

Кирилова О. О.

## ДЕЯКІ ЗАУВАГИ ДО МЕТОДОЛОГІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ АНАЛІТИКИ КІНЕМАТОГРАФА

*У статті ставиться питання про побудову інструментальної моделі культурологічної аналітики кінематографа. Запропоновано виокремити такі її методологічні виміри: морфологічний, історико-культурологічний, культурно-типологічний, культурно-цивілізаційний, семіотичний, культурно-антропологічний та деякі інші. На відміну від універсальної, обґрунтовано специфічну культурологічну модель танатологічного аналізу кінематографа з такими рівнями: танатохронологічним, еротанатологічним та ін.*

**Ключові слова:** кінематограф, візуальність, культурологічне моделювання, декаданс, танатологія.

*Постановка проблеми.* Модель культурологічної реконструкції кінематографа методологічно обґрунтовується в статті у двох аспектах. Спочатку це узагальнена методологічна модель культурологічної кіноаналітики – послуговуючись нею як інструментальною моделлю, дослідник має можливість перейти з рівня емпірично-кінознавчого на рівень теоретико-культурологічний. Другий аспект детермінований необхідністю вироблення специфічної методологічної моделі танатологічного аналізу декадентського кінематографа, що також має свої чіткі параметри й критерії. Отже, проблему можна сформулювати як методологічну; побудова моделі має на меті встановити чіткі критерії культурологічної інтерпретації кінематографа.

*Стан наукової розробки теми.* Серед авторів, які мають першочергове значення для культурологічної аналітики кінематографа на пострадянському просторі, слід назвати передусім З. І. Алфьорову, С. Д. Безклубенку, Л. І. Брюховецьку, Н. В. Загурську, О. І. Оніщенко, Д. В. Петренка, В. Л. Скуратівського, М. А. Собуцького, Л. В. Стародубцеву, Н. А. Хренова, Г. П. Чміль, М. Б. Ямпольського. Значною мірою наукові положення автора формувалися в діалозі з найбільш важливими зі згаданих дослідників.

*Мета статті* – формулювання ключових аспектів культурологічної аналітики кінематографа.

*Виклад основного матеріалу.* Передусім в основу нашого культурологічного підходу аналізу кінематографа покладено **методологію культурологічного моделювання** й багаторівневої реконструкції культурних феноменів. «Могилянська школа» української культурології репрезентувала цілу низку прецедентів фахової реконструкції

культурологічних моделей окремих національних культур та історичних епох: лінгвокультурологічна модель середньовічної французької культури в монографії М. А. Собуцького «Мовно-культурний простір Середньовіччя» (Собуцький 1997); танатологічна модель давньоскандинавської культури в дисертаційному дослідженні Д. О. Короля «Культурологічна реконструкція давньоскандинавської танатології» (Король 2010) тощо. Проте вона ж не запропонувала подібних системних моделей культурологічної аналітики кінематографа. Слід відзначити плідність морфологічного підходу в культурологічному моделюванні кінематографа: реконструювання контекстуальних моделей культур і культурних феноменів за А. Я. Флієром як «ідеальних типів» згідно з М. Вебером (Флиер 2017) співіснує з відтворенням комплексних морфологічних моделей, що дозволяють «вбудувати» кінематограф у складно структуровану морфологію візуального мистецтва, яка своєю чергою є складовою морфологічної моделі сфери візуального (Алфьорова 2008, с. 5). Цей морфологічний кіноаналітичний підхід, запропонований у працях харківського культуролога З. І. Алфьорової, дає змогу простежити морфогенезис сфери візуального в діахронному зрізі до появи екранної культури, яка створює в контексті культури модерну принципово новий «полієрархічний візуальний естетичний об'єкт»: «Модерн висуває ідею активності й первісності концепту в образній структурі та пов'язує цю ідею з ідеєю активності об'єкта. Саме в нових модерних типах художнього мислення – фотографічному й кінематографічному – ця активність стане вперше актуальною: бажання фотографа і кінооператора зняти зіллються з бажанням моделі бути відзнятою. Процес концептуалізації в мистецтві

постмодерну доводить цю ідею до певної межі, за якою – руйнування класицистичного естетичного об'єкта і виникнення нового об'єкта естетичної дійсності. Концептуалізація цього разу відбувається як відмова від концептуального утопізму, наближення до реальності» (Алфьорова 2008, с. 24). Отже, починаючи від епохи модерну, набувають екранної специфічності характерні для певної культури «тезауруси бачення» (застосовуючи термін З. І. Алфьорової), конституйовані такими чинниками, як «тотальне прагнення конструювання бачення, динаміка соціокультурних процесів і могутні впливи культури повсякденності на цю динаміку» (Алфьорова 2008, с. 23). Увесь цей масив наукових робіт є в українській культурології прецедентом застосування системного культурологічного підходу до сукупної візуальної культури, в розмаїтті форм якої кінематограф займає чільну позицію.

**Історико-культурологічний вимір**, основи якого заклали в культурології А. Я. Гуревич, А. Я. Флієр та низка інших дослідників, набуває особливого значення для аналізу декадентського кінематографа як форми усвідомленої культурологічної рефлексії засобами кінематографа стосовно декадансу як культури минулого (епохи модерн межі XIX–XX ст.) та як циклічно відтворюваного культурного явища. Плідність застосування методології історичної культурології в аналітиці кіно пояснюється тим, що взаємопов'язані між собою культурологічна модель та прекоцептуальний план потребують специфічної концептосфери опису, яка випливає загалом із двох джерел: європейської «філософії життя» як «протокультурології» та сучасної *культурології модерну (декадансу)*, основна проблема якої – велика кількість невзаємопов'язаних герметичних авторських ідіолектів. Можемо навести як одиничний приклад вдалого **історико-культурологічного** аналізу кінотвору як цілісного твору культури модерн, чий рівні співвіднесено із засадничими для цієї культури універсальними (універсальними категоріями культури в розумінні А. Я. Гуревича), статтю петербурзького культуролога К. А. Добротворської «“Скорботна нечутливість” та естетика модерну», що увійшла до епохального збірника «Сокуров» не менш епохального видавництва «Сеанс». Трактуючи зазначений фільм Сокурова як еталонний твір модерну, російська дослідниця, зокрема, показує, як стильова основа модерну – звивиста лінія «удар батога» (*coup de fouet*), утворює композиційну основу фільму, відбиваючись у русі фільму, «примхливому, асиметричному, на перший погляд безструктурному», у його естетичному просторі, у вигинах «S-подібних фігур» героїнь. Дослідниця осмислює фільм Сокурова в термінах концепції «Занепаду

Заходу» Освальда Шпенглера через сітку категорій культури модерну (Добротворская 2006, с. 90). Варто зазначити, що цей фільм створено на межі естетик мистецького модерну й кінематографічного постмодернізму (ознаки останнього можна відчитати в колажній побудові фільму, у використанні питомих постмодерністських іронії та гротеску, екранної гри з постагтю Автора тощо). Водночас значна частина фільмів, що більшою мірою відповідають критеріям мистецького модерну, лишається без подібного культурологічного комплексного осмислення.

Принципове значення для культурологічної реконструкції кінотвору мають дисциплінарні виміри **культурної типології** та **культурно-цивілізаційної динаміки**. **Культурна типологія** дає змогу виокремити специфічні типи як національного кінематографа взагалі, так і кінодекадансу. **Цивілізаційний вимір кінематографа** дає можливість досліджувати культурні феномени, трактовані естетикою, мистецтвознавством, літературознавством як стильові напрями, як циклічно відтворювані феномени цивілізаційного розвитку. Цивілізаційний підхід у філософії історії заклав підвалини культурології на межі XIX–XX ст., до її впровадження Л. А. Уайтом як окремої дисципліни у 1939 р., в працях Н. Данилевського, В. Освальда, П. Сорокіна, А. Тойнбі, О. Шпенглера та ін. Цивілізаційний підхід у радянський період проторував шляхи для культурології в роботах Л. Н. Гумільова, Е. С. Маркаряна та ін. У період виокремлення культурології як сформованої університетської науки в пострадянський час отримав фахове обґрунтування в працях українських культурологів Ю. В. Павленка, М. В. Поповича, В. М. Шейка, а також російських авторів А. Я. Флієра, В. М. Розіна, С. Н. Іконнікової та ін. Зокрема, космізація дослідження антропокультурологічних ритмів і циклів суб'єкта та універсуму в їхньому взаємозв'язку стає методологічно-світоглядною основою досліджень: культуролог А. І. Місуно застосовує такий підхід до культури декадансу, яка цікавить нас у цьому дисертаційному дослідженні. Спираючись на історіософські ідеї представників «філософії життя» в епоху декадансу, передусім Ф. Ніцше та О. Шпенглера, на тезу Емпедокла про цикли відродження та занепаду всесвіту та на індоарійські брахманістські концепції космічного й космогонічного часу, А. І. Місуно стверджує: «Теорія декадансу є ключем до розуміння принципів утворення структури архетипу, логіки циклічного розвитку культури. Якщо серединність часів “відповідає” за структурну цілісність “обраної” моделі культури, то в часи декадансу відбувається сам процес вибору, породження нового

формоутворення чи модифікація старого. Цей процес відбувається в особливій атмосфері “зависло-го” часу, в якому бракує онтологічної й соціальної координації» (Мисуно 2000, с. 6). До речі, зауважений автором модус декадансу як модус «зависло-го» часу в художній і, предметніше, кінематографічній темпоральності резонує в синхронізації паузи як триєдиної тяглості суб’єктивної – історичної – космічної, що дозволяє прочитувати, наприклад, ритми кінематографа Александра Сокурова як цивілізаційні ритми Освальда Шпенглера. Гранично вагоме для *декадансу як символізму* розуміння ритму та символу найекспліцитніше сформулював Освальд Шпенглер (окрім нього, лише один теоретик – Андрей Белий, символіст і протокulturолог, автор пролегоменів до ритмічної теорії культури, не розробленої досі в сучасній культурології): «Спосіб тяглості мусить бути віднині названий *прасимволом культури*. З нього можна вивести всю мову форм її дійсності, її фізіогномію, на відміну від будь-якої культури...» (Шпенглер 2006, с. 403). Проте усвідомлена культурологічна рефлексія декадансу постфактум (подібно до того, як італійське Відродження стало першим прецедентом ретроверсивної ідентифікації в культурі стосовно минулої епохи – античності) віддає перевагу сучасному культурологові перед мислителями епохи декадансу, що пояснюється в роботі А. І. Мисуно: «В культурологічних моделях циклічного характеру (Н. Данилевський, О. Шпенглер, П. Сорокін та ін.), в концепціях Н. Бердяєва, К. Леонтьєва імпліцитно наявне смислове значення, тотожне поняттю декаданс. Типовий приклад, в якому виявляється ця присутність – “закон поляризації” П. Сорокіна, що являє собою форму прояву культурної кризи. Відзначаючи результати, отримані зазначеними вище авторами, неможливо не вказати, що значна частина проблем, пов’язаних із явищем декадансу, вислизнула з поля їхнього зору, можливо, тому, що це явище не стало об’єктом спеціального філософського аналізу <...> Криза й декаданс – явища не тотожні. Не лише цілісність смислообразу, але й структура самого явища й зміст поняття декадансу лишилися невизначені» (Мисуно 2000, с. 6). З огляду на це А. І. Мисуно пропонує «новий, космологічний, неархаїчний підхід до вирішення цього завдання». Щось подібне маємо і в методологічних розробках українських культурологів. В. М. Шейко зазначає в праці «Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації», що «механізм циклічних змін соціально-історіометричних та соціально-інноваційних ритмів має характер періодичної повторюваності хронометрично визначених космоперіодів, кожний з яких поруч із

відтворенням деяких ознак історичного минулого несе у собі інновації, які багато в чому обумовлюють майбутній розвиток культури і цивілізації» (Шейко, Богуцький 2005, с. 87). На цьому рівні осмислення культурологічне значення декадансу набуває нового виміру, на що вказує А. І. Мисуно: «Час декадансу – це і є час, в якому є можливість вирватися з “космічного рабства”. Декаданс означає усвідомлену поведінку в епоху мороку <...> Час декадансу – це час імітації в культурі хаосу. Адаже через хаос здійснюється зв’язок усіх рівнів буття. Настає момент, коли в єдиній точці перетинаються усі можливі еволюційні лінії. Мертва відчужена форма зустрічається зі своїм божественним прототипом, втіленням космічного життя – ейдосом <...> Настає період вибору нового образу культурного цілого» (Мисуно 2000, с. 28–31).

Невипадково «у згорнутій формі кіно початку ХХ століття повторює увесь попередній етап становлення культури», як зазначається в найпершому науковому збірнику, з якого розпочалося дослідження проблематики взаємозв’язку кінематографа й епохи модерну (Срібного віку) на пострадянському просторі. Йдеться про збірник «Екранні мистецтва й література: німе кіно», підготований 1991 року Всесоюзним науководослідним інститутом мистецтвознавства Міністерства культури СРСР. Зокрема, нас цікавить, як у цьому збірнику культуролог М. Б. Ямпольський демонструє цивілізаційний підхід до раннього кінематографа Д. Гріффіта. «Властивість часів декадансу – символістичність, ієрогліф розгортання в майбутньому – важливо вміти розшифрувати ієрогліф» (Мисуно 2000, с. 56), – сформулював у цитованому вище дослідженні декадансу культуролог А. І. Мисуно; своєю чергою, М. Б. Ямпольський наполягає на тому, що цією здатністю був наділений режисер Д. Гріффіт з його *профетичною свідомістю* як представник декадансу, та на прикладі епохального фільму Д. Гріффіта «Нетерпимість» (1916) демонструє, як кінематографічний символ здатний функціонувати як **над-ієрогліф**, репрезентований одночасно і на письмі, принципово нечитабельному, трактованому як «письмена», та в музиці як «над-мові» та в головній алегорії фільму (Ямпольський 1991, с. 57). При цьому кінематограф трактується як вид мистецтва, який сходить до самих основ мови, – ситуація до побудови Вавилонської вежі, відображена у фільмі Д. Гріффіта, також зумовлена його профетизмом.

Загалом слід виокремити першочергове значення доробку російсько-американського культуролога, професора Нью-Йоркського університету

М. Б. Ямпольського для методологічних основ культурологічного аналізу кінематографа. Основні його виміри, важливі тут: вироблення основ імпліцитно-танатологічного аналізу кінематографа (починаючи від програмної статті 1991 року «Смерть у кіно») (Ямпольский 1991); культурологічна теорія кінематографічної інтертекстуальності, відображена в докторській дисертації М. Б. Ямпольського «Проблема інтертекстуальності в кінематографі» (Ямпольский 1991) та праці «Пам'ять Тіресія», у якій, окрім усього іншого, закладено підвалини кінематографічної символології (Ямпольский 1993); культурантропологічна теорія декадентської тілесності як кінематографічної (праця «Демон і лабіринт», в якій особливо вагомими були частини, які репрезентують «конвульсивне тіло декадента» на прикладі Андрея Белого, а також кінематографічне потойбічне тіло-пам'ятник Антона Чехова з фільму А. Сокурова «Камінь») (Ямпольский 1996); культурно-типологічна контекстуалізація кінематографа, повернення його до породжуючого культурного типу, цивілізаційне прочитання в роботах «Мова, тіло, випадок» (Ямпольский 2004), «Про близьке: нариси неміметичного бачення» (Ямпольский 2001). Окремої згадки заслуговує детальний комплексний багаторічний аналіз творчості двох режисерів, що мають непересічне значення для декадентського кіно: російського режисера Александра Сокурова й української режисерки Кіри Муратової (якій присвячена окрема книга «Муратова: досвід кіноантропології»), де М. Б. Ямпольський задіює культурно-антропологічний, феноменологічний, культурно-типологічний, танатологічний підходи до цих авторів (Ямпольский 2016). Варто зазначити, що метод візуальної феноменології в кіноаналітиці М. Б. Ямпольський одним із перших впровадив на пострадянському просторі, присвятивши її теоретикам окрему працю «Видимий світ. Нариси ранньої кінофеноменології», де особливу увагу звернув на теорію фотогенії Л. Деллюка та її значення для феноменологічного аналізу кіно (Ямпольский 1993). В усіх працях М. Б. Ямпольського відчутний вектор «від культури до її окремих одиничних виявів».

**Культурно-антропологічний підхід**, історично найлегітиміший для культурології, з огляду на інтенцію її засновника Леслі А. Уайта як теоретико-методологічної бази для антропології, в аналітиці кіно демонструє синтез культуральної антропології англо-американської школи з нововиниклою методологією візуальної антропології. *Реконструкція культури кінематографом* (у поєднанні зі *стилізацією*, обов'язковою для модерну) вимагає звернення до візуальної антропології

та феноменології. Традиція візуальної антропології в західній та пізніше вітчизняній гуманітарній традиції фокусує свою увагу на явищі «*етнографічного кінематографа*». Проте, взята в діахронному вимірі, вона може застосовуватися щодо «*кінематографа ментальних реконструкцій*». Цілком доречним буде зауваження київського культуролога Т. О. Кривошеї: «Естетику антропологічного кіно можна визначити як спробу відтворення культурологічного дискурсу “в оболонці” відеоаудіоповідомлення: у такому ракурсі підтверджується ідея Р. Барта про письмо вголос (представлена у його праці “Задоволення від тексту”»)» (Кривошея 2013, с. 45–46). Російський дослідник А. Є. Александров у своїй методологічній статті звернув увагу на специфічність *візуально-антропологічного* підходу в кінематографі, що мусить «не зруйнувати природність та щирість стосунків, виявити потайні пружини події, передати сутнісні риси, які відбивають символічні прояви даної культури» (Александров 2000, с. 26). Антропологічна кінопоетика має свою методологічну специфіку: «Потрібна досить висока майстерність та володіння камерою, аби, “не випадаючи з події” (курсив мій. – О. К.), не перериваючи її та не руйнуючи її ходу, зуміти зберегти її атмосферу, виявивши про цьому глибинний символічний зміст, який характеризує культуру, що її знімають. Камера підпорядковується *музиці події* (курсив мій. – О. К.), виявляючись співзвучною її внутрішнім ритмам, здійснюючи траєкторію руху, що залежить від здатності оператора відчутти (рос. *прочувствовать*) й виразити глибинний сенс того, що відбувається. На відміну від механічної фіксації у цьому випадку оператор мусить працювати дуже напружено, змінюючи ракурси, дуже точно рухаючись, панорамуючи, переходячи від плану до плану, моментально вибудовуючи потрібні композиції, що дозволяють якнайвиразніше передавати його розуміння події. Робота в чомусь подібна до фрескового живопису – повторити й переробити неможливо» (Александров 2000, с. 27–28).

Слід зазначити як окремий підхід до культурологічної аналітики кінематографа й **танатологічний підхід**, який найбільш експліцитно запровадили саме культурологи, кожен з яких демонструє свій авторський «арргоаш», обґрунтовуючи його релевантність. Танатологічна інтерпретативна модель, впроваджена нами, структурована відповідно до культурно-семіотичної структури кінокоду (кожен із рівнів якого по-своєму репрезентує наявність танатичного елемента всередині кінокоду) та містить рівні: образний, структурний, семіотичний, символічний, хронотопічний,

морфологічний. Ця відповідність визначена основоположним семіологічним поняттям **мортального кінокоду**, який відчитується всередині кінотвору та передбачає багаторівневе інкорпорування танатичного елементу до системи кінокодування. Ця система охоплює численні візуальні, аудіальні, підсвідомі рівні, не обмежуючись рівнем художньої образності. Представлена танатологічна інтерпретативна модель вибудовується відповідно до авторської гіпотези, що кінематограф як вид мистецтва та окремо взятий кінотвір є структурованим смертю – без-образною, не-об'єктною й дифузною. Водночас танатологія кіно як структурована дисципліна охоплює низку субдисциплінарних вимірів: **віталогічний** (пов'язаний з питанням дослідження кінематографічних проявів «життя в чистому вигляді», жорстко відмежованого від смерті), **еротанатологічний** (пов'язаний з питанням про амбівалентність та взаємозаміщення любові й смерті в художній культурі), **імортологічний** (пов'язаний з дослідженням модусів специфічного кінематографічного безсмертя), **есхатологічний** (пов'язаний з уявленнями про кінець світу – глобальний чи індивідуальний – одинична смерть, та формами екранного відображення цих уявлень). **Танатохронотоп** як структурований смертю хронотоп художнього твору є часопросторовою танатологічною моделлю. Це універсальна культурологічна модель танатологічного аналізу кінотвору, яка може бути контекстуалізована відповідно до напряду досліджуваного кінематографа («авангард», «нова хвиля» тощо) чи до культурного типу як епохи, що лежить в основі певної кінематографічної парадигми (декаданс, «високий сталінізм», постмодернізм тощо). У процесі цієї дослідницької культурологічної контекстуалізації вибудовуються специфічні типи мортального кінокоду й танатохронотопу, культурно-контекстуальні інваріанти кінематографічної віталогії, еротанатології, імортології, есхатології, які демонструють свою структурну закономірність стосовно визначеного типу культури.

Стосовно цієї структурованої моделі попередні розробки українських та зарубіжних культурологів ми позиціонуємо як прелімінарні й комплементарні. Зокрема, в цьому контексті особливо важливим виглядає самопозиціонування стосовно методології танатології кіно таких зарубіжних культурологів, як М. Б. Ямпольський (США) та Н. А. Хренов (Росія) в науковому діалозі з автором. Зокрема, М. Б. Ямпольський в особистій бесіді з автором, що відбулася 2013 року в рамках XXI Великих Банних Читань у Москві та була зафіксована в публікації «Кінематограф як травма, фільм як

пам'ятник, смисл як афект», дослівно відмовився від претензії на будь-яке дисциплінарне утвердження танатології кіно, фактично створеної ним у працях 1990-х років (Кириллова, Ямпольський 2013, с. 48–51). Натомість Н. А. Хренов спробував обмежити й локалізувати культурологічну методологію кінематографічної танатології, апелюючи до культурно-антропологічної традиції французької школи анналів та світоглядної матриці французького екзистенціалізму: «Якщо ... дослідники типу Філіпа Ар'єса або Жака Ле Гоффа прикували увагу в ХХ столітті до проблематики смерті (що не дивно, оскільки ХХ століття ввело в епоху світових війн та мільйонних жертвоприношень навіть не на полях битв, а в концтаборах), ставлячи акцент лише на моментах відходу людини з її земного життя, то екзистенціалісти доводили, що життя в його самостійності по відношенню до смерті та його ізольованості від смерті пізнати неможливо» (Хренов 2014, с. 70–95). Проте очевидно, що методологічне підґрунтя історичної антропології (Ф. Ар'єс) та обмеження авторським кінематографом «Великого Канону» (А. Тарковський) може репрезентувати лише один із локальних інваріантів культурологічної танатології кіно, а не універсальну матрицю.

В Україні одним із найпослідовніших методологів кінофілософських і культурологічних досліджень кінематографа є Г. П. Чміль, яка, зокрема, ґрунтує культурологічну методологію дослідження смерті в кіно на морфології наративності В. Я. Проппа, зазначаючи при цьому: «Центральним мотивом і панівним імпульсом, який визначає структуру мистецького тексту, є архетипова, колективно-несвідома орієнтація на подолання смерті, цебто на фундаментальну життєву структуру. Сучасне національне кіно зайняте пошуком загального коду національної культури саме у цьому напрямку. Воно намагається віднайти власний людський сенс слів про буття й небуття» (Чміль, Корабльова 2013, с. 189).

Значною мірою підвалини для української кінокультурології декадансу з чітко визначеним танатологічним ракурсом заклав культуролог В. Л. Скура-тівський у своїй праці «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття». Культурологічна специфічність дослідження була протиставлена самим автором емпіричному українському кінознавству: «У методологічному плані воно протистоїть емпіричному описовому підходові, який незрідка виявляє себе у кінознавчих працях, обтяжених схильністю до голого фактографізму» (Скура-тівський 1997, с. 4). Синтезуючи структурні, соціологічні та історико-культурологічні методи, автор уперше запропонував «концепцію екранних

мистецтв як естетичного й соціологічного результату багатовікового семіотичного процесу», що мусить виявити «структурно-семіотичні полюси, а разом з тим і почерезні етапи цього процесу – “символізм” та “іконізм”» (Там само, с. 6). Концепція трансформації «символізму» в «іконізм» у контекстах пошуку релевантної індексальності для символістського кінематографа/кінотеорії від його витоків до реконструктивістського відновлення на сучасному етапі (в контекстах «декадентського ренесансу» в кіно й теорії від 1980-х), запропонована В. Л. Скуратівським, допомагає розв'язати неминучі суперечності, з якими ми зіткнулися, обґрунтовуючи символорієнтовану (символістську) теорію кіно (Кирилова 2016).

Поміж іншим, у першому розділі своєї праці, з'ясовуючи етіологію й телеологію кінематографа, В. Л. Скуратівський вкорінює її в декадентській **танатофобії**: «“Танатофобія” кінця ХІХ – початку ХХ століття і тогочасна ж “місологія” (“подолання” смерті і подолання ж повсюдного панування слова – усного, писаного і друкованого) – ніби стратегічні напрями культури тієї доби, які стратегічно ж і визначили появу у ній кінематографа. Затим розпочинається його конкретна історія» (Скуратівський 1997, с. 101). Як ми бачимо, ця танатофобія за Скуратівським репрезентована як логофобія, що резонує в «німих героїнях німого» (насамперед, якщо говорити про символістський кінематограф Євгенія Бауера і його хрестоматійний фільм «Лебідь, що вмирає»), або в культурологічній концепції *позавербальної пластичності думки модерну*, сформульованій у роботах І. А. Кребель (Кребель 2010, 2011), або в багатоаспектних розвідках співавторів згаданого вище збірника «Екранні мистецтва й література: німе кіно» (1991). Однак В. Л. Скуратівський вказує: «При цьому виникає дзеркально-обернена симетрія літератури і “дозвуківого” кіно. Кіно витворило “безліч символів” (А. Базен), які мали замінити відсутність звуку. Література так само виробила особливу семіотичну систему, яка “означала” в умовах писано-друкованого слова то зафіксоване усне мовлення, то взагалі

будь-яке акустичне явище» (Скуратівський 1997, с. 10). При цьому в розгляді цієї проблематики потрібно враховувати функцію **«проміжного коду»** (термін мистецтвознавця А. Ю. Ханютіна), яка атрибується театрові, живопису, фотографії тощо, – за допомогою цього проміжного коду «кінематограф засвоював більш складну для нього матерію літературного тексту» (Экранные искусства и литература 1991, с. 5).

Певний модус декадентського літературного тексту передбачає нарацію, позбавлену іменників та займенників. У «чистому кіно» – непротитрованому німому кіно, декадентському зокрема (враховуючи, що до більшості фільмів титри не збереглися), також переважає цей дієслівний модус, маркований у постструктуралістській кінофілософії Жюльєн Дельоза як «модус чистого становлення». Декадентський тип нарації зорієнтований на подібну дієслівну таксономію, в чому полягає принципова його відмінність від символістської зорієнтованості на Ім'я; у дієслівній декадентській нарації ім'я випадає як соціальний означник, аїсторизм знімає причинно-наслідкові зв'язки, гіпертрофовані усним вербальним мовленням.

Але при цьому окреслена в першому розділі першого тому монографії Скуратівського спроба не мала подальшого розвитку через «дисциплінарне розщеплення» філософсько-танатологічного, кінознавчого та наративно-літературознавчого (у якому найбільше осмислюється проблематика декадансу) дискурсів, які переважно не набувають органічного поєднання в культурологічному *арргоаш* (цей термін ми застосовуємо тут як «підхід» у тому значенні, в якому це прийнято в англо-американській гуманітарній традиції).

*Висновки.* Дослідження окреслило базові параметри культурологічного аналізу кінематографа; зрозуміло, що представлені моделі культурологічної аналітики є контекстуальними, але вони можуть водночас застосовуватися як універсально-інструментальні з огляду на необхідність послідовної розробки дисциплінарно-культурологічного підходу в кіноаналітиці.

#### Список використаної літератури

- Александров Е. В. О двух подходах к созданию антропологических фильмов. *Сборник статей по визуальной антропологии, посвященный II российскому фестивалю антропологических фильмов (29 августа – 4 сентября)*. Москва : Центр визуальной антропологии МГУ, 2000. С. 14–32.
- Альфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01 «теорія та історія культури». Харків : ХДАК, 2008. 40 с.
- Безклубенко С. Д. Відеологія: Основи теорії екранних мистецтв. Київ : Альтерпрес, 2004. 325 с.
- Богущий Ю. П., Корабльова Н., Чміль Г. П. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ : Ін-т культурології НАМУ, 2013. 272 с.
- Добротворская К. А. «Скорбное бесчувствие» и эстетика модерна. *Сокуров*. Кн. 2. Санкт-Петербург : Сеанс, 2006. С. 89–92.
- Кириллова О. А., Ямпольский М. Кинематограф как травма, фильм как памятник, смысл как аффект. Беседа с Михаилом Ямпольским. *Новое литературное обозрение*. 2013. № 124. С. 48–51.
- Кирилова О. О. Символ символістів як філософська основа кінотеорії. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 7 : Релігієзнавство. Культурологія. Філософія* : зб. наук. праць. Київ, 2016. Вип. 36 (49). С. 37–45.
- Король Д. О. Культурологічна реконструкція давньоскандинавської танатології : автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01 «теорія та історія культури». Харків : ХДАК, 2010. 36 с.

- Кребель И. А. Мифопоэтика Серебряного века: опыт топологической рефлексии. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. 592 с.
- Кребель И. А. Территория предела: эстетика мысли русского модерна. Москва : Канон, 2011. 327 с.
- Кривошея Т. О. Візуальна антропологія в системі культурологічного знання. *Глея : Науковий вісник*. 2013. № 72. С. 508–513.
- Культурологія: Могилянська школа / Ред.: Ю. В. Джулай, Д. О. Король, М. А. Собуцький. Київ : Вид-во О. Філока, 2018. 297 с.
- Мисун А. И. Культура декаданса : дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 «теория и история культуры». Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет водных коммуникаций, 2000. 140 с.
- Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology / Ред.-уклад. О. О. Кирилова. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 338 с.
- Орлова Э. А. Морфология культуры: структура и динамика. Москва : Наука, 1994. 414 с.
- Павленко Ю. В. Історія світової цивілізації. Соціокультурний розвиток людства. Київ : Либідь, 2001. 360 с.
- Скуративський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза, структура, функція. Київ : Поезія, 1997. Ч. 1. 224 с.
- Собуцький М. А. Мовно-культурний простір Середньовіччя. Київ : КМ Академія, 1997. 208 с.
- Флиер А. Я. Морфология культуры: новое осмысление. *Культура культуры*. 2017. № 3. С. 2–12.
- Хренов Н. А. Кинематографическая танатология. *Отечественные записки*. 2014. № 5 (56). С. 70–95.
- Чміль Г., Корабльова Н. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі. Київ : Ін-т культурології НАМУ, 2013. 256 с.
- Шейкин А. Г. Морфология и динамика культуры : Курс лекций для Высшей школы культурологии (ВШК). URL: <http://www.countries.ru/library/methoda/pr20.htm> (дата обращения: 25.05.2019).
- Шейко В. М., Богущкий Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.). Київ : Генеза, 2005. 592 с.
- Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность / Oswald Arnold Gottfried Spengler ; пер. с нем. К. А. Свасьяна. Москва : Эксмо, 2006. 800 с.
- Экранные искусства и литература: Немое кино / Ред.: А. Ю. Ханютин, Н. М. Зоркая. Москва : Наука, 1991. 246 с.
- Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. Москва : Киноведческие записки, 1993. 216 с.
- Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт. Москва : Новое литературное обозрение, 1996. 350 с.
- Ямпольский М. Б. Муратова. Опыт киноантропологии. Санкт-Петербург : Сеанс, 2015. 544 с.
- Ямпольский М. Б. О близком. Очерки немиметического зрения. Москва : Новое литературное обозрение, 2001. 456 с.
- Ямпольский М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. Москва : Новое литературное обозрение, 2010. 456 с.
- Ямпольский М. Б. Проблема интертекстуальности в кинематографе : дис. ... доктора искусствоведения, 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства». Москва : ВНИИ киноискусства, 1991. 488 с.
- Ямпольский М. Б. Смерть в кино. *Искусство кино*. 1991. № 9. С. 53–63.
- Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай : Кинематограф и поиски смысла. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. 402 с.

### References

- Aleksandrov, E. V. 2000. O dvukh podkhodakh k sozdaniyu antropologicheskikh fil'mov. In *Sbornik statey, posvyaschennyi II rossijskomu festivaliu antropologicheskikh fil'mov*, 14–32. Moscow: Center of Visual Anthropology of Lomonosov Moscow State University [in Russian].
- Alfyorova, Z. I. 2008. “Vizualne mystetstvo kintsia XX – pochatku XXI stolittia.” Extended abstract of Doctor’s thesis in Art Criticism. Kharkiv, Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Bezklubenko, S. D. 2004. *Videolohiia: Osnovy teorii ekrannykh mystetstv*. Kyiv: Alterpress [in Ukrainian].
- Bohutskyi, Yu. P., Korablova, N., and Chmil, H. P. 2013. *Nova kulturna realnist yak sotsiodynamichni protses liudynotvorennia cherez roli*. Kyiv: Institute for cultural research (Institute of culturology) of National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Chmil, H., and Korablova, N. 2013. *Vizualizatsiia realnoho v suchasnomu kulturnomu prostori*. Kyiv: Institute for cultural research (Institute of culturology) of National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Dobrotvorskaya, K. A. 2006. “Skorbnoe beschuvstvie” i estetika moderna. In *Sokurov*. Vol. 2:89–92. Saint Petersburg: Seans [in Russian].
- Dzhulay, Yu. V., Korol, D. O., and Sobutsky, M. A., eds. 2018. *Kulturolohiia: Mohylianska shkola [Culturology: The Kyiv-Mohyla school]*. Kyiv [in Ukrainian].
- Flier, A. Ya. 2017. “Morfologiya kul'tury: novoe osmyslenie [The Morphology of Culture: A New Understanding].” *Kul'tura kul'tury [Culture of Culture]* 3:2–12 [in Russian].
- Khanyutin, A., and Zorkaya, N., eds. 1991. *Ekrannye iskusstva i literatura: Nemoie kino*. Moscow: Nauka [in Russian].
- Khrenov, N. A. 2014. “Kinematograficheskaya tanatologiya.” *Otechestvennye zapiski* 5(56):70–95 [in Russian].
- Korol, D. O. 2010. “Kulturolohichna rekonstruktsiia davnoskandynavskoi tanatolohii.” PhD diss. Kharkiv, Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Krebel', I. A. 2010. *Mifopoetika Serebryanogo veka: opyt topologicheskoy refleksii*. Saint Petersburg: Aleteya [in Russian].
- \_\_\_\_\_. 2011. *Territoriya predela: estetika mysli russkogo moderna*. Moscow: Kanon [in Russian].
- Krivosheya, T. O. 2013. “Vizualna antropolohiia v systemi kulturolohichnoho znannia [Visual anthropology in the cultural studies].” *Hileya: scientific bulletin* 72:508–513 [in Ukrainian].
- Kyrylova, O. 2013. “Kinematograf kak travma, fil'm kak pamyatnik, smysl kak affekt. Beseda s Mikhailom Yampol'skim.” *Novoe literarnoe obozrenie* 124:48–51 [in Russian].
- \_\_\_\_\_. 2015. *Nauka pro kulturu: kulturolohiia, kulturoznawstwo, kul'turovedeniye, Cultural Studies, culturology*. Kyiv [in Ukrainian].
- \_\_\_\_\_. 2016. “Symvol symbolistiv yak filosofska osnova kinoteorii.” *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriia 7 : Relihiieznavstvo. Kulturolohiia. Filosofiiia* 36 (49):37–45 [in Ukrainian].
- Misuno, A. 2000. “Kul'tura dekadansa.” PhD diss. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University of Water Communications [in Russian].
- Orlova, E. A. 1994. *Morfologiya kul'tury: struktura i dinamika*. Moscow: Nauka [in Russian].
- Pavlenko, Yu. V. 2001. *Istoriia svitovoi tsyvilizatsii. Sotsiokulturnyi rozvytok liudstva*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Sheiko, V. M., and Bohutskyi, Yu. P. 2005. *Formuvannia osnov kulturolohiiv v dobu tsyvilizatsiinoi hlobalizatsii (druga polovyna XIX – pochatok XX st.)*. Kyiv: Geneza [in Ukrainian].
- Sheikin, A. G. 2000. *Morfologiya i dinamika kul'tury. Kurs lektsii dlia Vysshej shkoly kul'turologii*. <http://www.countries.ru/library/methoda/pr20.htm> [in Russian].
- Skurativskyi, V. L. 1997. *Ekranni mystetstva u sotsiokulturnykh protsesakh XX stolittia: Heneza, struktura, funktsiia*. Kyiv: Poeziia [in Ukrainian].

- Sobutsky, M. A. 1997. *Movno-kulturnyi prostir Seređnovichchia*. Kyiv: KM Academia [in Ukrainian].
- Spengler, O. 2006. *Zakat Evropy: Ocherki morfologii mirovoj istorii. Geshtal't i deistvitel'nost'* [*The Decline of the West: Outlines of a Morphology of world history*]. Moscow: Eksmo [in Russian].
- Yampol'sky, M. B. 1991a. "Problema intertekstual'nosti v kinematografe." Diss. of Doctor of Art Criticism. Moscow, All-Union Scientific and Research Institute of Cinema Art [in Russian].
- \_\_\_\_\_ 1991b. "Smert' v kino." *Iskusstvo Kino* 9:53–63 [in Russian].
- \_\_\_\_\_ 1993. *Vidimyi mir. Ocherki rannej kinofenomenologii*. Moscow: Kinovedcheskie zapiski [in Russian].
- \_\_\_\_\_ 1996. *Demon i labirint*. Moscow: NLO [in Russian].
- \_\_\_\_\_ 2001. *O blizkom. Ocherki nemimeticheskogo zreniya*. Moscow: NLO [in Russian].
- \_\_\_\_\_ 2004. *Yazyk – telo – sluchaj. Kinematograf i poiski smysla*. Moscow: NLO [in Russian].
- \_\_\_\_\_ 2010. *Pamyat' Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf*. Moscow: NLO [in Russian].
- \_\_\_\_\_ 2015. *Muratova. Opyt kinoantropologii*. Saint Petersburg: Seans [in Russian].

*Olga Kyrylova*

## SOME REMARKS ON THE METHODOLOGY OF CULTURAL ANALYSIS OF CINEMATOGRAPHY

The article resolves the question of construction of the pattern for cultural study of film, which is supposed to be the instrumental construct. This study introduces the key methodological dimensions of this pattern, such as morphological, historical, typological, civilizational, semiotical, anthropological, etc. Apart from the universal culturological pattern, a specific thanathological pattern is examined, with the following levels: thanathochronotopical, erothanathological, etc. The thanathological approach to the film art is applied by a number of research means which are: 1) a subsequent cultural reconstruction of the 'death patterns' in film; 2) a semantic analysis of cinematic texts by new research means of "mortal cinematic code" introduced in this study; 3) a complex and systematic analysis of the film art as descending from the decadence culture of the fin de siècle period (the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> c.); 4) outlining a number of specific dimensions of the newly introduced field of humanities – cinematic thanathology; these dimensions are as follow: eschatological, immortological, erothanathological, and feminine. Thanathology of the film is proved to be an independent discipline within the film studies and cultural studies, having the phenomenon of the cinematographic death as its object and a number of methods (semiotic, phenomenological, anthropological, textological) constituting its complex approach, and also a number of sub-disciplines, such as eschatology of the film exploring the cinematic patterns of the end of the world, immortality of the film examining the forms of subjective immortality provided by the screen, and the immortality of the screen image and reality, erothanathology exploring the interdependence between the cultural universalia of love and death in the screen imagery and narrative.

**Keywords:** Film Art, visuality, cultural patterns approach, decadence, thanathology.

*Матеріал надійшов 07.06.2019*