

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С.А. Герасимова» (ВГИК)
Иркутский филиал ВГИК

УТВЕРЖДАЮ
Директор Иркутского филиала ВГИК
А.О. Якубчик

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
«СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМА»

Направление подготовки
52.03.06 ДРАМАТУРГИЯ

Уровень высшего образования
Бакалавриат

Профиль
Кинодраматург

Год начала подготовки – 2022

Форма обучения
очная

Иркутск 2025

СОДЕРЖАНИЕ

1. ОРГАНИЗАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	3
1.1. Цели и задачи освоения дисциплины.....	3
1.2. Место дисциплины в структуре ОПОП ВО	3
1.3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины.....	4
2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	5
2.1. Структура и организационно-методические данные дисциплины.....	5
2.2. Содержание разделов дисциплин	6
2.2.1. Тематический план дисциплины	6
2.2.2. Содержание дисциплины	7
2.2.3. Занятия с применением инновационных форм.....	28
3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	28
3.1. Список учебной литературы	28
3.1.1. Основная литература	28
3.1.2. Дополнительная литература.....	28
3.2. Электронные издания, Интернет-ресурсы.....	29
3.3. Фильмография	29
3.3.1 Обязательная фильмография	29
3.3.2 Дополнительная фильмография	31
4. ПЕРЕЧЕНЬ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ПРИ ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ПО ДИСЦИПЛИНЕ, ВКЛЮЧАЯ ПЕРЕЧЕНЬ ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ И ИНФОРМАЦИОННЫХ СПРАВОЧНЫХ СИСТЕМ	31
5. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ....	32
6. КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ.....	32

1. ОРГАНИЗАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Цели и задачи освоения дисциплины

Данная дисциплина ставит перед собой задачу ввести студентов в круг проблем современной семиотики, не только объясняя специальную терминологию, но и те концепции, где эта терминология применялась и применяется.

Такие термины как "язык" или "речь", являясь базовыми для всей семиотики в целом – оказались значимыми и для семиотики кино. Достаточно много терминов были импортированы в семиотику из литературоведения ("герменевтический код", "интертекстуальность", "хронотоп" и другие), и при этом выявили свою эффективность для работы с кинотекстами.

Дисциплина «Структурный анализ фильма» включает обсуждение теоретических построений, концепций и терминов и отражает общее направление развития семиотики - движение от структурализма к постструктурализму. Можно сказать, что именно эта логика определяет структурный стержень всей дисциплины.

Кроме структурно – семиотических подходов дисциплина «Структурный анализ фильма» исследует и апробирует опыт герменевтики, феноменологии, теории интертекстуальности, психосемиологии и др.

В ходе освоения дисциплины студенты должны ознакомиться с наиболее влиятельными теоретическими концепциями, сложившимися в мировом кинематографе в последние годы, а также с существующими методами исследования и анализа фильма: с различными техниками анализа, разработанными в рамках структурно- семиотического подхода, в том числе и в его постструктуралистской проекции, а также с опытом герменевтического, феноменологического и других методов и практик работы с художественным текстом.

Задача дисциплины - заложить основы аналитической работы, помочь студентам выработать механизмы ориентации в современном художественном и теоретическом пространстве, способности адекватно реагировать на новые данные и новые представления.

Кино развивается, порождая новые модели, новые стратегии использования киноязыка. Важнейшая задача дисциплины состоит не только в том, чтобы познакомить студентов с уже существующими методами анализа, но и в том, чтобы стимулировать творческий ресурс, желание и потребность не стоять на месте, но двигаться вперед, открывая новые горизонты работы с художественным произведением.

1.2. Место дисциплины в структуре ОПОП ВО

Дисциплина «Структурный анализ фильма» изучается на 2 и 3 курсе с 4 по 5 семестр.

Дисциплина ориентирована на повышение теоретических и практических знаний и навыков при подготовке драматургов и базируется на знаниях, полученных при изучении мирового экранного наследия и общепрофессиональных дисциплин.

Дисциплина «Структурный анализ фильма» относится к элективным дисциплинам части, формируемой участниками образовательных отношений Блока 1. Дисциплины (модули).

Объем дисциплины составляет 108 академических часов (81 астрономический час), контрольные точки в соответствии с учебным планом - зачет.

1.3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины

Выпускник направления подготовки 52.03.06 Драматургия должен обладать следующими компетенциями: УК-1; ПКО-3; ПКО-6

УК-1. Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач	УК-1.1. Знает основные методы научного анализа; УК-1.2. Знает основные философские категории и концепции познания мира; УК-1.3. Знает закономерности и концепции исторического развития; УК-1.4. Умеет осуществлять поиск, синтез и анализ информации для решения задач профессиональной деятельности; УК-1.5. Умеет применять системный подход в практике анализа явлений культуры и искусства, в самостоятельной творческой деятельности; УК-1.6. Владеет методами искусствоведческого анализа; УК-1.7. Владеет стратегиями решения стандартных и нестандартных задач.
ПКО-3. Способен анализировать и редактировать произведения драматургии в области аудиовизуальных и сценических искусств	ПКО-3.1. Знает принципы и методы редактирования произведения драматургии; ПКО-3.2. Умеет выявлять недостатки в произведении драматургии; ПКО-3.3. Владеет средствами устранения недостатков произведения драматургии.
ПКО-6. Способен отбирать и исследовать самостоятельно или совместно с научным консультантом научную информацию для создания драматургической основы аудиовизуального или сценического произведения	ПКО-6.1. Знает основные направления научных исследований в предметной области будущего аудиовизуального или сценического произведения; ПКО-6.2. Умеет отбирать, реферировать, конспектировать научную литературу в избранном направлении в предметной области аудиовизуального или сценического произведения; ПКО-6.3. Владеет навыками художественного воплощения и художественного воплощения отобранного материала.

Требования к уровню освоения дисциплины.

Знать:

- сущностные принципы и закономерности искусства кино;
- современные методы анализа кинотекста и соответствующий им аналитический инструментарий;
- уровень развития современной семиотики, герменевтики, феноменологии, других методов;
- основы аналитической работы.

Уметь:

- пользоваться техниками и стратегиями анализа фильма;
- ориентироваться в художественном пространстве мирового кино, а также свободно ориентироваться в современной теоретической, художественной и культурной ситуации.

Владеть:

- техниками анализа стилевой концепции фильма;
- техниками «дискурс – анализа»;
- техниками анализа структурно-семиотического метода;
- техниками интертекстуального подхода;
- техниками деконструкции;
- техниками герменевтического анализа;
- техниками феноменологического анализа;
- другими техниками.

2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

2.1. Структура и организационно-методические данные дисциплины

Объем дисциплины и виды учебной работы по действующему плану			
Общая трудоемкость дисциплины 3 зач. ед. 108 час.			
1 ЗЕТ равна 36 академическим часам, что равно 27 астрономическим часам			
Вид учебной работы	Количество часов		
	Всего по уч. плану	В том числе по семестрам	
		4	5
Работа с преподавателем (контактные часы):	62	32	30
Теоретический блок:			
Лекции			
Практический блок:			
Практические и семинарские занятия	62	32	30
Лабораторные работы (лабораторный практикум)			
Индивидуальная работа			
Самостоятельная работа:	34	34	

Теоретический блок:			
Работа с информационными источниками			
Практический блок:			
Контрольная работа			
Курсовая работа			
Создание проект, эссе, реферата и др.			
Формы текущего контроля успеваемости			
Форма промежуточной аттестации – зачет	12	6	6
Всего часов	108	72	36

2.2. Содержание разделов дисциплин

2.2.1. Тематический план дисциплины

Название разделов дисциплины	Общая трудоемко- сть (в часах)	Виды учебных занятий				
		Контактные часы, в том числе				Самос- тоятел- ьная работа
		Лекции	Практ. заняти я	Лабор. заняти я	Индив. заняти я	
Тема 1 Анализ стилевой концепции и фильма. Цели и задачи анализа.	8		4			4
Тема 2 Структурно-семиотические подходы в изучении киноискусства. У истоков семиотики.	8		4			4
Тема 3 Опыт структурно – семиотический разработок изучения искусства 20х годов.	8		4			4
Тема 4 Кружок Бахтина	8		4			4
Тема 5 Пражский структурализм	6		4			2
Тема 6 Коммуникативная парадигма Романа Jakobsona.	6		4			2
Тема 7 Семиотика искусства и семиотика кино в работах Ю. Лотмана	6		4			2
Тема 8 Французский структурализм	6		4			2
Тема 9 Проблема дискурса - discourse.	6		4			2
Тема 10 Постструктуралистско– деконструктивистско- постмодернистский комплекс. Постструктурализм	8		6			2
Тема 11 Постструктуралистско– деконструктивистско- постмодернистский комплекс. Деконструктивизм.	8		6			2
Тема 12 От деконструктивизма –	6		4			2

к постмодернизму.						
Тема 13 Постмодернизм и теория интертекстуальности.	8		6			2
Тема 14 Киногерменевтика.	6		4			2
ИТОГО:	102		62			36

2.2.2. Содержание дисциплины

Наименование разделов и тем дисциплины	Краткое содержание разделов и тем
Тема 1 Анализ стилевой концепции и фильма. Цели и задачи анализа. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6	<p>Анализ стиля фильма не есть самоцель, но средство постижения содержания. «Исследование способа выражения помогает лучше понять то, что выражено» (Андре Базен. Что такое кино? с. 87) Если форма существенна, содержательная, то стиль – душа и логика формы, сквозь которую просвечивает тема и идея замысла.</p> <p>Задача анализа – раскрыть концептуальное, идейно – образное единство произведения через его структурно- стилевое, «языковое» воплощение.</p> <p>Методологически плодотворным подходом к анализу стилевой концепции произведения является анализ стиля как феномена, объединяющего содержательные и формальные аспекты произведения в единую структурную концептуально-художественную целостность.</p> <p>Цель анализа – выявление типа авторского художественного мышления, определяющего закономерности художественной структуры.</p> <p>Стиль произведения – есть единство выражения, каждый элемент которого служит этому единству и несет в себе его черты. Необходимо научиться видеть произведение как целое, а не механически составленное из различных элементов, видеть процесс «материализации» авторской мысли.</p> <p>Схема анализа.</p> <p>Схема разбора может варьироваться в зависимости от индивидуального своеобразия, логики кинотекста.</p> <p>Методологически продуктивным является подход, когда критик анализирует художественную ткань фильма одновременно с его содержательным пафосом, выявляя, как претворяется идея в композиции, детали, ритме, монтаже, пространственно-временной организации материала. Канона быть не может, но во всех случаях необходимо не упускать цель стилевого анализа: рассмотрение произведения как образного целого, как выражение идеи с акцентом на выражении, как проявление глубины содержания.</p> <p>В анализе стилевой концепции необходимо исходить из специфики и логики материала. В одних случаях есть необходимость тщательно исследовать каждый кадр фильма, в других – оперировать более крупными сегментами.</p> <p>Выбор наиболее характерного для стилевой концепции фильма.</p> <p>Выявление стилевой доминанты фильма.</p> <p>Образ автора.</p>

	<p>Основные аспекты анализа стилевой концепции фильма:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Композиционно – стилевая структура фильма 2. Пространственно-временная организация материала 3. Монтажная структура 4. Ритмическая структура 5. Изобразительный ряд 6. Звукоряд 7. Логика актерских решений 8. Диалектика взаимосвязи художественных элементов. 9. Целостность как высший уровень произведения и как составляющая мыслительного контекста исследователя.
<p>Тема 2 Структурно-семиотические подходы в изучении киноискусства. У истоков семиотики. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>Семиотика и философия языка - экскурс в предысторию вопроса.</p> <p>Чарльз Пирс и Фердинанд де Соссюр – основатели семиотики. Ч.Пирс и его определение науки "семиотики".</p> <p>Классификация знаков в системе Пирса ("икон", "индекс", "символ")</p> <p>Фердинанд де Соссюр – основная фигура европейского структурализма.</p> <p>Значение работы Соссюра "Курс по общей лингвистики" для становления новой науки семиологии.</p> <p>Основные идеи "семиологии" Соссюра, ее цели и задачи.</p> <p>Соссюровский постулат о "синхронии/диахронии" и обоснование преимуществ "синхронного" подхода.</p> <p>Соссюровские положения о "языке/речи". Приоритет в изучении языкового аспекта.</p> <p>Определение знака как центрального факта языка. Знак как единство "означающего и означаемого" в системе Соссюра.</p> <p>О двух фундаментальных типах отношений между знаками: парадигматическом и синтагматическом.</p>
<p>Тема 3 Опыт структурно-семиотический разработок изучения искусства 20х годов. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>"Кино как язык" – исходная постановка проблемы.</p> <p>Значение теоретических разработок русской "формальной" школы, созданной на базе московского лингвистического кружка и Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗ).</p> <p>Основные представители "формальной школы": Ю.Тынянов, Б.Эйхенбаум, В.Шкловский, Р.Якобсон.</p> <p>О значении эссе В.Шкловского "Искусство как прием" как начальной ступени формалистических поисков.</p> <p>Критическая направленность положений "школы": отрицание политизированного и беллетристического подходов в литературоведении. Защита "научного" подхода, изучающего "имманентные" свойства произведений искусства.</p> <p>"Литературность" как субъект науки.</p> <p>Фазы развития "формализма".</p> <p>Формалисты о "поэтической речи". Оппозиция "практический язык /поэтический язык" Р. Якобсона. Об отсутствии практической функции в поэтическом языке.</p> <p>Термин "остраннение" Виктора Шкловского и развитие принципов и механизмов "затруднения".</p> <p>О значении контркоммуникативных принципов и стратегий художественного языка в борьбе со стереотипами восприятия. О немотивированных формальных приемах. "Остраннение" и</p>

	<p>«затруднение» Шкловского и "очуждение", "дистанцирование" Бертольда Брехта.</p> <p>Обращение русских формалистов к положениям соссюровской лингвистики. Проведение аналогий между "естественным языком" и "фильмом".</p> <p>Значение сборника "Поэтика кино" 1927г. как результативной попытки выявить аналогии поэтического языка кино и языка литературного.</p> <p>Подчеркнутое внимание к конструктивной стороне произведения.</p> <p>Понимание художественного текста как "динамической системы" (понятие текстуальной "доминанты").</p> <p>Особое значение понятия "внутренняя речь", обращение к исследованиям Льва Выготского, Б.Эйхенбаума, С.Эйзенштейна. Организация структуры фильма как аналога внутренней речи реципиента.</p> <p>Антинормативная, антиграмматическая направленность эстетики формализма, близость позициям авангарда.</p> <p>Актуальность разработок "формальной школы" для современного структурализма.</p>
<p>Тема 4 Кружок Бахтина</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>О значении работы "Марксизм и философия языка".</p> <p>Критическая направленность "школы Бахтина": критика положений структурной лингвистики Соссюра и критика положений формальной школы.</p> <p>Критика соссюровской дихотомии «диахрония /синхрония», перенесение приоритетного акцента на изучение диахронического аспекта. Критика соссюровского положения «язык /речь» (обвинения Соссюра в "абстрактном объективизме"), направленность на изучение аспектов "речи".</p> <p>Введение понятия "транслингвистики" (теория, изучающая роль знаков в жизни человека и его мышлении). Критика положения о "стабильности" знака. Интерпретация знака как объекта борьбы между конфликтующими классами, группами и дискурсами. Способность знака приобретать различные социальные оттенки.</p> <p>Критика положений вульгарного марксизма, редуцирующего искусство до вопросов классовой борьбы и экономики.</p> <p>Критика "наивного реализма".</p> <p>О значении понятия "диалогизм".</p> <p>Авторитет Бахтина в западноевропейском искусствоведении.</p>
<p>Тема 5 Пражский структурализм</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>Пражская школа как продолжение и развитие традиций русского формализма. Значение работы "Проблемы изучения литературы и языка" Ю.Тынянова и Р.Якобсона для становления пражского структурализма.</p> <p>Ян Мукаржовский – ведущий теоретик школы. Постановка основных проблем в работе Мукаржовского "Искусство как семиотический факт".</p>
<p>Тема 6</p> <p>Коммуникативная парадигма Романа Якобсона.</p> <p>Формируемые</p>	<p>Создание 6-частной коммуникативной парадигмы с целью выявления поэтической функции языка.</p> <p>О шести компонентах любого речевого сообщения:</p> <p>"Отправитель" – "получатель" – "сообщение" – "код" – "контакт" – "контекст".</p>

компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6	<p>Базисная триада: "отправитель" – "послание" – "получатель".</p> <p>Характеристика каждого элемента и механизмов взаимодействия всех элементов. Задача ансамбля элементов – выработка значения.</p> <p>Характеристика коммуникативных функций.</p> <p>Использование яacobсоновской схемы для классификации методологических стратегий художественного дискурса.</p>
<p>Тема 7 Семиотика искусства и семиотика кино в работах Ю. Лотмана</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>Тартусско - московская семиотическая школа. К проблеме генезиса школы. Тартуская школа как семиотический феномен.</p> <p>"Труды по знаковым системам". О значении других семиотических изданий.</p> <p>Искусство как язык. Искусство как "вторичная моделирующая система". Искусство в ряду других знаковых систем.</p> <p>Проблема устройства языка искусства.</p> <p>Подходы к изучению языков искусства.</p> <p>Задачи языка искусства.</p> <p>Язык искусства и моделирование общей "картины мира".</p> <p>Зависимость информационной ценности языка искусства от структуры ожидания реципиента (о некоторых аспектах художественного восприятия).</p> <p>Проблема значения (семиозиса) в художественном тексте.</p> <p>Проблема значения как основная проблема семиотики и всех наук семиотического цикла.</p> <p>О сущности семиотического подхода.</p> <p>О закономерности интереса к имманентному анализу текста (имманентное изучение языка как путь к содержанию произведения).</p> <p>Проблема содержания как проблема перекодировки.</p> <p>О некоторых теоретически возможных способах образования значений: механизмы внутренней перекодировки, механизмы внешней перекодировки, механизмы множественной перекодировки.</p> <p>Проблема перекодировки и проблема эквивалентности.</p> <p>Эквивалентность на семиотическом уровне.</p> <p>Понятие "текст". О сложностях определения понятия.</p> <p>Текст и внетекстовые структуры. Сфера внетекстовых связей как совокупность исторически сложившихся художественных кодов.</p> <p>Определение текста через: а) "выраженность", б) "отграниченность", (значимость понятия "границ"), в) "иерархичность", г) "структурность".</p> <p>Понятие "уровень".</p> <p>Понятие "инвариант".</p> <p>Текст и система.</p> <p>О проблеме восприятия художественного текста. Когнитивные и эмоциональные составляющие восприятия.</p> <p>Многоплановость художественного текста. Художественный текст как текст многократно закодированный.</p> <p>Искусство как особая форма моделирования.</p> <p>Специфика произведений искусства среди других аналогов моделей действительности.</p> <p>"Двойная" природа "художественного поведения" как синтез</p>

поведения практического и условного (пушкинская формула: "Над вымыслом слезами обольюсь").

Зависимость семантической организации от типа текста.

Организация научного текста по принципу однозначности; сакрального (культового) текста - по принципу многоярусной семантики, художественного текста – по принципу наслаивания смыслов и возможных истолкований текста.

Принцип игрового эффекта – как механизм постоянного создания (и осознания) возможности других значений, "мерцания" значений.

К проблеме интерпретации текста.

О невозможности критики сказать "последнее" слово о произведении, которое всегда шире своего истолкования.

Множественность интерпретаций как закон художественных структур. Истолкование текста в категориях "приближения".

Частичная утрата смыслов как закономерный эффект любого истолкования текста. Наличие "непереводимого осадка".

Поиск подходов с наименьшей смысловой утратой.

"Шум" и художественная информация. Шум как вторжение беспорядка, феномен энтропии. Способность искусства преобразовывать шум в информацию. Понятие структурной "пересеченности", "вещности" текста.

О значимости принципа изучения "неповторимого в художественном тексте через раскрытие - закономерного" (Лотман).

Принципы структурного переключения в построении художественного текста.

Принцип многоплановости как центральное свойство любой поэтической семантики, как результат вхождения одних и тех же элементов в различные структурные контексты.

О главных отличиях структуры искусства от других моделирующих систем. Художественный текст и феномен "ошибки". Эволюция искусств как чередование "ошибок" или борьба с установившимися нормативами. "Отклонение от правил есть закон художественных структур!" (Ю.Лотман)

Об обязательном наличии в структуре художественного текста двух противоположенных механизмов:

- а) направленного на автоматизацию всех элементов,
- б) деавтоматизирующий механизм.

Способы "усложнения" художественной структуры и проблема "перекодировки".

Конструктивные принципы текста.

Построение текста по парадигматической и синтагматической осям.

Характеристика парадигматической оси значений.

Характеристика синтагматической оси значений.

Элементы и уровни парадигматики художественного текста.

Поэзия и проза как часть проблемы.

Противопоставление «поэзия / проза» как часть оппозиции «искусство / неискусство».

Концепция развития искусства как движения "от простого к сложному".

Периоды чередования поэзии – прозы как смена господствующего типа речи.

Оппозиция «поэзия / проза» как внутритекстовой феномен.

Проблема границ поэзии и прозы.

Эстетическая природа пограничных форм.

Художественная значимость принципа повтора.

Классификация повторов как важная характеристика структуры текста. Роль и функция повторов. Способы организация текста в ритмическом отношении. Повтор как актуализация предшествующего материала. "Коррелирующие пары" - не удвоение, но усложнение.

Значение рефрена.

Повтор одинаковых частей как способ "обнажения" структуры.

Текстовые параллелизмы.

О повторяемости всего текста.

О значении повторного восприятия одного и того же текста.

Общая логика работы с текстом:

- а) определение общего семантического пространства текста,
- б) выделение основных семантических оппозиций в пределах ограниченного семантического поля,
- в) вычленение сюжетных элементов (парадигматический уровень),
- г) выявление синтагматической согласованности текста.

Ось синтагматики.

Композиция художественного произведения как синтагматическая организованность сюжетных элементов.

Основополагающая проблема – проблема "границ".

Рама картины, рампа сцены, границы экрана - составляют границы художественного мира, замкнутого в своей универсальности. "Будучи пространственно отграниченным, произведение искусства представляет собой модель безграничного мира. Уже потому, что произведение искусства в принципе является отображением бесконечного в конечном, целого в эпизоде, оно не может строиться как копирование объекта в присущих ему формах, оно есть отображение одной реальности в другую, то есть всегда п е р е в о д" (Ю.Лотман)

О двух аспектах любого сюжетного текста:

- а) фабульный аспект (моделирует эпизод действительности),
- б) мифологический аспект (моделирует весь художественный универсум).

Силовая "разнонаправленность" аспектов: связь мифологического аспекта с рамкой, и стремление фабульного аспекта "разрушить" эти рамки.

Современный художественный текст как поле конфликтующих тенденций, генерирующих его структурное напряжение.

Особая моделирующая роль "начала" и "конца" в культурных моделях и конкретных художественных текстах.

Тексты с повышенной ролью «начала» как основной границы.

"Начало" как моделирование причины. Модели культуры с высокой отмеченностью "начала".

Кодифицирующая функция начала – предварительное ознакомление реципиента с кодовой системой предлагаемого

текста (представление о жанре, стиле, типовых художественных кодах) и возможность "включения" механизмов, направленных на деавтоматизацию ("опровержение") заявленных кодов по мере развития текста.

"Конец" – актуализация признака цели, конца.

Культурные модели с отмеченным концом (эсхатологические тексты, утопии). Особая значимость функции конца для современного мышления. О значимости переживания конца как "счастливого" или "несчастливого" в контексте двойной природы художественной модели (хороший или плохой конец есть не только завершение определенного сюжета, но и последний штрих в характеристике мира в целом). Мифологизирующая функция конца.

Композиция художественного произведения.

Проблема художественного пространства. Художественное пространство как ограниченное пространство, отображение бесконечного в конечном. Поиск правил пространственного отображения различными искусствами (законы перспективы в живописи).

Структура пространства текста как модель отображаемой Вселенной.

Художественное пространство как внутренняя синтагматика элементов – язык пространственного моделирования.

Возможность пространственного моделирования непространственных понятий.

Пространственные отношения как средство осмысления действительности (сверхтекстовое идеологическое моделирование). Модели мира и их пространственные характеристики.

Моделирование пространства – как основа построения "картины мира". Пространственное моделирование как конструктивный внутритекстовый элемент. Моделирующая роль оппозиции «верх / низ», (движение – через "вертикаль", "низ" как антитеза "верху", смерть как "уход в глубину", любовь как "восхождение", освобождение и т. д.).

"Граница" как важнейший топологический признак пространства. "Непроницаемость" как основное свойство границы. Способы "делимости" текста на внутренние границы как важнейшая характеристика текста. Закон непроницаемости границ, отделяющих внутренние пространственные подструктуры.

"Закрепленность" персонажей за определенными пространствами.

Полифония пространств современных текстов (разные герои, принадлежащие разным пространствам – оказываются на границе несовместимого типа пространства).

Понятие "топос" (пространство, данное в форме "живого" конкретного заполнения). Структура топоса – принцип организации и расстановки персонажей в художественном пространстве.

Связь проблемы структуры художественного пространства с проблемой сюжета и проблемой точки зрения.

Проблема сюжета.

Интерпретация "сюжета" и "фабулы" в структуралистской перспективе (Ю.Тынянов, В.Шкловский, В.Пропп, Б.Томашевский и другие).

Связь сюжета с "картиной мира".

"Событие" как единица сюжетосложения.

Событие - как перемещение персонажа через границу семантического поля. Событие как нарушение "запрета" (пересечение границ персонажами внутри закрепленных за ними пространств не есть событие).

"Акциоанальная цепь" или сюжет.

"Бессюжетный" и "сюжетный" аспекты текста.

"Бессюжетный" аспект - классифицирующий, организующий и утверждающий некий порядок мира. "Сюжетность" – как "отрицание", "вызов" бессюжетному аспекту. Введение сюжетом особого персонажа, свободного от запретов - актанта.

Теоретическая "сворачиваемость" сюжета в основной эпизод - пересечения актантом основной топологической границы в пространственной его структуре.

Ступенчатая система семантических границ художественного текста, основанная на иерархии оппозиций (запретов) как возможность для многократных пересечений семантических границ.

Первичность бессюжетной основы в структуре художественного текста, вторичность сюжетного пласта, который "вклинивается" в бессюжетную структуру.

Закономерность конфликтности отношений между бессюжетным и сюжетным пластами: именно то, невозможность чего утверждается в бессюжетной структуре, является содержанием сюжета.

Сюжет как революционный элемент по отношению к картине мира.

Типы сюжетов.

Трехуровневая модель сюжетного текста:

- а) уровень бессюжетной семантической структуры,
- б) уровень типового действия в пределах данной структуры,
- в) уровень конкретного действующего лица.

Особенности героя – действующего лица (актанта).

Отношения отличия и взаимной свободы между героем – актантом и его семантическим окружением как исходный пункт любого сюжета (действующее лицо может не совершить действия – "бездействующее действие" – важна его структурная неадекватность окружающему миру).

Направленность актанта к семантической границе. "Граница" - любые препятствия (как внешние, так и внутренние), все, что затрудняет достижение цели.

Классическая схема действия актанта: актант преодолевает границу, вступает в иное семантическое пространство ("антиполе"), контактирует с силами этого поля; чтобы движение остановилось – актант должен слиться с полем, превратиться из подвижного персонажа в "неподвижный", если этого не происходит, сюжет не может закончиться, движение

продолжается.

Сравним сюжеты двух фильмов В.Вендерса: "Небо над Берлином" и "Так далеко, так близко". В первом случае - актант "сливается" с миром людей и сюжет завершается. Во втором фильме актант не принимает мир людей, и фильм заканчивается эпизодом, когда герой "погибнув", покидает этот мир окончательно. Возвращение героя из "антимира" обязательно влечет изменения героя (как внешние, например, изменение социального статуса, так и внутренние, невидимые глазу, но связанные с серьезными процессами).

Взаимообусловленность связи типа картины мира, с типом сюжета и типами персонажей.

Зависимость персонификации сюжетных функций от природы семантической классификации.

Персонаж и характер.

Проблема характера как одна из основных проблем классической эстетики. Персонаж как пересечение структурных функций.

Характер как парадигма, как определенный набор возможностей. Характер как а) реализующий в себе некую культурную схему, и б) одновременно нарушающий эту схему. Необходимость в характере "разброса" поведения героя вокруг средней нормы. Зависимость типа поведения и "набора" поступков от характера культурной модели. Величина "разброса", отклонений от нормы – один из показателей художественного мира автора. "Выстраивание" парадигматики языка образа зрителем по мере развития сюжета.

Непредсказуемость персонажа на уровне поступков, и предсказуемость на уровне единства образа.

Проблема "точки зрения".

"Ощутимость" точки зрения в пределах структуры лишь при наличии возможности ее смены в рамках повествования.

Художественная точка зрения как отношение субъекта к созданной системе. Художественная система как иерархия отношений. Субъект системы – авторское сознание, породившее данную структуру. Возможность "реконструкции" авторского сознания в процессе восприятия текста.

Синтагматическое построение художественного текста.

Композиция художественного текста как последовательность функционально разнородных элементов, структурных доминант разных уровней.

О соположении разнородного на всех уровнях художественного текста.

Эффект соположения как монтажный эффект переключения в другую структуру. Неравномерность разнородных сегментов - основной закон художественного текста ("странные сближения" на языке Пушкина).

Парадокс художественных структур – увеличение структурности ведет к понижению предсказуемости текста.

Текст и внетекстовые структуры. Типология текстов и типология внетекстовых связей.

Различные позиции автор – реципиент.

Восприятие художественного текста как "борьба" с языком автора.

"Эстетика тождества" (структура задана наперед, ожидание оправдывается всем построением текста).

"Эстетика противопоставления" – кодовая природа текста неизвестна до начала художественного восприятия, язык и правила текста устанавливаются в процессе восприятия. О специфике данной художественной коммуникации (отличие кодов воспринимающего от кодов автора).

Близость сюжетного текста – позиции реципиента (стремление к минимуму усилий и желанию, чтобы максимальная часть структуры была явлена).

Близость бессюжетного текста – авторской позиции (стремление к увеличению и усложнению структуры, активизации новых кодовых систем).

Об авторской свободе выбора языка.

Об информативности языка художественного текста. О механизмах и стратегиях усложнения языковой системы (одновременное использование нескольких языков, "нарушения" структурных норм, неполная реализация структур и так далее)

Ю.Лотман и проблемы киносемiotики.

К проблеме "киноязыка".

Язык как коммуникативная знаковая система. Функции языка.

Определение знака. Функция замещения (знак как материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена коммуникации). Знаки условные и знаки иконические – диалектика развития.

Фотографическая основа кино. "Фотография – великолепный материал искусства, который надо победить". История кино как цепь открытий, направленных на изгнание автоматизма из всех звеньев кинопроцесса.

Проблема кадра. Структура внутрикадрового пространства.

Структура внекадрового пространства.

Диалектика связи внутрикадрового и внекадрового пространств.

Проблема границ кадра.

Дискретность кадра. Отделенность кадра от предыдущего и последующего.

Кадр как явление динамическое.

Кадр – минимальная единица монтажа, основная единица композиции, единица внутрикадровых элементов, единица кинозначения.

Свойства пространства кадра: "выключенность" из пространства реального мира, особое отношение к размерам предметов, понятие "плана", понятие "художественной точки зрения". Константность "поля зрения" в кино.

Особая значимость границ кадра как конструктивной категории художественного пространства.

Использование смены планов для выражения непространственных значений. Кинематографический "план" как условный знак.

Тройная отграниченность кадра: а) по периметру (края экрана), б) по объему, в) по последовательности (предшествующий, последующий).

Нацеленность кадра на целостность фильма. Преодоление отдельности кадра через монтаж.

Вывод: кадр есть выделенная структурная единица. Киноязык устанавливает понятие кинокадра и одновременно борется с этим понятием, порождая новые возможности художественной выразительности.

Элементы и уровни киноязыка.

Изображение на экране есть знак. Двойкий характер значений: образ воспроизводит предметы реального мира, и - образ получает добавочное значение.

Проблема вторичных знаковых единиц.

Сдвиг как фактор кинозначения.

Эволюция киноязыка и системы зрительских ожиданий.

Своеобразие семиотической ситуации в кинематографе.

Характеристика систем, к которым применимо классическое определение языка (как обладающие замкнутым количеством повторяющихся знаков, которые на каждом уровне могут быть представлены как пучки еще более ограниченного числа дифференцированных признаков).

Киноязык – как не подпадающий под классическое определение языковой системы, ибо знаки киноязыка и их смысловозначительные признаки могут образовываться *ad hoc*. О правомерности вопроса – может ли быть знаковая система без знаков?

О семиотических ситуациях с разным отношением между понятиями: "знак" – "текст". (Анализ двух разновидностей коммуникативных актов: а) адресант – письмо – адресат; б) адресант – картина – адресат. Первый случай: "знак" есть нечто первичное, до текста, "текст" складывается из знаков. Второй – первичен "текст", а "знак" или отождествляется с текстом или выделяется в результате вторичной операции.) Закономерность существования "знаковой системы без знаков как одного из типов семиосиса".

О необходимости овладения системой значений киноискусства.

О кинематографическом значении ("кинозначение" – значение, выраженное исключительно средствами киноязыка и невозможное вне его).

Зрительное восприятие мира как основа киноязыка. О трех типах различения видимого.

Лексика кино.

Монтаж. Соположение разнородных элементов как универсальное свойство искусства. Монтаж как основная кодовая система языка кино.

О двух типах сопоставления элементов:

1) один и тот же денотат в разных модусах – Аа – Аб – Ас (единый объект – и смена места в кадре);

2) разные денотаты в одинаковых модусах – Аа – Ва – Са (разные объекты – одно освещение, ракурс, план).

О двух тенденциях в современном кино: а) "монтажное" кино и

б) "немонтажное" кино.

Зависимость типа повествования в кино от типа монтажа.

Сюжет в кино.

О наличии в культуре двух групп текстов, отвечающих на вопросы: а) "Что это такое?" или "Как это устроено?" (так называемые, "бессюжетные тексты" и б) "Как это случилось?" (тексты сюжетные).

Сюжет как последовательность значимых элементов текста динамически противопоставляемых его классификационному строю. Структура мира как система запретов, иерархия границ, переход через которые невозможен для так называемых "неподвижных" персонажей и возможен для "актанта" – динамического героя. Пересечение границы есть событие. Цепочка таких событий – сюжет. Движение сюжета – движение сквозь иерархию запретов. Художественный сюжет есть переплетение линий в сложном динамическом контексте. Сюжетный текст – примат синтагматики.

Природа повествовательности в кино – это иконизм изобразительных искусств (наглядность моделирования) и исконная дискретность материала.

Современное кино – синтез нескольких типов повествования: а) изобразительного, б) словесного, в) музыкального и других. О сложности отношений между различными повествовательными системами внутри фильма.

Распределение нарративных элементов текста по четырем уровням:

1 уровень – соединение мельчайших самостоятельных единиц, семантическое значение как результат склеивания единиц – монтажа кадров;

2 уровень – элементарное синтагматическое целое, кинематографическая фраза, относительно законченная синтагма;

3 уровень – соединение фразовых единиц в цепочки фраз (тип структуры параллельный первому);

4 уровень – уровень сюжета – строится по типу фразового.

1 и 3 уровень как "план выражения", (собственно кинематографическая выразительность);

2 и 4 как "план содержания", (однотипность с литературной повествовательностью, с повествовательностью в общекультурном смысле).

Проблема "бессюжетного" текста. Бессюжетность не как отсутствие сюжета, но как негативная организация сюжета, результат создания художественно активного напряжения между системой и текстом.

Кино и проблема времени. Кинематограф как жесткая система эквивалентов объективного времени – пространства. Задача кино – обретение свободы от автоматизма отражения пространственно – временных параметров и выход за пределы реальной модальности экранного действия. О способах преодоления реальной модальности времени в кино.

Кино и проблема пространства. О способах преодоления "стабильности границ кадра". Значение крупного плана. О

	<p>разных технологиях моделирования иллюзии глубины экрана или "отрицания" экранной плоскости: использование звука как проецирующего иллюзию глубины, расположение оси действия перпендикулярно плоскости экрана, направление действия вглубь экранного пространства и так далее.</p> <p>О значении глубинного построения кадра.</p> <p>Особое место человека в семиотической структуре кадра.</p> <p>Кинотекст как объект анализа.</p> <p>Фильм как система различных типов семиосиса.</p> <p>Проблемы семиотики и пути развития современной экранной коммуникации.</p>
<p>Тема 8 Французский структурализм</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПК-3; ПК-6</p>	<p>Структурализм – теория и метод. Общая характеристика. Вклад французской семиологической школы в оформление структурализма. Основные положения, концепции, терминологический аппарат (Р.Барт, Клод Леви – Стросс, Ф. Ж. Греймас, К. Бремон, Ж.Женет, Ц.Тодоров и другие)</p> <p>Ролан Барт – этапы биографии теоретика и этапы становления "новой семиологии".</p> <p>Три периода творческой биографии Р.Барта. Начало структуралистской деятельности – обращение к семиотике. О трех измерениях художественной формы:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) язык как общеобязательная норма; 2) индивидуальный стиль автора; 3) "письмо". <p>Обращение Барта к проблеме знака и способах его функционирования в культуре. Книга "Система моды" как образец семиотического периода творчества Р.Барта.</p> <p>50 – 60 годы – переход Барта к структурализму.</p> <p>Программные работы "Воображение знака" (1962г) и "Структурализм как деятельность" (1963г) Определение структурализма через "структурального человека".</p> <p>Структурализм как вид человеческой практики, связанный с особым характером человеческого воображения: «способностью мысленно переживать структуру».</p> <p>О природе моделирующей деятельности. Структуралистская деятельность как заинтересованная реконструкция объекта, выявляющая правила функционирования объекта.</p> <p>О способности модели проникать в "невидимое".</p> <p>Об отличиях структурного метода от других подходов и новизне мышления структурализма: попытка не столько наделить целостным смыслом исследуемый объект, сколько понять " каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает" Тезис: производство смысла важнее, чем сам смысл.</p> <p>О значении работы Барта "Введение в структурный анализ повествовательных текстов".</p> <p>Понятие "смысловые уровни".</p> <p>Три уровня "интегральной концепции" Ролана Барта.</p> <p>Уровень первый – "уровень функций".</p> <p>Функции:</p> <ol style="list-style-type: none"> а) дистрибутивные ("ядерные" и "катализаторы"); и б) интегративные ("признаки" и "информанты").

Функциональный синтаксис или логика подчинения основных функций повествовательного текста. Организация функционального плана повествовательного текста.

"Последовательность" – базовая единица анализа. О важности обозначения последовательности. Организация сюжетных последовательностей изнутри (внутренний синтаксис) и связь последовательностей друг с другом (монтаж последовательностей). Структура повествовательного текста как "структура фуги".

Уровень второй – "уровень действий".

Определение персонажа как "агента действия".

Различные подходы "отслеживания" персонажей по главным базовым предикатам: Ц.Тодоров (отношения любви, отношения коммуникации, отношения помощи), Греймас (ось коммуникации, ось желаний или поиска, ось испытаний), Барт (ось желания, ось сообщения, ось борьбы).

Уровень третий – "уровень повествующего дискурса".

Проблема автора.

О чередовании "личных" и "неличных" форм в современных текстах. Классификация способов авторского "вмешательства".

Двоякая роль повествующего дискурса.

Нарративные механизмы: "разъединение и развертывание", прием "задержания", процессы катализации, "эллипсисы" и другие.

"Верхний слой нарративного уровня".

Механизмы интеграции – механизмы упорядочения всей совокупности текстовых единиц.

Р.Барт – и попытка качественной переориентации "семиологии".

Основные проблемы бартовской коннотативной семиологии.

Проблема языка.

Понятие "система языка".

Понятие "тип письма".

О влиянии на взгляды Барта теоретических разработок Луи Ельмслева.

Идеология как область общая для всех коннотативных означаемых.

Бартовская коннотативная семиология и суть полемики с университетской академической критикой.

Статья Барта "Критика и истина" как манифест "новой критики". Проблема "автор" – "язык". Об опосредующей роли языка. Понятие "язык других", "язык – противник". Новое содержание понятия "письмо".

От структурализма – к постструктурализму. От "семиологии структуры" – к "семиологии структурирования", от анализа статичного знака – к анализу "процесса означивания".

Переход к семиотическому изучению социально бессознательного как главная черта современного структурализма.

О значении естественного языка. Естественный язык как "идеальная интерпретанта" всех знаковых систем (Э.Бенвенист). Новая дисциплина -транслингвистика.

	<p>Проблема метаязыка. Значение программных работ Р.Барта "С чего начать", "От произведения – к тексту". "Текст" как новый объект критической семиологии. Семиотическое изучение кинотекста и "семанализ" как его практика. Переход к "текстовому" анализу. "S/Z" и "Анализ одной новеллы Эдгара По" – как опыт деконструкции. Механизмы и стратегии "текстового" анализа. О бартовских "кодах". "Удовольствие от текста" как принцип "текстового" анализа. Современные модели формальной структуры.</p>
<p>Тема 9 Проблема дискурса - discourse. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>Дискурс - многозначный термин ряда гуманитарных наук, связанных с изучением функционирования языка – лингвистики, семиотики, литературоведения, философии, социология, антропологии и др. Основные классы употребления термина дискурс: 1. собственно лингвистическое использование термина (статья З.Харриса «Дискурс – анализ» 1952г). Переход от понятия «речи» к понятию «дискурс». Дискурс - речь, вписанная в коммуникативную ситуацию. Дискурс как третий член сосюровской оппозиции язык / речь. Динамический характер дискурса 2. Употребление термина французскими структуралистами и постструктуралистами – М.Фуко, А.Греймас, Ж. Деррида, Ю.Кристева – стратегия к уточнению традиционного понятия стиля и индивидуального языка. Способ говорения. Важность определения какой или чей дискурс. Стилистическая специфика плюс идеология. Указание на коммуникативное своеобразие субъекта социального действия, при этом, субъект может быть конкретным, групповым или абстрактным, например, «дискурс насилия». 3. Ю.Хабермас (немецкий философ и социолог) – идеальный вид коммуникации – «дискурс метода» Дискурс в кино. Анализ текста на основе оппозиции "повествование" – "дискурс". Значение работы Михаила Ямпольского "Дискурс и повествование". Цели, задачи, механизмы анализа. Методологическое резюме. Перспективность подхода при анализе текстов повышенной языковой сложности.</p>
<p>Тема 10 Постструктуралистско–деконструктивистско-постмодернистский комплекс. Постструктурализм Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>Зарождение постструктурализма. Французский постструктурализм. Основные концепции, понятийный аппарат – общая характеристика. Постструктурализм против структурализма: - критика структурности, - критика знаковости, - критика коммуникативности, - критика целостности субъекта Сохранение структурализма в постструктурализме.</p>

	<p>Постструктурализм как современный тип знания.</p> <p>Жак Деррида – интеллектуальный лидер постструктурализма, ключевая фигура деконструктивизма. Концептуальная целостность взглядов Ж.Деррида. Система деконструкции Жака Деррида. Критика центра и структурности структуры. Человек и мир как текст. Поэтическое мышление. Критика традиционной концепции знака.</p> <p>Термины Деррида "различение", "след", "дополнение" "грамматология", "письмо". Влияние идей Ж.Деррида на современную философию, эстетику и художественный процесс.</p> <p>Мишель Фуко – исследования исторического бессознательного. Историзм Фуко. Понятие "эпистема". Трансформация дискурсивных практик. Понятие "архив". Деконструкция истории. Понятие "власть". "Смерть" субъекта.</p> <p>Интеллектуальный аутсайдер Мишеля Фуко. Сексуализация мышления. "Децентрация" субъекта и "смерть человека" в системе Фуко.</p>
<p>Тема 11</p> <p>Постструктуралистско–деконструктивистско-постмодернистский комплекс.</p> <p>Деконструктивизм.</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>Деконструкция как критическая практика теории постструктурализма.</p> <p>Жак Деррида – ключевая фигура деконструктивизма.</p> <p>Отличие деконструкции от многообразных вариантов критики традиционной философии.</p> <p>Попытка определения деконструкции. Деконструкция как симультанная «деструкция» и «реконструкция», «разборка» и «сборка».</p> <p>"Двусмысленность" деконструкции: акт деконструкции как одновременно структуралистский и антиструктуралистский жест.</p> <p>Деконструкция как</p> <p>а) пристальное внимание к структурам и</p> <p>б) процедура расслоения, разборки структуры.</p> <p>Деконструкция не как разрушение, но как реконструкция, рекомпозиция ради постижения того, как "это" сконструировано.</p> <p>Неопределенность, неразрешимость, интерес к маргинальному, локальному, периферийному как отличительные черты деконструкции.</p> <p>"Изобретательность деконструкции" ("Деконструкция изобретательна или ее не существует вовсе").</p> <p>Деконструкция как генератор новых правил и условностей.</p> <p>"Единственно возможное изобретение, это изобретение невозможного. Таков парадокс деконструкции" (Деррида)</p> <p>Особая значимость понятия «differance» – "различение"</p> <p>Деконструктивизм как критическая практика постструктурализма.</p> <p>Постструктурализм и психоанализ.</p> <p>Вариации постфрейдизма и постюнгианства.</p> <p>Структурно – психоаналитическая эстетика Жака Лакана.</p> <p>Проблема языкового сознания в постструктуралистской интерпретации. "Бессознательное структурировано как язык".</p> <p>"Сон как текст". Конденсация и замещение. "Скользящее" и "плавающее" означающее. "Перенос" или "трансфер". Символ.</p>

"Знак как отсутствие объекта". Критика стабильного эго. Структура желания.

Эссе "Стадия зеркала". Психические инстанции: "реальное", "воображаемое", "символическое". "Символическое" как структура языка. Концепция "Другого". Кинематограф – идеальная модель зеркально – символической природы искусства. О фазах символизации. Метафора и метонимия как универсалии в исследовании бессознательного. Язык как "сеть". Жак Лакан в перспективе постструктурализма.

Жиль Делез и Ференц Гаттари – "ризоматика" искусства. Отказ от основных понятий структурного психоанализа Жака Лакана. Понятие "шизо". Прототипы «шизо» (персонажи С.Беккета, А.Арто, Ф.Кафки). Проблематика "бесструктурности желания". Понятия "желающая машина", "тело без органов". Критика традиционной структуры знака. Шизофренический язык и "шизоанализ". Динамика бессознательного. Творец как состоявшийся шизофреник. "Географика" или новая периодизация искусства.

"Ризома". Концепция двух культур:

- а) "древесная" культура и
- б) культура "ризома" (корневища).

Отличия культур. "Древесная культура" – тяготение к классическим образцам, теория мимесиса, подражание природе, символ культуры – "дерево" (образ мира), воплощение древесной культуры – «книга» как трансформация мирового хаоса в космос.

"Ризома" – современный тип культуры.

Воплощение принципов культуры "ризома" в постмодернизме. Если мир есть хаос, то и книга – не "дерево", но лишь "корневище".

Новый тип эстетических связей: бесструктурность, множественность, запутанность, обрывчатость. Книга как карта мира без центра. Антигенеология книги: все содержание – на одной странице.

Новый тип эстетических связей – симбиоз. Культура корневища как "шведский стол". Новая работа Делеза и Гаттари – книга "Тысяча тарелок". Делез и Гаттари – авторы манифеста постмодернизма.

Юлия Кристева – ведущий теоретик постструктурализма. Значение книги Ю.Кристева "Власть ужаса. Эссе об отвращении".

Постмодернистская версия катарсиса. О возможности апелляции искусства к "отвратительному". О выявлении универсальных механизмов субъективности, на которых держится смысл и власть ужаса. Через показ отвратительного – сделать рентген ужаса. Текст как код, означающее ужасного.

Выстраивание феноменологии отвратительного с целью выявления структуры ужасного (реализация этих идей в постмодернистском искусстве, как пример – фильмы М.Ханеке). Попытка развития эстетического на почве отвратительного.

Трактовка искусства как средства самосохранения для

	<p>"заблудшего индивида" (человек – "путешественник в бесконечной ночи"). "Страх" как первичный аффект. Фобии и страхи как метафоры нехватки. Функция искусства – функция замещения. Искусство как фетиш. Отвлечение от ужаса посредством символизации.</p> <p>Книга Кристевой "Вначале была Любовь. Психоанализ и вера" (1985г). Искусство как форма исповеди и сублимации художника. Возврат к евангельским истинам. Концепция религиозной сущности постмодернистского искусства.</p> <p>Интерпретация понятий: "разрыв", "хора", "означивание", "негативность" "отказ", "гено – текст", "фено – текст", "диспозитив", "абъекция", "истинно – реальное".</p> <p>Эстетический полилог. Интертекстуальная продуктивность.</p> <p>Нетрадиционная трактовка основных эстетических категорий и понятий.</p> <p>Юлия Кристева и опыты "текстового анализа".</p> <p>Место Кристевой в постструктуралистской перспективе.</p>
<p>Тема 12 От деконструктивизма – к постмодернизму.</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>К вопросу об истоках постмодернизма.</p> <p>Споры о сущности постмодернизма.</p> <p>Постмодернизм как концепция "духа времени" конца XX века.</p> <p>Постмодернизм как общеэстетический феномен культуры.</p> <p>Постмодернизм как философский и теоретический комплекс.</p> <p>Постмодернизм как художественное направление.</p> <p>Постмодернизм как направление в критике.</p> <p>Жан Бодрийяр – теория эстетического симулякра.</p> <p>Концепция метарассказа Лиотара</p> <p>Принципиальное различие традиционной и постмодернистской эстетик. Фундаментальные черты классической эстетики (образность, отражение реальности, глубинная подлинность, внутренняя трансцендентность, иерархия ценностей, субъект как источник творческого воображения). Эстетика постмодернизма как эстетика симулякра: внешняя "сделанность", поверхностное конструирование непрозрачного самоочевидного артефакта, лишённого отражательной функции, количественные критерии оценки, антииерархичность. Объект как центр постмодернистской эстетики. Избыток вторичного вместо уникальности оригинального.</p> <p>Постмодернизм и проблема смысла.</p> <p>Постструктурализм и деконструктивизм в постмодернизме.</p> <p>Основные понятия эстетики постмодернизма и характерные черты постмодернистского дискурса:</p> <p>эстетический полилог,</p> <p>поливалентность поэтики,</p> <p>стилистический плюрализм и программный эклектизм,</p> <p>нетрадиционное осмысление традиционных эстетических ценностей,</p> <p>актуализация прошлого через эксперимент,</p> <p>художественный "фристайл",</p> <p>"эпистема постмодерна",</p> <p>"постмодернистская чувствительность",</p> <p>"поэтическое мышление",</p> <p>"маска автора",</p>

	<p>короткое замыкание", постмодернизм как художественный код: принцип нонселекции (алеаторная селекция), "украденный объект", "постмодернистский коллаж", "интертекстуальность", постмодернистская ирония "пастиш", синтаксис постмодернизма, цитатное мышление, крах мимесиса, синтаксическая неграмматичность, семантическая несовместимость, различные формы "фрагментарного" дискурса, прерывистость, избыточность, техника дубликаций, умножений, перечислений, приемы пермутации, в том числе – пермутации социального контекста, приемы "сквозной контрастности", создание эффекта "информационного шума", повествовательного хаоса, восприятия мира как разорванного, лишенного смысла и так далее. Постмодернизм в кино: Д.Джармен, Д.Кроненберг, П.Гринуэй, Д.Линч, Д.Джармуш и др. Доминирующие художественные установки, приемы и средства выразительности постмодернизма в кино. Контркоммуникативные стратегии постмодернистского «письма»: - подмена реальности эстетическим симулякром - игровая ситуация и стратегия «коммуникативной затрудненности» - стратегия разрушения стереотипов восприятия - от деконструкции – к декомпозиции - принцип «обнажения приема», афиширования кода - глобальный монтаж как формообразующий принцип - радикальный эклектизм - принципиальная дискретность - комбинаторика, установка на версии, варианты, вариации - стратегия «лишнего» элемента - амбивалентность как языковая норма - культурный и политический плюрализм - «языковые игры» - пространственный релятивизм, ломка границ, пространственные мутации - механизмы десемантизации и проч.</p>
<p>Тема 13 Постмодернизм и теория интертекстуальности. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>Теория интертекстуальности - общая характеристика (М.Бахтин, С.Эйзенштейн. П.Риффатер, Ю.Кристева, М.Ямпольский). Теория интертекстуальности как теория "рецепции" художественного текста. Категориальный аппарат и основные положения теории. "Цитата" – центральное понятие теории интертекстуальности. Интертекстуальность и проблемы эволюции киноязыка. "Телесность" текста в контексте теории интертекстуальности.</p>

	<p>Различные функции и стратегии цитирования (авангард, сюрреалистическое "письмо").</p> <p>Теория интертекстуальности и постмодернистский дискурс.</p> <p>Постструктурализм – деконструктивизм и практика анализа кинотекста.</p> <p>Американская практика деконструкции - Йельская школа.</p> <p>Специфика американской адаптации.</p> <p>Поль де Ман: – авторитетный представитель американской деконструкции. Тезис о риторичности литературного языка и "слепоте критики". Текст как постулирующий необходимость своего "неправильного" прочтения. Вывод об имманентной относительности и ошибочности любого текста (в том числе и критического). Принцип субъективности интерпретации художественного произведения.</p> <p>Джон Хиллис Миллер: читатель как источник смысла. Критика принципа миметической референциальности языка, критика концепции реализма.</p> <p>Осуждение практики "наивного читателя".</p> <p>"Левый деконструктивизм" Ф.Лентрикии</p> <p>Герменевтический деконструктивизм.</p> <p>Феминистский деконструктивизм.</p> <p>Деконструктивизм как выявление внутренних противоречивостей текста, скрытых "остаточных, спящих смыслов". Тезис Дерриды о неизбежной ошибочности любого прочтения текста.</p> <p>Пять типов деконструкции - концепция Э.Истхоупа.</p> <p>Первые опыты деконструктивистского анализа: Ю.Кристева "Семмиотика: исследования в области семанализа", Р.Барт "S/Z"</p>
<p>Тема 14</p> <p>Киногерменевтика.</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-3; ПКО-6</p>	<p>Введение в проблематику.</p> <p>Герменевтика (в переводе с греческого означает «истолкование») как способ «чтения» текстов, инструмент постижения авторского замысла.</p> <p>Экзегеза.</p> <p>Актуальность герменевтической парадигмы для гуманитарного сознания XX века.</p> <p>Герменевтика как интерпретационная база гуманитарных наук.</p> <p>Понятие «глубинной интерпретации». Раскрыть образ мира, зашифрованный в тексте.</p> <p>Из истории герменевтики.</p> <p>Герменевтика «старая» и «новая».</p> <p>Тенденция к разрастанию сфер приложения понятия и неизбежному смещению трактовок. Типы и виды герменевтик в современной практике (археологическая, социальная, политическая, этнографическая, медицинская, психологическая, биогерменевтика, герменевтика тела, астрологическая, конституционная, религиозная и проч.) Классификации герменевтик по цели и методу – реконструктивная, позитивная, негативная, репродуктивная, когнитивная, практическая, нормативная (Гадамер).</p> <p>Киногерменевтика и ее близость музыкальной и поэтической герменевтикам.</p>

Базовое понятие герменевтики – «герменевтический круг» (формулировка Шлейермахера XIX в, но представление о понимании частей через целое восходит к Флавиусу ХУI в и еще ранее – к Августину)

Упрощенное толкование «герменевтического круга» как целого через части и части через целое. Движение по спирали от простых форм к более сложным. Уровень спирали как «горизонт понимания»

Фильм как: а) текст и б) образ мира. Многослойность художественного мира. Соположение слоев внутри текста, наложение слоев, их «просвечивание».

Части художественного целого как целостные и автономные миры.

«Мир» как «уровень».

Выявление уровней.

Многоуровневая структура текста.

Диктум и модус.

Фабульно – эмпирический уровень – соотнесенность с реальностью (в риторике «диктум» - нейтрально-информационный фон)

Имагинативный уровень – различные типы рефлексии на уровне индивидуальной личности.

Интертекстуальный уровень – соотнесение с парадигмой культуры

Сакральный уровень – соотнесение с мифологическими архетипами

(Имагинативный уровень, интертекстуальный и сакральный как модусы одного диктума)

Диалектика взаимодействия уровней в пространстве текста как особая коллизия.

Иерархия уровней. Изменения конфигурации уровней.

Динамика уровней как «образ мира» художника.

Пирамидная герменевтика. Вертикали и горизонталы смыслов.

Квадрат.

Герменевтика Оригена – ориентация на онтологические уровни человека в троичной системе (догмат Троицы).

Герменевтика Августина – четверичная иерархия.

Ограниченность количества уровней.

Структура пирамиды

Непостижимое.

Когнитивная (устремлена на познание) и операциональная (на действие) герменевтики.

Раскрытие глубинного смысла текста.

Киноведческая герменевтика как интерпретация фильмов – когнитивная герменевтика.

Введение в проблематику современной кинофеноменологии.

Психосемиология.

Другие методы в изучении феномена киноискусства.

2.2.3. Занятия с применением инновационных форм

Реализация компетентного подхода предусматривает применение активных и интерактивных (инновационных) форм проведения занятий, развивающих у обучающихся навыки командной работы, межличностной коммуникации, принятия решений, лидерские качества с целью формирования и развития профессиональных навыков обучающихся.

3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Каждому обучающемуся и преподавателю обеспечен одновременный неограниченный доступ к электронно-библиотечным системам:

ЭБС «Юрайт» контракт № 201-22-У от 22.11.2022 https://biblio-online.ru/	от 22.11.2022 по 21.11.2023
ЭБС «Лань» контракт № 198-22-У от 24.11.2022г. https://e.lanbook.com/	от 24.11.2022 по 23.11.2023
ЭБС «Айсбук» контракт № 25-03/22К 192-22-У от 15.11.2022 https://ibooks.ru/home.php?routine=bookshelf	от 15.11.2022 по 14.11.2023
Электронная библиотека ВГИК http://vgik.info/library , http://biblio.vgik.info	бессрочно

3.1. Список учебной литературы

3.1.1. Основная литература

1. Выготский Л. Психология искусства. М.1965, 1986, 1997
2. Ключева Л. Проблема стиля в экранных искусствах М. 2007
3. Ключева Л. Постмодернизм в кино. М. 2006
4. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. М. 2000
5. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М. 2009
6. Строев И. Фильм: некоторые проблемы анализа произведений экрана. М. 1984

3.1.2. Дополнительная литература

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.1989
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.1986
4. Делез Ж. Кино. М. "Ад Маргинем" 2004
5. Выготский Л. Анализ эстетической реакции. М. Лабиринт. 2001
6. Деррида Ж. Письмо и различие. М. 2000
7. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. 1996
8. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М. 2001

9. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. 1998
10. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек-текст-семиосфера-история. М. 1996
11. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962 – 1993). СПб. 1998
12. Лотман Ю. Семиосфера: Культура и взрыв. СПб. 2000
13. Менегетти Антонио. Кино, театр, бессознательное. М. 2001 – 2004 (2 тома)
14. Подорога В. Феноменология тела. М. 1995
15. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977
16. Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М. 2000
17. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. СПб. 1994
18. Эко Умберто. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб. 1997
19. Ямпольский М. Демон и лабиринт. М. 1996
20. Ямпольский М. Муратова. Опыт киноантропологии. СПб. 2008
21. Ямпольский М. Наблюдатель: очерки истории видения. М. 2000
22. Ямпольский М. О близком: (Очерки немимитического зрения). М. 2001
23. Ямпольский М. Памяти Тиресия, М. 1993
24. Ямпольский М. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М. 2007
25. Ямпольский М. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М. НЛО, 2004

3.2. Электронные издания, Интернет-ресурсы

1. Энциклопедия «Кругосвет», отдел кино [Электронный ресурс] : информ.-аналит. материалы. -М., сор. 2005-2008. - Электрон. дан. - Режим доступа : <http://www.krugosvet.ru/articles/106/1010661/1010661a1.html>
2. База мирового кино IMDb [Электронный ресурс] : информ.-аналит. материалы. -М., сор. 1990-2008. - Электрон. дан. - Режим доступа : <http://www.imdb.com/>
3. Наше кино [Электронный ресурс] : информ.-аналит. материалы. - М., сор. 2002-2008. - Электрон. дан. - Режим доступа : <http://nashekino.ru/>

3.3. Фильмография

3.3.1 Обязательная фильмография

1. «Иваново детство» реж. А.Тарковский, 1962г
2. «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею») реж. А.Тарковский, 1966 – 1971
3. «Солярис» реж. А.Тарковский, 1972г

4. «Зеркало» реж. А.Тарковский, 1974г
5. «Сталкер» реж А.Тарковский, 1979г.
6. «Ностальгия» реж. А.Тарковский, 1983г
7. «Жертвоприношение» реж. А.Тарковский, 1986г
8. «Фотоувеличение» реж. М.Антониони, 1966г
9. «Птицы» реж. А. Хичкок, 1963г.
10. «Прошлым летом в Мариенбаде» реж. А.Рене, 1961г.
11. «Седьмая печать» реж. И.Бергман, 1957г.
12. «Земляничная поляна» реж. И.Бергман, 1957 г.
13. «Молчание» реж. И.Бергман, 1963 г.
14. «Персона» реж. И.Бергман, 1966 г.
15. «Дневник сельского священника» реж. Р.Брессон, 1950 г.
16. «Приговоренный к смерти бежал» реж. Р.Брессон, 1956 г.
17. «Небо над Берлином» реж. В.Вендерс, 1987
18. «Лиссабонская история» реж. В.Вендерс, 1994
19. «Двойная жизнь Вероники» реж. К.Кишлевски, 1991
20. «Мой друг Иван Лапшин» реж. А. Герман, 1984
21. «Хрусталеv, машину!» реж. А.Герман, 1998
22. «Одинокий голос человека» реж. А.Сокуров, 1978
23. «Дни затмения» реж. А. Сокуров, 1988
24. «Восточная элегия» реж. А.Сокуров, 1996
25. «Камень» реж. А. Сокуров, 1992
26. «Средне Ваштар» реж. Э.Биркин, 1981
27. «Возвращение» реж. А.Звягинцев, 2003
28. «Изгнание» реж. А.Звягинцев, 2007
29. «Пи» реж. Д.Арановски, 1997
30. «Механический балет» реж. Ф.Леже, 1924
31. «Андалузский пес» реж. Л.Бунюэль, С.Дали, 1928
32. «Антракт» реж. Р.Клер, 1924
33. «Раковина и священник» реж. Ж.Дюлак, 1928
34. «Голый завтрак» реж. Д.Кроненберг, 1991
35. «Экзистенция» реж. Д.Кроненберг, 1999
36. «Паук» реж. Д.Кроненберг, 2002
37. «Сад» реж. Д.Джармен, 1990
38. «На Англию прощальный взгляд» реж. Д.Джармен, 1987
39. «Витгенштейн» реж. Д.Джармен, 1993
40. «Зед и два нуля» реж. П.Гринуэй, 1985
41. «Ад Данте» реж. П.Гринуэй, 1989
42. «Книги Просперо» реж. П.Гринуэй, 1991
43. «Интимный дневник» реж. П.Гринуэй, 1996
44. «Простая история» реж. Д.Линч, 1999
45. «Твин Пикс: сквозь огонь» реж. Д.Линч, 1992
46. «Затерянное шоссе» реж. Д.Линч, 1997
47. «Малхолланд Драйв» реж. Д.Линч, 2001
48. «Преступный элемент» реж. Ларс фон Триер, 1984

49. «Европа» реж. Ларс фон Триер, 1991
50. «Быть Джоном Малковичем» реж. Спайк Джонс, 1999
51. «Бартон Финк» реж. Джоэл и Итан Коаны, 1991
52. «Человек, которого там не было» реж. Джоэл и Итан Коаны, 2001
53. «Рассекая волны» реж. Ларс фон Триер, 1996
54. «Идиоты» реж. Ларс фон Триер, 1998
55. «Танцующая в темноте» реж. Ларс фон Триер, 2000
56. «Торжество» реж. Т.Винтерберг, 1998
57. «Видео Бенни» реж. М.Ханеке, 1992
58. «71 фрагмент хронологии случайностей» реж. М.Ханеке, 1994
59. «Забавные игры» реж. М. Ханеке, 1997
60. «Код неизвестен» реж. М.Ханеке, 2000
61. «Пианистка» реж. М. Ханеке, 2001

3.3.2 Дополнительная фильмография

1. «Дикое сердце» реж. Д.Линч, 1990
2. «Тихие страницы» реж. А.Сокуров, 1994
3. «Русский ковчег» реж. А. Сокуров, 2002
4. «Перемена участи» реж. К. Муратова, 1987
5. «Астенический синдром» реж. К.Муратова, 1989
6. «Настройщик» реж. К.Муратова, 2004

4. ПЕРЕЧЕНЬ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ПРИ ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ПО ДИСЦИПЛИНЕ, ВКЛЮЧАЯ ПЕРЕЧЕНЬ ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ И ИНФОРМАЦИОННЫХ СПРАВОЧНЫХ СИСТЕМ

Под информационными технологиями понимается использование компьютерной техники и систем связи для создания, сбора, передачи, хранения и обработки информации.

Операционная система Microsoft Window 10 Enterprise 2016 LTSC
WINENTLTSBUPGRD 2016 ALN Upgrd MVL 3Y Enterprise BuyOut

Обучающимся обеспечен одновременный неограниченный доступ к электронной информационно-образовательной среде университета, обеспечивающей доступ к учебным планам, рабочим программам дисциплин (модулей), практик, электронным учебным изданиям, электронным образовательным ресурсам и электронно-библиотечным системам:

ЭБС «Юрайт» <https://biblio-online.ru/>

ЭБС «Лань» <https://e.lanbook.com/>

ЭБС «Айсбук» <https://ibooks.ru/home.php?routine=bookshelf>

Электронная библиотека ВГИК <http://vgik.info/library>,

<http://biblio.vgik.info>

Подробная информация о постоянно пополняемом объеме электронных информационных ресурсов ВГИК доступна на сайте университета: <https://vgik.info/library/information/>

5. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Перечень материально-технического обеспечения включает:

- учебные аудитории, оборудованные компьютерно-проекционными комплексами для практической работы с кино-, видео- и мультимедиа материалами на DVD;
- программное обеспечение для работы с изобразительным рядом кино-, телефильмов и мультимедиа в ходе лекций, семинаров и самостоятельных занятий обучающихся по дисциплине, фильмотеку и видеотеку, укомплектованные в соответствии с программами дисциплин.
- просмотровый зал с кинопроекционной и видеоаппаратурой для демонстрации фильмов и других аудиовизуальных произведений на пленке и DVD по дисциплинам;
- библиотека, читальный зал.

Значительным источником информации является научно-исследовательские кабинеты ВГИК, а также библиотека ВГИК.

Кроме того, студенты обеспечиваются контактной поддержкой при желании воспользоваться архивными и современными материалами, отражающими отечественный кинопроцесс, различных киноучреждений страны, а также архивных организаций.

Помещение для самостоятельной работы, оснащенное компьютерной техникой с возможностью подключения к информационно-телекоммуникационной сети "Интернет" и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду образовательной университета.

6. КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

1. Авангард – эстетическое движение XX века, охватившее все виды искусства, а также философию, науку, социальную жизнь. Искусство авангарда характеризуется ярко выраженным экспериментальным началом, утверждением новаторства как самоцели творчества. Авангард выступает контрагентом классической культуры, с одной стороны, и массовой культуры, с другой. Отрицая классические ценности, художники-авангардисты часто актуализируют утраченные, забытые традиции и возвращают их в эстетический оборот. Нередко они обращаются к фольклору и создают стилизации в духе примитива, или «наивного искусства». В авангарде сформировался новый тип художника – креативной личности, претендующей на жизнестроение.

2. Актант – термин структурализма, абстрактное понятие, выражающее функциональную сущность персонажа как действующего, агента действия

3. Бинаризм – принцип оппозиции. Согласно структурализму все отношения между знаками сводимы к бинарным структурам или к модели, в основе которой лежит наличие или отсутствие признака. Постструктуралистская критика направлена на разрушение доктрины бинаризма

4. Герменевтика – от греч. *hermeneutikos* – истолковывающий – искусство перевода, искусство объяснения (Гермес в греч. мифологии – посредник между богами и людьми) Герменевтика являлась особым методом классической науки о языке, позволяющая толковать древние тексты. Начиная со Шлейермахера, герменевтика стала методом науки о духе. Герменевтика – наука о понимании.

5. Деконструктивизм – литературно – критическая практика постструктурализма. Принципы деконструктивистской критики были и впервые сформулированы в трудах французских постструктуралистов: Ж.Дерриды, М.Фуко, Р. Бартом, Ю. Кристевой. Первые опыты деконструктивистского анализа: книга Ю.Кристевой «Семиотика: Исследования в области семанализа» и Р.Барта «С / З» появились во Франции, однако именно в США деконструктивизм приобрел значение одного из влиятельных направлений современной критики. Этот опыт «тщательного прочтения текста окончательно оформился в 1979 году с появлением сборника статей Ж.Дерриды, П. де Манна, Х.Блума, Д.Ж.Хартмана и Дж. Х.Миллера «Деконструкция и критика» (*Deconstruction*, 1979), получившего название «Йельского манифеста» или «манифеста Йельской школы»

6. Деконструкция – ключевое понятие постструктурализма и деконструктивизма, основной принцип анализа текста. Под влиянием М.Хайдеггера был введен в 1964 году Ж.Лаканом и теоретически обоснован Ж.Дерридой.

Смысл деконструкции как специфической методологии исследования художественного текста заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых «остаточных смыслов», доставшихся в наследство от практик прошлого и закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые в свою очередь, трансформируются под воздействием языковых клише эпохи. Это приводит к возникновению в тексте так называемых «неразрешимостей», логических тупиков, как бы изначально присущих природе текста. Задача деконструктивистского анализа – выявление этих текстовых «неразрешимостей»

7. Дискурс – от лат. *discursus* – «бегание взад-вперед», движение, круговорот, беседа, разговор – речь, процесс языковой деятельности, способ говорения. Многозначный термин ряда гуманитарных наук, предмет которых прямо или опосредованно предполагает изучение функционирования языка.

Специфический способ или специфические правила организации речевой деятельности. Три направления употребления термина:

1. лингвистическое (исторически впервые понятие было использовано в названии статьи американского лингвиста З.Харриса «Дискурс – анализ» в 1952 г.). В полной мере термин был востребован в лингвистике спустя два десятилетия. В лингвистической традиции подчеркивается динамический характер дискурса в отличие от традиционного представления о тексте как статической структуры.

2. постструктуралистский – стремление к уточнению традиционного понятия стиля и индивидуального языка. Способ говорения с уточнением **какой** и **чей** дискурс. Дискурс в данном понимании – это стилистическая специфика плюс стоящая за ней идеология. Более того, способ говорения во многом предопределяет и создает саму предметную сферу дискурса, а также соответствующие ей социальные институты. По сути дела, определение какой и чей дискурс может рассматриваться как указание на коммуникативное своеобразие субъекта социального действия, причем этот субъект может быть конкретным, групповым или абстрактным: используя, например, выражение «дискурс насилия» имеют в виду не столько то, как говорят о насилии, сколько то, как абстрактный социальный агент «насилие» проявляет себя в коммуникативных формах – что вполне соответствует традиционным выражениям типа «язык насилия»

3. третье употребление термина дискурс связано с именем немецкого философа и социолога Ю.Хабермаса. Под дискурсом понимается особый идеальный вид коммуникации, осуществляемый в максимальном отстранении от социальной реальности, традиций, авторитетов, коммуникативной рутины и проч. И имеющий целью критическое обсуждение и обоснование взглядов и действий участников коммуникации. Это «дискурс рациональности» или «дискурс метода».

8. Дискурсивные практики – дискурс интерпретируется как семиотический процесс, реализующийся в различных видах дискурсивных практик

9. Значение, означающее, означаемое – фр. signification, significant, signifie. Основные понятия современной лингвистики для описания знака были обоснованы Фердинандом де Соссюром. По определению ученого, означающее/ означаемое являются двумя сторонами знака, как лицевая и обратная сторона бумажного листа.

Означающее – выраженный в той или иной субстанции аспект знак, доступный восприятию

Означаемое – смысловое содержание в знаке, переданное через посредничество означающего, «мыслительный эквивалент означающего»

Значение – отношение между означающим и означаемым.

10. Интертекстуальность – термин, введенный в 1967 г. теоретиком постструктурализма Ю.Кристева стал одним из основных в анализе художественного произведения постмодернизма. Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности на основе переосмысления работы

М.Бахтина 1924г «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», где автор, описывая диалектику существования литературы, отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге», понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами.

Постструктурализм отождествляет сознание человека с текстом. Как «текст» рассматривается искусство, литература, общество, культура, сам человек. Вся человеческая культура рассматривается как единый «интертекст», который в свою очередь служит как бы предтекстом любого вновь появляющегося текста.

Концепцию интертекстуальности выразил Ролан Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все он и поглощен текстом и перемешан в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождений которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» Для Р.Барта текст – своеобразная «эхокамера», для М.Риффатера – «ансамбль пресуппозиций других текстов»

Теория интертекстуальности как теория «рецепции» художественного текста разработана в диссертационном исследовании М.Ямпольского «Интертекстуальность и кинематограф»

11. Код – совокупность правил или ограничений, обеспечивающих функционирование речевой деятельности той или иной знаковой системы. Код – условие коммуникации, носит конвенциональный характер

Р.Барт в любом художественном произведении выделял пять кодов:

1. культурный
2. герменевтический
3. символический
4. семический
5. проайретический или нарративный (Барт: 1989, с.40)

Барт в своей концепции «кода» отходит от логической строгости и выверенности структуралистского понятийного аппарата, что в дальнейшем было воспринято другими постструктуралистами: «Слово «код» не должно здесь пониматься в строгом научном значении термина. Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представления об определенной структуре: код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры; коды – это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть

конкретная форма этого «уже», конструирующего всякое письмо» (там же, с. 455-456) Любое повествование – переплетение кодов

12. Нонселекция – англ. nonselection – термин постмодернизма, наиболее детально обоснован голландским исследователем Д.Фоккемой – отказ от всяких попыток выстроить в своем представлении «связную интерпретацию» текста. Представление о художественном тексте как о специфическом коллаже, по своей природе не способном трансформировать в единое целое свою принципиально фрагментированную сущность, исходят и другие теоретики постмодернизма – Д. Лодж, И. Хасан, К.Батлер. Выделяя в качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста понятие нонселекции, Д.Фоккема отмечает следующие характерные черты постмодернистского текста: 1) синтаксическую неграмматичность (не до конца оформленное предложение, фразовые клише должны быть дополнены читателем, чтобы обрести смысл, 2) семантическая несовместимость, 3) необычное топографическое оформление предложения... Эти приемы Фоккема называет формами «фрагментарного дискурса» Правило нонселекции отражает различные способы эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности

Пародия

13. Пастиш – фр.pastiche – от итал. pasticcio – опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попури, стилизация). Термин постмодернизма, редуцированная форма пародии. По определению американского теоретика Ф. Джеймсона, пастиш есть основной модус постмодернистского искусства. Специфический характер «иронического модуса» или «пастиша», произведения постмодернизма определяется в первую очередь негативным пафосом, направленным против массмедиа и шире – массовой культуры. Постмодернизм стремится разоблачить процесс мистифицирующего воздействия массмедиа и тем самым доказать проблематичность той картины действительности, которую внушает массовая культура.

14. Перенос – «трансфер» – многозначное понятие классического психоанализа – перенесение пациентом на психоаналитика чувств, которые он прежде испытывал к неким важным для него людям и в которых себе не признавался. Проблема «переноса» был переосмыслена Ж.Лаканом. По Лакану, «перенос является феноменом, в который включены оба – и субъект и аналитик. Разделение его в терминах переноса и контрпереноса ... всегда будет не чем иным, как способом уйти от того, что, собственно, происходит»

Мысль Лакана о «трансфере» – «переносе» как о структуре повтора, связывающей аналитика и анализируемый дискурс была спроецирована на механизм интерпретации, где интерпретатор разыгрывает структуру текста, поскольку чтении воспринимается как смещенный вытесненный повтор структуры, которую оно пытается проанализировать.

15. Пермутация – одно из средств «борьбы» постмодернистского письма против условностей реализма и модернизма. Подразумевается взаимозаменяемость частей текста, а также пермутация текста и социального контекста

16. Постмодернизм – многозначный комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений. Постмодернизм выступает как характеристика определенного менталитета, специфического способа мировосприятия, оценки познавательных возможностей человека, его места и роли в окружающем мире. Постмодернизм прошел долгую фазу латентного формообразования приблизительно с конца второй мировой войны в самых разных сферах искусства: литературе, музыке, кино, живописи, архитектуре и проч. И лишь с начала 80-х годов был осознан как общеэстетический феномен западной культуры и теоретически отрефлексирован как специфическое явление в философии, эстетике и литературной критике. Постмодернизм как направление в критике представлен именами француза Ж.Ф.Лиотара, американцев И.Хассана, Ф.Джеймсона, голландца Д.В.Фоккемы, англичанина Дж.Батлера и др. Задача направления – выявить на уровне организации художественного текста определенный мировоззренческий комплекс эмоционально окрашенных представлений. Основные понятия: «мир как хаос», «постмодернистская чувствительность», «мир как текст», интертекстуальность, эпистемологическая неуверенность, авторская маска, двойной код, пастиш, противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования, «коммуникативная затрудненность». Постмодернизм синтезировал теорию постструктурализма, практику критического анализа деконструктивизма и художественную практику современного искусства в попытке представить это и обосновать как некое «новое видение мира»

17. Постструктурализм – идейное течение западной гуманитарной мысли, пришедшее на смену структурализму как своеобразная самокритика и как следующий этап развития. Постструктарилзм характеризуется негативным пафосом по отношению к позитивным знаниям, идеям «роста» и «прогресса», попыткам рационального объяснения действительности и, прежде всего, культуры. Критике подвергается сам принцип рациональности, который определяется как проявление «империализма рассудка», ограничивающего «спонтанность» работы мысли и воображения. Постструктурализм полностью ориентирован на бессознательное, отличается «болезненно патологической завроженностью» (по выражению М.Сарупа) иррационализмом, неприятием концепции целостности, пристрастием к нестабильному, противоречивому, фрагментарному и случайному. В самом общем плане теория постструктурализма – это выражение философского релятивизма и скептицизма, эпистемологического сомнения.

Как критика структурализма, теория постструктурализма велась по четырем основным направлениями: а) критика структурности, б) критика

традиционной структуры знака, в) критика коммуникативности и г) критика целостности субъекта

Представители постструктурализма: Ж. Деррида, М.Фуко, Ж.Лакан, Ю. Кристева, Ж. Делез, Ф. Гваттари и др

18. Постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистский комплекс – широкое и влиятельное, интердисциплинарное по характеру идейное течение в современной западной культурной жизни, проявляющееся в различных сферах гуманитарного знания, в том числе и искусствоведении (и теории кино) и связанное с определенным единством философских, общетеоретических предпосылок и методологии анализа. Теоретическая основа комплекса - концепции, разработанные в рамках постструктурализма такими его представителями как Ж.Деррида, Ж.Лакан, М.Фуко, Ж.Делез, Ю.Кристева и др.

Эти концепции вызвали к жизни такое явление как деконструктивизм, который, по сути является специфической практикой анализа художественных произведений, основанных на теоретических положениях, выработанных постструктурализмом.

постмодернистский код

19. Ризома - специфическая форма корневища без центрального стебля. Термин постструктурализма и постмодернизма разработан в книге Ж.Делеза и Ф.Гваттари «Ризома» (1974). Введен французскими исследователями в противовес понятию «структура» как четко систематизированному и иерархически упорядочивающему принципу организации. Используя метафору «ризомы», Делез и Гваттари дезавуируют онтологический статус концепции «различия» в доктрине структурализма, связанный с принципом бинаризма. «Ризома» порождает несистемные и неожиданные различия, неспособные четко противопоставляться друг другу по наличию или отсутствию какого-либо признака. На этом основании Делез и Гваттари постулируют тождество «плюрализм - монизм», объявляя его «магической формулой», где различие поглощается недифференцированной целостностью и утрачивает свой маркированный характер. «Ризома» становится эмблематической фигурой практики постмодернизма.

20. Симулякр – от лат. *simulacrum* – образ, подобие. Один из наиболее популярных терминов постмодернизма введен в широкий обиход Ж. Бодрийаром. Бодрийар применил понятие для характеристики самого широкого круга явлений: от общеполитических проблем современного сознания до политики и литературы. Бодрийар попытался объяснить симулякры как результат процесса симуляции, трактуемый им как «порождение гиперреального» «при помощи моделей реального, не имеющих собственных истоков и реальности». Под действием симуляции происходит замена реального знаками реального, в результате симулякр оказывается принципиально несоотносимым с реальностью. Симулякр соотносим лишь с другим симулякром – в этом его главное свойство. Образ трансформируется в симулякр проходя следующие стадии:

- «он является отражением базовой реальности

- он маскирует и искажает базовую реальность
- он маскирует отсутствие базовой реальности
- он не имеет никакого отношения к какой-либо реальности: он является лишь своим собственным чистым симулякром» (Гараджа: 1989, с. 45)

В результате возникает особый мир, мир моделей и симулякров, никак не соотносимый с реальностью, но воспринимаемый гораздо более реально, чем сама реальность. Этот мир Бодрийар называет «гиперреальностью». Симуляция выдает отсутствие за присутствие, смешивает всякое различие между реальным и воображаемым и обладает при этом силой соблазна и совращения. Современность по Бодрийару – есть эра тотальной симуляции.

21. Структурализм – научное направление в гуманитарном знании, возникшее во Франции во второй половине XX века. Основу структурного метода образует выявление структуры как совокупности отношений, инвариантных при некоторых преобразованиях. В такой интерпретации понятие структуры характеризует не просто устойчивый «скелет» какого-либо объекта, а совокупность правил, по которым из одного объекта можно получить второй, третий и так далее путем перестановки элементов и некоторых других симметричных преобразований. Выявление структурных закономерностей некоторого множества объектов достигается здесь путем выведения различий между этими объектами в качестве превращающихся друг в друга конкретных вариантов единого абстрактного инварианта. Структурный метод первоначально был разработан в лингвистике, а затем был взят на вооружение в «науках о человеке»: антропологии, психологии, искусствоведении и др. Основные представители структурализма: Клод Леви-Строс, ранний Ролан Барт, А.Ж. Реймас, К. Бремон, Ж.Женетт, Ц.Тодоров и другие

22. Феноменология от греч. *phainomenon* – являющееся и *logos* – слово, знание – философская дисциплина, ставящая своей целью беспредпосылочное описание феноменов и смыслов. В эстетике феноменологический метод исходит из того, что конкретная целостность произведения и соответствующий ей акт непосредственного, нерасчлененного восприятия возникает как результат взаимодействия целого ряда онтологических «слоев», а также динамических «фаз» развертывания текста: задача исследователя заключается в том, чтобы выявить («эксплицировать») эти слои и фазы

23. Эпистема – одно из главных понятий в системе истории как ряда «прерывностей», выдвинутое М.Фуко в середине 60-х годов, исторически конкретное «познавательное поле» научных представлений своего времени.