

На правах рукописи

Федоткин Степан Вячеславович

ЛЕЙТМОТИВНЫЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМА

Специальность 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2017

Диссертация выполнена на кафедре киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова

- Научный руководитель:** **Клюева Людмила Борисовна**
доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК
- Официальные оппоненты:** **Барабаш Наталия Александровна**
доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Сопин Артём Олегович**
кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры театра и кино Института филологии и истории РГГУ
- Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Защита состоится «21» мая 2018 г. в 15.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226 г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте <http://www.vgik.info/dissovet/>.

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3, ВГИК, Учебное управление.

Автореферат разослан «__» _____ 201__ г. и размещен на сайтах <http://www.vgik.info/dissovet/>; <http://vak.ed.gov.ru>.

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Данное исследование посвящено разработке метода лейтмотивного анализа произведений кинематографа, который заключается в выявлении ключевых лейтмотивов фильма и рассмотрении связей между множеством мотивов, вписывающихся в единые тематические ряды. Лейтмотив является одной из центральных категорий искусствоведения, литературоведения и киноведения. Лейтмотив это не просто техническое средство или яркий выразительный приём, но основа практически любого художественного текста, придающая целостность множеству его элементов. Термин мотив, под которым может пониматься как событие или повторяющееся действие, так и любая мельчайшая деталь произведения, также часто используется в гуманитарных науках.

Актуальность научного исследования. В литературе и кинематографе существует особый род произведений, в которых акцент сделан не на фабульных связях, но на лейтмотивных сцеплениях. Можно обозначить этот принцип как лейтмотивное повествование, которое основывается на музыкальном принципе повторяющихся тематических линий. В кино одним из наиболее ярких примеров, где используется лейтмотивное повествование, является фильм Андрея Тарковского «Зеркало» (1974). Подобная повествовательная модель строится на плавных переходах от одной темы к другой, на их смене и конфликте. В «Зеркале» можно выделить целый ряд подобных лейтмотивов. Особенно актуальным лейтмотивное повествование становится в произведениях модернистского искусства – как в литературе, так и в кино. Андрей Тарковский является одним из наиболее ярких представителей этого направления в кинематографе. Лейтмотивное повествование свойственно многим современным режиссёрам, таким как Годфри Реджио или Хон Сан Су.

Мотивный анализ подробно разработан и широко используется в литературоведении, но практически отсутствует в киноведческих трудах. Поэтому следует воспользоваться методом из смежной дисциплины – не для того,

чтобы просто перенести теорию на другую почву, но показать, в чём заключается уникальность лейтмотивной структуры именно произведений кинематографа. Лейтмотивный анализ – это не просто один из вариантов тематического анализа, но методология, позволяющая соединить воедино множество аспектов фильма, включая тематику, драматургию, формальные и стилистические средства. Одной из особенностей этого подхода является возможность оставаться в рамках одного текста и одновременно обращаться к другим. Рассмотрение лейтмотивов в «Зеркале» будет сопровождаться анализом других фильмов режиссёра.

Степень разработанности проблемы. Теории мотива и лейтмотива и рассмотрению этих понятий в литературоведении, фольклористике и киноведении посвящены многие работы. Александр Веселовский¹ впервые дал теоретическое определение термина «мотив», под которым он понимал мельчайшую и неделимую сюжетную единицу. Его концепция уточнялась Владимиром Проппом, который в работе «Морфология волшебной сказки»² не использовал этот термин, введя вместо него понятие «функция действующего лица». Но в последующих книгах Пропп всё же обратился к анализу мотивов³. Алан Дандес⁴ проложил путь к дихотомическому пониманию мотива, введя разделение на «мотифему» и «алломотив». Уильям Фридман⁵ писал о функциях мотива в литературе. Наталья Кожевникова⁶ и Георгий Краснов⁷ исследовали функцию лейтмотивов и мотивов на примере русской литературы. Елена Кирдянова⁸, Наталья Зыховская⁹ исследовали теоретические аспекты лейтмотива.

¹ Веселовский А. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940.

² Пропп В. Морфология волшебной сказки. Л.: Academia, 1928.

³ Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2010.

⁴ Дандес А. От этических единиц к эмическим в структурном изучении сказок // Дандес А. Фольклор. Семиотика и/или психоанализ. М.: «Восточная литература» РАН, 2003. С. 14-29.

⁵ Freedman W. The Literary Motif: A Definition and Evaluation // Novel: A Forum on Fiction, 1971, Winter, Vol. 4, No. 2. Pp. 123-131.

⁶ Кожевникова Н. О роли лейтмотивов в организации художественного текста // Стилистика художественной речи. Саранск: МГУ, 1979. С. 40-60.

⁷ Краснов Г. Мотив в структуре прозаического произведения // Вопросы сюжета и композиции. Горький: ГГУ, 1980. С. 69-81.

⁸ Кирдянова Е. Категория лейтмотива в историческом освещении (интерпретация категории лейтмотива в научном дискурсе) // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Серия История, 2003, № 2. С. 171-183.

Людмила Гармаш¹⁰ обозначила основные теоретические положения понятия мотив в литературоведении. Майкл Уокер¹¹ посвятил своё исследование изучению творчества Альфреда Хичкока, выделив ряд повторяющихся мотивов во всех его фильмах. Мануэль Гарэн и Альберт Элдуку¹² предложили изучить историю кино с точки зрения повторяющихся визуальных мотивов и даже посчитать их количество.

Особенность данной диссертации заключается не в том, чтобы прописать основные темы творчества Тарковского и не выделить повторяющиеся визуальные мотивы в его картинах, но показать всю сложность и многообразие тем и мотивов в одном фильме, в данном случае речь идёт о «Зеркале», и уже через этот фильм выйти на ключевую проблематику режиссёра. Другое отличие этой работы заключается в том, что здесь впервые проводится разделение на мотив и лейтмотив, которые для вышеперечисленных авторов являются синонимами.

Детальному анализу «Зеркала» посвящено множество работ. Среди них стоит выделить работу «Зеркало»¹³ Наташи Синессиос, в которой рассматривается история создания и основные темы фильма. Книга «Критическая теория ритма и темпоральности: Метаморфозы памяти и истории в “Зеркале” Андрея Тарковского»¹⁴ Нельсона Толлофа посвящена рассмотрению философии фильма, в частности, философии времени, ритма, истории и памяти; также в конце даётся текстуальный анализ «Зеркала». В книге «“Зеркало” Андрея Тарковского: Драма эроса»¹⁵ Жана-Кристофа Феррари исследуются темы памяти и эротизма. В работе «Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного

⁹ Зыховская Н. Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов // Вестник челябинского университета, 2000, № 1. С. 87-96.

¹⁰ Гармаш Л. Теория мотива в литературоведении // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2014, вип. 1 (77). С. 10-23.

¹¹ Walker M. Hitchcock's Motifs. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

¹² Garin M.; Elduque A. Quantitative Meta-analysis of Visual Motifs through Film History // El profesional de la informacion, 2016, v. 25. № 6. Pp. 883-892.

¹³ Synessios N. *Mirror*. London, New-York: I.B. Tauris, 2001.

¹⁴ Tollof N. A Critical Theory of Rhythm and Temporality: The Metamorphosis of Memory and History in Andrei Tarkovsky's *Mirror* (1975). Montréal: Université de Montréal, 2003.

¹⁵ Ferrari J.-C. *Le Miroir de Andreï Tarkovski: Le drame d'Eros*. Crisnée: Yellow now, 2009.

в структуре фильма»¹⁶ Людмилы Ключевой проделан подробный покадровый анализ «Зеркала» с выделением основных кодов – символических, культурных, научных и других.

Стоит отметить отдельные статьи, посвящённые «Зеркалу». Леонид Баткин¹⁷ проделал целостный анализ фильма а также попытался вписать фильм в контекст советского кинематографа середины 70-х гг. Сергея Филиппова¹⁸ интересует «Зеркало» с точки зрения создания сновидческих образов в кино. Алессио Скарлато¹⁹ сделал поэпизодный анализ фильма. Дэвид Джордж Менард²⁰ анализирует «Зеркало», обращаясь к понятию «образ-время» Жюль Делёза. Питер Кинг²¹ исследует функцию времени и пространства в «Зеркале». В статье Джонатана Райта²² анализируется предметный мир «Зеркала» с точки зрения эко-критики.

Также следует выделить книги, посвящённые творчеству Тарковского в целом. Майя Туровская²³ пишет про каждый фильм отдельно, а также разбирает повторяющиеся мотивы в фильмах Тарковского. Антуана де Бека²⁴ занимает проблема памяти в «Зеркале». Вида Джонсон и Грэм Петри²⁵ анализируют выразительные и стилистические средства в фильмах режиссёра. Игорь Евлампиев²⁶ изучает философскую проблематику фильмов Тарковского. Шон

¹⁶ Ключева Л. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма. М.: ГИТР, 2016.

¹⁷ Баткин Л. Не боясь своего голоса // Мир и фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1990. С. 98-141.

¹⁸ Филиппов С. Фильм как сновидение // Киноведческие записки, № 41, 1999. С. 243-260.

¹⁹ Scarlato A. Il tempo come memoria della Madre. Riflessioni su *Lo specchio* // Bianco & Nero, 2001, maggio-giugno, № 3. Pp. 31-51.

²⁰ Menard D.G. A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure // Offscreen, 2003, vol. 7, № 8.

²¹ King P. Memory and Exile: Time and Space in Tarkovsky's *Mirror* // Housing, Theory and Society, 2008, № 25. Pp. 66-78.

²² Wright J. Objects in the *Mirror*: Micro-Narrative and Biomorphie Representation in Tarkovsky's *Zerkalo* // Trans-Humanities, 2017, Vol. 10, № 1. Pp. 129-153.

²³ Туровская М. 7 ½ или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.

²⁴ De Baecque A. Andrei Tarkovski. Paris: Cahiers du cinéma, 1989.

²⁵ Johnson V.; Petrie G. The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

²⁶ Евлампиев И. Художественная философия Андрея Тарковского. Уфа: ARC, 2012.

Мартин²⁷ проводит анализ всех фильмов режиссёра. Джереми Марк Робинсон²⁸ исследует функцию символов, звука, а также пишет про религиозные темы творчестве Тарковского. Роберт Бёрд²⁹ предлагает посмотреть не на мотивы фильмов режиссёра, но на «элементы», какими могут быть пространство, время, воображение, атмосфера и другие. Дмитрий Салынский³⁰ разрабатывает и применяет герменевтический подход к творчеству Тарковского. Томас Редвуд³¹ использует неформальный метод. Нариман Скаков³² уделяет внимание всем фильмам режиссёра, а в главе про «Зеркало» обращается к философии памяти.

Данная диссертация отличается от предыдущих исследований тем, что здесь проделан не покадровый и не эпизодный анализ фильма; метод мотивного анализа противоположен подобному подходу. Вместо этого фильм рассматривается на «вертикальном» или парадигматическом уровне – исследование состоит в изучении системы параллелизмов внутри фильма. Лейтмотивный анализ заключается в том, чтобы рассмотреть множество элементов в тексте на парадигматическом уровне, вычленив их из той последовательности, которая задана в самом фильме, и поместить их в новую смысловую последовательность. Это позволит выявить основные тематические лейтмотивы, объединяющие разные эпизоды фильма, а также проследить связь «Зеркала» с другими фильмами режиссёра, поскольку выделенные лейтмотивы составляют основу и других его картин.

Определяющее влияние на данное исследование оказали многие работы, в частности, статья «О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов»³³ Сергея Неклюдова, в которой вводится термин «мотивоид». В книге «Теория

²⁷ Martin S. *Andrei Tarkovsky*. Harpenden: Pocket Essentials, 2005.

²⁸ Robinson J.M. *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Maidstone: Crescent Moon, 2006.

²⁹ Bird R. *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*. London: Reaktion Books, 2008.

³⁰ Салынский Д. *Киногерменевтика Тарковского*. М.: Квадрига, 2009.

³¹ Redwood T. *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

³² Skakov N. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. London, New York: I.B. Tauris, 2012.

³³ Неклюдов С. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // *Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов.* / Под ред. Б. Путилова. Л.: Наука, 1984. С. 221-229.

литературы. Поэтика»³⁴ Борис Томашевский предложил тематическую интерпретацию мотива, а также ввёл разделение на «свободные» и «связанные мотивы». В статье Сергея Эйзенштейна «Хуан Грис» из книги «Неравнодушная природа»³⁵ автор анализирует повторяющийся образ чёрных полос и предметов белого цвета в фильме Альфреда Хичкока «Заворожённый» (1945). В другой статье этой же книги «Сюита туманов» Эйзенштейн пишет о переходящих друг в друга музыкальных темах в фильме «Броненосец Потёмкин» (1925), а в статье под названием «Цветовая разработка сцены “Пир в Александровой слободе” из фильма “Иван Грозный”» (пост-аналитическая работа)» режиссёр анализирует роль цвета в соответствии с тематикой второй части фильма «Иван Грозный» (1945).

В книге «Структура и мотив “Поминок по Финнегану”»³⁶ Клива Харта даётся интерпретация лейтмотива как повторяющейся и динамичной вербальной конструкции, наделённой значением, и анализируется множество лейтмотивов в романе Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану» (1939). В книге «Структурная семантика. Поиск метода»³⁷ Альгирдас Жюльен Греймас вводит термин «семантическая ось», которая может служить метафорой мотивной синонимии в литературе и кино. В одной из частей работы «Анализ фильма»³⁸ Раймон Беллур анализирует парадигматику движения в фильме Альфреда Хичкока «На север через северо-запад» (1958). В книге «Наделяя смыслом. Умозаключение и риторика в интерпретации кинематографа»³⁹ Дэвид Бордуэлл пишет о возможностях тематического анализа кинематографа, вводит в киноведческий обиход понятие «кластер», близкое лейтмотиву. В книге «Литературные

³⁴ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996.

³⁵ Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. В двух томах. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004.

³⁶ Hart C. Structure and Motif in *Finnegans Wake*. Northwestern University Press, 1962.

³⁷ Греймас А.Ж. Структурная семантика. Поиск метода. М.: Академический проект, 2004.

³⁸ Bellour R. *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

³⁹ Bordwell D. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1991.

лейтмотивы»⁴⁰ Бориса Гаспарова впервые осуществлён мотивный метод анализа текста на примере русской литературы. В «Поэтике мотива»⁴¹ Игорь Силантьев рассматривает теоретические концепции термина мотив в литературоведении и фольклористике. В «Нарратологии»⁴² Вольф Шмид использует мотивный анализ и использует понятие «эквивалентности». Также на работу оказали большое влияние теоретические тексты режиссёров, фильмы которых анализируются в работе – статья «Дистанционный монтаж, или Теория дистанции»⁴³ Артавазда Пелешяна и книга «Запечатлённое время»⁴⁴ Андрея Тарковского.

Целью данного исследования является разработка метода лейтмотивного анализа фильма. В задачи диссертации входит

- прояснение основных понятий данной методологии, таких как мотив, лейтмотив, синонимия, тема и других;
- рассмотрение принципов лейтмотивного повествования в кино;
- определение модернизма в кинематографе и описание модернистской эстетики в кино;
- анализ короткометражного фильма «Времена года» (1975) Артавазда Пелешяна с помощью лейтмотивного метода;
- выявление и анализ тематических лейтмотивов «Зеркала», таких как рай и ад, воскресение и смерть, огонь и вода, свет и тьма, знание и незнание, время и вечность;
- рассмотрение формальных особенностей «Зеркала» и других фильмов Тарковского, в частности, визуального стиля режиссёра и повествовательной системы в его картинах.

В качестве объекта исследования выступает творчество Андрея Тарковского, главным образом его фильм «Зеркало», и короткометражный

⁴⁰ Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993.

⁴¹ Силантьев И. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004.

⁴² Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008.

⁴³ Пелешян А. Дистанционный монтаж, или Теория дистанции // Пелешян А. Моё кино. Ереван: Советакан грох, 1988. С. 129-148.

⁴⁴ Тарковский А. Запечатлённое время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова, Эксмо-Пресс, 2002. С. 95-348.

неигровой фильм Артавазда Пелешяна «Времена года», в котором также можно обнаружить черты лейтмотивного повествования. Хотя эта работа в целом посвящена творчеству Тарковского, метод лейтмотивного анализа можно продемонстрировать на разборе короткометражного фильма. К тому же, Пелешян описал некоторые особенности лейтмотивного повествования в теоретических статьях. **Рамки** данной работы ограничиваются не только этими двумя картинами, которые относятся к середине 1970-х гг., но также другими картинами Пелешяна и Тарковского, фильмами 60-х и 80-х гг. XX века. Анализ «Зеркала» будет сопровождаться анализом других фильмов Тарковского. Поскольку основные тематические лейтмотивы «Зеркала» являются общими для всего творчества режиссёра, они повторяются практически во всех его картинах. **Предметом исследования** является лейтмотивное повествование и сам лейтмотивный метод.

Методологическим основанием работы является использование искусствоведческого, философского и нарратологического метода анализа фильма. Также методологической основой является сам лейтмотивный метод, сущность которого заключается в анализе внутренних связей между мотивами, вписывающимися в эквивалентные синонимические ряды. Фильм состоит из перекрещивающихся тематических линий, которые связывают воедино все его элементы и придают ему необходимую целостность. Метод лейтмотивного анализа заключается в выявлении тематических лейтмотивов, выраженных посредством синонимичных субститутов-заместителей.

Научной новизной исследования является

- привлечение методологии лейтмотивного анализа к исследованию фильмов;
- разделение на мотив и лейтмотив;
- анализ визуальной и тематической синонимии мотивов;
- сопоставление теории лейтмотивного анализа и теории дистанционного монтажа Артавазда Пелешяна;

- выявление тематических лейтмотивов «Зеркала», определяющих композицию фильма, драматургию и все его элементы;
- исследование визуальной стилистики фильмов Тарковского, главным образом, рамочных обрамлений и фактурных поверхностей в кадре;
- изучение повествовательных приёмов, используемых Тарковским – точки зрения, работы камеры, а также взглядов актёров в камеру;
- анализ понятия «фиктивный зритель» в кино.

Теоретическая значимость работы заключается в возможности применить к анализу фильма методологию лейтмотивного анализа, ранее не использовавшуюся в киноведческих исследованиях. **Практическая значимость** состоит в возможности развивать этот метод в дальнейшем и использовать его для анализа самых разных фильмов мирового кинематографа.

Положения, выносимые на защиту:

1. Мотив в кино является мельчайшей семантической единицей, которая вписывается в определённый синонимический ряд. Мотивом может быть всё, что угодно – событие, поведение персонажа, предмет, деталь, слово, даже буква. При этом в кино мотивный спектр гораздо шире, чем в литературе – мотив может быть выражен посредством освещения, им может быть цвет, повторяющаяся мелодия или звук.
2. Мотивный анализ является комплексным подходом, позволяющим связать воедино разные элементы фильма – не только тематические, но и формальные.
3. Мотив следует отличать от лейтмотива; мотивов в тексте может быть сколько угодно, тогда как лейтмотив является тематической линией, в которую вписываются множество его субститутов или дериватов, которые и есть мотивы.
4. Мотивная связь осуществляется на основе синонимии – несколько образов, сходных по форме или значению, восходят к одному парадигматическому ряду.
5. В кинематографе существует лейтмотивное повествование, которое свойственно фильмам, в которых доминируют не фабульные связи, но ассоциативные. Необходимо следить не за развитием действия, но за развитием

основных лейтмотивов фильма. «Зеркало» Андрея Тарковского является одним из наиболее ярких примеров в истории кино, где используется подобная структура.

6. Лейтмотивная композиция свойственна, в первую очередь, модернистским текстам – как произведениям литературы, так и кинематографа.

7. Кинематограф Тарковского полностью вписывается в модернистскую парадигму. Именно в модернистском тексте лейтмотивы выходят на первый план и замещают фабульные связи. С модернизмом Тарковского роднит наличие двоemiрия, где текст и реальность или прошлое и настоящее сливаются друг с другом.

8. Другим режиссёром, использующим в своих фильмах лейтмотивное повествование, является Артавазд Пелешян, который частично описал принципы подобного типа повествования в своей статье «Дистанционный монтаж, или Теория дистанции». Дистанционный монтаж осуществляет связь между находящимися на расстоянии друг от друга кадрами, что является основой для лейтмотивной организации фильма.

9. В «Зеркале» можно выделить два архилейтмотива – здешнего и потустороннего, из которых вытекают все остальные лейтмотивы, а именно: лейтмотивы рая и ада, смерти и воскресения, огня и воды, света и тьмы, знания и незнания, времени и вечности. Каждый из этих лейтмотивов реализуется в фильме через серию синонимичных мотивов.

10. Лейтмотивы «Зеркала» определяют формальное строение фильма. Визуальный стиль фильма и организация повествовательной системы напрямую связаны с системой лейтмотивов фильма.

Степень достоверности. Результаты исследования получены автором лично на основе анализа фильмов и изучения научной литературы по теме работы.

Апробация диссертационного исследования. Диссертация обсуждалась на кафедре киноведения во Всероссийском государственном институте кинематографии имени С.А. Герасимова и была рекомендована к защите. Основные идеи, положения и результаты исследования были представлены в виде докладов:

- доклад на конференции, посвящённой закрытию III всероссийского конкурса молодых учёных в области искусства и культуры 25 октября 2016 года во ВГИКе имени С.А. Герасимова;

- доклад «Фиктивный зритель: о значении взглядов в камеру в фильмах Андрея Тарковского» на конференции «Тарковский в меняющемся времени», проходившей 5-6 апреля 2017 года во ВГИКе;

- доклад «Андрей Тарковский и кинематограф тайны» на конференции «Все секреты мира», проходившей в Институте Русской Литературы Российской Академии Наук в Пушкинском Доме в Санкт-Петербурге 24-25 апреля 2017 года.

Соответствие паспорту специальности. Диссертационная работа, представленная на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства», полностью соответствует требованиям п. 9-14 «Положения о присуждении учёных степеней» Постановлением Правительства РФ (в редакции от 24 сентября 2013 г. № 842), предъявляемым к диссертации на соискание учёной степени кандидата наук, и Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» (Искусствоведение).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав (в первой главе содержится три параграфа, во второй восемь), заключения, библиографии (148 наименований) и фильмографии (41 наименование). Общий объём диссертации 192 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** изложена общая характеристика работы, её актуальность, степень разработанности проблемы, цели и задачи, предмет и объект исследования, методологические основания, научная новизна, теоретическая и практическая значимость и положения, выносимые на защиту.

Первая глава «**Теория лейтмотивного анализа**» посвящена разработке метода лейтмотивного анализа кинематографа. Глава разбита на три параграфа. В

параграфе 1.1. «**Мотив и лейтмотив в теории кино**» изложена история понятий мотив и лейтмотив в гуманитарных науках. Понятие «мотив» впервые было осмыслено Александром Веселовским, который понимал его как сюжетную неразложимую единицу. Но со временем это понятие стало дифференцироваться всё больше и больше. Теперь это уже не просто событие или действие, но мельчайшая единица значения, каких в одном предложении может быть сразу несколько и даже целое множество. Борис Гаспаров предложил назвать изучение мотивов в литературе и их взаимосвязь «мотивным анализом». Он разрабатывает свой метод на основе литературных текстов, но его теорию можно использовать и в исследовании кинематографа.

В этом параграфе проводится основополагающее для всей диссертации разделение на мотив и лейтмотив. Если мотив представляет собой любой образ, наделённый значением, то лейтмотив является семантическим единством, объединяющим множество других мотивов. Лейтмотив – это и есть тема произведения, только если тема является слишком общим и расплывчатым понятием, то лейтмотив больше подходит для обозначения определённого семантического инварианта. Это тематическая линия, связывающая между собой сходные по семантическому или формальному признаку элементы. Лейтмотивы осуществляют связь мотивов не на синтагматическом или горизонтальном уровне, но на парадигматическом, вертикальном. Мотивы встраиваются в гомологические ряды, один мотив может оказаться на пересечении сразу нескольких лейтмотивов. В отличие от литературы, в кино мотивный спектр гораздо шире – это может быть не только слово, буква, жест, деталь, фраза, событие, но также звук, музыкальный отрывок, цвет, освещение и многое другое.

Анализ мотивов позволяет понять фильм, прежде всего, на парадигматическом или вертикальном уровне. Этот метод раскрывает не логику хронологической последовательности эпизодов, но связь между удалёнными друг от друга образами, их «рифму» внутри фильма. В «Зеркале» каждый образ эхом отражается в другом образе, за счёт чего и образуется единый лейтмотив, который связывает эти образы между собой. Композиция «Зеркала» представляет

собой поток образов, в котором каждый элемент получает свое значение исходя из внутренней связи с другими элементами и общей структурой в целом.

В «Затмении» (1962) Микеланджело Антониони ключевой лейтмотив заявлен в названии картины – лейтмотив солнечного затмения. Уже в титрах прослеживается основной конфликт между светом и тьмой: на чёрном фоне появляется белая линия и прорезает тьму, после чего возникают белые буквы, а затем, когда титры заканчиваются, линия снова скрывается во тьме. Фильм начинается и заканчивается светящимся предметом – в первом кадре мы видим настольную лампу, а в последнем – уличный фонарь. В фильме можно выделить серию синонимичных мотивов, отсылающих к лейтмотиву света: лампы (которых в фильме будет большое количество, в разных помещениях), свечи, фонари, фары машин, белые линии (например, зебра на перекрёстке) и другие. Эта визуальная синонимия вытекает из ключевой проблематики фильма – в данном случае из лейтмотива затмения. Затмение это не только отсутствие света, но ещё и пустота, тишина, пауза, остановка действия, эмоциональная неопределённость или затмение чувств; метафора затмения постоянно расширяется и наполняется новыми смысловыми связями. Затмение может быть метафорой наступления секулярного мира.

В параграфе обозначены два основных лейтмотива «Зеркала» – здешнего и потустороннего. В фильмах режиссёра сквозь обыденную реальность проступает реальность метафизическая, поэтому мир делится на физический и нематериальный. Для Тарковского ключевым будет конфликт между чувственным и сверхчувственным, между миром земным и небесным. Из этого противопоставления вытекают все остальные лейтмотивы, как например, лейтмотивы воды и огня и многие другие. Главным событием всех фильмов Тарковского будет переход из одного мира в другой. Композицию «Зеркала» можно разложить на три основных уровня: 1) архилейтмотивы, 2) производные от него лейтмотивы, 3) конкретные мотивы.

Лейтмотивный анализ заключается в том, чтобы рассмотреть все элементы текста как бы вне времени – вне последовательности, данной в самом фильме.

Эти элементы должны быть расположены в новой последовательности, уже парадигматической, когда многочисленные мотивы вписываются в общие семантические ряды. Анализ не должен ограничиваться покадровым разбором фильма. «Зеркало» недостаточно проанализировать эпизодно, кадр за кадром, поскольку повторяющиеся мотивы рассыпаны по всему пространству фильма. Лейтмотивный анализ состоит не просто в последовательном чтении текста, но в плавном переходе от одной темы к другой, в частых волнообразных возвращениях к одним и тем же лейтмотивам.

Во параграфе 1.2. «Модернизм Андрея Тарковского» рассматривается художественный контекст «Зеркала». Метод лейтмотивного анализа применим к любому тексту, но особенно актуален при рассмотрении модернистских произведений, поскольку одной из главных особенностей модернистского текста является наличие лейтмотивной структуры, в которой фабульные связи заменяются ассоциативными. Существует разные мнения по поводу того, можно ли относить творчество Тарковского к модернизму или же нет. Эту проблему можно решить, если понимать под модернизмом не философию или мировоззрение, связанное с идеей прогресса, но рассматривать его как направление, возникшее на рубеже XIX и XX века, а также противопоставить его авангардному искусству.

В данном случае под модернизмом понимается направление в искусстве, возникшее в конце XIX века, которое приходит на смену реализму и натурализму. Внутри этого направления существует множество течений, первым из которых был символизм, распространившийся в литературе, живописи и музыке. Вместо того чтобы искать причины в социальном или историческом контексте, как это было в реализме, представители модернизма предлагают обратиться уже не к социальной проблематике, но пытаются свести причинные связи к кругу вечно повторяющихся тем, которые должны объединить разные эпохи и культуры. Модернистское искусство характеризуется отказом от социального и исторического детерминизма и обращением к мифологии. В модернизме последовательно проводится критика эволюционизма и позитивизма; идея

прогресса противопоставляется идея вечного возвращения, поступательному развитию истории модернисты предпочитают циклическую картину мира, в которой время истории фактически упраздняется. Модернизм часто обращается к искусству предыдущих эпох, а также к архаическому искусству. Поэтому нельзя обвинить это направление в разрыве с традицией, напротив, модернистский текст осознаёт свою связь с искусством прошлого. Впрочем, модернизм сложно вписать в определённые исторические рамки – его признаки можно найти как в искусстве второй половины XIX века, так и в некоторых произведениях XXI столетия.

Именно в литературе модернизма лейтмотивное повествование достигает своих вершин. Поскольку, в отличие от реалистической прозы, в модернистском тексте лейтмотивы являются связующими звеньями, которые организуют повествование и замещают собой фабульные связи. Многие художники, писатели, поэты XX века считали музыку главным из искусств, но главное, они пытались перенести метод лейтмотивов Рихарда Вагнера в своё творчество. Именно это легло в основу создания лейтмотивного повествования, основные принципы которого в кинематографе ярче всех удалось воплотить Тарковскому именно в «Зеркале».

С модернизмом Тарковского роднит не только лейтмотивная структура его фильмов, но также двоемирие и критика эволюционизма и позитивизма. Под двоемирием понимается смешение времени и вечности, прошлого и настоящего, текста и реальности. Во многих фильмах Тарковского герои сравниваются с персонажами картин. Сами картины, фрески или иконы буквально переходят в реальность, что является типично модернистской чертой – когда событие в тексте имеет прототип в искусстве прошлого или в мифе. Это предположение подтверждается и кругом чтения режиссёра – его любимыми писателями были модернисты Марсель Пруст и Герман Гессе. В кинематографе к модернизму можно отнести фильмы таких режиссёров, как Жана Кокто, Ингмара Бергмана, Федерико Феллини, Тео Ангелопулоса.

В параграфе 1.3. **«Лейтмотивное повествование и теория дистанции: анализ фильма “Времена года” Артавазда Пелешяна»** метод лейтмотивного

анализа применяется к разбору короткометражного фильма. Обращение к творчеству Пелешяна объясняется тем, что режиссёр частично описал принципы лейтмотивного повествования в своей статье «Дистанционный монтаж, или Теория дистанции». Для Пелешяна важны связи не между смежными кадрами, но кадрами, разделёнными во времени – благодаря памяти зритель должен соединить повторяющиеся образы в разных эпизодах фильма. Дистанционный монтаж осуществляется посредством повторения «опорных» кадров, которые суть мотивы. Эти мотивы вписываются в единые парадигматические ряды. Фильмам Пелешяна свойственны циклические композиции с многочисленными возвращениями и повторами. При этом в разных контекстах один и тот же образ или мотив может быть связан с противоположными по семантике лейтмотивами.

Фильм «Времена года» делится на 23 эпизода, каждому из которых соответствует свой лейтмотив, свой ритм и своё настроение. Драматургия фильма строится на переходах от одной темы к другой, а его ритмическая схема заключается в смене покоя движением. Основными лейтмотивами «Времени года» являются темы космоса и хаоса – это противопоставление является базовым для всех фильмов режиссёра. Бесконечная смена состояний связана с основной идеей фильма, выраженной в его названии – это идея всеобщего круговорота или вечного возвращения, смена времён года, природных и жизненных циклов. Основным событием фильма становится переход от одного состояния к другому, не только от одного сезона к другому, но и от новой жизни к старой.

«Зеркало» по своей структуре имеет много общего с фильмами Пелешяна и, в особенности, с картиной «Времена года». В «Зеркале», так же как и в этом фильме, важна идея связности каждого отдельного образа с другими. Фильмы вышли примерно в одно и то же время, поэтому сложно говорить о влиянии одного режиссёра на другого. Пелешян в начале семидесятых писал статью о дистанционном монтаже, а Тарковский в это время снимал «Солярис» (1972), в котором использовал лейтмотивное повествование с повторениями одних и тех же образов и музыкальных тем, после чего снял фильм, целиком построенный на этом принципе.

Вторая глава диссертации «**Лейтмотивный анализ “Зеркала”**» посвящена всестороннему изучению фильма «Зеркало», рассмотрению его тематических линий и анализу выразительных средств. В параграфе 2.1. «**Лейтмотив потерянного рая**» говорится о проблематике ада и рая в «Зеркале». Событие, нарушающее идиллическое и блаженное состояние, которым окутано детство героя, и вносящее разлад в привычный миропорядок – это уход отца из семьи. На протяжении всего фильма герой пытается соединить разбитые осколки, грезит о встрече матери с отцом, мечтает вернуться в детство, где былая гармония ещё не была утрачена. Детство героя, его прошлое, будет ассоциироваться с раем, тогда как настоящее, напротив, с адом, расколом и энтропией. Героя преследуют ужасы войны, он переживает развод с женой, страдает из-за отсутствия взаимопонимания с матерью и с собственным сыном Игнатом. Потрескавшиеся стены в его квартире ассоциируются с энтропией и разрушением. В поздних фильмах образ руин связан с темой смерти культуры и цивилизации.

Лейтмотив раскола пронизывает практически всю драматургию «Зеркала» – не случайно в фильме появляется испанская семья, оторванная от родины, а также письмо Пушкина Чаадаеву, в котором обсуждается отделение России от христианской Европы. В конце фильма герою удаётся войти в дом, дверь которого была для него закрыта, ему удаётся вернуться в детство, время искажается и вовсе упраздняется. В фильме можно выделить следующие ключевые конфликты – невозможность вернуться в прошлое, невозможность для мужчины и женщины быть вместе, невозможность восстановить семейные связи и невозможность возродить те отношения, которые связывали мать и сына в детстве.

Проблематика ада и рая определяет тему параграфа 2.2. «**Лейтмотивы смерти и воскресения**». Эта тема восходит к христианской традиции и отсылает непосредственно к распятию и воскрешению Христа, хотя имеет и более глубокие мифологические корни. Эта тема проводится через события, диалоги, она содержится в стихах и музыкальных отрывках, которые звучат в «Зеркале». С этой же темой неразрывно связана тема рождения. Воскресение может быть

буквальным, но также это может быть изменение героя, его перерождение или переход от одного состояния к другому, от старой жизни к новой. С лейтмотивом смерти связана тема войны, тогда как с лейтмотивом воскресения соотносится тема бессмертия. Круговорот смертей и перерождений выражает одну из главных идей в творчестве режиссёра – концепцию вечного возвращения.

Параграф 2.3. «**Лейтмотивы огня и воды**» посвящён анализу лейтмотивов воды и огня. У Тарковского лейтмотив воды ассоциируется не только с темой смерти, но также преграды и разлуки, иногда и с темой очищения. Вода противопоставлена суше, она является воплощением хаоса и разрушения, а также препятствия, которое нужно преодолеть. В отличие от воды, огонь связан с бессмертием и воскресением, с началом новой жизни и её обновлением. Если вода является элементом, связанным с разлукой, то огонь, наоборот, соотносится с темой встречи с другим миром, с темой чудесного явления или эпифании. Мотивы воды в «Зеркале» всегда возникают в моменты разлуки, словно вода является преградой, мешающей отцу и матери быть вместе. Тогда как огонь, напротив, возвещает о явлении из другого мира. Вода связана с материальным началом, тогда как огонь, напротив, с нематериальным. Стихии у Тарковского не подчиняются климатическим законам – вода может литься откуда угодно, огонь возникать там, где не должен. В фильмах Тарковского часто вода и огонь присутствуют одновременно в одном кадре. Вода может соотноситься с женским началом, тогда как огонь с мужским. Исходя из противоборства этих тем Тарковский будет выстраивать глубинную мизансцену, где на переднем плане будет женщина и вода (бутыль с водой или капли дождя), а на заднем мужчина и огонь (например, пожар).

Конфликт огня и воды выливается в противостояние двух других стихий, о чём говорится в параграфе 2.4. «**Лейтмотивы света и тьмы**». Тема света непосредственно связана с темой огня, иногда свет и огонь могут выступать в качестве синонимов. Тьма, как и вода, ассоциируется с хаосом. По аналогии с предыдущими темами, свет и тьма также восходят к лейтмотивам здешнего и потустороннего. Во всех фильмах режиссёра можно обнаружить продуманную

световую драматургию, поэтому чрезвычайно важной будет операторская работа со светом. У Тарковского свет обычно делится на прямой и непрямой – прямой свет, излучаемый солнцем, и свет от какого-то локального источника, например, от лампы, свечи или даже спички. Сцены, в которых используется свет, излучаемый солнцем, ассоциируются с темой рая, а эпизоды, где мы видим множество ламп, спичек и свечей, напротив, с темой хаоса. Свет может вообще не иметь конкретного источника, это будет уже чудесный свет.

Композиция «Зеркала» имеет следующую световую схему: фильм начинается светлым кадром (если не считать пролога), в центре находится зимний эпизод, самый тёмный и самый холодный, а заканчивается картина снова просветом. При этом тема разлуки с отцом соединяется с лейтмотивом тьмы. В первом и последнем эпизоде мы видим прямой свет от солнца, тогда как в сцене в типографии мы видим множество электрических ламп. Таким же тёмным представлено пространство внутри дома докторши – лишь керосиновая лампа отбрасывает слабый свет. В связи с этим одним из основных визуальных приёмов будет создание контрастной светотени. Постоянные переходы от тьмы к свету и обратно свидетельствует именно о циклической картине мира – как в «Зеркале», так и в других фильмах режиссёра. Организация светового решения фильма полностью соответствует драматургической композиции «Зеркала».

Задачей параграфа 2.5. «**Лейтмотивы знания и незнания**» является попытка обозначить и раскрыть тему «незнания» в творчестве Тарковского. По Тарковскому, знание принадлежит эмпирическому миру, но оно не может быть полным или абсолютным из-за наличия потустороннего мира, поскольку во втором мире законы человеческого понимания не действуют. Бесконечное нельзя постичь с помощью разума. Кинематограф Тарковского как раз и является кинематографом необъяснимого, где главное событие это не что иное, как чудо. Более того, по Тарковскому, путь науки всегда ложен, так как само стремление к познанию в своей основе греховно. Науке и идее прогресса Тарковский противопоставляет искусство и религию. Тарковский критикует путь познания и

оправдывает незнание, поскольку именно в незнании, по его мнению, кроется надежда.

Тема незнания определяет и образную систему режиссёра. Не случайно Тарковский противопоставлял образ и символ. Если символ является не более чем знаком, за которым закреплено определённое значение, то образ более многогранен. Он всегда полисемантичен и способен воздействовать суггестивно на зрителя. Символ, по мнению режиссёра, лежит в плоскости знания, тогда как образ принадлежит измерению непознаваемого.

Известно, что Тарковский часто не давал актёрам сценария, они не должны были знать, чем закончится фильм. Этот метод работы напрямую связан с темой тайны или незнания – актёры должны не анализировать свою роль, напротив, они должны относиться к своей роли как к некой загадке. Также и зритель, по замыслу режиссёра, не должен до конца понимать, что происходит на экране. Тарковский всегда выступал против так называемого «интеллектуального кинематографа», он считал, что фильм не должен сводиться к игре в шахматы со зрителем, он должен воздействовать не аналитически, но суггестивно. Режиссёр часто убирал сюжетные или психологические мотивировки, чтобы в фильме оставалась загадка, нечто таинственное и необъяснимое.

В параграфе 2.6. **«Лейтмотив вечного возвращения»** исследуется философия времени в «Зеркале», а также концепция вечного возвращения, принадлежащая Фридриху Ницше. Также идея вечного возвращения является одной из ключевых категорий модернистского искусства. Концепция вечного возвращения лежит в основе лейтмотива, который постоянно возвращает нас к предыдущим образам, а также связывает разные времена.

Хотя идея вечного возвращения Фридриха Ницше прозвучала из уст Отто в «Жертвоприношении», последнем фильме режиссёра, она неявно присутствует во всех его работах. Лейтмотив вечного возвращения насквозь пронизывает драматургию «Зеркала», даже композиция фильма предполагает наличие идеи цикличности. Сложность заключается в том, что идея Ницше является антихристианской, тогда как Тарковский помещает её именно в христианский

контекст, связывая её с представлением о смерти и воскресении. У Ницше концепция возвращения полностью противоположна идее воскресения. Если человек умирает в земном мире и воскресает в потустороннем, то для Ницше он должен возвратиться к той же самой жизни. Тогда как для Тарковского ключевой идеей является концепция двух миров. Тарковский соединяет два противоречащих друг другу учения и создаёт собственную, правда, несколько эклектичную философию времени. Идея вечного возвращения определяет композицию «Зеркала» и непосредственно связана с организацией лейтмотивного повествования. Время для Тарковского способно обращать события вспять, время как последовательность должно быть заменено временем вечного возвращения, которое вернёт всё к началу и заставит все события повторяться вечно.

Исследование лейтмотивов не должно ограничиваться тематическим анализом фильма, напротив, мотивный анализ должен сопровождаться рассмотрением формальных особенностей фильма, поскольку лейтмотивы определяют не только его тематику, но и стилистику. Целью параграфа 2.7. **«Визуальный стиль»** является исследование особенностей организации художественного пространства. В этом разделе анализируется изобразительный стиль Тарковского, главной особенностью которого является создание рамочных обрамлений внутри кадра и особый интерес к фактурам. Тарковский часто выстраивает кадры с большим количеством рамок, своего рода кадров внутри кадра: окон, дверей и зеркал. Эти рамочные отверстия открывают путь в другое измерение, что снова отсылает нас к главной проблематике Тарковского – к двоемирию. Рамка связывает между собой разные миры, физический и метафизический, она является не только пространственным элементом, но также и временным, поскольку в ней содержится идея перехода из одного измерения в другое. Драматургия фильма определяет его визуальный стиль, ведь основным событием фильма является возвращение героя в прошлое. Именно эта идея связана с темой границ, преград и рамок и их пересечения. Но главное – это, конечно, основная проблематика режиссёра, связанная с идеей двух миров.

Тарковский считал, что в изображении самое главное – это фактура. Режиссёр выбирает фактуры, подверженные распаду или же изменению, несущие на себе печать времени. Фактура у Тарковского представляет собой нечто наподобие первоматерии, производящей всевозможные формы, что отсылает к понятию *natura naturans*. В этом параграфе говорится о творчестве одного из любимых художников Тарковского, а именно, Леонардо да Винчи, и о его интересе к каменистым поверхностям и стенам, на которых образуются новые пейзажи. По Леонардо, сама природа является матрицей, производящей бесконечное количество всевозможных форм, а природные элементы могут самостоятельно создавать новые пейзажи. Но именно кинематограф, в отличие от живописи, может показать не статичную картину порождения новых форм, но сам этот процесс в его длительности – что и попытался осуществить в своих фильмах Тарковский.

Тарковский намеренно превращает фигуративные элементы в нефигуративные, и именно сознание зрителя должно заполнить эту пустоту, дорисовать эти фантастические пейзажи. Достигается этот эффект посредством нарушения масштабирования – Тарковский соединяет сверхкрупные и сверхдальние планы, а также затемняет изображение так, что предметы в кадре становятся неразличимыми. Другим приёмом будет абстрагирование части экрана; изолируя часть изображения, Тарковский создаёт обрамление для новой картины, возникающей внутри кадра. Материя у Тарковского пребывает не в статичном состоянии, но постоянно изменяется и производит новые формы.

В параграфе 2.8. «Точка зрения» рассматривается проблема точки зрения и взглядов в камеру в «Зеркале». В «Зеркале» невероятно сложная повествовательная модель, где закадровый голос, персонаж и точка зрения не совпадают друг с другом. Главный герой фильма, Алексей, практически не появляется в кадре, мы не можем увидеть его (за исключением одного эпизода). При этом Тарковский не использует субъективную камеру, мы не видим мир фильма глазами главного героя. Судить об этом мы можем благодаря наличию или, наоборот, отсутствию взглядов в камеру.

В этой главе анализируется роль «фиктивного зрителя» в кино – это понятие, производное от «фиктивного читателя» в литературе, которого принято называть «narrataire» во франкоязычной и «narratee» в англоязычной традиции. Фиктивный читатель является повествовательной инстанцией, к которой обращается рассказчик во втором лице и которая не совпадает ни с реальным, ни с абстрактным читателем. Под фиктивным зрителем в кино понимается воображаемый адресат, к которому напрямую обращается тот или иной персонаж. Эта фигура может быть скрытой или же явной, помимо этого, фиктивный зритель – это понятие не только кинематографическое, но ещё и живописное. Протянутая рука, зеркало, в котором отражается зритель, выход из рамы, взгляд на зрителя с определённой эмоцией, будь то надменность, удивление, лёгкая усмешка или же палец, поднесённый к губам, как бы просящий зрителя сохранить всё в тайне – вот приёмы, посредством которых в живописи фиктивный зритель выводится на поверхность. В кинематографе именно взгляд или любой другой жест, направленный в камеру, выявляет позицию фиктивного зрителя. Это могут быть также броски или выстрелы в камеру.

Во всех фильмах Тарковского персонажи смотрят в камеру, но их взгляд адресуется не конкретному персонажу, а кому-то невидимому, чье незримое присутствие они постоянно ощущают. У Тарковского возможны прямые взгляды в объектив, обращение, даже исповедь и молитва, но никак не броски, удары или выстрелы, направленные в камеру. Наблюдателем является некое мистическое нематериальное начало. Таким образом, проблема взглядов в камеру выводит нас на проблему точки зрения.

У Тарковского наблюдателем является не конкретный персонаж внутри фильма, но всегда нечто потустороннее, наблюдающее за персонажами словно из другого измерения. При этом смотреть могут даже из картины: Тарковский часто монтирует взгляды актёров с крупными планами персонажей, изображённых на картинах или фресках. Это определяет и особенности движения камеры – в «Зеркале» крайне мало кадров, снятых неподвижной камерой, она будто преследует героев. Задачей этой главы было показать, как повествовательные

приёмы неразрывно связаны с ключевой проблематикой фильма, с его ключевыми лейтмотивами.

В заключении содержатся основные выводы, полученные в результате исследования.

СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ ПО ТЕМЕ РАБОТ

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях из перечня ВАК:

1. Федоткин С.В. К определению понятия «фиктивный зритель» в кино // Вестник славянских культур. 2017. Т. 44. С. 232-240 (0,5 а.л.).

2. Федоткин С.В. Лейтмотивное повествование и теория дистанции: анализ фильма «Времена года» // Вестник ВГИК. 2017. № 3 (33). С. 70-82 (0,6 а.л.).

3. Федоткин С.В. Модернизм Андрея Тарковского // Вестник ВГИК. 2016. № 2 (28). С. 38-50 (0,6 а.л.).

4. Федоткин С.В. Образ невидимого наблюдателя в «Зеркале» // Вестник ВГИК. 2017. № 2 (32). С. 58-69 (0,6 а.л.).

5. Федоткин С.В. Рамка и фактура: об организации пространства в фильмах Андрея Тарковского // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 4. С. 458-466 (0,7 а.л.).