to the Film Text  
Interpretation // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 11–20. [Available online:  
<http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-01.pdf>]

**Abstract.** The article is devoted to the consideration of possible approaches to the analysis of cinema from the point of view of historical science. Based on the ideas expressed by the French historian M. Ferro, the ideology implicitly contained in the film is determined as an object of research interest for history. To search for methods for analyzing ideology in cinematography, an appeal to the Cinema Theory is proposed. As a result of a review of the main directions that exist in modern English-language Film Theory, it is concluded that none of the two main directions satisfies the request for a theoretical and methodological apparatus that allows analyzing ideology in cinema in an academic context. Thus, the set of approaches united under the term “Theory” (which includes neo-Marxist, Psychoanalytic and post-Structuralist interpretations of cinema, as well as studies from the positions of various minorities) initially sets a specific ideologized reading of the film text, and the opposing school of neo-Formalism fundamentally refuses to analyze the ideological content. It is supposed to build the theoretical and methodological apparatus of film research at two levels: the analysis of ideology through the study of the plot and images. Further, possible ideas and concepts from related humanities are proposed, including those that have been applied in film studies in relation to the study of specific topics. Among such areas of potential borrowing of theories and methods that can help a more rigorous and objective analysis of ideology in cinema, various variants of Structuralism are indicated, in particular, the Morphology of V.Ya. Propp, Semiotics (especially the works of Yu.M. Lotman), Iconological school in Art History, the theory of Archetypes developed in Psychoanalysis.

**Keywords:** ideology, film theory, methodology of history, semiotics, structuralism.

*The article has been received by the editor on 03.08.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.*

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению возможных подходов к анализу художественного кинематографа с точки зрения исторической науки. Отталкиваясь от идей, высказанных французским историком М. Ферро, в качестве объекта исследовательского интереса для истории определяется идеология, в неявном виде содержащаяся в фильме. Для поиска методов анализа идеологии в кинематографе предлагается обращение к теории кино. В результате обзора основных направлений, существующих в современной

\* **Станислав Олегович Егоров**, кандидат исторических наук, Новосибирский национальный исследовательский государственный университет, Новосибирск, Россия, e-mail: [segorov752@gmail.com](mailto:segorov752@gmail.com)  
**Stanislav Olegovich Egorov**, Candidate of Historical Sciences, Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russia, e-mail: [segorov752@gmail.com](mailto:segorov752@gmail.com)

англоязычной теории кино, делается вывод о том, что ни одно из двух магистральных направлений не удовлетворяет запрос на теоретико-методологический аппарат, позволяющий анализировать идеологию в кино в академическом контексте. Так, совокупность подходов, объединяемых под термином «Теория» (куда входят неомарксистские, психоаналитические и постструктуралистские интерпретации кинематографа, а также исследования с позиций различных меньшинств), изначально задает конкретное идеологизированное прочтение кинотекста, а оппонирующая школа неформализма принципиально отказывается от анализа идеологического содержания. Выстраивать теоретико-методологический аппарат исследования кино предполагается на двух уровнях анализа идеологии через исследование сюжета и образов. Далее предлагаются возможные идеи и концепции из смежных гуманитарных дисциплин, в том числе получившие свое применение в исследованиях кино применительно к изучению конкретных тем. В числе таких областей потенциального заимствования теорий и методов, способных помочь более строгому и объективному анализу идеологии в кинематографе, указываются различные варианты структурализма, в частности морфология В.Я. Проппа, семиотика (в особенности работы Ю.М. Лотмана), иконологическая школа в искусствоведении, теория архетипов, разработанная в психоанализе.

**Ключевые слова:** идеология, теория кино, методология истории, семиотика, структурализм.

*Статья поступила в редакцию 03.08.2022 г.*

---

Прошло уже почти тридцать лет с момента публикации в «Вопросах истории» статьи «Кино и история»<sup>1</sup> известного французского историка Марка Ферро – первого в постсоветской России теоретического текста на тему взаимоотношений исторической науки и кинематографа. «Кино и история» представляет собой краткое изложение идей М. Ферро о возможностях использования кино как исторического источника и подходах к анализу кинематографических произведений, сочетающихся с общим призывом к отказу от снобизма историков по отношению к кино. Интересно, что этот текст французского историка является не только первым на русском языке теоретически значимым размышлением о возможном взгляде историка на фильм как на исторический источник, но, по-видимому, и последним.

Тридцать лет – достаточный срок для того, чтобы вновь поднять вопрос о возможных способах анализа кинематографа историками, прежде всего с учетом уже существующих в современной теории кино, тем более что указанные М. Ферро направления в изучении фильма с точки зрения исторической науки представляются и по сей день актуальными в методологическом плане. Далее попытаемся рассмотреть высказанные автором (нередко – весьма бегло) идеи по поводу исторического анализа кинематографа, выявив основную проблематику этого анализа в варианте М. Ферро.

Статья 1993 г. в «Вопросах истории» является, в сущности, кратким пересказом содержания сборника статей и очерков Марка Ферро под тем же названием, опубликованным еще в 1977 г.<sup>2</sup>, местами представляя собой перевод отдельных фрагментов. Теоретические идеи М. Ферро излагаются по русскоязычной статье, но при необходимости привлекается и материал книги «Кино и история» (“*Cinema et Histoire*”), в частности примеры подробного анализа Марком Ферро отдельных кинопроизведений, где эти теоретические идеи демонстрируются на практике.

Отмечаемая автором подозрительность и скепсис историков по отношению к кино как к источнику, стоящему где-то в самом низу неофициальной иерархии, после государственных документов разного уровня, официальных средств массовой информации (например,

---

<sup>1</sup> Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47–57.

<sup>2</sup> Ferro M. *Cinema et Histoire*. Paris, 1977. Здесь будет использоваться англоязычный вариант этой книги: Ferro M. *Cinema and History*. Detroit, 1988.

газет) и прочих печатных источников<sup>3</sup>, кажутся уже не так актуальны. Сегодня положение дел значительно изменилось: кинематограф стал вполне привычным объектом исторического исследования<sup>4</sup>, что можно рассматривать в контексте общего процесса «демократизации» исторических исследований<sup>5</sup>, запущенного еще школой «Анналов» – к поздним последователям этого направления принадлежит и сам Ферро. В то же время теоретические вопросы, поднятые французским историком, напротив, менее актуальными не стали.

В статье указываются примеры точек соприкосновения истории и кинематографа, которые сводятся автором к трем аспектам понимания кино в истории, продемонстрированные им на многочисленных примерах из раннесоветского и сталинского кинематографа: 1) *кино – фактор истории* (использование кино как инструмента пропаганды); 2) *специфические формы кинематографического языка* (связь киноязыка с идеологией); 3) *фильм как исторический документ* (кинематограф как отражение исторической эпохи, ее «духа», настроений общества). Также Ферро задает вопрос: «Существует ли кинематографическое видение истории?». Речь в этой части статьи идет, в сущности, об исторической памяти, с одной стороны – изображении истории в зависимости от времени создания кинофильма, с другой – влиянии кино на формирование образов истории.

Формальный анализ языка кино (2) интересен в контексте истории искусства и без него невозможен, но имеет ли он ценность для историка? Если обратиться к тексту самого Ферро, то очевидно, что он не анализирует кинематографические приемы сами по себе, а показывает на конкретных примерах, как с их помощью выражается идеология<sup>6</sup>.

Таким образом, остается вопрос об идеологии как направленного инструмента пропаганды (1) и одновременно как отражения важных для общества тем (3). Как отмечает Ферро, идеология в кино характерна для любой большой кинематографической державы, будь то США, СССР или Франция: «Власти, какого бы происхождения они ни были, чьи бы интересы они ни защищали – Капиталов, Советов или Бюрократии, – заняли одинаковую позицию, пожелав подчинить себе кино»<sup>7</sup>. Стоит отметить, что понимание крайней идеологизированности не только советской, но и западной культуры было общим местом для левых интеллектуалов Европы и в частности Франции; после 1968 г. эта идея обосновывалась в двух «манифестах» поколения «Красного мая 68-го»: «Одномерном человеке» Г. Маркузе и «Обществе спектакля» Ги Дебора.

Хотя в своей статье Ферро говорит о «множестве подходов к анализу фильма», но непосредственно выделяет только позитивистский (т.е. оценка исторической достоверности фильма, что, по мнению самого автора, не имеет большого смысла) и «идеологический» (согласно которому, вне зависимости от своей достоверности, фильм выражает ту или иную идеологию, либо господствующую, либо оппозиционную, которую историк и может выявить). Обобщая написанное выше, М. Ферро предлагает анализировать кино как исторический источник с точки зрения идеологии, правда не давая определения этому понятию в своей книге. Можно предположить, что Ферро, подобно другим левым французским интеллектуалам во второй половине XX в., воспринимал категорию «идеология» под влиянием Л. Альтюссера и Р. Барта, тем более что аргументы в пользу этого можно обнаружить в его текстах. Так, Марк Ферро вслед за Альтюссером акцентирует внимание на идеологических

<sup>3</sup> Ферро М. Кино и история... С. 47.

<sup>4</sup> В качестве примера из истории российской исторической науки можно указать посвященный кинематографу номер журнала «Отечественная история» за 2003 г. и, конечно же, настоящий тематический выпуск «Исторического курьера».

<sup>5</sup> Этот процесс заключался в расширении самого понятия «исторического источника», что было сделано уже основателем школы М. Блоком, и, соответственно, активном включении в научный оборот новых типов источников (в первую очередь – недокументальных, неофициальных), позволяющих исследовать новые для исторической науки сферы, «открытые» школой «Анналов»: менталитет, повседневную жизнь, популярную культуру и т.д.

<sup>6</sup> Например, Ферро показывает, как прием монтажного перехода «наплыв» (плавная смена планов), используемый в «Еврее Зюссе» (1940), задает структуру фильма и его антисемитское прочтение: Ферро М. Кино и история... С. 52.

<sup>7</sup> Ферро М. Кино и история... С. 49.

институтах общества, «присваивающих себе право говорить» от имени того или иного высшего начала («Бога, нации или пролетариата»)<sup>8</sup>. Анализ же идеологического содержания тех или иных фильмов демонстрирует близость автора к пониманию идеологии Бартом, определившим ее как вторичную семиологическую систему, где знак сам становится означающим для системы более высокого порядка, т.е., помимо буквального значения, имеет и дополнительное, коннотативное, отсылающее к более абстрактным понятиям-означаемым<sup>9</sup>. Общая для такого рода означаемых (коннотативных) область и определяется Р. Бартом как идеология, и «эта область всегда едина для определенного общества на определенном этапе его исторического развития»<sup>10</sup>. Такого рода восприятие идеологии демонстрируется Ферро например в сравнительном анализе тематически близких фильмов, посвященных Гражданской войне в России: пробольшевистский «Уплотнение» и антибольшевистский «Дни ужаса в Киеве» (оба 1918 г.). Имея противоположную политическую направленность и, соответственно, давая противоположные оценки, оба фильма через образы и сюжетные повороты говорят о проблеме взаимодействия большевистской власти с представителями «старого режима» (в одном случае рисуя идиллическую картину такого взаимодействия, в другом же – показывая ужасные последствия)<sup>11</sup>.

Солидаризируясь с французским историком, стоит отметить, что именно исследование идеологии, содержащейся в кинематографическом произведении, позволяет реконструировать исторический контекст эпохи, в первую очередь – культурный, достичь более полного понимания менталитета того или иного общества. Такая конечная цель исторического исследования ставилась не только так называемой «новой исторической наукой», как называли школу «Анналов», но даже и А.С. Лаппо-Данилевским (в виде процедуры «исторического построения» как завершающего этапа исторического исследования), чьи идеи до сих пор занимают очень важное место в российской научной традиции. С данной позиции принципиально важно отличать анализ идеологического содержания произведения от изучения художественного языка кинематографа или, например, истории кинопроизводства.

Таким образом, Марк Ферро наметил направления для анализа кино (прежде всего, выявления скрытой идеологии в конкретных фильмах), однако не предоставил самих «ключей» для интерпретации фильма. Вопрос о том, как именно историк может анализировать кино, какие концептуальные средства при этом использовать, и является, с нашей точки зрения, наиболее актуальным до сих пор.

Есть ли у исторической науки свои специфические методы для такого анализа? В целом для исторической науки, как известно из ее истории (особенно XX в.), нормально заимствовать методы и теоретические концепции других наук и дисциплин, приспособляя их для своих нужд. Упомянувшееся выше расширение источниковой базы историка, активное введение нетекстовых типов источников в научный оборот естественным образом повлекло за собой освоение исследователями различных методов их анализа, уже использовавшихся в смежных дисциплинах. Это можно отметить и в различных публикациях, поднимавших теоретические вопросы способов анализа кино со стороны исторической науки применительно к конкретным исследовательским темам с акцентом на рассмотрение идеологического содержания. Так, например, Т.Ю. Дашкова в статье, посвященной образам любви и быта в кинематографе сталинской эпохи<sup>12</sup>, предлагает рассматривать данную тему с точки зрения семиотики и гендерной теории (с учетом идей социального конструктивизма)<sup>13</sup>. В статье Е.В. Волкова и Е.В. Пономарёвой, посвященной художественному кино как источнику по изучению культурной памяти, предлагаются к использованию исследовательские принципы,

<sup>8</sup> *Ferro M. Cinema and History...* P. 15.

<sup>9</sup> *Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Мифологии. М., 2010. С. 271–272.*

<sup>10</sup> *Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Нулевая степень письма. М., 2008. С. 270–271.*

<sup>11</sup> *Ferro M. Cinema and History...* P. 35–40.

<sup>12</sup> Эта статья является единственной в посвященном кинематографу тематическом выпуске «Отечественной истории», содержащей указание на конкретные теоретические подходы (см.: *Отечественная история. 2003. № 6*).

<sup>13</sup> *Дашкова Т.Ю. Любовь и быт в кинолентах 1930 – начала 1950-х годов // Отечественная история. 2003. № 6. С. 60.*

сформулированные М. Ферро (необходимо отметить, что авторы не касаются выделенного нами выше акцента на исследовании идеологии в подходе французского историка, который, на наш взгляд, лежит в основе его идей), семиотическое понимание кинематографа Ю.М. Лотманом, а также конкретные методы, относимые к так называемому «визуальному повороту» в гуманитарных науках, позволяющие исследовать идеологию фильма, выраженную в визуально-вербальных образах<sup>14</sup>. Из последних, безусловно, удачных примеров продуманного выстраивания историками своей исследовательской методологии при изучении художественного кинематографа можно указать монографию Л.Н. Мазур и О.В. Горбачёва, посвященную истории репрезентации образа деревни в советском кино. Работа содержит вводный раздел, посвященный описанию теоретико-методологической базы исследования, в том числе рассмотрению теории образа, которая основывается в значительной степени на идеях структурализма, в частности семиотике в варианте Московско-тартуской школы Ю.М. Лотмана<sup>15</sup>.

Как можно заметить по приведенным выше примерам, предпочтительным способом исследования идеологии в кинематографе является анализ создаваемых в фильме образов, а в методологическом аппарате такого исследования, очевидно, присутствует семиотика, как раз и занимающаяся изучением знака и знаковых систем (художественный образ может рассматриваться в обоих аспектах). Также отметим, что различные варианты методологии исследования кино, предлагавшиеся в разное время историками, обращаются к подходам других гуманитарных наук и областей исследования.

Для ответа на поставленный выше вопрос о возможных способах изучения кинематографа логичным видится обращение к такой дисциплине, как теория кино<sup>16</sup>. Здесь нас будут интересовать следующие проблемы. Во-первых, существует ли в кинотеории методологический и теоретический аппарат для анализа идеологии и как он используется? Во-вторых, присутствуют ли в теории кино какие-то специфические подходы к анализу, характерные именно для этой дисциплины?

В современной теории кино можно выделить два основных направления: так называемая «Теория» («Большая Теория», в оригинале: *Theory* или *Grand Theory*) и возникшая в оппозиции к ней школа неформализма/исторической поэтики.

Под термином «Теория» объединяют различные направления в теории кино, возникшие на стыке «критической теории» Франкфуртской школы и лингвистического поворота в гуманитарных науках. Эти направления представляют собой различные комбинации неомарксизма, психоанализа (чаще в варианте Ж. Лакана) и структурализма (в 60-х все это нередко называлось «французской теорией»)<sup>17</sup>. Объединяющим их принципом является «герменевтика подозрения»<sup>18</sup> – изначальная установка на выявление некоей «скрытой» идеологии в любом кинопроизведении, которая будет неявно отражаться в структуре повествования, элементах киноязыка и т.п. В качестве этой «скрытой идеологии» в «Теории» с 1970-х гг. понимаются различные формы системного угнетения меньшинств, и, соответственно, она распадается на гендерные/феминистские исследования кино, квир-исследования, постколониальные исследования и т.п.<sup>19</sup> Надо отметить, что такой подход к исследованию кино является, в общем, магистральным для современного киноведения, если судить по количеству публикаций и учебных программ соответствующей направленности, а книги и сборники

<sup>14</sup> Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2012. № 10 (269). С. 22–23.

<sup>15</sup> Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М., 2022. С. 8–44.

<sup>16</sup> В данной статье, говоря об англоязычном киноведении (задающем основные методологические и концептуальные тренды для этой сферы исследований на настоящий момент), мы используем понятие «теория кино» в смысле дисциплины, выделяемой в англоязычном академическом дискурсе (*Film Theory*) из общего дисциплинарного поля «исследований кино» (*Film/Cinema Studies*).

<sup>17</sup> См.: МакДональд К. Теория фильмов. Харьков, 2018. С. 73–120.

<sup>18</sup> «Фрейд... Ницше или Маркс, все трое взяли на себя роль философов подозрения, мыслителей, срывающих маски». Рикёр П. Конфликт интерпретаций. М., 2008. С. 159.

<sup>19</sup> См.: МакДональд К. Теория фильмов... С. 121–174.

в жанре «Введение в теорию кино» написаны преимущественно с точки зрения «Теории» (в качестве примера см. одну из самых популярных – «Теория фильмов» (“Film Theory. The Basics”) Кевина МакДональда<sup>20</sup>).

Таким образом, «Теория» как раз и имеет своей целью выявление и критику присутствующей в фильме идеологии, не демонстрируемой явно. Не касаясь самого идейного содержания и идеологических оснований этого варианта исследований кино, обратимся непосредственно к методу анализа идеологии. Американский теоретик и историк кино Дэвид Бордуэлл, основатель школы неформализма/исторической поэтики (также используется термин «пост-Теория»), строит свой подход на последовательной критике всего, что связано с «Теорией» (сам Бордуэлл иронически обозначает эту совокупность направлений как SLAB-теорию – от составляющих теоретическую основу этого направления семиотики Соссюра, психоанализа Лакана, марксизма Альтюссера и теории текста Барта<sup>21</sup>). Основная его претензия заключается в том, что авторы SLAB-теории подходят к анализу конкретного фильма с заранее установленным полем значений, через которое и интерпретируется произведение. Таким образом, кино, понимаемое как система значений, лишь прочитывается определенным заранее заданным образом, но не исследуется само по себе и, помимо этого, является антиисторичным по своей сути, так как не учитывает исторический контекст создания и проката тех или иных фильмов.

Сам же Д. Бордуэлл в одной из своих статей «Историческая поэтика кино» (1989), попутно сетуя на то, что все методы в исследованиях кино заимствованы из литературоведения, истории искусства или психологии, предлагает свою концепцию «исторической поэтики кино», основанной на идеях русских формалистов в литературоведении (Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум) и формальной школе в искусствоведении (Вельфлин, Ригль, Гомбрих). Исследователь кино, по мнению Д. Бордуэлла, должен акцентировать свое внимание на мотивах и образах, из которых режиссер «собирает» свой фильм, стилистике киноязыка и принципах построения кинопроизведения<sup>22</sup>. Хотя подход неформалистов лишен предвзятости их оппонентов и, в отличие от них, придает большое значение историческому контексту, но все же акцентирует внимание именно на истории выразительных средств и формальных приемов кинематографа, являясь по существу историей кино аналогично классической истории искусства.

Вышесказанное приводит нас к следующему вопросу: возможен ли анализ самой идеологии кино, заранее не предзаданный даже не субъективными, а дисциплинарными установками? Рискнем предложить свою версию возможного подхода к изучению идеологического аспекта кинематографического произведения. Это изучение можно условно разделить на два уровня: выявление идеологии через анализ структуры повествования (нарратива), а также через анализ образов (в случае кинематографа – визуально-вербальных). Методы анализа произведения, как и во всей теории кино, изначально заимствуются здесь из других наук, а именно – литературоведения, искусствоведения и семиотики. Стоит отметить, что такой двойственный подход к исследованию кинематографа был характерен еще для школы русского формализма начала XX в., недолго просуществовавшей в силу, прежде всего, политических причин, но чье наследие актуализируется теоретиками кино в последнее время<sup>23</sup>. Формалисты, приветствовавшие новое искусство, еще в эпоху немого кинематографа предложили разграничить изучение кино на анализ кадра как изображения и фабулы произведения исходя из генеалогии киноискусства, которую формалисты выводили из фотографии и литературы соответственно<sup>24</sup>. Подобный же подход к анализу фильма на уровне сюжета и образов с целью выявления скрытой идеологии использовал и сам М. Ферро, однако не ссы-

<sup>20</sup> МакДональд К. Теория фильмов...

<sup>21</sup> Bordwell D. Historical Poetics of Cinema // The Cinematic Text: Methods and Approaches. New York, 1989. P. 385.

<sup>22</sup> Bordwell D. Historical Poetics of Cinema... P. 370–375.

<sup>23</sup> Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб., 2018. С. 30–31.

<sup>24</sup> См.: Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино. М., 2016. С. 54–84, и большинство других статей в этом сборнике.

лаясь при этом на идеи формалистов<sup>25</sup>. Важно отметить, что предлагаемые ниже теории и методы, на наш взгляд, могут позволить провести более строгий в научном смысле и идеологически не предзаданный анализ идеологического содержания.

Обратимся к уровню сюжета. Классики постмодернизма и постструктурализма продемонстрировали нарративное устройство идеологии, так как она в основе своей представляет собой некое большое повествование («метанарратив»)<sup>26</sup>. Структура является чем-то, что невозможно выделить при обычном просмотре, но что требует усилий (анализа, рефлексии), и, будучи выделенной, она дает некое дополнительное понимание фильма (так называемое «чтение между строк»). Интересными здесь представляются различные варианты структуралистского подхода, от В.Я. Проппа (использовалось в теории кино довольно часто) до французского структурализма (К. Леви-Стросс, Р. Барт). Сам М. Ферро использует этот подход в своем анализе фильма «Чапаев» (1934) как пропагандистского произведения идеологии сталинизма, концентрирующейся на идее подчинения лидеру (Ферро отмечает также и некоторые другие элементы идеологии сталинизма, а также привлекает исторический контекст партийных споров при создании и прокате фильма<sup>27</sup>). Основные элементы этой идеологии исследуются Ферро с помощью выделения структуры повествования в виде последовательности сцен (абсолютно в духе «морфологии» В.Я. Проппа), затем прослеживая между ними устойчивые линии конфликта в сюжете<sup>28</sup>. Данный пример наглядно демонстрирует «неявный» характер идеологии (что прямо исходит из приведенных выше определений Л. Альтюссера и Р. Барта), присутствующей в кинематографе – сама структура кинематографического повествования, воздействующая на зрителя опосредованно, отражает те или иные идеологические установки (в данном случае политический дискурс сталинистского режима, выстраивавшийся вокруг идеи централизации власти) и добавляет нечто новое к пониманию исследователем культурного контекста эпохи в сравнении с непосредственным зрительским впечатлением.

Схожий способ изучения структуры фильма применялся в исследованиях жанрового кино, и такого рода работы представляют собой интересный пример интерпретации жанровых структур с точки зрения содержащихся в них идеологических установок. Так, в классической работе У. Райта исследуется классическая структура вестерна, где через анализ противоположностей, конфликт которых и является основой сюжета, автор рассматривает идеологические установки американского общества: индивидуализм, предпринимательство и т.п., а также прослеживает тему фронта, проходящую красной нитью через весь жанр<sup>29</sup>. Через тематику преодоления фронта, разделяющего культуру и природу (цивилизацию и дикость – буквально это выражалось в вестернах, например в конфликтах колонистов и индейцев), У. Райт показывает, как в фильмах этого жанра демонстрировался миф об основании Америки, лежащий в основе исторической памяти США. Интересен опыт анализа структуры жанра «боевик» В.А. Куренным, проследившим отраженную в этой структуре идею самоорганизующегося гражданского общества, защищающего себя самостоятельно в случае слабости государства<sup>30</sup>. Примеров подобных работ немало, и относятся они преимущественно к жанровому кинематографу, где именно определенные структуры сюжета и определяют принадлежность фильма к жанру, как и само содержание того или иного жанра кино.

Второй уровень анализа, который был выделен выше – это образы, используемые фильмом. Здесь уже можно обратиться не к литературоведению, а к истории искусства (искусствоведению), а также к некоторым другим гуманитарным дисциплинам.

<sup>25</sup> *Ferro M. Cinema and History...* P. 30.

<sup>26</sup> *Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма: 1982–1985. М., 2008. С. 33–34.*

<sup>27</sup> Например, связывая широкий прокат «Чапаева» в испанских кинотеатрах во время гражданской войны 1936–1939 гг. с борьбой между анархистами и сталинистами в лагере республиканцев.

<sup>28</sup> *Ferro M. Cinema and History...* P. 53–67.

<sup>29</sup> См.: *Wright W. Six Guns and Society: A Structural Study of the Western. Berkeley; Los Angeles, 1975.*

<sup>30</sup> См.: *Куренной В.А. Картезианский боевик // Куренной В.А. Философия фильма: упражнения в анализе. М., 2009. С. 35–49.*

Говоря об исследованиях образа в рамках искусствоведения, необходимо обратить внимание прежде всего на теоретические и методологические разработки иконологической школы, как раз интерпретировавшей историю искусства как историю образов. Не вдаваясь в подробности идей иконологии, постараемся указать основные контуры данного подхода. Основатель иконологического направления А. Варбург не создал формализованного метода исследования образов, но предложил идею о разделении иконографии (исследования непосредственных форм изображения, его принципов и традиций) и иконологии, предполагающей выход за пределы иконографии и вообще визуального. Известный искусствовед Э. Панофский в своих работах уже сформулировал три ступени иконологического метода: 1) анализ непосредственного впечатления от произведения искусства (непосредственное значение форм, т.е. исследование буквального смысла изображенного и способа изображения); 2) выявление вторичных смыслов, т.е. соотнесение художественных форм с интеллектуальным, культурным контекстом (в частности, выявление литературных, мифологических и т.п. источников); 3) выявление внутреннего смысла («область символических значений»), т.е. как то или иное выразительное средство связано с менталитетом определенной эпохи<sup>31</sup>. Другой автор классических трудов по истории и теории искусства, Э. Гомбрих, критически отзывался о методе иконологии, показывая его связь с семиотикой (установление связи между образом и каким-то текстом, содержащим те смыслы, которые образ иллюстрирует) и психоанализом (установка на поиск «скрытого смысла»)<sup>32</sup>. Однако именно к этим дисциплинам мы хотели бы обратиться в дальнейшем поиске возможных идей и методов анализа кинематографа.

Семиотика как отдельная дисциплина включает в себя различные теории знака и знаковых систем, некоторые из которых касались и анализа кинематографа, и кинематографического языка. В первую очередь необходимо обратиться к семиотике культуры Московско-тартуской школы, и конкретнее – к небольшой, но крайне содержательной работе Ю.М. Лотмана, посвященной семиотике кино<sup>33</sup>. При том что кино было лишь одним из многочисленных объектов научного интереса Ю.М. Лотмана и данная книга является, скорее, общим введением в проблематику семиотического анализа кинематографа, тем не менее в этой работе можно наблюдать сформированную модель анализа фильма как знаковой системы, включающей такие уровни, как анализ построения кадра, последовательность кадров, структура сюжета всего фильма и т.д., уделяя внимание механизму формирования образа в фильме (в том числе указывая на важность актера в этой знаковой системе). Теоретическая модель Ю.М. Лотмана может быть дополнена идеями другого важного автора, касавшегося проблематики изучения кино в контексте семиотики – У. Эко, делавшего акцент на проблематике коммуникации, передаче сообщения средствами кинематографического языка<sup>34</sup>. Язык кино рассматривается У. Эко с точки зрения риторики, которая, в свою очередь, связывается им с идеологией (так как в риторическом сообщении идеология неизбежно присутствует)<sup>35</sup>.

Если же говорить об упоминавшемся выше психоанализе, то стоит кратко упомянуть лишь один аспект. Использование идей и подходов психологии в историческом исследовании вызывает большие сомнения, однако и здесь можно отметить некоторые интересные работы, применяющие конкретные психологические теории применительно к исследованию кинематографа. Так, кажется довольно интересным привлечение теории и классификации архетипов (образов коллективного бессознательного), разрабатывавшихся в психоаналитической школе К.Г. Юнга, в том числе применительно к изучению образов массовой культуры. В качестве конкретного примера приведем работу Дж.Ф. Яччино, с точки зрения юнгианских

<sup>31</sup> См.: Панофский Э. Иконография и иконология: Введение в изучение искусства Ренессанса // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999. С. 43–73.

<sup>32</sup> Гомбрих Э. Цели и границы иконологии // Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб., 2017. С. 49–55.

<sup>33</sup> Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

<sup>34</sup> Эко У. Отсутствующая структура. М., 2019. С. 266–290.

<sup>35</sup> Там же. С. 185–191.



архетипов разбирающего образы героев фильмов, относящихся к жанрам научной фантастики и фэнтези<sup>36</sup>.

Выше мы рискнули предложить некоторые теоретические направления и методы, которые могут представлять интерес для исследователя идеологии в кинематографе. Данные направления гуманитарных дисциплин, на наш взгляд, избегают крайностей изначальной идеологической предвзятости и безразличия к идеологическому содержанию художественного произведения. Как было отмечено ранее, историки, размышлявшие над теоретико-методологическим аппаратом для анализа кино, обращались к подходам других гуманитарных наук, неизменно при этом привлекая идеи семиотики Ю.М. Лотмана. Расширение методологического поля исторической науки за счет других гуманитарных дисциплин служило ей на пользу, приводя к новым оригинальным интерпретациям, разработке ранее незамеченных тем исследований, и дальнейшее освоение существующих в смежных дисциплинах способов анализа кинематографа может многое дать историкам в понимании природы идеологического содержания кинотекста.

### Литература

- Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2010. С. 265–323.
- Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 252–274.
- Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2012. № 10 (269). С. 22–26.
- Гомбрих Э. Цели и границы иконологии // Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб.: Алетейя, 2017. С. 23–58.
- Дашкова Т.Ю. Любовь и быт в кинолентах 1930 – начала 1950-х годов // Отечественная история. 2003. № 6. С. 59–67.
- Куренной В.А. Картезианский боевик // Куренной В.А. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 35–49.
- Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма: 1982–1985. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. 145 с.
- Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.
- Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М.: РОССПЭН, 2022. 349 с.
- МакДональд К. Теория фильмов. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. 236 с.
- Пановский Э. Иконография и иконология: Введение в изучение искусства Ренессанса // Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 43–73.
- Рикёр П. Конфликт интерпретаций. М.: Академический проект, 2008. 695 с.
- Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино. М.: Альма Матер, 2016. С. 54–84.
- Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47–57.
- Эко У. Отсутствующая структура. М.: АСТ; CORPUS, 2019. 704 с.
- Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
- Bordwell D. Historical Poetics of Cinema // The Cinematic Text: Methods and Approaches, ed. R. Barton Palmer. New York: AMS Press, 1989. P. 369–398.
- Ferro M. Cinema and History. Detroit: Wayne State University Press, 1988. 176 p.
- Iaccino J.F. Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes. Westport: Praeger Publishers, 1998. XX+217 p.
- Wright W. Six Guns and Society: A Structural Study of the Western. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1975. 230 p.

<sup>36</sup> См.: Iaccino J.F. Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes. Westport, 1998.

### References

- Barthes, R. (2010). Mif segodnya [Myth Today]. In Barthes, R. *Mifologii* [Mythologies]. Moscow, Akademicheskii proekt, pp. 265–323.
- Barthes, R. (2008). Ritorika obraza [Rhetoric of Image]. In Barthes, R. *Nulevaya stepen' pis'ma* [Writing Degree Zero]. Moscow, Akademicheskii proekt, pp. 252–274.
- Bordwell, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. In *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York, AMS Press, pp. 369–398.
- Dashkova, T.Yu. (2003). Lyubov' i byt v kinolentakh 1930 – nachala 1950-kh godov [Love and Life in Films 1930 – Early 1950s]. In *Otechestvennaya istoriya*. No. 6, pp. 59–67.
- Eco, U. (2019). *Otsutstvuyushchaya struktura* [Absent Structure]. Moscow, AST, CORPUS. 704 p.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2018). *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo* [Theory of Cinema. Eye, Emotions, Body]. St. Petersburg, Seans. 440 p.
- Ferro, M. (1988). *Cinema and History*. Detroit, Wayne State University Press. 176 p.
- Ferro, M. (1993). Kino i istoriya [Cinema and History]. In *Voprosy istorii*. No. 2, pp. 47–57.
- Gombrich, E. (2017). Tseli i granitsy ikonologii [Aims and Boundaries of Iconology]. In *Gombrich E. Simvolicheskie obrazy. Ocherki po iskusstvu Vozrozhdeniya*. St. Petersburg, Aleteyya, pp. 23–58.
- Iaccino, J.F. (1998). *Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes*. Westport, Praeger Publishers. XX+217 p.
- Kurennoy, V.A. (2009). Kartezianskiy boevik [Cartesian Action Movie]. In Kurennoy, V.A. *Filosofiya fil'ma: uprazhneniya v analize*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 35–49.
- Lotman, Yu.M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotic of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallin, Eesti Raamat. 135 p.
- Lytard, J.F. (2008). *Postmodern v izlozhenii dlya detey. Pis'ma: 1982–1985* [Postmodern Presented for Children. Letters: 1982–1985]. Moscow, Ros. gos. gumanit. un-t. 145 p.
- MacDonald, K. (2018). *Teoriya fil'mov* [Theory of Films]. Kharkiv, Gumanitarnyy tsentr. 236 p.
- Mazur, L.N., Gorbachev, O.V. (2022). *Sovetskie fil'my o derevne: opyt istoricheskoy interpretatsii khudozhestvennogo obraza* [Soviet Films about the Village: The Experience of the Historical Interpretation of the Artistic Image]. Moscow, ROSSPEN. 349 p.
- Panofsky, E. (1999). Ikonografiya i ikonologiya: Vvedenie v izuchenie iskusstva Renessansa [Iconography and Iconology: Introduction to the Study of Renaissance Art]. In Panofsky, E. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva. Stat'i po istorii iskusstva*. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, pp. 43–73.
- Ricoeur, P. (2008). *Konflikt interpretatsiy* [Conflict of Interpretations]. Moscow, Akademicheskii proekt. 695 p.
- Tynyanov Yu.N. (2016). Ob osnovakh kino [About the Basics of Cinema]. In *Poetika kino*. Moscow, pp. 54–84.
- Volkov, E.V., Ponomareva, E.V. (2012). Igrovoe kino kak istoricheskiy istochnik dlya izucheniya kul'turnoy pamyati [Fiction Film as a Historic Source for the Studying of Cultural Memory]. In *Vestnik Yuzhno-Uralskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 10 (269), pp. 22–26.
- Wright, W. (1975). *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkley, Los Angeles, London, University of California Press. 230 p.