

**АНДРЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ШЕМЯКИН**

*Всероссийский государственный институт  
кинематографии имени С.А. Герасимова, Россия*

*ORCID: 0000-0002-5321-7399*

*shemyakins@yandex*

«По мере того, как советский кинематограф на наших глазах становится историей — и историей отдаленной! — я все более воспринимаю его как загадку, которую пытаюсь разгадать: что это было?» [1]

## О МЕТОДОЛОГИИ И ЛОГИКЕ НАУКИ КИНОВЕДЕНИЯ<sup>1</sup>

**Аннотация.** *Статья посвящена проблемам методологии современного кинематографа и киноведения, проблемам, которые в отсутствие у нас методологических школ и книг находятся в трудных условиях, поскольку отсутствие это сказалось на том, что искусство собственно тоталитарных эпох оказалось глубоко идеологизированным. Долгое время отечественная гуманитарная наука была отягощена пропагандой марксизма-ленинизма, которая в действитель-*

---

<sup>1</sup> Основные идеи данной статьи были апробированы в академическом интервью автора этих строк, данного Г.Р. Консону в рамках Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия» (М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2017; при поддержке РФФИ: проект № 17-04-14080) [см.: 2, с. 216–230]. В настоящем тексте избран иной жанровой хронотоп — исследовательской статьи, позволившей углубить ранее намеченные пути нашего научного поиска.

ности оказалась мифологией, характеризовавшей эпоху «сталинского классицизма» [определение Андрея Синявского]. На языке этой мифологии воспроизводились исторические и современные события. В такой трактовке сущности кинематографа, как и других видов искусства, идеология с позиций целесообразности заменила логику киноведения. В связи с этим анализ мог быть только пралогическим, дорефлексивным, так как собственно рефлексия еще проявлена не была. Раскрывая крупномасштабную картину состояния современного искусства кино и киноkritики, автор показывает своеобразное прораствание киноведческого знания и необходимые предпосылки для создания науки об искусстве большого экрана.

**Ключевые слова:** методология, киноведение, проблема, гуманитарная наука, рефлексия, киновед, критик, современный, фильм, книга, мифология, идеология.

**ANDREY M. SHEMYAKIN**

S. A. Gerasimov Russian State Institute  
of Cinematography, Russia

ORCID: 0000-0002-5321-7399

shemyakins@yandex.ru

## ABOUT THE METHODOLOGY AND LOGIC OF THE DISCIPLINE OF FILM STUDIES

**Abstract.** The article is devoted to issues of methodology of the modern cinematograph and film studies; it refers to those problems which are in difficult conditions because of the lack

*of methodological schools and books in Russia, because this lack was manifested in the fact that the art of totalitarian epochs proper ended up being deeply ideologized. For a long time Russian humanitarian disciplines were weighed down by the propaganda of Marxism-Leninism, which in reality turned out to be a mythology characterizing the epoch of "Stalinist Classicism" [the definition of Andrei Sinyavsky]. Historical and contemporary events were reproduced in the language of mythology. In such an interpretation of the essence of the cinematograph, just as in the case of other arts, ideology replaced the logic of film studies from the positions of expediency. From this position, analysis could be only pre-logical and pre-reflexive, since reflection itself was not yet revealed. Disclosing a large-scale picture of the condition of the present-day art of cinema and film-criticism, the author shows the peculiar intergrowth of knowledge related to film studies and the indispensable prerequisites for the creation of the field of studies of the art of the large screen.*

**Keywords:** methodology, film studies, problem, humanitarian discipline, reflection, film expert, critic, modern, film, book, mythology, ideology

Проблема формирования в теории искусства методологически целостного знания о кинематографе является необычайно актуальной. Этому посвящены многие труды С. Штейна, среди которых одной из последних является его статья «Демаркация дисциплинарного и дискурсивного знания о кино» [3]. А тем временем, по мнению исследователя истории и теории художественной культуры Н. Хренова, в методологии кино и шире — в гуманитарной области наметился неожиданный кризис: «в последнее время не только гуманитарные науки, но и вся гуманитарная сфера оказалась проблемной. Это совершенно не соответствует прогнозу К. Леви-Строса, сказавшего, что XXI век будет веком гуманитарных

наук или его не будет вообще. Почему же реальность не только не подтверждает эту мысль К. Леви-Строса, но, кажется, и опровергает ее? Видимо, утрачено представление о предназначении гуманитарных наук, их миссии. Самое время поразмышлять. Почему такой ситуации не было даже до 1991 года?» [4].

Мысль ученого справедлива, поэтому постараемся разобраться в причинах этого явления в киноведении. Методология и логика науки здесь представляет собой вещь, совершенно экзотическую и, боюсь, что неразработанную, если вообще поставленную. Как правило, в науку «киноведение» входила работа с архивами, история и теория кино, — методологические новации были возможны, если речь шла о такой дисциплине, как «Анализ современного фильма». Потому что теоретически современность нельзя было осмыслить вне истории, но историю, как всегда декларировалось и имплицитно предполагалось, нельзя было постичь вне теории, хотя в действительности не теории кино, а самой правильной и единственно-правильной, выверенной во всех деталях марксистско-ленинской эстетики.

Тем не менее странным образом, несмотря на большое количество блестящих книг по теории и истории кино, заполняющих лакуны и намечающих новые (для нас) подходы выпущенных в последние годы, в частности, культурологических исследований Михаила Ямпольского [одно из последних — см.: 5], замечательную книгу Николая Изволова «Феномен кино» (вышедшую тремя изданиями) [6], и, конечно, журналов «Киноведческие записки» и «Сеанс», *рефлексия по поводу того, что и как мы делаем, о чем говорим, у нас, как правило, находится не то, чтобы в небрежении, но, скорее, является такой terra incognita, потому что до сих пор непонятно, где в новой ситуации находится точка отсчета*. Прав был В. Шкловский, говоря, что мы занимаемся «визуальным киноведением»<sup>2</sup>. Мы не просто снимаем кино, а рефлекс-

---

<sup>2</sup> Об этом мне в период активизации нашего сотрудничества мне рассказывал Наум Клейман. Беседа от 24 октября 2005 года.

сируем по поводу языка кино, на языке самого кино или языком самого кино, потому что говорить «на языке» или «языком» — что важнее — это один из ключевых вопросов гуманитарной науки, которой мы занимаемся уже лет полтора.

Проблема, однако, состоит в том, что методология в отсутствии методологических школ (в лучшем случае — теоретики заходят на территорию кино, как было со структуралистами) — задача довольно парадоксальная. Я даже не могу сказать, что они у нас существовали официально. Была разработана система, которая восходила к семиотике, основываясь в первую очередь на том же структурализме. Что же касается психоанализа (не говоря уже о мифологическом анализе), дело было сильно затруднено, действовали элементарные идеологические табу. Заранее было понятно, как к чему следует относиться. Поэтому мы, по теории Яна Мукаржевского, сразу перескочили с первого уровня на неопределенно какой [7].

Таким образом (я здесь неизбежно схематизирую), *произошел колоссальный разрыв между эмпирическим киноведением, имеющим огромные заслуги, в том числе в преодолении стереотипов того, что можно было бы деликатно назвать quasi-социологическим анализом, но фактически это была чистая пропаганда, — и тем, что назовем импликацией гуманитарных наук в кино.* Философия, культурология, междисциплинарные исследования неизбежно опередили «чистое» киноведение. Очень успешно занимаются этим замечательные гуманитарии — философ Олег Аронсон и философ культуры Елена Петровская [8]. Они прекрасно владеют методологией. Хотя собственно искусствоведомы классического толка тоже много наработано, потому что здесь больше методологических традиций, уходящих в изучение истории искусств в целом.

Но в кино, скажу еще раз, *мы действительно имеем разные серии кинотекстов, где серьезно описывается явление и восполняются пробелы.* Поэтому сейчас нам надо либо переводить

хорошие книги о знаменитых режиссерах (этим занимается издательство «Rosebud», фактически возглавляемое Виктором Зацепиным при участии Олега Погодина, есть еще несколько человек), либо писать о них самим. Из Казахстана киноcritик и киновед Гюльнара Абикиеева издала книгу «Кинодом Махмальбаф» [9]. Сергей Анашкин написал о кино Юго-Восточной Азии, прежде всего о тайском или филиппинском кино, о котором у нас мало что знают [10].

Поэтому в целом преуспевают те области, которые раньше «зжимались», здесь не надо расчищать авгиевых конюшен идеологии. И получается, что те страноведы (Александр Дорошевич, например, или Татьяна Ветрова), которые предпринимали огромные усилия, чтобы остаться в пределах своих наук и своего кинематографа, не прекращая делать нечто прикладное по отношению к государственной идеологии, сейчас находятся на следующем витке своей карьеры, когда уже надо выпускать свои фундаментальные итоговые исследования. В частности, покойный киновед и историк Александр Трошин издал две свои монографии — «Страна Янчо» [11] и «Иштван Сабо» [12]. Никто так хорошо не знал венгерское кино, как он. Интегральный взгляд на кино социалистических стран сегодня вряд ли возможен. Галина Компаниченко еще не издала свою книгу о чехословацком кино. Я уж не говорю о польском, хотя о нем пишут. Ирина Рубанова, к счастью, еще работает [13]. Но с уходом Мирона Черненко образовалась настоящая черная дыра, — он еще и связывал киноведов разных стран между собой. Тем не менее принцип, когда каждый единолично осваивал свою область и поэтому никого в нее не пускал (принцип, который мы застали в советскую эпоху), сегодня, увы, по-прежнему работает, хотя уже не так жестко.

*Сегодня методологические исследования представляются критикой, которые фактически являются культурно-философской эссеистикой. При этом данная эссеистика — блистательное киноведение. Его очень условно можно назвать традиционным.*

Условно, потому что критика выступает здесь как литература. Иначе говоря, переформулировать вопрос по-писательски — сейчас самое трудное, но необходимое дело. Как писал Альбер Камю, «если хочешь быть философом — пиши романы». Киноведом — тоже.

Но что интересно. Анализ методологии, методологических оснований тех или иных настроений сегодня воспринимается как нечто странное. Вроде бы не до этого! Главное — импортировать. Хотя всем же было ясно, что марксизм-ленинизм, внедренный в гуманитарные дисциплины, в одно и то же время был «забалтыванием» сознания и пропагандой. Достаточно было бы от него отказаться — все пошло бы как по маслу. Но я глубоко убежден, что ситуация сложнее. В лучших советских книгах по кино, написанных совсем не авторитарными людьми, дан прекрасный срез той идеологии, которая по большому счету была мифологией. И на ее языке описывались явления, которые считались идеологическими, то есть *логика здесь*, подобно советской науке прошлых лет (1920-х годов), *была заменена идеологией* [14, с. 124].

Приведу пример. После неореализма, который был мифологизирован, — развитие итальянского кино долгие годы объяснялось отступничеством от реализма или приближением к авторскому кино — пошли дальше: У Висконти, Антониони, Феллини оказались свои адепты, блестящие исследователи. Опыт же Росселлини был совершенно не понятен, кроме его самых первых картин («Рим — открытый город» и «Пайза») и одной из последних, созданных до его ухода на телевидение («Генерал Делла Ровере»). В целом же для советской критики он был слишком католиком (Феллини — уже не слишком). Кроме того, само его положение в кино наталкивало на подобные выводы в отсутствие полной информации: Росселини вроде был учителем неореалистов, но все время вставал на новые пути: бросал начатое и начинал новое. Его траектория в ситуации активной нехватки информации (о «зарубежном» ТВ у нас долго не писали), не говоря уже о штампах,

его опыт оказались неизученными, неисследованными даже самыми лучшими критиками. Это не значит, что творчество Росселлини в принципе не изучали, и это еще одна деталь. Потому что элементарная культура полуподполья, т.е. так называемая «вторая» культура киноведения, увы, почти не коснулась. Те, кто реально работал на грани разрешенного и запрещенного, понимал, что некоторые вещи надо отсылать на запад, работал для Самиздата. Корпус этих текстов еще не только не был изучен, но даже не учтен, например, до прекрасного и очень личного текста Рида Грачёва об Антониони, где он дерзнул поспорить с Майей Туровской, открывшей для нас Антониони, просто руки не доходят, а библиотека Самиздата пока не создана. Даже узнать об этом споре, не то, что его отрефлексировать, стало возможным только тогда, когда издали книгу Р. Грачёва [15].

И опять же, в самиздатовских журналах, особенно питерских, еще мало кто писал о кино. Зато у нас был свой Тамиздат — это рижский журнал «Кино», но он имел отношение к истории критики, а не к киноведению во всех его ипостасях. Первая сложность заключалась в том, чтобы вычленить объект своего исследования. 90 процентов текстов «Кино» при идеологической цензуре были в жанре рецензий на современные советские фильмы, — можно было особенно ни перед кем не приседать и писать к тому же без оглядки на либеральную интеллигенцию, ее расклады по поводу кино. Отсюда — двойные стандарты в оценках. Как, например, спорить с книгой о Бунюэле, если Латавра Дуларидзе пробивала ее 10 лет? [16]. Хотя книга получилась замечательная, но пятен на солнце быть не должно. Я уже не говорю, каким подвигом стала книга В. Божовича «Современная западная кинорежиссура» [17], которая, к сожалению, была разгромлена Р. Юрениным. Книга была опубликована в издательстве «Наука», в котором вообще-то цензуры было несколько меньше, чем в издательстве «Искусство». Многое там проскакивало, поэтому специально анализируемое киноведение могло быть только в академических



институтах. Но не столько в НИИ киноискусства, который, как известно, принадлежал Гос. кино и должен был обслуживать его потребности. Поэтому там было труднее пробиться чему-то серьезному. Как правило, это все была референтура. Сегодня молодые люди даже не могут понять, на чем стояла репутация тех или иных замечательных киноведов. И объяснить, что дело было вовсе не в преодолении барьеров, а в том, что они ставили проблемы на «другом языке». *Поэтому для меня первая и главная задача — перевести обратно с этого языка на язык понятий, переформулировать, потому что те вещи, которые на самом деле могли быть выражены в виде трактатов или других жанров научных исследований, излагались упрощенным языком.* В этом смысле они были синкретичны, потому и само слово там было полисеманлично. Стремилась к уходу от жесткой терминологии, либо была нормальная дымовая завеса. Сквозь нее время от времени возникали слова, на которые начальство реагировало как собака на крик «фас» или бык на красную тряпку. Поэтому о польском кино, сугубо романтическом, писали прежде всего как о кино социалистического реализма. О кино Чехословакии, вообще-то замешанном на культуре театра того времени, я уже не говорю. Чешское кино — сюрреалистическое. Но откуда берется сюрреальность?

По мнению словацкого режиссера Юр. Якубиско, «сюрреализм стал нормой жизни». Вот откуда. То есть, казалось бы, на абсолютный штамп «кино должно отражать жизнь» сегодняшний методолог имеет полное право ответить:

— Нет, оно ничего не должно отражать. Оно — выражает.

И вдруг, по заполнении лакун выясняется, что оно все же отражает! И что делать? Назад к Ленину?

На мой взгляд, анализировать стратегию и тактику перехвата *обычных слов официальной идеологией. Теперь то, что должно быть сакральным, таковым быть перестало. Но, хотя попытки сакрализации самых неожиданных вещей продолжаются,*

*все же можно исследовать.* Об этом написана прекрасная книга Алексея Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение» (можно сказать мое) [18]. Абсолютно точно. Для меня — это абсолютное безвременье, у которого нет выхода. Смотреть, как время побеждает безвременье. В этой связи становится понятной популярная теория А. Тарковского «кино — это запечатленное время» [19].

Тем не менее наш главный архивист Вл. Дмитриев, заместитель генерального директора Госфильмофонда, воплотил в жизнь придуманный Вл. Малышевым фестиваль архивного кино «Белые Столбы» [об этом см.: 20]. В своих лекциях в архивном кинотеатре «Иллюзион» каждый раз, говоря о карьере того или иного режиссера, который устаревал, пропадал, он вставлял фразу «время, как вы понимаете, победить невозможно». И всякий раз она вызывала радость зала, потому что все понимали, о каком времени идет речь, в отличие от фразы «сейчас у нас другое время, поэтому вы, пожалуйста, того...». *Это первая возможность критической методологии.*

*Вторая возможность — анализировать парадоксы консервативного подхода к кино в контексте мифологического возвращения к корням и истокам.* Какие могут быть корни у истории? Только для тех, кто склонен к ревизионизму. Но мы вернемся и преодолеем, тем самым вернем все на круги своя. Это словесная магия, которая была призвана затушевать правду. Истоки и корни не кинематографа как такового, а самой проблемы его возникновения и онтологии или философским языком — бытийственности — как их объяснить? *Энное количество лет ведь занимались прежде всего спецификой кино как искусства.* Это был период эмансипации молодого искусства и борьбы за право быть равным среди остальных. Упомянутая мною книга В. Божовича и начиналась, в частности, с рассуждения о том, что, если бы кто-нибудь рискнул написать об истории идей в западноевропейском кино, скажем, первой половины века, он бы бесконечно осложнил себе

задачу. Потому что авторского кино в нашем понимании практически еще не было. Фильмы, которые формулировали бы идеи в образах, тогда были возможны, безусловно, но их исследование у нас было крайне затруднено. А в Европе, когда появилось авторское кино, мы прекрасно понимаем, что это было неспроста, не только, исходя из логики самого кино, а из того, что в кино на рубеже 1950–1960 годов пришли интеллектуалы. То есть о Бергмане, Феллини, Антониони было кому писать и о чем спорить. У нас же отстали бы лет на 35, если бы не М. Туровская, Н. Зоркая, И. Соловьева, В. Шитова. И тогда появились ВГИКовцы, — В. Дёмин, М. Черненко. Было кому начинать заново «белостолбовскую школу киноведения» [выражение В. Дёмина] в противовес, при всем уважении к писательской группе первопроходцев из ГИТИСа. Однако архивы-то были закрыты! Вернее, открывались только для узкого круга!

Поэтому поколение Синематеки, которое было во Франции, там возникло на рубеже 1950–1960-х годов, в Америке — в 60–70-х. А у нас в принципе могло начаться только в 90-х, причем только пока было кооперативное кино, с одной стороны, и в мастерской у Алексея Германа, где редактором был Юрий Павлов, очень много сделавший для этого, — с другой. Все это имеет прямое отношение к нашей теме, потому что кино без критики и без теории все равно живет. Но *теория без кино обречена на существование в режиме высоких спекуляций*. Однако и такое положение тоже полезно, потому что может расцвести архивное киноведение, как у нас в последнее десятилетие.

Я вовсе не склонен думать, что современное кино — это всегда прекрасно, и что только оно подсказывает новые идеи. Нет, сейчас новых идей вообще особо не видно. А если и есть, подобно тем, что были когда-то, как датская «Догма», то это, скорее, пиар-проект. Но никто ж не будет отрицать, что *наша замечательная теория, еще возникшая в Советском Союзе, теория Эйзенштейна — была теория, развиваемая режиссерами, а не критиками*.

Выдающийся режиссер-документалист Владимир Ерофеев, начинавший как критик и журналист, основатель «Киногазеты», — абсолютное исключение. Его и можно считать «нашим» отцом-основателем Новой волны... если бы его знали и, если бы «волна» не сошла на нет, едва появившись.

Поэтому тут я никаких Америк не открываю: *у нас теоретиками были прежде всего режиссеры, труды которых позднее прочитали уже собственно критики, тем более что они же, скажу еще раз, были первой волной искусствоведов — критиков и киноведов, окончивших ГИТИС.* Но! Филологическая, а не только киноведческая, критика в кино стала возможной во время «гуманитарного бума» 70–80-х, когда это явление назвал так писатель Леонид Бежин. Естественно, тогда уже не разбирались, о кино ли пишет Станислав Рассадин или нет. Его просто читали. Если бы С. Аверинцев, М. Гаспаров, А. Зверев (кстати, очень любивший кино и много о нем говоривший в кулуарах ИМЛИ, где мы вместе работали, и мне очень повезло слышать его блестящие, но устные блиц-рецензии, скажем, на «И корабль плывет Феллини») захотели бы написать о кино, их бы тоже читали, о чем бы они не писали — это всегда было интересно. Мой учитель, Владимир Николаевич Турбин, тоже блестяще и много изучал кино, однако мало публиковал. Но, как только изменилась ситуация, его сразу стали приглашать, он успел напечатать кое-что чрезвычайно интересное. И еще в 1960 годы, когда языки только развязывались, он был одним из тех, кого в первую очередь читали, — настоящей суперзвездой.

Вопрос, поставленный покойной Мананой Андрониковой во второй половине 1970-х годов в ее замечательной книге «Сколько лет кино?» [21], в середине 70-х, когда как раз и начался «гуманитарный бум» (а мы в это время заканчивали МГУ и можно свидетельствовать), как бы прозвучал заново. Она отсылала, скорее, к происхождению кино в разных искусствах, фотографии и т.д. Это был второй заход, минуя те теоретические концепции, которые

существовали параллельно на Западе, но не у нас (я считаю, что правильнее говорить «в Европе»). И таким образом в обход «марксизма» открылась возможность наметить подход к кино *филогенетический*. То есть исторически можно было сделать новый заход к истокам кино, помимо «теории отражения» и «буржуазного мифотворчества», предусмотрительно не касаясь при этом самой проблемы происхождения кино, потому что идея самостоятельности, даже суверенности кино, специфики его самостоятельного языка — это то, что роднило концепцию «запечатленного времени» Тарковского с идеями Эйзенштейна, мало сходящихся друг с другом в остальном, пускай даже через много лет.

Когда же возникли столь интересные повороты, — появился художник, кинорежиссер, писатель Питер Гринуэй. Его, правда, сначала рассматривали как сугубо английское явление, практически вне связи с историей кино, а в соотношении с его эволюцией. Здесь уместно вспомнить о картине французских режиссеров и писателей Алена Рене и Алена Роб-Грийе «В прошлом году в Мариенбаде». Именно их картина, созданная в 1961 году, показывалась аж в 1983-м году в киноклубе, который в том числе вел и автор этих строк. Французское посольство дало копию. Но мы ее смотрели... как документальный фильм! Потому что усилие героини припомнить некое событие — и режиссер визуализировал процесс припоминания — это буквально было созвучно тому, что ощущали зрители, вспоминая годы безвременья, просто сидя в зале. Какая наука схватила бы этот процесс? Историческая герменевтика, наверное. Но применительно к кино — это уже проблема. Потому что сначала надо написать, собрать и осмыслить огромное количество мемуаров, с которыми потом можно будет работать, исследуя процесс восприятия кино как процесс исторического самопознания, прямо как «в поисках утраченного времени».

Общие слова известны. Смотрели как на реальность, отражение. А свидетельство-то где? *Самое главное — это язык той рефлексии, которая охватывает весь синтез искусств.* Ита-

льянский писатель Ричотто Канудо, который был не только прекрасным критиком, но и великим теоретиком кино (и именно за теорию был страшно обруган, о чем знали советские читатели из вышедшей в 1966 году книги Гвидо Аристарко «История и теория кино» [22]), как раз говорил о таком синтезе [23].

С другой стороны, те, кто занимался русской литературой, независимо от киноведения, тоже знали, что идея синтеза искусств в Серебряном веке витала в воздухе, потому что ее очень активно, например, обсуждал Л.Н. Толстой. Она возникла у него не в связи с происхождением кино, а в связи, например, с работами самородка Николая Кульбина (1868–1917), который был русским художником и музыкантом, теоретиком авангарда и меценатом, теоретиком театра и философом, а по профессии — военным врачом. То есть это был круг исследований Льва Толстого, всего масштаба природы его гуманитарного знания. Идея синтеза искусств интересовала его, как и все остальное на свете, поскольку в то время еще была, скорее, явлением природы, а не только культуры.

Учитывая, что у нас эта идея понималась чисто механистически, она никакого отношения к тому, что писал Канудо, не имела. Это уже принципиально другая вещь, потому что ругали синтез, а подразумевали синкретизм. Ну, как же так? Кино с синкретической природой мифологично. Потом оно меняется и меняются времена, появляется автор, который вычленяет себя из мифологической структуры, что связано с общей либерализацией, начавшейся с конца 1950-х годов — первой трещины тоталитарных режимов. И тут же возникает новый лозунг: «кино не должно быть тоталитарным». Все исследования на эту тему усиленно политизируются. У нас, естественно, все это тоже было, только вглухую.

Однако Канудо имел в виду синтез, а его поняли, как сторонника синкретизма, то есть исследователя родовой черты мифа. Но он вовсе не имел в виду механическое присоединение одного вида искусства к другому. Просто каждое искусство в своей части что-то дало кинематографу. А он в свою очередь что-то и сам взял.

Это два разных процесса. Проблема визуальности связана в первую очередь отнюдь не с фотографией, а с живописью. Фотография же в момент своего возникновения очень много заимствовала у живописи. И все эти параллели делали невозможной некую воображаемую интегральную теорию кино, — элементарно не сходились концы с концами. Мне кажется, именно потому, что самой дисциплины методологии и логики науки, по большому счету, скажу еще раз, не существовало. Очень многие вещи сначала нащупываются эмпирически, потом осмысливаются. А некоторые — наоборот: сначала им предлагается теоретический слоган, а потом под него подгоняется явление, которое есть, просто потому что подогнать очень удобно. Тем самым кино становится инструментом манипуляций. Где инструмент, а где идеология — попробуй теперь, разбери.

Я понимаю, что мои выкладки носят даже не эмпирический, а сугубо рабочий характер. Но они покрывают нескольких десятилетий паранаучного существования, когда материал оказывается важнее метода. Это было видно даже в конце 80-х. Появилось так называемое «современное искусство» (как бренд, торговая марка), и автоматически именно им начинают заниматься критики, которым интересен концептуализм. А критиков традиционное описание не волнует. Им, может быть, в таком качестве, конечно, интересно, но постольку-поскольку.

В кино многие вещи оказывались недооцененными, потому что они попали в такую ситуацию, когда искусствовед, идущий в кинокритику, и кинокритик, идущий в искусство, друг друга не понимали. Просто кинокритик знал, что он должен пойти на выставку и попытаться современным языком описать современное кино, а у него не получалось. Современное кино стоит на другом — на мифологии, с которой единственно связана только культура соц-арт (советизированная версия поп-арта). Но не назовете же вы новаторскую картину Ивана Дыховичного «Прорву» соц-артом. Хотя там используются элементы этой рефлексии, чтобы

показать целостный образ сталинской эпохи через ее визуальный имидж. Собственно такую модернистскую рефлексию на уровне палимпсеста и предложили братья Игорь и Глеб Алейниковы, которые сделали фильм «Трактористы 2». Правда, не получилось. Потом, как сказал Александр Тимофеевский, «смешнее и страшнее Пырьева не снимешь».

Серьезная критика такие дефиниции, естественно, — пошучу, — гонит из своего дискурса как нечто подозрительное. Но я бы определил их как уровень пралогический, дорефлективный. На нем необходимо задержаться. Потому что это отнюдь не эмпирика, а то, что вернулось после, — рефлексия, которая была спрятана. Я глубоко убежден, что искусство тоталитарных эпох было глубоко идеологизировано, пропущено через фильтры уже существовавших идеологий. И самый адекватный анализ, мне кажется, был бы на уровне мотивной структуры в области фольклора, а не, скажем, оды в честь тех, кто уже сознательно восставал против тоталитарных идеологий примерно на том же языке рефлексий. Эта досознательность как бы наивного тоталитарного искусства — миф, старательно созданный этим искусством, именно для того чтобы оно воспринималось естественно.

Пример — один из самых талантливых мастеров той эпохи Иван Пырьев, который традиционно считался одиозным. М. Туровская написала новаторскую статью (которая тут же попала на полку) о пырьевских комедиях [24], потому что она предложила новую методологию, именно фольклорную, а вовсе не идеологическую об одном из самых его скандальных фильмов «Партийный билет». Фильм очень нравился Марлену Хуциеву (муж — скрывшийся кулак, жена докладывает о нем соответствующим органам, чтобы его взяли, и его берут за убийство). Готовое кино против врагов народа. Оно, конечно, в этом качестве, увы, сработало, как и «Великий гражданин» Фридриха Эрмлера или «Ленин в 1918 году» Михаила Ромма. Но главное, что жена восстает против мужа во имя великой идеи — это же настоящий «сталинский классицизм»,



как определил даже не картину, а эпоху Андрей Синявский, которую историк культуры Леонид Баткин вообще квалифицировал как «сталинский платонизм».

То есть как — в этих категориях?! Да, это именно то, что отвечает на тенденции новейшей критики под знаменем той же самой идеологии, только с обратным знаком. Все это — карнавал, объект для исследования М. Бахтина [25]. Философы культуры выразили суть общества, в котором все сводится к престижному потреблению.

Поэтому мне кажется, что *следующий шаг развития киноведения состоит в том, чтобы повенчать традиционную эстетику, начиная с Аристотеля, с современной социологией*, а вовсе не с новейшими методологическими школами, которые, конечно, необходимо знать, исследовать, но это уже вопрос инструментальный. Скажу еще раз, проблемами понимания друг друга, исследуя один и тот же объект в виде разных предметов, занимаются издательство «Новое литературное обозрение» и журнал «Сеанс».

В целом же это необходимая фаза школярства, повторения прошлого, в которой мы не повинны. Огромное количество текстов, которое надо перевести и ввести в оборот. Но параллельно необходимо ставить вопросы, имея в виду тот кинематограф, который у нас за плечами, а он — выдающийся, чрезвычайно интересный. Однако нужна не реинтерпретация, а объяснение того, что он понят так, а не иначе. Наверняка наши предшественники что-то уже понимали, но формулировали по-другому.

Очень важно, что в те же, 20-е годы была, хоть идеологическая, но журналистская критика, обслуживавшая этот процесс, которой сегодня у нас нет категорически. Помимо нашей премии «Белый слон», если не брать фестивальное движение, нет никакой внятной рефлексии. Невозможно составить детальное представление о том, что происходит, даже читая наши журналы «Сеанс» и «Искусство кино», поскольку масса других явлений не учитывается. Например, документальное кино — о нем вообще негде писать.

Мой *последний тезис* заключается в том, что мы *сегодня переживаем не эволюцию, а инволюцию — сворачивание к простейшим элементам ради выживания*. Недаром от редакторов постоянно слышишь призыв «проще, проще». Для чего — чтобы легче было воспринимать? Нет. Это та простота, которая хуже воровства, она открывает дорогу редуccionизму и позволяет свести неизвестное к известному, а не вывести одно из другого. Целостность сейчас находится под подозрением. Она слишком «тоталитарна» и ведет к недосинкретизму или протосинкретизму, которые обеспечиваются гарантией той или другой мифологией. Критиковать могут только писатели. А когда ученый начинает обслуживать социологию — это прекрасно, но только у него не то место работы. До сих пор иметь дело с наукой было сложно. Она должна была обслуживать аппарат, но упорно не желала и делала свое, оставляя плоды для практического воплощения. Я имею в виду естественные науки, которые были глубоко засекречены. *Поэтому сегодня гуманитарная наука (киноведение) находится в системном кризисе*. Первая проблема — комплексные, междисциплинарные исследования — все это целиком перешло в ведомство культурологии, которая замечательная, но еще очень молода. Она не очень любит критику, а предпочитает заниматься медиа. Трансформирует проблему кино в проблему медиа, проблему «картинки», потому что легче отследить функционирование институции, чем собственно самую экранную плоть.

С другой стороны, в социологии, изучающей в том числе и потребление, и язык идеологии, кажется, что все уже понятно, сформулировано за годы после перестройки. Но тогда еще ничего не формулировалось. Тогда, к счастью, надо было синхронизировать поток подцензурный и цензурный, о чем в связи с литературой писала Мариэтта Чудакова [26]. Этот единый поток в кино существовал изначально, потому что там «параллельщики» появились только в первой половине 80-х. А в качестве, условно говоря, андеграунда — «работало» как раз «полочное» кино, по которому

написана даже не книга, а блестящий справочник «Изъятые кино. 1924–1953» В. Шмырова и Е. Марголита [27]. Он является образцовым исследованием, где конкретно характеризуется фильм, указана причина, по которой он был закрыт, гипотеза авторов, почему это могло произойти, даны конкретные сведения, где его можно найти, и на основании каких источников они его вытащили и вычислили, что он вообще существовал. Пример — анекдотический случай — картина Абрама Роома «Строгий юноша», на который была наложена резолюция: «будем считать, что такого фильма никогда не было», а каталожную карточку в Госфильмофонде просто спрятали до лучших времен.

А ведь ничего крамольного в этом фильме не было. Мы выросли на спецхранах. Но одно дело спецхран, когда вы знаете, что эту книгу прочесть можно, а другую книгу, которая есть, прочесть нельзя, то есть, когда там есть еще нечто, что вам теоретически читать запрещено, но раз получили допуск — все равно читаете. Совсем другое дело, когда это не книга, а фильм — он просто исчезает из процесса, его невозможно учесть, даже гипотетически. Не просто белое пятно, а нечто мерцающее, как облако. Выявлением этого процесса со всеми его допусками уже много лет занимается Валерий Фомин, который в первую очередь *исследует историю цензуры во взаимосвязи с историей кинопроцесса* [28; 29], а сейчас окончил летопись отечественного кино. Тем же занимается и журнал «Сеанс» в интернет-проекте «Чапаев». То есть это как фантомная боль... Или, наоборот, как говорят генетики, «спящие гены». Опять пример. Мы же не можем сказать, без серьезных исследований, что Владимир Мотыль наследовал ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера), как Геннадий Полока (об этом писал Марголит в другом исследовании [30]), а ведь они были очень близки, были друзьями и вместе с Саввой Кулишом составляли своеобразную группу «еретиков» в кинематографе шестидесятников. Но прямое ли это наследование? Полока — да («Республика ШКИД»). Правда, потом он сделал насквозь рефлексивный фильм

«Возвращение “Броненосца”» (1996), взяв за сценарную основу историю создания фильма С. Эйзенштейна, когда герой, заблудившийся во времени, борется с картиной, но понимает, что она гениальна.

Итак, пространство пробабельности (возможности) — это та область, в которой проблема синкретизма может быть, как минимум, поставлена. Потому что кино развивалось как гениальный ребенок, но принципы его развития часто описывались, скорее, технологически и по аналогии. И чем более самостоятельным оно было, тем больше его хотелось с чем-то сравнить. Пора эти сравнения легитимизировать. Не стесняться, что они могут скомпрометировать кино, а, скорее, даже наоборот. *Сопрячь деятельность традиционных гуманитарных наук в поисках нового синтеза. Он мог бы больше подтолкнуть кино, чем те междисциплинарные исследования, которые нужны, но которые режиссеры не читают.*

Кто-то, как Бела Балаш, искал специфику в физиогномике, кто-то, как Луи Деллюк, — в фотогении и киногении. Р. Канудо исходил из того, что кинематограф не зависит от старших искусств, однако внутренне с ними связан, а каждое искусство отдает ему нечто очень важное. Такая позиция нам знакома по отечественному литературоцентризму, с которой мы часто сталкиваемся при оценке экранизации. Режиссеры говорят, что мы не обязаны снимать то, что создали писатели, иначе будет буквальный пересказ. И намертво застревают на этой сентенции.

Интересно другое, что кино не все может показать. Оно делает экранизацию из идеи компенсации кино, либо идеи его превосходства или неполноты. В лучшем случае мы ищем так называемый эквивалент. Откуда он берется? Слово написанное и слово визуальное — это пересечение языков, известное из семиотики или интертекстуальности. Предлагается превратить некий фильм в некий текст. А Канудо этого не делал. Он учитывал восприятие. Он пробивался к тому, что потом назвали герменевтикой. *He само*

*понимание, а понимание через описание восприятия, которое оказывается не эмпиричным в чистом виде, а прототеоретическим.* Недаром в том числе и этими вещами интересовался многократно мной упомянутый Сергей Эйзенштейн. Мы же не можем сказать, как воспринимали древние египтяне пирамиды. Реконструировать аппарат восприятия можно только в сфере культурной антропологии. Но культурный антрополог прекрасно знает, чего тогда не существовало. А вот даже чистая метафора — платоновская пещера как идея кино (тени на полотне) — в нашем случае одна из устойчивых, появилась, как только было изобретено кино. Это уже та метафора, которая приближает нас к ситуации взаимоотношения пралогического в том, как мы формулируем, и поствизуального, когда мы знаем, что это уже отражение. Особенно это важно при анализе кино тоталитарной эпохи даже на уровне жанров (М. Туровская справедливо настаивала на определении не «тоталитарного кино», а на «кино тоталитарной эпохи»).

Немецкий кинорежиссер Лени Рифеншталь, как будто бы тоже представитель кино тоталитарной эпохи, но она чистой воды дизайнер. Одна из ее тайн — это дистанция, которую она вводит в текст, выражая все то, что она хочет. Кроме того, на принципах работ Рифеншталь зиждется все современное телевидение, — информация к размышлению. Идеологическая привязка здесь только мешает.

Но сейчас речь не об этом. Мы как бы уже существуем в мире последствий с отсеченными причинами. Одно дело — мифологичность самой идеи истока, а с другой — ощущение, что все только начинается, что кино живет и развивается параллельно с вашей жизнью. Это чрезвычайно важно. Крупным теоретикам необходимо было такое же крупное кино, чтобы утвердить свою теорию, как Андре Базену, скажем, нужен был неореализм [31], хотя теорию глубинной мизансцены он обосновал, исходя из фильма Уильяма Уайлера «Тупик». Редкие исключения в этом смысле — Зигфрид Кракауэр, хотя, если бы не было великого немецко-

го экспрессионизма, сомневаюсь, что свою идею, выраженную в книге «От Калигари до Гитлера» (что экспрессионизм подготовил и фактически вооружил фашизм), часто оспариваемую в последние десятилетия, он смог бы реализовать [32]. Тем не менее он показывает, как немецкое кино уже заложило те образы, которые сделали человека объектом манипуляций, таким спящим наяву Цезаре. Точно так же и великое чешское кино «новой волны» (1960–1968), которое было, как я уже говорил, сюрреалистичным, но предсказало, именно предсказало 21 августа 1968 года. Потому что чехословацкая партия честно начала реформы, а потом сказала: «все, хватит, больше не надо». Но еще никакого оппонирования, просто Оттепель идет дальше. Недаром П. Вайль и А. Генис написали, что вызов *реформирующейся* под руководством КП Чехословакии как именно социалистической страны, в действительности был самым серьезным вызовом Западу после появления СССР, и, введя войска в 1968-м, СССР с социализмом-то в перспективе и покончил [33]. Потому что в самой идее социализма на тот момент еще не содержалось понимания тоталитарности. Речь шла о политической идеологии, а без экономической монополии никакого тоталитаризма быть не может в принципе, сколько бы ни было вооруженных вторжений или полицейских государств. Но это выяснилось потом, когда стало очевидным, что тоталитарная идеология — это то, что (как показал Китай) интеллигенция могла бы демонтировать, но без параллельного демонтажа экономики — увы, ничего по большому счету не будет. Если в Советском Союзе идея раскулачивания была преподана идеологически и мифологизирована до невозможности (хотя бы потому что «все правильно, все хорошо, колхоз лучше, чем артель»), то за всем этим стояла унификация всех принципов хозяйствования. Перестройка началась как раз с критики экономической модели социализма. А если Вы вспомните конкретно историю, как пару лет до XX съезда, в период метаний и поисков выхода из начинавшегося тупика Г. Маленков с Н. Булганиным практически начали рефор-

мы и даже не реформы, а предприняли попытку экономического разгосударствления, то она была немедленно пресечена. Об этом Семен Аранович с Павлом Финном выпустили фильм «Я служил в аппарате Сталина, или Песни олигархов» (который, кстати, автор данной статьи отрецензировал в журнале «Сеанс») [34]. С. Аранович, как я узнал много лет спустя, был не доволен, потому что его-то я хвалил, но при том написал, что эта версия для либерального сознания еретична (имея в виду шестидесятников), потому что там один Хрущев, а вокруг него пытались скинуть реформатора, интриговали и в конце концов своего добились, а у него в фильме — совсем другая история.

Диссидент-публицист Абдурахман Авторханов говорит, что все это — сплошная ложь, и как можно применять такие слова по отношению к данным кровописцам? И все — проблемы нет. Совокупность преступлений и достижений [35]. Проблемы нет здесь в том смысле, что все рисуется как совокупность одних преступлений или одних великих достижений. Минус меняется на минус — и все спокойно. Если говорить не о достижениях или преступлениях, а о том, кто повинен в преступлениях против человечества и одновременно способствует некоторым его достижениям, то возникает вопрос: «где предел»?

Берию смели отнюдь не за что-то, а потому, что аппарат стал опасаться за собственное благополучие. Об этом в фильме говорит аппаратчик Лихачев, отсидевший при Хрущеве, — это вообще был шок. Как же так, ведь при нем, думали современники перестройки и гласности, разве не только выпускали? Сам по себе механизм репрессий — следствие определенной мифологии и миф мышления, объясняющий либерализацию требованием борьбы за власть. Потому что в то время понимание того социума, который возникал в процессе превращения утопии в жизнь, только прорастало. Правда, некоторые потомки не предлагали новой мифологии. Они говорили о тех или иных явлениях, которые опускались в традиционные партийные версии. Между прочим, люди,

которые занимаются народной культурой, знают, что на кладбище Г. Маленкова до сих пор не переводятся живые цветы. Несмотря на то, что он палач, кого-то он из тюрем начал выпускать.

Однако есть, увы, узурпированная Сталиным, а до него — революционерами категория целесообразности, когда доводят экономическую машину до того, что начинается отступление назад, чтобы двинуться вперед. Но к этому я бы сегодня прибавил то нравственное сопротивление, которое было в 70-е годы, и дополнил интеллектуальным в той форме, которая, например, была во Франции в 1960-е годы. Язык киноведения уже был освобожден от идиолекта. Следующий шаг — это анализ, который бы, помимо междисциплинарного полифункционального исследования, мог бы учесть все составляющие гуманитарного процесса и ввести в него новые и старые имена как имена современные.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Леонова Е. Евгений Марголит: «Почему я ненавижу нынешнее кино?» // Colta: сайт. 2013. 14 февр. URL: <http://archives.colta.ru/docs/13592>. (Дата обращения: 29.03.2018)

2. Методология и логика киноведения — к проблеме эволюции гуманитарного знания (на примере изучения концепции Ричотто Канудо в контексте раннего авангарда): Интервью А.М. Шемякина Г.Р. Консону // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сб. тр. Межд. науч. конф. 23–28 апреля 2017 года. М.: Согласие, 2017. С. 216–230

3. Штейн С.Ю. Демаркация дисциплинарного и дискурсивного знания о кино // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 2А. URL: [http://schtein.ru/content/schtein/SCHTEIN\\_Demarcation\\_of\\_disciplinary\\_and\\_diskursive\\_knowledge\\_of\\_cinema.pdf](http://schtein.ru/content/schtein/SCHTEIN_Demarcation_of_disciplinary_and_diskursive_knowledge_of_cinema.pdf). (Дата обращения: 25.03.2018)

4. Хренов Н.А. Киноведение как гуманитарная наука // Ар-



тикульт. 2015. № 3 (19). С. 6–17. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-19-3-2015/articult-19-3-2015-khrenov.php>. (Дата обращения: 25.03.2018)

5. Ямпольский М.Б. Пригов: Очерки художественного номинализма. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 296 с.

6. Изволов Н.А. Феномен кино. 2-е изд., доп. и перераб. М: Материк, 2005. 164 с.

7. Мукаржевский Я. Исследование по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 606 с. (История эстетики в памятниках и документах).

8. Аронсон О.В., Петровская Е.В. Что остается от искусства? // Труды ИПСИ: Сб. ст. М.: Институт проблем современного искусства, 2014. Т. 2. 344 с.

9. Кинодом Махмальбаф / Автор-сост. Гульнара Абикеева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 368 с. (Кинотексты)

10. Анашкин С.С. О фильмах дальней и ближней Азии: Разборы, портреты, интервью. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 296 с. (Кинотексты)

11. Трошин А.Н. Страна Янчо, в которую приглашает Александр Трошин. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. 240 с.

12. Трошин А.Н. Иштван Сабо. Темы и вариации. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр. 2008. 264 с.

13. Рубанова И.И. Польское кино. Фильмы о войне и оккупации. 1945–1965. М.: Наука, 1966. 212 с.

14. Малинов А.В., Долгова Е.А. Логика методологии (к публикации «Логических предпосылок всякой методологии» Н.И. Карева) // Социологическое обозрение. 2017. Т. 16. № 3. С. 119–326

15. Грачёв Р.И. Микеланджело Антониони. Фильм «Крик» // Грачёв Р. Сочинения. М: Звезда, 2013. С. 602–624

16. Дуларидзе Л. Луис Бунюэль. М.: Искусство, 1979. 320 с.

17. Божович В.И. Современные западные кинорежиссеры. М.: Наука, 1972. 228 с.

18. Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Послед-

нее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.

19. Тарковский А.А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. № 10. 49 с.

20. «Домодедовские вести» вспоминают историю Госфильмофонда России в Белых Столбах // Домодедовские вести.ру. 2018. 29 янв. URL: [http://in-domodedovo.ru/novosti/kulturnye\\_vesti/domodedovskie-vesti-vspominayut-istoriyu-gosfilmofonda-rossii-v-belyh-stolbah](http://in-domodedovo.ru/novosti/kulturnye_vesti/domodedovskie-vesti-vspominayut-istoriyu-gosfilmofonda-rossii-v-belyh-stolbah). (Дата обращения: 29.03.2018)

21. Андроникова М.И. Сколько лет кино? М.: Искусство, 1968. 98 с.

22. Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. 354 с.

23. Канудо Р. Манифест семи искусств [1911] // Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988. С. 20–24

24. Туровская М.И. И.А. Пырьев и его музыкальные комедии // Киноведческие записки. К проблеме жанра. М., 1988. Вып. 1. С. 111–146

25. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 544 с.

26. Чудакова М.О. Новые работы. 2003–2006. М.: Время, 2007. 560 с.

27. Шмыров В.Ю., Марголит Е.Я. Изъятые кино. 1924–1953: Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953). М.: Дубль-Д, 1995. 132 с.

28. Фомин В.И. Кино на войне. Документы и свидетельства. М.: Материк, 2005. 944 с. (Книги по искусству)

29. Фомин В.И. «Полка»: Документы, свидетельства, комментарии. М.: Материк, 2006. Вып. 3. 188 с.

30. Марголит Е.Я. Полока Геннадий // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. СПб: Сеанс, 2001. Т.

II. С. 470–471

31. Базен А. Что такое кино? // Андре Базен и современное киноискусство. М.: Искусство, 1972. 382 с.

32. Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. 320 с.

33. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: АСТ, 2013. 432 с.

34. Шемякин А.М. Маленькая польза // Журнал Сеанс, 1991. № 3. С. 33

35. Авторханов А.Г. Загадка смерти Сталина // URL: [http://loveread.ec/view\\_global.php?id=1217](http://loveread.ec/view_global.php?id=1217). (Дата обращения: 29.03.2018)

## REFERENCES

1. Leonova E. Evgeny Margolit: “Pochemu ya nenavizhu nyneshneye kino?” [Evgeny Margolit: “Why do I hate the Present-Day Cinema?”] // Colta. 2013. February 14. URL: <http://archives.colta.ru/docs/13592>. (29.03.2018)

2. Metodologiya i logika kinovedenia – k problem evolyutsii gumanitarnogo znanija (na primere izuchenia kontseptsii Ricciotto Canulo v kontekste rannego avangarda) [The Methodology and Logic of Film Studies – Concerning the Issue of Evolution of Humanitarian Knowledge (on the Example of Study of the Conception of Ricciotto Canulo in the Context of the Early Avant-garde): Intervyu A.M. Shemyakinyama G.R. Konsonu [Grigory Konson’s Interview with Andrei Shemiakin] // Iskuststvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodeystvia. Sb. tr. Mezhd. nauch. Konf. 23–28 aprelya 2017 goda [Art Studies within the Context of other Fields of Study in Russia and in other Countries: Parallels and Interactions: Compilation of Works of the International Conference on April 23–28 2017. Moscow: Soglasie, 2017. p. 216–230

3. Shteyn S. Yu. Demarkatsia distsiplinarnogo i diskursivnogo znanija

o kino [The Demarcation of Disciplinary and Discursive Knowledge of the Cinema] // Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]. 2017. Vol. 7. No. 2A. URL: [http://schtein.ru/content/schtein/SCHTEIN\\_Demarcation\\_of\\_disciplinary\\_and\\_diskursive\\_knowledge\\_of\\_cinema.pdf](http://schtein.ru/content/schtein/SCHTEIN_Demarcation_of_disciplinary_and_diskursive_knowledge_of_cinema.pdf). (25.03 2018)

4. Khrenov N.A. Kinovedenie kak gumanitarnaya nauka [Film Study as a Humanitarian Discipline] // Artikult. 2015. No. 3 (19). p. 6–17. URL: <http://articult.rsu.ru/articult-19-3-2015/articult-19-3-2015-khrenov.php>. (25.03.2018)

5. Yampolsky M.B. Prigov: Ocherki khudozhestvennogo nominalizma [Essays of Artistic Nominalism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 296 p.

6. Izvolov N.A. Fenomen kino. 2-ye izd. dop. i pererab. [The Phenomenon of the Cinema. 2nd Edition Supplemented and Revised] Moscow: Materik, 2005. 164 p.

7. Mukarzhovsky Ya. Issledovanie po estetike i teorii iskusstva. Moscow: Iskusstvo, 1994. 606 p. (Istoria estetiki v pamyatnikakh i dokumentakh)

8. Aronson O.V., Petrovskaya E.V. Chto ostayotsya ot iskusstva? [What Remains of Art?] // Trudy IPSI: Sb. st. [Works of the IPSI: Compilation of Articles]. Moscow: Institut problem sovremennogo iskusstva [Institute of Issues of Contemporary Art], 2014. Vol. 2. 344 p.

9. Kinodom Makhmalbaf [The Makhmalbaf Cinema House] / Author-Compiler Gulnara Abikeeva. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. 368 p. (Kinoteksty) [Cinema Texts]

10. Anashkin S.S. O fil'makh dal'ney i blizhney Azii: Razbory, portrety, intervyyu [About Films of the Far and Near Asia: Analyses, Portraits, Interviews]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 296 p. (Kinoteksty) [Film Texts]

11. Troshin A.N. Strana Yancho, v kotoruyu priglashaet Aleksandr Troshin [The Yancho Country to which Alexander Troshin invites you]. Moscow: Muzei kino: Eizenshteyn Tsentr [Cinema Museum: Eisenstein Center], 2002. 240 p.

12. Troshin A.N. Ishtvan Sabo. Temy i variatsii [Istvan Szabo. Themes and Variations]. Moscow: Muzey kino: Eizenshteyn Tsentr [Cinema Museum: The Eisenstein Center], 2008. 264 p.

13. Rubanova I.I. Pol'skoe kino. Fil'my o voyne i okkupatsii. 1945–1965. [Polish Cinema. Films about the War and the Occupation. 1945–1965]. Moscow: Nauka [Science], 1966. 212 p.

14. Malinov A.V., Dolgova E.A. Logika metodologii (k publikatsii “Logicheskikh predposylok vsyakoy metodologii” N.I. Kareeva) [The Logic of Methodology (Concerning the Publication of Logical Premises for Any Kind of Methodology” by N.I. Kareyev) // Sotsiologicheskoe obozrenie [Sociological Overview]. 2017. Vol. 16. No. 3. pp. 119–326

15. Grachyov R.I. Mikelandzhelo Antonioni. Fil'm “Krik” [Michaelangelo Antonioni. The Film “The Cry”] // Grachyov R. Sochinenia [Works]. Moscow: Zvezda [The Star], 2013. pp. 602–624.

16. Duladridze L. Louis Bunuel. Moscow: Iskusstvo [Art], 1979. 320 p.

17. Bozhovich V.I. Sovremennye zapadnye kinorezhissory [Contemporary Western Film Producers]. Moscow: Nauka, 1972. 228 p.

18. Yurchak A.V. Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie [This was so Forever, until it Ended. The Last Soviet Generation]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 664 p.

19. Tarkovsky A.A. Zapechatlennoe vremya [Sealed Time] // Voprosy kinoiskusstva [Questions of the Art of the Cinema]. 1967. No. 10. 49 p.

20. “Domodedovskie vesti” vspominayut istoriu Gosfilmofonda Rossii v Belykh Stolbakh [The “Domodedovo News” Recall the History of the State Film Fund of Russia at the Velikie Stolby] // Domodedovskie vesti.ru. 2018. January 29. URL: [http://in-domodedovo.ru/novosti/kulturnye\\_vesti/domodedovskie-vesti-vspominayut-istoriyu-gosfilmofonda-rossii-v-belyh-stolbah](http://in-domodedovo.ru/novosti/kulturnye_vesti/domodedovskie-vesti-vspominayut-istoriyu-gosfilmofonda-rossii-v-belyh-stolbah). (29.03.2018)

21. Andronikova M.I. Skol'ko let kino? Moscow: Iskusstvo, 1968. 98 p.

22. Aristarko G. Istoria teoriy kino [History of the Theories of Cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 354 p.

23. Kanudo R. Manifest semi iskusstv [Manifesto of the Seven Arts] [1911] // Iz istorii frantsuzskoy kinomysli [From the History of French Cinema Thought]. Moscow: Iskusstvo, 1988. P. 20–24

24. Turovskaya M.I. I.A. Pyryev i ego muzykal'nye komedii [I.A. Pyryev and His Musical Comedies] // Kinovedcheskiye zapiski. K problem zhanra [Film Studies Notes. Towards the Issue of the Genre]. Moscow, 1988. Issue 1. P. 111-146

25. Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 544 p.

26. Chudakova M.O. Novye raboty. 2003-2006. [New Works. 2003-2006]. Moscow: Vremya, 2007. 560 p.

27. Shmyrov V.Yu., Margolit E.Ya. Izyatye kino. 1924-1953. Katalog sovetskikh igrovykh kartin, ne vypushchennykh vovsesoyuzny prokatpo zavershenii v proizvodstve ili izyatykh iz deystvuyushchego filmofonda v god vypuska na ekran (1924–1953) [Confiscated Movies. 1924-1953. A Catalogue of Soviet Motion Pictures not Released for Dissemination in the Soviet Union upon Completion in Production or Confiscated from the Active Film Funds during the Years of their Release on the Screen (1924–1953)]. Moscow: Dubl-D [Double-D], 1995. 132 p.

28. Fomin V.I. Kino na voyne. Dokumenty i svidetel'stva. [Cinema during War. Documents and Testimonies]. Moscow: Materik, 2005. 944 p. (Knigi po iskusstvu) [Books on Art]

29. Fomin V.I. "Polka": Dokumenty, svidetel'stva, kommentarii ["The Shelf": Documents, Testimonies, Commentaries]. Moscow: Materik, 2006. Issue 3. 188 p.

30. Margolit E. Ya. Poloka Gennady // Noveyshaya istoriya otechestvennogo kino [The Newest History of Russian Cinema]. 1986–2000. Kino i kontekst [The Cinema and Context]. St. Petersburg: Seans, 2001. T.II. P. 470–471

31. Basin A. Chto takoe kino? [What is Cinema?] // Andre Bazan i

sovremennoe kinoiskusstvo [Andre Bazin and the Contemporary Art of the Cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1972. 382 p.

32. Krakauer Z. Ot Kaligari do Gitlera. Psihologicheskaya istoria nemetskogo kino [From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 320 p.

33. Vail P., Genis A. 60-e. Mir sovetskogo cheloveka. Moscow: AST, 2013. 432 p.

34. Shemyakin A.M. Malen'kaya pol'za [A Little Practical Use] // Seans. 1991. No. 3. P. 33

35. Avtorkhanov A.G. Zagadka smerti Stalina [The Riddle of Stalin's Death] // URL: [http://loveread.ec/view\\_global.php?id=1217](http://loveread.ec/view_global.php?id=1217). (29.03.2018)