



На правах рукописи

Арутюнян Славик Мравович

**СЕМИОТИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ В ИСКУССТВЕ
(КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ)**

24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
доктора философских наук**

22 МАЙ 2008

Москва 2008

Работа выполнена на кафедре истории культуры Московского государственного университета культуры и искусств

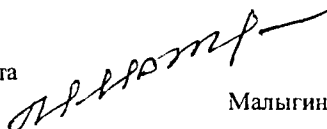
- Научный консультант** доктор философских наук, профессор,
Гриненко Галина Валентиновна
- Официальные оппоненты** доктор философских наук, профессор,
Кондаков Игорь Вадимович
- доктор искусствоведения, профессор,
Разлогов Кирилл Эмильевич
- доктор философских наук, профессор,
Шибалева Михалина Михайловна
- Ведущая организация** МГУ им М В Ломоносова

Защита состоится «05» июня 2008 г в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 210 010 04 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора наук при Московском государственном университете культуры и искусств по адресу 141406, Московская обл, г Химки-6, ул Библиотечная, д 7, корпус 2, зал защиты диссертаций

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Московского государственного университета культуры и искусств, а с авторефератом на сайте университета

Автореферат разослан «30» мая 2008 г

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор философских наук, профессор



Малыгина И В

I ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Теоретическое осмысление такого феномена культуры, как искусство, началось еще в эпоху древних цивилизаций, тем не менее многие его существенные черты остаются не вполне ясными до сих пор. Ситуация усложняется еще и непрерывным развитием самого искусства в общем процессе культурогенеза, трансформацией его функций в культуре и места в сознании человека. Менялось и само понимание искусства, а значит, и граница между искусством и не-искусством в самосознании культурно-исторических эпох оказывалась подвижной. Даже в настоящее время идут серьезные споры относительно того, что можно, а что нельзя отнести к искусству. Достаточно сказать, что согласно одной из популярных ныне точек зрения искусством является все то, что так называют (включая рекламу, граффити, крики уличных торговцев и т.д.)

Во всей своей полноте проблема границ искусства встает перед исследователями кино, считавшееся на первом этапе своего развития всего лишь развлечением типа балагана, оно уже в 20-е годы XX века получило признание и вошло в список классических искусств. Более того, оно быстро стало самым массовым из всех искусств, что в эпоху массовой культуры и глобализации обрело особое значение: кино оказывается важнейшим каналом распространения по всему миру массовой культуры высокоразвитых стран.

Теоретическое осмысление искусства осуществляется во многих научных дисциплинах: в философии, эстетике, культурологии, различных областях искусствоведения (литературоведение, киноведение, театроведение и т.д.), и каждая из них развивает свои подходы, использует свои методы, анализирует свои аспекты возникающих проблем.

Одна из фундаментальных черт современной науки и культуры в целом – явно выраженная тенденция к интеграции, в развитии наук она прослеживается в возникновении все новых и новых синтетических дисциплин (один из ярких примеров – появление культурологии). И мы полагаем, что только в рамках синтетического подхода можно приблизиться к адекватному пониманию такого сложного и в то же время целостного культурного феномена, как искусство. Важнейшим шагом к этому синтезу является использование философского и культурологического подходов, рассматривающих бытие искусства в контексте общего бытия культуры.

Уже сегодня отчетливо видно, что для анализа искусства плодотворным оказывается применение таких междисциплинарных методов и подходов, как компаративистский, герменевтический, системный, семиотический и др. Использование семиотического метода представляется особенно перспективным как в силу знаковой природы искусства, так и потому, что сама семиотика в XX веке стала своеобразным мостиком, соединяющим философию, различные гуманитарные и даже некоторые из естественнонаучных дисциплин

Необходимость в таком синтетическом подходе осознается все сильнее, поскольку все области искусствознания по мере своего развития становятся все более зрелыми, накапливая опыт самосознания, в них «вызревают» новые концепции, теории и критерии, в свете которых прежние оценки и подходы оказываются неадекватными исследуемому материалу

Однако процесс интеграции различных научных дисциплин всегда встречает на своем пути трудности, одна из которых – различия в понятийных аппаратах и неясность многих ключевых понятий даже в рамках одной дисциплины. Именно так обстоит дело, например, со столь широко используемым понятием, как «жанр». Культурологический подход к проблеме позволяет осознать, что проблема жанров – это частный случай проблемы границ искусства и в искусстве, проблемы *отграничения* и *разграничения*. Семиотически понимаемые границы должны рассматриваться в различных аспектах и на различных уровнях, начиная от границы между искусством и не-искусством и заканчивая границей между отдельным произведением искусства и его культурным контекстом (семиосферой), в который оно входит, и даже между различными частями такого произведения

Степень научной разработанности проблемы. Проблема границ в искусстве была впервые поставлена в искусствознании как проблема разграничения в определенном виде искусства – поэзии – родов и видов (начиная с Платона и Аристотеля) и жанров (с XVII в.). В более общем виде она обсуждалась, начиная с Античности, в аспекте морфологии искусства и как проблема разграничения искусства и не-искусства в философии у Г.-Г. Гадамера, Г.В.Ф. Гегеля, И. Канта, Ф. Шеллинга, О. Шпенглера и др., а в эстетике (начиная с XVIII в.) у Баттена, Ф. Брентано, Ж. Бюффона, Дю Ба, Б. Кроче, Т. Манро, И. Тэна, В. Фриче и др., а из отечественных исследователей – у В.Ф. Асмуса, В.Г. Белинского, Ю.Б. Борева, Е. Григорьевой, А.Я. Зися, И. Иоффе, В.В. Кожина, А.Ф. Лосева, Г.Н. Поспелова,

В Я Проппа, Н Г Чернышевского и др. Особенно подробно и последовательно данная проблема рассматривается в работах известного российского эстетика М С Кагана

Проблема жанров в кино и построения жанровой классификации стала объектом непосредственного исследования в работах А Базена, Г Аристарко, Ю А Богомолтова, Е А Бондаренко, Н А Дымшица, Л Н Зайцевой, Е Н Карцевой, Л Козлова, А и Ю Латыниных, Г М Лифшица, И Манцова, А Мачерет, В И Михалковича, Л Московкиной, Я Мукаржовского, Д Орлова, Е Пиотровского, Е Побережниковой, О Потехиной, В И Пудовкина, Ж Садуля, Д А Салынского, В Соколова, А С Трошина, С И Фрейлиха, В В Фролова, И Хевеши, Н А Хренова, И М Шиловой, а проблема жанров в литературе – в работах Г Л Абрамовича, М М Бахтина, А З Васильева, Е А Васильевой, А Н Веселовского, Д Кавелти, И Кузнецова, Н Л Лейдермана, Д С Лихачева, С Х Месропяна, Ю С Подлубновой, Г Н Поспелова, Ю Н Тынянова, Н И Фадеевой, О И Федотова, Л В Чернец, Р Шлайфера, В Б Шкловского и других

Новый импульс анализу данной проблемы придало появление семиотики искусства. Особо существенны здесь работы, принадлежащие Р Барту, У.Эко и виднейшим представителям Московско-Тартуской школы – Ю М Лотману и Б А Успенскому, а также собственно по семиотике кино, принадлежащие Р Беллуру, К Мети, Ж Метри, К Метцу, Л Ногерасу, П П Пазолини, Е Петровской, К Э Разлогову, С Уорту и др. Однако нигде ранее проблема жанров не рассматривалась в общем виде как составляющая проблемы границы искусства и в искусстве

Цель исследования состоит в выявлении характера, роли и способов определения семиотически понимаемых границ искусства и в искусствах, в том числе в конкретных произведениях искусства, их взаимосвязи со структурой и композицией, а также с культурным контекстом таких произведений

В связи с данной целью ставятся следующие **задачи**

- провести комплексное исследование семиотически понимаемой «границы» для искусства (между искусством и не-искусством, между видами искусств, родами, видами и жанрами внутри вида искусства, затем между произведением искусства и семиосферой, в которую оно входит, и между различными слоями текста произведения) и выявить уровни анализа, адекватные решению данных проблем,

- провести анализ и уточнение понятийного аппарата научных дисциплин, занимающихся изучением искусства и художественной культуры (искусствоведения, эстетики, философии культуры, культурологии), а именно понятий «жанр», «род», «вид», «жанровая классификация» и др ,

- исследовать имеющиеся подходы к понятиям «род», «вид» и «жанр», а также к построению жанровой классификации в киноведении и литературоведении, выявляя их сильные и слабые стороны,

- проанализировать различные подходы к жанровой классификации в киноведении и литературоведении и рассмотреть вопрос о применимости литературоведческих подходов в киноведении,

- провести исследование семиотически понимаемой рамки как манифестации границы в произведениях искусства различных видов,

- выявить различные типы рамок и произвести их систематизацию, установить черты сходства и различия между внешними и внутренними рамками, а также характер их взаимодействия,

- выявить особенности культурно-исторического генезиса рамок в различных видах искусства (пространственных, временных и пространственно-временных),

- исследовать взаимоотношения текста и его контекста во внутреннем (текст в тексте) и внешнем (текст и социокультурный контекст) аспектах

Объект исследования – границы искусства и в искусстве

Предмет исследования – границы искусства и в искусстве, в частности в кино, в их семиотическом и культурологическом аспектах

Методологической основой исследования являются идеи *классического эволюционизма* (К. Маркс, Л Морган, Г. Спенсер, Э Тайлор и др), в рамках которого рассматривается взаимосвязь развития искусства и его теоретического осмысления (в различные культурно-исторические эпохи и в разных областях искусствознания) с эволюцией культуры в целом, *диффузионизма* (В Г Богораз-Тан, Ф Гребнер, Л. Фробениус), предполагающего взаимопроникновение различных социокультурных новаций из одного региона в другие, *структурного функционализма* (Б Малиновский, Т Парсонс, А Радклифф-Браун), характеризующего культуру как систему большой связности, *структурализма* (Р Барт, Ж Деррида, К Леви-Строс, М Фуко, Р Якобсон), позволяющего анализировать любые произведения искусства как тексты, созданные на определенном языке (коде), *семиотики* (Р. Барт, Е Григорьева, Ю М Лотман, Ч Моррис, Ч Пирс,

Б А Успенский, У Эко и др), в которой тексты рассматриваются как системы знаков в составе семиосферы. Применение данных концептуальных подходов позволило выявить ряд существенных черт и особенностей границ искусства и в искусстве и их социокультурную динамику.

Основные методы исследования. В процессе исследования были использованы научные методы, адекватные комплексу исследовательских задач, обусловленные его предметом и целью: компаративистика, синхронный и диахронный анализ, метод исторической реконструкции, метод системного и структурного анализа и др. Особое место в работе над диссертацией занял семиотический метод, в частности, в его разработке Московско-Тартуской школой.

Научная новизна: проблема границ в искусстве анализируется в семиотическом и культурологическом аспектах, что позволяет выявить ряд их не изученных ранее сторон, особенностей построения художественных произведений в разных видах искусства, и в частности, кино, а также отдельных тенденций в развитии современного искусства и культуры.

Основные результаты могут быть сформулированы следующим образом:

1) Выявлена цепочка классификационных проблем, связанных с пониманием границ искусства и в искусстве, и выделены основные четыре уровня анализа, каждому из которых соответствует свой уровень рефлексии и научные дисциплины, в область ведения которых данная проблема входит. Использование семиотических методов и понятий позволило охватить все эти четыре уровня анализа, сформировать единый подход к искусству как культурному феномену, рассматриваемому со стороны его знаковой природы.

2) Проведенное исследование показало, что анализ проблемы жанров и жанрового деления в искусстве должен рассматриваться в контексте более общей проблемы границ искусства и в искусстве, в истории европейской культуры рассмотрен генезис границ искусства и не-искусства и границ в искусстве исходя из двух «перспективных центров» с позиции современности и изнутри прошедших эпох в аспекте дифференциации и интеграции.

3) Проанализированы идеи Канта (в работе «Критика способности суждения») и выделены восемь различных смыслов, в которых Кант использует термин «искусство», и взаимосвязь между ними (через

ограничение понятий), а также основы кантовской морфологии искусства

4) Обосновано, что проблема жанров и жанровой классификации кино на сегодняшний день имеет не только теоретическое, но и практическое значение, поскольку выполнение «жанровых ожиданий» тесно связано с экономическими факторами (прибыльностью инвестиций в кино, уровнем продаж кинофильмов и т.д.)

5) Показано, что господствующая на практике (в прокате, магазинах и т.п.) система киножанров сложилась стихийно и далека от научной. Но и в теории кино проблема жанров и жанровой классификации остается на сегодняшний день слабо разработанной и имеет существенные логико-методологические недостатки (классификации строятся одновременно по нескольким основаниям, деление осуществляется непоследовательно, классификация неполна и «избыточна» и т.д.), что требует дальнейшей разработки теории киножанров.

6) Выявлены различия между оценочным и классификационным подходами и специфика оценок в кино в современных условиях массовой культуры.

7) Показано, что литературоведческий анализ жанров, при всех своих серьезных достижениях, обладает рядом недостатков. Во многих работах имеет место многозначность термина «жанр» и его смешение то с «родом», то с «видом», отсутствуют четкие критерии жанрового деления, нарушаются логические принципы классификации (охватывающей роды, виды и жанры), не решена проблема «нормативность/описательность», порой имеет место антиисторизм, причем представления о существовании «вечных» и «неизменных» жанров иногда связываются с сущностными чертами деятельности человека и т.д. В большинстве работ заметно сужение проблемы жанров: ограничение ее только своей областью, т.е. литературоведением, без учета более широкого эстетического и культурологического подхода.

Тем не менее одним из наиболее перспективных направлений для разработки теории киножанров является обращение к ряду подходов и методов, разработанных в литературоведении М.М. Бахтиным, Ю.Н. Тыняновым и др.

8) Проведен анализ логико-методологических оснований классификации жанров, выявлены основные варианты использования термина «жанр» в научной литературе (в его соотношении с «родом» и «видом»), а также философские и методологические предпосылки терминологической путаницы.

9) Выделяются экстенциональный и интенциональный подходы к проблеме жанров, показывается их связь с искусствоведением и эстетикой

10) Предложена трактовка полижанризма как частного случая смещения границ в искусстве

11) Рассмотрено понятие «семиосфера» в учении Лотмана (в его сходстве с понятием «ноосфера» В И Вернадского и отличии от него), проанализировано понятие семиотически трактуемой «границы» семиосферы как суммы билингвальных переводческих фильтров В этом аспекте рассмотрена проблема соотношения языков (кодов) различных видов искусства и, в частности, соотношения языка кино с языками литературы и театра

12) Уточнено понятие «рамки» как специфической манифестации границ для конкретных произведений искусства Понятие «рамки», введенное Лотманом и Успенским на базе изобразительного искусства, экстраполируется на все виды искусства и применяется для анализа разнообразных эстетических феноменов, обычно не рассматриваемых в одном ряду в силу их принадлежности к различным видам искусства и связанности с разными сторонами его функционирования

13) Произведен анализ понятия «рамки» соответственно трем уровням семиотического анализа, в результате чего выявлены и описаны различные виды рамок (внешние и внутренние, текстуальные и контекстуальные, синтаксические, семантические и прагматические) и установлена их взаимосвязь На этой базе выявлены черты сходства и различия между контекстуальным и текстуальным временем и пространством, между авторским и реципиентским контекстуальными временем и пространством, а также взаимосвязь понятий «текстуального времени и пространства» и «хронотопа» у Бахтина

14) На разнообразном материале из истории искусств прослежены две разнонаправленные, но взаимодополняющие тенденции в развитии искусства с одной стороны, возникновение все новых и новых рамок в недрах человеческой культуры, а с другой – стремление их разрушить, что в ряде случаев позволяет решать определенные художественные задачи Тем самым показано, что «рамка» оказывается одной из составляющих жанровой конвенции

15) С использованием понятия «рамка» проведен анализ такого оригинального и малоисследованного художественного явления, как «текст в тексте» в его специфике в различных видах искусства (в про-

странственном – в живописи, во временном – в литературе, в пространственно-временном – в кино)

16) Показано, что важнейшей чертой хронотопа современной литературы и кино является нелинейная структура произведения, связанная с использованием нескольких сложно переплетающихся линий героев, сюжетными «скачками» во времени и пространстве и т.д., что для кино находит свое выражение в приемах дистанционного монтажа

17) Проведен сравнительный анализ взаимоотношений «текст – контекст» во внутреннем плане («текст в тексте») и внешнем (текст и семиосфера – социокультурный контекст), выявлены черты сходства и различия

Теоретическая и практическая значимость выводы и результаты данной работы могут быть использованы в общих курсах по истории и теории культуры, а также для разработки спецкурсов по семиотике культуры, по режиссерскому и сценарному мастерству, в экспериментальных студиях авторского кино

Достоверность результатов диссертационной работы обеспечена применением совокупности методов, адекватных поставленным в данном диссертационном исследовании проблемам, системным и комплексным подходом к анализу предмета исследования, научной доказательностью и объективностью фактологического материала, представленного в работе

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные положения данной научной работы были изложены на пяти научных конференциях по культурологии, эстетике и герменевтике «Автор и зритель: эстетические проблемы восприятия и творчества» (СПбГУ, 2006), «Понимание и рефлексия в образовании, культуре и коммуникации» (Тверской гос ун-т, 2006), «Культура в контексте гуманитарного знания» Международная конференция к 40-летию кафедры теории культуры, этики и эстетики МГУКИ (МГУКИ, 2007), «Слово и визуальный образ» (ИФ РАН, 2007), «Понимание и рефлексия в образовании, культуре и коммуникации» (Тверской гос ун-т, 2007)

По теме диссертационного исследования опубликованы 19 статей (в том числе восемь – в журналах из списка ВАКа) и две монографии «Семиотические границы в искусстве культурологический аспект» и «Введение в семиотику кино»

Ряд выводов и положений диссертации были использованы в работе студии «Русь-фильм»

На защиту выносятся следующие положения

1) В процессе общего культурогенеза действуют постоянно протекающие процессы дифференциации и интеграции, в целом имеющие сходный характер в разных областях духовной культуры, в частности, в искусстве и науке. В рамках этих процессов идет постоянное смещение границ между искусством и не-искусством, между различными видами искусства, родами и видами внутри отдельных искусств

2) Явление смещения границ в общей философской форме описано одним из основоположников эволюционизма и корифеев классического позитивизма Г. Спенсером, который, как и О. Конт, утверждал, что развитие культурных и социальных феноменов происходит согласно закону «трех стадий» от первоначальной синкретической целостности к дифференциации частей внутри целого с последующей интеграцией их в новую целостность. Для культурологического анализа, позволяющего охватить и сопоставить культурные процессы в различных областях, особенно важно, что аналогичные процессы существуют не только в искусстве, но и во всех других сферах культуры – в науке, философии, религии и т.п., причем в каждой из них они имеют свою специфику протекания, но везде есть как внешние, так и внутренние процессы дифференциации и интеграции

3) Процесс становления искусства (как и любой другой сферы культуры в качестве самостоятельной) носит двусторонний характер – внешний и внутренний. Внешняя сторона – это процесс размежевания между искусством и смежными областями культуры (религией, философией, наукой, моралью, техникой и т.д.), тогда как внутренняя – это дифференциация видов искусства, размежевание их между собой и, как продолжение этого процесса, – размежевание внутри каждого определенного вида искусства на роды, виды и жанры. Но и процессу внешней, и процессу внутренней дифференциации соответствуют свои процессы интеграции. Внешняя интеграция состоит в синтезе искусства с другими сферами культуры, т.е., с одной стороны, это расширение сферы искусства и ломка его традиционных рамок, а с другой – увеличение степени «художественного начала» в нехудожественных (утилитарных) продуктах человеческой деятельности (промышленный дизайн, реклама и т.п.)

4) При углубленном исследовании проблемы границ, отделяющих искусство от не-искусства, один вид искусства от другого и т.д., обнаруживается ее родство с проблемой классификации жанров. Последняя оказывается «нижним» уровнем цепочки классификационных

проблем, связанных с границами искусства и в искусстве, и именно при таком подходе возникает возможность ее наиболее адекватного понимания и исследования, так как явления полижанризма и эволюции жанров получают свое естественное объяснение в контексте общего процесса смещения границ в культурогенезе

5) Господствующая на практике (в прокате, магазинах и т.п.) система киножанров сложилась стихийно и далека от научной. Но и в теоретическом плане проблема жанров и жанровой классификации остается слабо разработанной в киноведении, хотя она затрагивается и более или менее подробно (хотя и на разном теоретическом уровне) анализируется в большом количестве теоретических работ. До сих пор имеются значительные расхождения в понимании природы киножанров, существующие жанровые классификации строятся одновременно по нескольким основаниям, деление осуществляется непоследовательно, классификация неполна и «избыточна» и т.д. Все это связано, с нашей точки зрения, с недостаточной разработкой теории киножанров.

6) Проблема жанров в кино на сегодняшний день имеет не только теоретическое, но и практическое значение, поскольку выполнение «жанровых ожиданий» зрителя тесно связано с экономическими факторами (прибыльностью инвестиций в кино, уровнем продаж кинофильмов и т.д.), что в условиях высокой себестоимости кинофильмов связывает данную проблему с самим существованием кино.

7) Наиболее разработанное учение о жанрах в настоящее время представлено в литературоведении. Но и здесь у многих авторов мы сталкиваемся с рядом серьезных недостатков (многозначность термина «жанр» и его смешение то с родом, то с видом, отсутствие четких критериев жанрового деления, нарушение логических принципов в классификациях, охватывающих роды, виды и жанры, нерешенность проблемы «нормативность / описательность», встречается даже антиисторизм представления о существовании «вечных» и «неизменных» жанров, усиленные попыткой связать их с сущностными чертами деятельности человека. Кроме того, имеет место заведомое сужение проблемы жанров — ограничение ее только своей областью, т.е. литературоведением, без учета более широкого эстетического и, тем более, культурологического подхода.

В то же время в работах ряда авторов XX века обнаруживаются следующие сильные стороны, в методологическом плане существенные и для киноведения — осознание историчности жанров и их измен-

чивости в процессе развития, понимание связи процесса развития жанров с общим культурогенезом, в частности, выявление связи современных «популярных жанров» с массовой культурой, понимание жанра как диалектического, мобильного единства «старого» и «нового» в развитии литературы, осознание того, что полижанризм – не ошибка со стороны авторов, а естественный этап в развитии жанров, особенно ярко проявившийся и все усиливающийся в культуре Нового времени (так что в XIX–XX веках он становится характерной чертой литературы), понимание того, что жанры не могут рассматриваться изолированно друг от друга, в каждую культурно-историческую эпоху они представляют собой особую целостную систему (как с горизонтальной, так и вертикальной организацией), осознание связи жанра и стиля, жанра и типа «речевого высказывания», настоятельно требующее их системного рассмотрения, введение понятия «хронотоп» как средства анализа литературных текстов (в частности, для определения жанра), которое представляется перспективным и для переноса на анализ киножанров

8) Понятие «жанр» – в силу своей понятийной природы – обладает объемом и содержанием, имеющиеся в эстетике и искусствоведении подходы к проблеме жанров проявляют тенденцию к опоре либо на одну, либо на другую составляющую данного понятия, порождая тем самым экстенциональную (характерную чаще для искусствоведения) и интенциональную (характерную обычно для эстетики) трактовку проблемы жанров и жанровой классификации

9) Манифестацией границ для отдельных произведений искусства являются разнообразные «рамки» (внешние и внутренние, синтаксические, семантические и прагматические и т.д.) В семиосфере, к которой принадлежит произведение искусства, такие рамки выступают в роли грани между действительным миром и условным миром произведения, выполняя роль «мембран», через которые осуществляется обмен «веществом» и «энергией», что, собственно, и способствует существованию семиосферы как определенного рода цельности

10) Можно выделить, по крайней мере, два вида рамок, обрамляющих произведение ту, которая входит в текст самого произведения (мы назвали ее *текстуальной*), и чисто внешнюю, относящуюся к контексту использования рассматриваемого текста (мы назвали ее *контекстуальной*) В отличие от рамки текстуальной, контекстуальные рамки одного и того же текста могут меняться

11) Рамки принципиально различаются в зависимости от онтологического статуса конкретного искусства. Для пространственных искусств рамка есть ограничение в пространстве: по вертикали и горизонтали на плоскости для двухмерных картин, рисунков, гравюр и т.п. или по высоте, ширине и глубине для трехмерных – скульптуры и архитектуры. Во временных искусствах (литературе и музыке) она проявляется как начало и конец, т.е. граница во времени, а в пространственно-временных (театре, кино) она образует границу и в пространстве, и во времени.

12) Сама потребность во внутренних рамках возникает только тогда, когда произведения достигают определенного уровня композиционной сложности, при котором (и здесь вступает в силу прагматика искусства) и создать, и воспринять его «на одном дыхании» становится невозможным. Степень усложнения и умение справляться с этим сложным – посредством его гармоничного структурирования – непосредственно связаны с развитием абстрактного мышления в общем процессе культурогенеза и, следовательно, появляются у человека отнюдь не сразу. История культуры свидетельствует о значительном усложнении системы внутренних рамок в эпоху Нового времени и особенно в XX веке. Конкретные особенности этого процесса рассмотрены на примере пространственных, временных и пространственно-временных искусств. В частности, показано, что в пространственных (изобразительных) искусствах этот процесс сопровождается переходом от иконических знаков к условным (символам), а во временных (литературе) и пространственно-временных (театр, кино) – преобразованием и усложнением хронотопа.

13) При построении текста в тексте связь между уровнями текста произведения (т.е. текстом и его контекстом) обычно специально продумывается автором, создается как один из элементов композиции. Поэтому они существуют в неразрывной связи, и для процесса их понимания характерен герменевтический круг: чтобы понять смысл текста в тексте, надо понимать смысл целого, и, в свою очередь, в понимании смысла целого важную роль играет смысл данного фрагмента. Связь же целого текста с его внешним контекстом в общем случае слабее. Принципиально важно, что сам по себе этот внешний контекст относится к реальному миру, если текст в тексте связаны друг с другом как относящиеся к двум условным, вымышленным мирам, то в отношении текста и его внешнего контекста реализуется связь условного и действительного мира.

14) Взаимосвязь текста произведения и его внешнего контекста (семиосферы и социокультурной действительности) настолько велика, что текст может по-разному прочитываться в зависимости от того, кем, когда и в каком культурно-историческом контексте он воспринимается, поскольку внешний контекст участвует в смыслообразовании входящего в него текста. Особо примечательно, что нередко и сам автор сознательно стремится к «размыванию» границ между произведением искусства и его внешним контекстом, например, вводя в текст элементы «псевдодействительности» (в зеркале на картине отражаются элементы «внешнего мира», актеры театра выходят в зрительный зал и т.д.)

Гипотеза исследования Проблема жанров, являясь одной из «классических» и давно разрабатываемых в области искусствоведения, может получить адекватное решение только в рамках более широкой проблемы – семиотически понимаемых границ в искусстве

Структура диссертации обусловлена логикой исследования и раскрытия темы. Диссертация состоит из введения, трех глав (13 параграфов), заключения и списка литературы

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во *введении* обоснована актуальность темы, проанализирована степень научной разработанности проблемы, сформулированы цель, задачи и методологические принципы исследования, показана новизна, выявлены практическая и теоретическая значимость работы, а также представлены основные положения, выносимые на защиту

В *первой главе* диссертационного исследования – «**Жанр и проблема границ в искусстве**» – анализируются традиционные подходы искусствоведения и эстетики к проблеме жанров в кино и литературе и предлагается рассмотрение проблемы жанров в более широком контексте – как составляющей проблемы границ в искусстве

В параграфе 1.1. – «**Жанровое деление в кино и его культурологические аспекты**» – анализируются основные подходы к жанровому делению в кино и принципы их построения

На сегодняшний день в киноведении проблема жанров является одной из наименее ясных и разработанных. Анализ литературы выявляет следующую картину, сложившуюся к настоящему времени. До сих пор нет ни одной монографии, полностью посвященной проблеме

киножанров, и только в одной книге¹ жанрам посвящена отдельная глава, прошла только одна научная конференция, посвященная собственно жанрам², время от времени различные киноведческие журналы печатают статьи, затрагивающие проблему жанров, защищаются диссертации (искусствоведческие или эстетические), посвященные

а) развитию какого-то отдельного жанра (так, в диссертациях, защищенных после 1991 г., рассматриваются советские научно-фантастические фильмы, утопии, вестерны, фильмы-притчи),

б) развитию системы жанров в национальном кинематографе (за тот же период в белорусском, казахском, австралийском и новозеландском кинематографе, а также в российском – в определенные временные периоды)

Кроме того, в ряде работ при анализе различных проблем киноискусства проблема киножанров затрагивается в связи с другими обсуждаемыми вопросами

Ни в одной из этих работ проблема киножанров не получила общей теоретической разработки. Тем не менее, тот факт, что множество работ в той или иной мере касается ее, говорит о том, что связанные с ней проблемы не исчезли, они остаются, требуя к себе внимания. Более того, проблема жанров в кино является ныне не только теоретической, но и практической.

Жанр как практическая проблема Развитие массовой культуры привело к возникновению в кино системы так называемых «популярных жанров» (комедия, триллер, фантастика и т.д.). Для зрителей указание на жанр существенно потому, что порождает особые «жанровые ожидания», из чего ясно, что принадлежность к жанру есть важный экономический фактор, поскольку зритель, собираясь в кинотеатр, покупая DVD-диск, видеокассету и т.д., ориентируется не только на участие в фильме любимых «звезд» и на режиссера, но и на жанр фильма. Рассматривая сложившуюся ныне в системах торговли и проката «практическую систему жанров», мы видим, что данная классификация с научной точки зрения не выдерживает никакой критики. Возникшая стихийно, она не имеет единого основания деления, деление неполное, члены деления пересекаются и т.д. И, тем не менее, она существует и работает.

Для производителей фильмов жанровая принадлежность существенна потому, что добротные сделанные фильмы «чистого жанра», да-

¹ Фрейлих С.И. Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. 251 с.

² Материалы опубликованы в книге Жанры кино. М.: Искусство, 1979. 320 с.

же средние по художественному уровню, имеют своего стабильного потребителя, что позволяет примерно просчитать предполагаемый доход от инвестиций и экономически выгодный бюджет для съемок. Тогда как полижанровые фильмы, обманывающие «жанровые ожидания» зрителя, могут как иметь оглушительный успех, так и не оправдать затрат на их производство. Следовательно, теоретическая искусствоведческая проблема жанров в кино обретает явный экономический аспект, будучи связана с «фактором риска» инвестиций. А поскольку затраты на съемки фильмов весьма велики, то проблема инвестиций сегодня есть проблема самого существования кино.

Проблема оценки. Анализ публикаций по киноведению показывает, что оценочные подходы здесь часто смешиваются с классификационными — одно и то же явление, в частности, «полижанризм», давая эстетически и коммерчески приемлемый результат, получает одобрительное название «синтез», если же результат не нравится критику, это явление осуждается как «смещение жанров».

Не только субъективная оценка критиков, но и интерессубъективная (широкой публики) в значительной степени зависит от историко-культурных реалий, от господствующих в соответствующую эпоху стилей, ценностей, вкусов и т. п. Но характер этой зависимости далеко не всегда может быть обнаружен и эксплицирован.

Кант, характеризуя в «Критике способности суждения» эстетические оценки и отмечая их связь с чувством удовольствия или неудовольствия, подчеркивал их незаинтересованный характер, поскольку к восприятию прекрасного не примешиваются какие-либо другие интересы. Из этого следует, что они, оставаясь субъективными, обретают объективную значимость. Этот вывод во времена Канта выглядел, в целом, достаточно приемлемо, но во время господства массовой культуры ситуация кардинально изменилась. Успех или неуспех любого фильма, в съемки которого вложены немалые деньги, напрямую связан с получением прибыли или значительными убытками, и потому соответствующие компании посредством рекламы занимаются созданием нужной им оценки, пытаясь манипулировать общественным сознанием. Поэтому и эстетическая оценка, утрачивая свой прежний характер «незаинтересованной», часто становится весьма далекой от «объективной».

Классификационный подход по сравнению с оценочным в большей степени может претендовать на объективность — в его основе лежат более или менее ясные критерии, к которым можно апеллировать. Но

необходимым условием для этого является наличие адекватной и правильно построенной системы жанров

Если массовое кино сформировало устойчивые типы жанров, то «авторское кино», напротив, стремится уйти от жанровой определенности, стесняющей его свободу Это возвращает нас к жанрам и жанровому делению кино как к теоретической проблеме

Термин и понятие «жанр» в киноведении До сих пор у киноведев существуют серьезные расхождения в употреблении термина «жанр» и в понимании связываемого с ним понятия Каждое из них имеет свои достоинства и недостатки и отстаивается теми или иными авторами Проводится подробный анализ подхода С Фрейлиха («жанр как тип условности»), отмечаются сильные и слабые стороны проводимого им теоретического исследования проблемы

Проблема жанровой классификации в киноведении Об отсутствии единства в понимании сути жанров говорит и разнообразие существующих классификаций жанров в современном киноведении Рассматриваются три подхода к классификации кино (И Вайсфельда, Л Козлова, Е Бондаренко) Выявляется, что главными недостатками каждой из этих классификаций являются непоследовательность, отсутствие единого основания для деления и ясных представлений о том, что может и должно быть взято в качестве этих оснований

Проблема жанров в киноведении и других видах искусствоведения Ряд киноведев (например, С Фрейлих) считает, что в силу молодости кино система жанров в этом виде искусства еще не сложилась, другие же настаивают, что она уже есть При этом часть последних пытается переносить на молодое искусство кино традиционные жанры, разработанные в других видах искусства, в особенности – в литературе Вызывает сомнения, однако, как сама «техника» этих, более или менее случайных, экстраполяций (например, «роман» – «кинороман», «эпопея» – «киноэпопея» и т д), так и их теоретическая обоснованность

Более перспективным представляется подход, при котором на кино не переносится готовая система жанров, разработанная в сфере другого искусства, а проецируются некоторые теоретические подходы к делению на жанры Именно в этом последнем случае такие фундаментальные методологические исследования в литературоведении, какими являются работы М М Бахтина и В Я Проппа, обретают особый интерес для киноведев

В параграфе 1.2. – «Проблема жанра в литературоведении» – рассматриваются литературоведческие подходы к проблеме жанров Литературоведение, являясь одной из самых старых областей искусствознания, традиционно поставляет другим областям теоретические термины, понятия, типы классификаций, методы анализа Но и в самом литературоведении, откуда берут (или пытаются взять) учение о жанрах, дело обстоит не вполне благополучно

Количество работ по проблеме жанров в литературоведении очень велико, и для получения общей картины мы обратились к источникам следующих типов или уровней современная (вторая половина XX – начало XXI веков) учебно-справочная литература, статьи в авторитетных энциклопедиях и профессиональные исследования отдельных жанров (включая диссертации) Эти источники мы объединяем в раздел «традиционное литературоведение» В особую группу (поскольку они, по нашему мнению, представляют самый высокий уровень обсуждения проблемы) мы выделяем труды М М Бахтина и Ю Н Тынянова

Основанием для такого представления рассматриваемых источников являются специфическое понимание жанров и осознание проблем на каждом уровне

Наиболее четкая концепция жанров дана в работах Бахтина и Тынянова, можно сказать, что она не только представляет собой особый уровень анализа проблемы, но и – в важнейших своих чертах – вполне годится для экстраполяции в другие области искусствоведения

Параграф 1.3. – «Термин и понятие жанра в культурогенезе» – посвящен исследованию логико-методологических и лингвистических аспектов проблемы жанров

При всем разнообразии смыслов, которые приписываются термину «жанр», во всех них есть, по крайней мере, две устойчивые характеристики Во-первых, под жанром понимается определенный тип произведений искусств и, соответственно, с жанром всегда связывается фиксированное множество конкретных произведений искусства Существенно, что тем самым термин «жанр» выступает как термин, обозначающий понятие – с его объемом (множеством произведений искусства) и содержанием (набором существенных признаков, на основании которых выделяется данное множество) Споры же обычно ведутся относительно конкретного содержания данного понятия, а тем самым, и объема Во-вторых, понятие «жанра» всегда выступает в одном ряду с понятиями «рода» и «вида», возникшими еще в Ан-

тичности Споры и расхождения прежде всего связаны с взаимоотношениями между этими тремя понятиями и тем самым с проблемой классификации произведений искусства

Отсюда, на наш взгляд, с необходимостью вытекает, что исследованиям в эстетике, искусствоведении и т д , связанным с этими тремя понятиями, должен предшествовать их логический анализ, ибо история науки демонстрирует нам, что становление любой науки всегда связано и со становлением ее терминологии

Вопрос о делении произведений искусства на определенные типы (роды, виды, жанры) тесно связан с аналогичными, но более общими проблемами общего деления искусства на отдельные типы (литература, живопись, музыка, хореография и т п), а данный вопрос в свою очередь связан с еще более фундаментальной проблемой выделения искусства в особую сферу культуры Отсюда, как мы считаем, перед исследователем возникает цепочка классификационных проблем 1) классификации общественного сознания и духовной культуры, т е выделения искусства среди других сфер общественного сознания и областей культуры, 2) классификации искусства, т е выделения конкретных видов искусства, 3) классификации внутри каждого вида искусства на роды и виды, 4) классификации жанров (и субжанров)

Для того чтобы проводимое деление было правильным существенно выполнение ряда логических требований, важнейшее из которых состоит в том, что деление должно производиться по одному основанию – требование, часто нарушаемое не только в «популярных системах жанров», но и в научных работах (в области искусствоведения, эстетики и т д)

Опираясь на логический анализ классификации, необходимо упомянуть о различии между искусственной и естественной классификациями, различающимися по характеру основания, взятого для деления (т е существенных или несущественных характеристик) «Популярная система киножанров» является типичной искусственной классификацией Споры и борьба мнений в теории кино и литературы вокруг классификаций жанров связаны в первую очередь с тем, какие признаки считать существенными, т е направлены на выработку естественной классификации

Параграф 1.4. – «Жанр в аспекте проблемы границ в искусстве» – посвящен анализу цепочки классификационных проблем, выделенных выше

На наш взгляд, все эти четыре проблемы тесно связаны и поэтому плодотворным анализ каждой из них может быть лишь при последовательном и комплексном анализе всех, поскольку в каждой перед нами встает одна и та же проблема *границы*. Но в то же время каждая из этих классификационных проблем обладает относительной самостоятельностью и имманентна своему уровню рефлексии

Первая из них – проблема взаимоотношения различных сфер культуры (в том числе искусства) – ставится и рассматривается прежде всего в философии и в культурологии

Вторая проблема – дифференциация искусств (морфология искусства) – носит по преимуществу эстетический характер, хотя на ее решение влияют как более «высокие» подходы (философский и культурологический), так и более «низкие» – искусствоведческие (Данные характеристики «высокие» и «низкие» относятся только к степени общности соответствующих научных дисциплин, и ни в коем случае не есть оценки их научного статуса)

Тогда как третья и четвертая проблемы – дифференциация каждого определенного вида искусства на роды и виды, а также деление последних на жанры (и субжанры) – являются «зоной борьбы» эстетического и искусствоведческого подходов. Особенно остро она протекает при решении проблемы жанров

Искусствоведение имеет дело с реально существующим набором произведений искусств, с их эмпирической данностью. И, как правило, деление на жанры осуществляется «снизу» – это упорядочение того, что имеется на самом деле «здесь и сейчас» в определенном виде искусства. Такой подход можно охарактеризовать как индуктивный, эмпирический, генерализирующий и т.п., ибо в нем осуществляется переход от отдельных конкретных произведений к их определенным множествам – жанрам, последние группируются в виды, а затем виды – в роды. Тогда как эстетика, исходя из общих принципов (с позиции конкретных философских и эстетических учений), скорее предписывает искусству то, как «должно быть», и потому предлагает общие принципы классификации, которые могут по-разному преломляться в различных ветвях искусствоведения. Такой подход носит теоретический, дедуктивный, индивидуализирующий характер: сначала выделяются самые широкие понятия – роды, затем они делятся на виды, а последние – на жанры и далее, возможно, на субжанры

Но поскольку искусство постоянно развивается, то имманентным для него, и в то же время спонтанным, является выход за рамки уза-

конечного и предписанного, а значит, в нем идет и постоянная ломка созданных классификаций. Деление на жанры оказывается наиболее подвижной и уязвимой частью общей классификации, поскольку эти теоретические понятия ближе всего к конкретным произведениям искусства, то именно на них и обрушивается в первую очередь «удар» со стороны новых рождающихся произведений искусства, не желающих помещаться в «прокрустово ложе» имеющегося жанрового деления. Деление на роды и виды, хотя тоже претерпевает определенные изменения в процессе культурогенеза, более устойчиво.

И, поскольку полижанризм во многом развивается под влиянием общекультурных процессов, здесь искусствоведческий анализ неизбежно должен смыкаться с историко-культурным, позволяя в том числе ставить и решать проблему культурных пресуппозиций жанрового деления и изменений в нем.

В аспекте общей проблемы границ два подхода к жанрам обобщаются как экстенциональный и интенциональный подходы как к искусству в целом, так и каждой его области, показываются их преимущества и недостатки.

Главная цель параграфа 1.5. – «**Границы искусства в процессе культурогенеза**» – состоит в рассмотрении вопроса о том, как в процессе культурогенеза в самосознании культурно-исторических эпох шло изменение представлений о границах и, прежде всего, о наиболее фундаментальной границе между искусством и не-искусством.

В различные эпохи и в различных культурах мы обнаруживаем серьезные расхождения в решении вопросов и о природе искусства, и о границе искусства и «не-искусства», т. е. его соотношении с другими сферами культуры (наукой, религией, ремеслом и т. д.), о «списочном составе» видов искусства и т. д. И это не случайно, существуя в составе человеческой культуры, только в аналитической деятельности теоретического сознания искусство, становясь предметом исследования, оказывается относительно изолированным.

Анализ историко-культурного материала показывает, что степень относительной «самостоятельности» искусства в разные эпохи различна и для нее характерна тенденция к росту от «полной размытости границ» в рамках синкретической первобытной культуры – к некоторой самостоятельности (в основном в составе сакрального культа) в Древнем мире и Средневековье – к значительной самостоятельности и признанию его самоценности в эпохи Возрождения и Про-

свещения и, наконец, даже к идее «искусства для искусства» (середина XIX – начало XX веков)

В качестве конкретного историко-культурного примера «проведения границ» рассматривается подход Канта к искусству и выделяются *восемь* различных понятий искусства, которыми он оперирует в «Критике способности суждения», а также его подход к морфологии искусства

В эпоху современной (постиндустриальной, постмодернистской, информационной и т.п. цивилизации) все чаще раздаются голоса о «размывании границ» искусства. Отмечается, что благодаря СМИ и появившимся техническим средствам тиражирования в массовой культуре мы имеем дело с самым широким за всю историю цивилизации проникновением искусства в обыденную жизнь. Не случайно среди лозунгов постмодернизма мы находим призыв к борьбе с элитарным искусством, а одна из популярных ныне точек зрения гласит, что искусством является все, что мы так называем

Во второй главе – «**Семиотический анализ границ в искусстве**» – рассматривается природа семиотических границ и способы их манифестации через «рамки» для произведений искусства

В параграфе 2.1. – «**Становление семиотики искусств**» – анализируется вопрос о становлении семиотики и, в частности, семиотики искусства, а также о специфике семиотического понимания и интерпретации произведений искусства

Семиотика – общая теория знаков – зародилась в XIX веке, но временем ее расцвета был XX век. Три наиболее существенных шага, совершенных в развитии семиотики, состояли в следующем: 1) от сугубо лингвистических понятий «слова» и «звука» был совершен переход к более абстрактному понятию «знака», 2) знаки стали рассматриваться не изолированно, а как входящие в особую систему – язык или код – со своими законами функционирования и развития, 3) было осознано, что и знаковые системы функционируют не в изоляции, а в семиосфере

Семиосфера, согласно Лотману, характеризуется рядом признаков, главнейший из них – ограниченность. Так что одним из фундаментальных в семиотике оказывается понятие «*границы*». *Семиотическая граница* семиосферы – сумма билингвальных переводческих «фильтров», переход сквозь которые переводит текст на другой язык (или языки), находящийся вне данной семиосферы

Важнейшей особенностью семиотического подхода к искусству является то, что любое произведение (книга, картина, кинофильм и т.д.) рассматривается как текст, созданный из определенных знаков по законам языка (кода), присущего данному виду искусства. А поскольку одна из основных функций языка – коммуникативная, то в семиотике произведение искусства анализируется не просто как текст, но и как текст в коммуникативной ситуации, т.е. с учетом того, что текст создается автором (коммуникатором) и воспринимается коммуникантом (зрителем, слушателем, читателем и т.п.). Это позволяет учитывать различия в смыслах, «вкладываемых» автором в текст и воспринимаемых коммуникантами из этого текста, а также зависимость такого понимания от контекста использования и, в частности, конкретного культурно-исторического контекста, в который всегда погружены субъекты, являясь носителями и/или творцами культуры определенного типа. Такой подход открывает новые возможности для анализа прагматического аспекта семиозиса и требует рассмотрения последнего в его погруженности в семиосферу.

Изобразительные средства разных искусств рассматриваются в семиотике как особые языки (коды), но в вопросе об их природе, соотношениях и перекодировке с одного на другой остается много неясного. Особую значимость и актуальность эта проблема приобретает в случае совмещения различных семиотических кодов, в частности, в синтетических видах искусства (например, кино), где использование конкретного кода может существенно влиять на понимание художественного образа, общего смысла «текста» – произведения искусства, на его эстетический эффект. Одной из сложнейших при этом является проблема выделения элементарных знаков в каждом из таких языков. В киноведении она породила целый ряд бурно протекающих дискуссий о характере и типах значащих единиц киноязыка.

Параграф 2.2. – «Семиосфера и рамка в искусстве» – посвящен анализу понятия «семиосферы» в его взаимосвязи с семиотически понимаемой «рамкой».

Проблема границ отдельного произведения искусства получает право на существование прежде всего как проблема рамки, отграничивающей «пространство» самого произведения, отделяющей данный «организм» от его, так сказать, «экосистемы» и непосредственной «экологической ниши» – культурного контекста, в котором он «живет». Рамка как манифестация таких границ оказывается, скорее, не только «мембраной», отграничивающей «организм» от остальной се-

миосферы, но и «проводником», через который осуществляется обмен «энергией» с внешним миром. Тем самым исследование «рамки» неизбежно выводит нас и на проблему взаимосвязи произведения и его культурного контекста, на то, что представляют собой эти «рамки», как они создаются и почему нарушаются, т. е. почему и как сдвигаются их границы в процессе «жизни» данного произведения.

В научный оборот понятие семиотически интерпретируемой «рамки» впервые вводится в работах Ю. Логмана и Б. Успенского для произведений изобразительного искусства. При таком подходе «рамка» – это уже не предмет, не техническая деталь оформления живописного или графического произведения, а *семиотическая граница*, обозначающая переход от реальности одного типа к реальности другого (от обыденной – к идеальной, к реальности искусства, от мира безусловного – к миру условного или от одной идеальной реальности к другой). В этом смысле понятие «рамки» может быть экстраполировано, как мы считаем, и на все остальные виды искусства.

В параграфе 2.3. – «**Внешние рамки и их виды**» – проведена дифференциация «рамок» на внешние и внутренние и выделяются различные виды внешних «рамок». Развивая понятие «внешней рамки», отделяющей произведение искусства от внешнего для него мира, представляется необходимым различать несколько их видов.

Во-первых, анализируя «внешние рамки», можно выделить, по крайней мере, два их вида, обрамляющих произведение ту, которая входит в текст самого произведения, мы назвали ее *текстуальной*, и чисто внешнюю, относящуюся к контексту использования рассматриваемого текста, мы назвали ее *контекстуальной* (граница самого изображения на картине и рама, в которую вставлена картина, граница высвеченного на экране кадра и граница самого экрана и т. д.). В то время как текстуальная рамка является стабильной и устанавливается автором, контекстуальная рамка данного текста может существенно меняться, что в ряде случаев может вести к изменению того ракурса, в котором рассматривается текст, и даже смысла последнего.

Во-вторых, характер рамок зависит от онтологического статуса вида искусства, к которому принадлежит произведение, и варьируется в зависимости от материальной природы знаков, используемых в данном виде искусства. Для пространственных искусств рамка есть ограничение в пространстве, во временных искусствах, т. е. в литературе и музыке, она проявляется как начало и конец, т. е. граница во

времени, а в пространственно-временных – театре, кино – образует границу и в пространстве, и во времени

Но в силу реальных условий создания и восприятия любое произведение искусства существует в пространственно-временном континууме, и потому для пространственных и для временных искусств рамки произведения не носят «чистого» – только пространственного или временного – характера. Более того, в картине мы можем иметь дело со своеобразной проекцией временного измерения на пространственно-плоскостное (горизонтальные живописные свитки, некоторые иконы), а в литературе – с временной проекцией пространственного измерения (последовательное описание одновременных событий, происходящих в разных местах)

В-третьих, исследование рамок через призму семиотического подхода требует их рассмотрения на трех уровнях семиотического анализа – синтаксическом, семантическом и прагматическом, и их соответствующей дифференциации

Синтаксической рамкой мы называем ту, которая связана только с «веществом» законосителей, так как она относится только к плану выражения, к внешней, материальной природе знаков. *Семантическая рамка* ограничивает произведение в его внутреннем плане – мир, созданный воображением автора произведения, а также его смысл и значение. *Прагматическая* же рамка включает интерпретации и оценки произведения разными субъектами и их изменение под влиянием контекстов использования

На семантическом уровне анализа фиксируется один – стабильный основной, главный смысл и значение (часто – с претензией на объективность), поскольку мы абстрагируемся от субъектов – пользователей и контекстов использования знаков (текстов). На прагматическом же уровне все субъективные интерпретации оказываются равноценными, и максимум, что здесь можно выделить, это интересубъективные смыслы и оценки. В связи с чем семантический уровень как бы оказывается избыточным, что, в соответствии с тезисом Ницше о «перспективных центрах», провозглашается в постмодернизме как один из основных лозунгов. Но при анализе произведений искусства всегда имеется объективно выделяемый субъект – автор (иногда это «коллективный субъект»), противостоящий всем остальным – зрителям-слушателям-читателям. И, хотя Барт и провозгласил «смерть автора» в современной культуре, естественно, на наш взгляд, сохранить

семантический уровень анализа для искусства, связывая его с авторской интерпретацией и его точкой зрения на его же произведение

Границы семантической и прагматической рамки могут быть подвижными, ибо, благодаря памяти, погружение во внутренний мир произведения может происходить и после того, как непосредственное восприятие окончено («культурное эхо»)

Анализ прагматической рамки существует еще и в том смысле, что позволяет учитывать влияние контекста, в котором существует произведение искусства, на его смысл и значение, влияющие на характер восприятия (влияние ландшафта на восприятие архитектурного сооружения, постамента на восприятие памятника, непосредственного окружения на картину и т.д.) Анализируемый материал свидетельствует о том, что связь произведения с его контекстом бывает настолько сильной, что правомерен вопрос о границе между самим произведением и его контекстом вхождения

В параграфе 2.4. – «**Внутренние рамки и их виды**» – проводится дифференциация внутренних рамок и анализ их видов

Внутренние синтаксические рамки, наряду с внешними, обязательно имеют место в произведениях со сложной структурой, разграничивая отдельные части и фрагменты произведения, выстраивая разного типа связи между ними, а также связи между частью и целым. Тем самым, использование понятия «внутренние рамки» позволяет уточнить структуру произведения, его внутреннюю организацию. Проведенное исследование показало, что *внутренние синтаксические рамки* произведений искусства бывают двух основных типов: одни – *формальные*, или *чисто синтаксические*, другие – *содержательные*

Формальные, или чисто синтаксические внутренние рамки (как и упоминаемые выше внешние синтаксические) связаны исключительно с материалом знаковосителей. В кинофильме мы постоянно имеем дело с такими рамками – границами кадров. В этом смысле существенна этимология слова «кадр», происходящего от латинского «quadro», буквальный перевод которого – «рамка». При этом необходимо различать несколько смыслов данного термина: во-первых, под кадром понимается хроносрез или «фотография» («фотограмма»), из которых, собственно, состоит фильм на «элементарном» уровне, для их обозначений ныне чаще используется термин «кадрик», во-вторых, под кадром принято понимать участок пленки от момента запуска камеры до сигнала «стоп». Важное различие в по-

нимании последнего понятия было проведено С Уортом, согласно которому термин «кадр» (видема) оказывается общим обозначением для «операторского кадра» (кадемы) и «монтажного кадра» (эдемы). Отметим, что все три данных определения Уорта – и это большая редкость для искусствоведения (в том числе – и киноведения) – являются вполне эффективными, и е позволяют точно выделить выделяемые объекты и отделить их от любых других. Эта точность и эффективность связаны с тем, что данные определения относятся не к абстрактным семантическим сущностям типа «содержание», «смысл» и т д, а к материальным объектам – последовательностям кадров на киноленте.

Отдельный кадр, взятый как таковой, т е извлеченный из целого текста, по своему семиотическому характеру оказывается двойственной сущностью с одной стороны – в составе фильма – это ничего не означающий «звук», а с другой – взятый отдельно как «фотография» – он есть значащее «слово», а то и целый «текст».

Но кадр состоит из кадров, поэтому анализ кадра неизбежно начинается с анализа фотограмм, хотя и не должен на нем заканчиваться. И здесь понятие рамки приобретает особую роль, потому что кадр – это пространство, окаймленное постоянной рамкой (синтаксической). Прежде всего, он есть двумерная плоскость, являющаяся проекцией трехмерного мира – как и картина или фотография. И потому изображение на этой плоскости создает иллюзию трехмерного мира. Как картина, фотография, или скульптура он фиксирует застывший момент времени, вырывая тем самым изображаемый объект из временного потока. Но последовательность кадров – кадр – возвращает объект во временной поток.

Далеко не любая фотография является художественной и, тем более, произведением искусства. Для того чтобы она приобрела характер такого произведения, изображение должно быть определенным образом организовано. И эта его организация связана с различными факторами: в нее входит определенный ракурс съемки, резкость – размытость кадра, степень удаления от объекта и характер плана (крупный – средний – мелкий), наличие тех или иных элементов фона и т д, причем важнейшим фактором при этом является пространственная рамка, позволяющая отделить то, что нужно зафиксировать в кадре, от всего остального.

Внутренняя синтаксическая рамка любого художественного изображения (картины, фотографии, кадрика) связана также с гармонич-

ным размещением в пространстве фиксируемых объектов – так что они создают эстетически ценное зрелище. При этом чем больше значимых объектов, тем сложнее их организация. Для кинофильма же проблема организации изображения – композиция кадра – становится «проблемой в квадрате», поскольку в кадре – в отличие от кадрика – появляется движение, т.е. перемещение персонажей в пространстве, а, кроме того, еще и звук.

Содержательные синтаксические внутренние рамки связаны с содержанием и композицией произведения (семантика), с особенностями его создания и восприятия (прагматика). Поэтому их можно подразделить на синтаксическо-семантические, синтаксическо-прагматические и синтаксическо-семантическо-прагматические. Устанавливая связи между различными частями произведения и между частью и целым, внутренние содержательные синтаксические рамки, даже будучи на первый взгляд незаметными, образуют некий внутренний каркас, на котором держится все «строение» и благодаря которому различные части образуют в своей совокупности целое. Благодаря им произведение искусства предстает перед нами не как механический конгломерат частей, а как *система* со своей *структурой*. С позиции системного подхода рамки этих частей можно считать границами определенных подсистем.

В кино имеет место двоякое членение кинотекста – с точки зрения зрителей и с точки зрения авторов фильма. Зрители имеют дело только с эдемами, и граница между эдемами может предстать как смена «точки зрения» на происходящее – оно показывается с другой стороны и/или в другом ракурсе, как смена общего плана на средний или крупный (путем постепенного наплыва камеры или мгновенно, без перехода), путем постепенного затемнения изображения и т.д. Но при этом все отмеченные типы границ могут иметь место уже внутри эдемы. Создатели же фильма, работая с кадемами, выделяют, отбирают из них то, что составит эдему. И границы эдем для них существуют в своем материальном воплощении как места склейки.

Что же касается «предложений» киноязыка, т.е. следующих по уровню структурных единиц, то, по-видимому, такими можно считать сцены и эпизоды. В общем случае эпизод состоит из нескольких сцен. И потому, сопоставив сцену предложению, эпизод можно сопоставить с абзацем или даже главой в литературном тексте, хотя в настоящее время сложный смонтированный эпизод чаще называют «монтажной фразой».

Для творцов фильма разбиение на эпизоды (как впрочем, и на сцены) присутствует изначально оно есть уже в тексте киносценария и реализуется на съемках, которые и проводятся по эпизодам (хотя и не в том порядке, в котором позднее монтируются) Для зрителей же современных фильмов явно обозначенных внутренних рамок между эпизодами чаще всего нет знаком того, что начался другой эпизод, является та же граница кадров (эдем), в этой же роли может выступать смена фона (декораций, пейзажа), героев, событий, иногда об этом сообщает закадровый голос (произносящий что-то типа «Прошло десять лет») или аналогичные ему по функциям соответствующие титры и т д

Обсуждаемое выше является примером темпорального сегментирования фильма, становящегося пространственным (линейным) при рассмотрении материального носителя – киноплёнки Но можно привести примеры и собственно пространственного деления эдемы и даже кадров с помощью внутренних рамок, оказывающихся в таком случае средством художественной образности Так, в фильме С Бондарчука «Война и мир» можно отметить следующие использования внутренних рамок – сегментирование кадров

- во-первых, они указывают зрителю на одновременность событий из жизни толстовских героев, и эта одновременность выражена как «однокадровость», если в романе автор вынужден *последовательно* описывать эти переживания разных героев, происходящие *в одно и то же время*, то режиссер смог их показать как одновременные, например, такими являются сцены а) Наташа Ростова с матерью и б) Андрей Болконский с Пьером Безуховым, а) Наташа и б) Анатолий Курагин с Долоховым, а) Пьер с Элен и б) князь Василий Есть даже кадры с вертикальным делением на три части (встреча двух императоров),

- во-вторых, они позволяют режиссеру совместить «два плана создания» – визуальное восприятие внешней для человека реальности и яркие картины воспоминаний (Пьер Безухов у постели умирающего отца и всплывающие в его сознании сцены бала)

Свои содержательные внутренние рамки есть в произведениях любых видов искусства – в литературе, музыке, архитектуре, театре, кино и т д Главы, части, эпизоды, акты и т д, образующие подсистемы текста, обязательно имеют явно или неявно окаймляющие их рамки, связанные со всеми тремя аспектами семиотики в синтаксическом плане – с материалом знаконосителей и природой данного вида ис-

куства, в семантическом – с общей композицией произведения и структурой изображаемого мира, в прагматическом – со способами создания произведения автором и особенностями его восприятия реципиентами в определенных контекстах использования. Однако сам характер рамок, способ их определения, причины появления и усложнения во многом детерминированы историко-культурными факторами, что требует специального рассмотрения.

В третьей главе – «Текст в культуре» – рассматриваются культурно-исторические аспекты изменения рамок в искусстве, а также проблема взаимоотношений текста и его контекста.

Параграф 3.1. – «Культурно-исторические аспекты рамок (пространственные и временные искусства)» – посвящен анализу того, как в культуругенезе шло изменение семиотически понимаемых рамок в изобразительном искусстве (взятом в качестве примера пространственных искусств) и в литературе (взятой в качестве примера временного искусства).

Пространственные искусства – живопись и скульптура Из корней изобразительности в культуре человечества произрастают два ствола – письменность и изобразительные искусства. Первый развивается по пути потери знаком иконичности и превращения его в знак знака (буква – знак фонемы), второй – по пути возрастания эстетической функции.

Но и в развитии изобразительных искусств можно фиксировать проявление той же закономерности, которая наблюдается в истории письменности. уменьшение сходства означающего и означаемого, а значит, и перехода от иконичности – к условности. Однако если в истории письменности этот переход «от пиктограммы к фонетическому письму» завершился в I тыс. до н.э., то в изобразительном искусстве наиболее радикальный переход в этом смысле произошел только в XX веке, и особенно очевидным образом в абстракционизме, где иконичность полностью исчезает. Но тем самым исчезает из видимости и означаемое, а остается только означающее (аналогичным явлением в поэзии можно считать появившиеся у футуристов бессмысленные стихи, являющиеся вербальными феноменами, сохраняющими поэтический ритм, аллитерации и т.п., но лишенные смысла, т.е. означаемого).

Здесь обнаруживается крайне важный прагматический фактор, о котором уже говорилось: искусство создается для зрителей и только для них оно существует. Картина без зрителей это лишь кусок холста.

с пятнами красок, статуя – кусок камня или металла сложной конфигурации, стихи – лишь звуковые волны в атмосфере Произведение искусства воздействует на человека, вызывая в нем определенный эмоциональный отклик, во многом связанный с тем, как расположены цветовые пятна на картине, как оттенки красок или звуков сочетаются между собой и т.д. И импрессионисты были первыми, кто, сознательно пренебрегая точностью, реалистичностью изображения (те иконичностью), стали делать акцент на впечатлении, эмоциях, настроении, вызываемом картиной у зрителей

Абстракционизм, как бы завершая эту тенденцию развития изобразительного искусства, показал, что эмоциональный отклик может вызывать даже такое произведение, где не распознается ни один объект В этом смысле абстрактное искусство и бессодержательная поэзия близки к музыке, где изобразительность, поддающаяся расшифровке, конечно, может присутствовать (шум волн, пение птиц и т.п.), но является отнюдь не доминирующей В связи с этим интересно отметить, что еще в эпоху немого кино неоднократно делались попытки создать бессодержательные «абстрактные фильмы», обращенные к человеческим эмоциям, минуя опосредующую деятельность сознания

Другая сторона эволюционного процесса живописи состоит в усложнении композиции – внутренней структуры произведения, как раз и ведущей к появлению целой иерархии внутренних содержательных рамок, именно усложнение композиции усиливает ее смыслотворческую роль, и в ее динамике особенно ярко проявляется процесс развития абстрактного мышления

Композиция живописного произведения, неся на себе отпечаток культурно-исторической среды, в которой оно было создано, тем самым задает и определенные представления о пространстве и времени, те хронотоп в терминологии Бахтина

Временное искусство – литература Зависимость характера произведения и его (внешних и внутренних) пространственно-временных рамок от культурного контекста может быть связана с какими-то глобальными идеями и установками соответствующей культуры, в которой оно создается, но может зависеть и от утилитарных факторов, те контекстов использования соответствующего текста На те или иные параметры произведений конкретных видов искусства часто влияли различные причины практического плана так, длительность песни, которую исполнял рапсод во время пира, разумеется, не могла превышать определенного промежутка времени, являющегося *частью*

времени пира в целом. Отсюда очевидно, что условия исполнения – внешний (прагматический) для самого текста фактор – детерминировали размеры текста.

Внутренние содержательные рамки письменного текста, т.е. деление на главы, подглавы и т.п., в европейской культуре возникает, как известно, только в эпоху Средневековья под влиянием схоластики (И в эту же эпоху и под влиянием той же схоластики наблюдается явное членение архитектурных «текстов», – взаимосвязь, блестяще исследованная Э. Панофски в работе «Готика и схоластика»). Это явный пример того, как систематизация знания и упорядочение мышления нашли свое отражение в возникновении явных внутренних рамок текста «Дискретность» книги, состоящей из отдельных сшитых листов (задающих чисто синтаксические рамки каждой странице), сложившаяся по как будто внешним причинам (замена папируса пергаментом, затем бумагой), несомненно, повлияла на дальнейшее развитие явных внутренних рамок письменного текста – так, новые главы стали начинаться с новой страницы, с заглавной буквы, а со временем – и с заголовка.

Содержательные же внутренние рамки литературного произведения, связанные с его композицией, во многом зависели от характера данного содержания. В Новое время, когда широкое распространение получили значительные по объему прозаические художественные произведения (роман, повесть), возникает все более и более сложная их композиция. Гипертекстовая же литература, появившаяся в эпоху постмодерна (например, произведения М. Павича), задает новый, ранее не известный в культуре тип отношения читателя к тексту. Возможность выбирать порядок прочтения определенных частей произведения, а тем самым, и создавать свою композицию.

В параграфе 3.2. – «**Культурно-исторические аспекты рамок (пространственно-временные искусства)**» – анализируется проблема изменения рамок для театра и кино (пространственно-временных искусств).

Поскольку театр более всех видов искусства по своей природе аналогичен непосредственной, естественной коммуникации, влияние прагматических факторов (особенностей восприятия зрителя) на формирование структуры театрального действия оказывается особенно значительным.

Уже в «Поэтике» Аристотеля зафиксировано существование таких темпоральных содержательных рамок внутри представления, как

пролог и эпилог, и такая функция песни хора, как ограничение эпизода Высказывается предположение, что причина выделения пролога и эпилога чисто прагматическая и лежит в принципиальных различиях между дионисийским праздником, на базе которого возникла трагедия, и драмой как таковой. Тексты в дионисийском празднике исполняются на хорошо знакомый всем сюжет (миф о Дионисе), причем в *контексте* всего праздника. Поэтому не было необходимости вводить зрителей в содержание соответствующих событий. Тогда как театральная драма в качестве сюжета могла иметь любой миф или предание, не обязательно общеизвестные, что и требовало определенного введения (пролога) и заключения (эпилога).

Наиболее близким аналогом деления на эпизодии и эксоды в современном театре можно считать деление на *явления*, так как и то, и другое связано с *появлением* на сцене и *уходом* с нее различных персонажей. В содержательном смысле эпизодии (и эксоды), также как и песни хора, представляли собой относительно самостоятельные фрагменты целого произведения – подсистемы всей системы. В современном театре мы имеем дело с определенной иерархией рамок между эпизодами – не только с горизонтальной, но и с вертикальной организацией подсистем различного уровня. Делением на акты, актов – на картины (сцены), картин – на явления. Такое деление спектакля, проявляющее текстуально-темпоральные (или, иначе, – синтаксическо-семантические) рамки – появилось только в эпоху Просвещения в театре классицизма. Иерархическая структура спектакля проявляется через специальные рамки (смену декораций, наличие антрактов и т.д.). Деление на эти подсистемы всегда связано с содержанием (фабулой), так что подсистема любого уровня образует определенного рода целостность, указывая на взаимосвязь между разными типами рамок.

Кино. Сравнение двух пространственно-временных искусств – кино и театра – позволяет заметить, что в кино исчезновение явных рамок между эпизодами произошло благодаря развитию технических средств. Фрагменты кинотекста, из-за специфической материальной основы знаменосителей, легко склеиваются воедино, позволяя просмотр фильма без пауз между сценами. Тем самым зритель в кинотеатре на протяжении всего фильма полностью погружается в мир фильма, не покидая его ни на мгновение. Тогда как в театре необходимость смены декораций в реальном времени спектакля неизбежно ведет к манифестации границ (например, через движение занавеса),

а в семантическом плане – к выходу зрителя из рамок спектакля – возвращению в обыденный мир

Возрастание темпа спектакля, рост скорости протекания действия требует более подготовленного зрителя, способного воспринимать большой объем информации в ограниченное время. И связано это с общекультурными предпосылками, возросшим темпом жизни. В связи с этим важно, что в кинофильмах их материальная природа позволяет гораздо более высокий темп демонстрируемого действия, нежели в спектакле. Ограничения в скорости действия в кинофильме связаны уже не с техническими условиями съемки и проката, а с чисто человеческой способностью к восприятию, и темп кинофильмов уже к концу XX века возрос неимоверно.

Для понимания сути кино существенной оказывается история становления внутренних рамок кинофильма. Исследование истории кино именно в этом аспекте тем более важно, что именно в силу молодости кино на нем можно проследить некоторые закономерности ранних этапов развития, которые уже недоступны для исследователя в «старших» искусствах.

Все эти факторы сыграли серьезную роль в превращении киноискусства в сильнейшее средство воздействия на зрителей и превращения его в самое массовое из искусств. И, поскольку его развитие шло в эпоху становления массовой культуры, то здесь образовалась «петля» обратной связи – именно кино стало важнейшим средством формирования массовой культуры (а в настоящее время – еще и глобализации, и вестернизации мировой культуры), но и именно оно же испытало на себе наибольшее ее воздействие. И пути, которые надеты на киноискусство, во многом связаны с прагматикой, в данном случае, с высокими затратами на съемку и прокат современных фильмов. Отсюда – кино поневоле становится коммерческим (т.е. отвечающим вкусам публики), либо же заидеологизированным, когда основная «прибыль» состоит во внушении зрителям каких-то идей и установок, из-за чего кино – опять-таки в силу своей массовости – вызывает особое внимание «власть имущих». Поэтому, хотя творчество и писателя, и художника, и музыканта, и любых прочих творцов, всегда в определенном смысле ограничено особенностями современной ему культуры и требованиями «заказчика», но в настоящее время у кинорежиссера сильнее всего «связаны руки».

Параграф 3.3. – «Текст в тексте» – посвящен анализу внутренних рамок, выделяющих особые структурные образования текста, так на-

зываемые «тексты в тексте», и проблеме взаимоотношения таких фрагментов текста с произведением в целом

Принципиальное положение Лотмана о том, что культура не беспорядочное накопление текстов, а сложная, иерархически образованная, работающая система, конкретизируется через использование понятия рамки, позволившего сделать определенный шаг в выявлении внутренней структуры семиосферы. Сравнивая отношения между «текстом в тексте» и текстом, в который он входит, мы видим, что последний выступает для первого в виде контекста, тогда как для всего текста имеет место еще внешний (социокультурный) контекст, выступающий прежде всего как семиосфера. Таким образом, при рассмотрении проблемы «текст – контекст» возникает следующая цепочка

1 Текст в тексте → 2. Текст → 3 Внешний контекст

В данном параграфе рассматриваются вопросы взаимоотношения 1 и 2, связанные с вхождением в текст произведения относительно самостоятельных текстов, в следующем параграфе анализируются отношения между 2 и 3

При построении текста в тексте связь между уровнями текста произведения (т е текстом и его контекстом) обычно специально продумывается автором, создается как один из элементов композиции. Поэтому они существуют в неразрывной связи, и для процесса их понимания характерен герменевтический круг: чтобы понять смысл текста в тексте, надо понимать смысл целого, и, в свою очередь, в понимании смысла целого важную роль играет смысл данного фрагмента

Самый простой вариант «текста в тексте» состоит в удвоении: рассказ в рассказе, спектакль в спектакле, картина в картине, фильм в фильме и т. д. Для нас этот последний случай представляет особый интерес в связи с анализом киноискусства, поскольку явление «текста в тексте» всегда направлено на решение определенных эстетических задач, поставленных перед собой их автором. Специфический характер, порождаемый природой киноискусства, имеют внутренние границы, образующие своеобразную рамку для «текста в тексте» в кинофильмах: поскольку кинотекст – это видеозвукоряд, то изменение кода может произойти на уровне только видеоряда, только звукоряда или в них обоих

Еще один способ организации «текста в тексте» представляет собой «нелинейный хронотоп», где последовательно разворачиваются линии событий, происходящих с разными героями или с одними

и теми же, но в разное время, а переход от одной линии к другой может осуществляться благодаря синестезии (дистанционный монтаж А А Пелешяна и его последователей – Г Реджио и др)

Во всех этих случаях мы имели дело с созданием внутренней рамки с помощью монтажа текст эдемы разрезается, и в него вкленваются кадры иного типа Но благодаря развитию техники киносъемки возникла возможность вторгнуться уже внутрь рамки кадриков, что позволило совместить на экране изображения различных типов, т е различных реальностей, подлинных объектов и макетов, живых актеров и кукол или рисунков Так, в фильме Р Зекекиса «Кто подставил кролика Роджера?» в кадриках игрового фильма появляется анимация, где нарисованные фигуры имеют свою отчетливую рамку в силу другого «кода» своего изображения

Но вот фильмы «Внутренняя империя» (реж Д Линч), «8 1/2» (реж Ф Феллини), «Последний киногерой» (реж Дж МакТернан) и др предлагают нам еще один, совершенно специфический вариант взаимоотношения текста в тексте с его контекстом здесь мы имеем дело с вторжением одной реальности в другую Во «Внутренней империи» в сознании героини перемешиваются эпизоды фильма, в съемках которого она участвует, и ее собственной реальной жизни до полной их неразличимости, в «8 1/2» чередуются сцены реального прошлого и настоящего, эпизоды снимаемого фильма и фантазии героя-режиссера, а в «Последнем киногерое» совершаются постоянные переходы героев из реальности в мир кино и наоборот

Различные ходы, усложняющие ткань и композицию текста, несомненно, связаны с усложнением культуры эпохи «постиндустриального общества» по сравнению с культурой предшествующей цивилизации, с развитием абстрактного мышления и усложнением сознания людей Своего расцвета все эти явления достигают в постмодернизме, где «игра с текстами» становится фундаментальным приемом и где смешение времен, мест, героев и т п ведется целенаправленно, где осуществляется постоянное неявное цитирование (без указания на границы и источники цитат), так что текст произведения может оказаться лишь авторской композицией из чужих текстов

Параграф 3.4. – «Текст и внешний контекст» – посвящен анализу проблем взаимосвязи текста с семиосферой и внешним социокультурным контекстом

Связь текста с его внешним контекстом гораздо меньше зависит от автора и в принципе слабее, чем связи между фрагментами внутри

произведения Принципиально важно, что сам по себе внешний контекст относится к реальному миру если текст в тексте связаны друг с другом как относящиеся к двум условным, вымышленным мирам, то в отношении текста и его внешнего контекста реализуется связь условного и действительного мира

Связь между ними усиливается, когда этот контекст специально организуется, и ослабевает, когда контекст является случайным, например, текст перемещается в другую окружающую среду или же эта окружающая среда меняется (например, при переносе иконы из иконостаса на стену музея, аналогично для архитектурного сооружения и его соотношения с ландшафтом, при использовании фрагмента музыкального опуса в рекламе и т д) В частности, литературное произведение, взятое в целом, может по-разному прочитываться в зависимости от того, кем, когда и в каком культурно-историческом контексте оно воспринимается И это существенно не только для рядовых читателей, но и для критиков, пишущих рецензии, и для драматургов, создающих на его основе пьесу, и для кинорежиссеров, занимающихся экранизацией этого произведения

Исходя из этого выделяются вопросы, не имеющие универсального решения, годного на все случаи жизни где, собственно, проходит граница между самим произведением и его ближайшим окружением – контекстом вхождения? Какое влияние оказывает контекст на восприятие произведения и его оценку? Существенно и обратное – воздействие текстов на контекст, участие в его формировании

Далее рассмотрена проблема взаимодействия текста и внешнего контекста на примере живописи и театра Особое внимание уделено сознательному нарушению рамок со стороны авторов и художественным задачам, которые при этом решаются

Нарушения рамки в кино В кино, где зрители отделены от фильма непроходимой преградой (фильм, который они видят, уже завершен), установление прямых связей со зрительным залом, которое происходит в театре (выход актеров в зал или на сцену через зал, прямое обращение к публике, «подключение к действительности» и т д), невозможно, но возможна его имитация, где участники фильма – актеры – показываются еще и в их реальном виде – без грима, в обычной одежде и т д «Нормальное», по словам Лотмана (то есть нейтральное), построение основано, в частности, на том, что обрамление текста (рама картины, настройка инструментов оркестром и т п) в сам текст не вводится Играя роль предупредительных сигналов о начале

текста, само оно находится за его пределами. Но, как предупреждал Лотман, стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код.

Тем самым здесь актуализируется то обстоятельство, что все произведения искусства несут информацию двоякого рода – сообщение о чем-то, от них отличном, и сообщение о себе, о своем коде, в частности о своей рамке, ее типе и т. д. Обычно в центре внимания реципиента – информация первого типа, но бывают особые ситуации, когда внимание переключается на сообщение второго типа, и это является эстетическим моментом восприятия.

Прием перенесения рамки внутрь самого текста использовал Л. Гайдай в фильме «12 стульев», перемещая центр внимания аудитории с сообщения на код, т. е. на то, что все происходящее в фильме есть выдуманная «киношная» действительность. Как нам представляется, тем самым он решал проблему – ни много, ни мало – как изменения жанра произведения, превращения трагедии в комедию или, иначе говоря, *возвращения к комедии* от последних – трагических по своему содержанию – событий романа и фильма.

Этот случай представляет собой особый интерес для нашей темы, так как здесь фактически реализуется связь между двумя типами границ – преобразуя внешнюю рамку во внутреннюю, режиссер «ломает» и привычную жанровую принадлежность, переходя к полижанризму. Это специальная функция игры с рамкой, конечно, не исчерпывает собой всех возможных вариантов использования подобных приемов. Но само появление таких приемов, связанных с трансформацией рамок, можно рассматривать как результат общих процессов по изменению границ в культурогенезе.

Заключение диссертации содержит обобщающие положения, выводы и результаты исследования. Основные положения диссертации отражены в 19 публикациях автора общим объемом 32 п. л.

Монографии и учебные пособия:

- 1 Семиотические границы в искусстве (культурологический анализ) М, 2007 318 с
- 2 Введение в семиотику кино М МГУКИ, 2007 108 с

Научные статьи в журналах списка ВАК

- 1 И. Кант о месте искусства в культуре // Вестник МГУКИ 2007 № 4 С 229–233
- 2 Культурно-исторический генезис рамки в театре // Вестник МГУКИ 2008 № 1 С 210–213

- 3 Культурологические пресуппозиции жанрового деления в кино // Вестник МГУКИ 2007 № 6 С 150–153
- 4 Основные этапы развития семиотики // Вестник МГУКИ 2008 № 2 С 153–157
- 5 Рамка в искусстве семиотический аспект // Вестник МГУКИ 2007 № 5 С 231–235
- 6 Текст в тексте // Вестник МГУКИ 2008 № 2 С 209–213
- 7 Текст и внешний контекст // Обсерватория культуры 2008 № 2 С 113–117
- 8 Учение о жанре в русском литературоведении (культурологический аспект) // Вестник МГУКИ 2007 №1 С 149–153

Научные статьи и другие публикации:

- 1 Автор и зритель семиотический аспект проблемы // Автор и зритель эстетические проблемы восприятия и творчества Материалы научной конференции 27-28 марта 2006 г СПб Роза мира, 2006 С 167–172
- 2 Особенности экранизации литературных произведений // Национально-этнические проблемы современной культуры Сборник тезисов к научно-практической конференции молодых ученых (Москва, 25–26 марта 1997 г) М МГУК, 1997 С 37–39
- 3 Проблема экранизации и идеологический процесс // Духовная культура накануне нового столетия Тезисы научно-практической конференции (Москва, 25–26 февраля 1998 г) Ч 1 М МГУК, 1998 С 70–72
- 4 Рамка в киноискусстве и проблема понимания // Вестник Тверского гос ун-та 2007 №29 (57) Серия «Филология» Вып 11 С 20–25
- 5 Семиотика кино и ее современные проблемы // Философские исследования 2004 № 1 С 240–257
- 6 Семиотика и кино // Культура в контексте гуманитарного знания Материалы междунар конф к 40-летию кафедры теории культуры, этики и эстетики МГУКИ (27 марта 2007 г) Т 2 Эстетика и семиотика культуры М МГУКИ, 2007 С 37–41
- 7 Слово и визуальный образ // Визуальный образ (Междисциплинарные исследования) М ИФ РАН, 2008 С 129–135
- 8 «Смерть Бога» и «смерть автора» // Понимание и рефлексия в образовании, культуре и коммуникации Тверь Твер гос ун-т, 2006 С 19–22
- 9 Философско-идеологические тенденции и проблемы экранизации // Духовные ценности и молодое поколение Тезисы научно-практической конференции молодых ученых (Москва, 25–26 марта 1998 г) М МГУКИ, 1998 С 32–33

Подписано в печать 19 02 2008
Объем 2,5 п л Тираж 100 экз
Заказ № 25 Ротапринт МГУКИ