

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ:
Заведующий кафедрой
_____ Н. П. Копцева
подпись

«__» июля 2019 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки (профиль: кино и видео)
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЁМ «КИНО В КИНО» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Руководитель _____ канд. филос. наук, доцент К.В. Резникова
подпись, дата

Выпускник _____ Е.А. Дацышена
подпись, дата

Красноярск 2019

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Художественный приём
«кино в кино» в произведениях кинематографического искусства».

Нормоконтролёр

А.Е. Худоногова

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Художественный приём «кино в кино» в произведениях кинематографического искусства» содержит 77 страниц текстового документа, 2 приложения, 66 источников литературы.

ИНТЕРТЕКСТ, МЕТАТЕКСТ, КИНО В КИНО, ПОСТМОДЕРНИЗМ

Цель работы: выявить и описать признаки художественного приёма «кино в кино».

Задачи, решаемые в процессе работы:

- Сделать обзор исследований интертекста и метатекста как способов построения одного текста в другом в литературе.
- Исследовать специфику проявления интертекста и метатекста как способов построения кинематографического текста с последующей классификацией художественного приёма «кино в кино».
- Провести анализ произведения киноискусства «Американская ночь» для выявления черт художественного приёма «кино в кино».
- Провести анализ произведения киноискусства «Горе-творец» для выявления черт художественного приёма «кино в кино».
- Провести анализ произведения киноискусства «Весна» для выявления стилистических черт художественного приёма «кино в кино».

В результате исследования было дано описание художественного приёма «кино в кино». Его можно исследовать через теорию метатекста и интертекста. Он имеет свою характеристику, а его трактовка варьируется от контекста, эпохи и художественной идеи фильма. Художественный приём «кино в кино» не может существовать только в теории текстуального анализа в связи со спецификой его существования, сам приём многогранен и его использование оказывает сильное влияние на итоговое произведение киноискусства. Теоретические исследования подтверждены с помощью анализов фильмов.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1. Изучение теоретиками художественного приёма «кино в кино».....	12
1.1. «Текст в тексте» как прообраз «кино в кино».....	12
1.1.1. «Литература в литературе» как метатекст.....	13
1.1.2. «Литература в литературе»: интертекст.....	20
1.2. «Кино в кино» как метатекст и интертекст.....	27
1.2.1 Интертекст в кино.....	29
1.2.2. Метатекст в кинематографе и «фильм в фильме» как художественный приём.	35
1.2.2.1 Метатекст в кинематографе.....	35
1.2.2.2. «Фильм в фильме» как «текст в тексте».....	37
1.2.3. Классификация художественного приёма «кино в кино» на базе исследований метатекста, интертекста и «фильм в фильме».....	38
2. Практическое использование художественного приёма «кино в кино».....	45
2.1. Использование художественного приёма «кино в кино» на примере фильма «Американская ночь» Франсуа Трюффо.....	45
2.2. Использование художественного приёма «кино в кино» на примере фильма «Горе-творец» Джеймса Франко.....	53
2.3. Использование художественного приёма «кино в кино» на примере фильма «Весна» Григория Александрова.....	61
Заключение.....	70
Список использованных источников.....	72
Приложение А.....	78
Приложение Б.....	80

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

На сегодняшний день, кинематограф занимает значительную нишу в искусстве и социальной жизни человека, мы обращаемся к фильмам в повседневной жизни. Благодаря его уникальным возможностям сочетать в себе звук и изображение, зрителю нравится отвлекаться от обыденной реальности, погружаясь в жизнь киногероев.

Кино не стало первооткрывателем: оно так же, как и литература рассказывает историю, как и живопись – показывает удивительный визуальный вымышленный мир, как и поэзия – находит отголоски в сердцах просматривающих. Но его уникальность заключается в том, что кино может синтезировать звук, свет, цвет, речь, имеет особенность визуализировать и вербализовывать мысли. Снискав любовь у зрителя, уже на протяжении более века, оно находит своих почитателей и ценителей.

Появление художественного приёма «кино в кино» было естественным процессом для данного вида искусства. Накопив многолетний опыт, киноискусство стало анализировать само себя, пытаться понять свою природу. Одна из причин этого явления заключается в самопознании, стремлении подвести итоги. Обычно за такие работы берутся уже опытные режиссёры, которые знают тонкости производства фильмов, из чего вытекает следующая причина - авторы стремятся приоткрыть завесу в мир волшебного кино для обывателя. В-третьих, это является просто художественным приёмом, который позволяет раскрыть основную идею кинокартины.

Изучение художественного приёма «кино в кино» может существовать как в рамках постмодернистской концепции, как обращение к опыту прошлого, так и вне зависимости от существующей философской концепции. В данной работе изучены методы использования художественного приёма, его значение в контексте произведения и общие закономерности в использовании «кино в кино».

Степень изученности

Для исследования требуется изучить основные факты истории кино и понять его специфику, отличающую от других видов искусства. В книге немецкого теоретика кино Зигфрида Кракауэра «Природа фильма: реабилитация физической реальности»¹ сказано, что художественное творчество, которое вкладывают в фильм его создатели, идет от их умения читать книгу природы. У художника кино есть сходные черты с читателем, одаренным живым воображением, или с изыскателем, подгоняемым неуемным любопытством. Это высказывание говорит о том, как режиссёр расставляет знаки в кинопроизведении, показывая его взаимосвязь с фотографией и внешним миром. Так же у Кракауэра приведены основные различия и сходства кинематографа и фотографии, что позволяет понять специфику самого кинематографа. У Андре Базена² в его работе «Что такое кино» так же говорится об онтологии кино, что позволяет лучше ознакомиться с природой кинематографа в целом и кинопроизведения в частности.

Понять философию и теорию кино можно благодаря работе Ж. Делёз «Кино», а так же познакомиться с детальным анализом некоторых кинопроизведений. Книга А.Н. Агафоновой «Общая теория кино и основы анализа фильма»³ обращается к основам непосредственно анализа кинопроизведения. Основой симеотического анализа Тарасовой М.В. и В.И. Жуковского «Коммуникативные основы художественной культуры»⁴ и монография Тарасовой М.В. «Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства»⁵. Учебное пособие Жуковского В.И. послужило основой для методологического анализа⁶.

¹ Кракауэр З. «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» - М.: Искусство, 1974 – 424с.

² Базен А. Что такое кино?: сборник статей // Вступ. ст. И.Вайсфельда. М.: «Искусство», 1972. – 384 с.

³ Агафонова Н.А. «Общая теория кино и основы анализа фильма» - Беларусь, Минск: ТЕСЕЙ, 2008. – 390с.

⁴ Жуковский В.И., Тарасова М.В. «Коммуникативные основы художественной культуры» - Россия, Красноярск: Сибирский федерал.ун-т., 2010. – 179 с.

⁵ Тарасова М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства : монография / М.В. Тарасова. – Красноярск : СФУ, 2015. – 236 с.

⁶ Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч. 1/ В.И. Жуковский; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 2004. – 170 с.

Непосредственно исследований на тему использования художественного приёма «кино в кино» в русскоязычной литературе немного, поэтому предлагаю разобрать, как работает эта методика в смежных видах искусства. Первым был выбран приём «литература в литературе», поскольку сценарий или драматургический текст лежат в основе игровых фильмов.

Вежбицкая А. одна из первых разрабатывала понятие «метатекст», считая, что в основном тексте существуют «метатекстуальные нити», которые чужды основному повествованию. Они создают новый текст, подтекст и выражают авторскую позицию⁷. Д.И. Павлов в своей работе⁸ перечисляет функции метатекста, которые в дальнейшем использует для исследования романа «Мастер и Маргарита». Продолжая исследование метатекста в литературе, стоит обратиться к статье Байковой С.А.⁹, в которой она рассказала обо всех исследованиях этого термина до 2010 года, опираясь на работы Лотмана Ю.М., Бахтина М.М., Шлегеля, Лиотара и других авторов, подчеркивая, что изначально исследования велись во Франции. Изучая природу текста, необходимо обратиться к научным трудам Лотмана Ю.М., который являлся одним из ведущих лингвистов прошлого столетия. В своей статье «Текст в тексте» он ведет рассуждение о природе текста, его первичности. Лотман выделяет две основные функции текста: «адекватная передача значений и порождение новых смыслов»¹⁰.

Продолжая исследование метатекста, было решено обратиться к практическим исследованиям приёма, который используется в других произведениях. Лебедев В.Ю. и Федоров А.В. в работе «Метатекст «Вечной женственности»: презентация в некоторых текстах отечественной культуры»¹¹ рассматривают, как из связующих нитей и авторской позиции,

⁷ Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. Вып. 8. Лингвистика текста. С. 402-422.

⁸ Павлов Д. И. Функции метатекста в романе «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №12-4 (66). С. 148-162.

⁹ Байкова С. А. Метатекст // Знание. Понимание. Умение. 2010. №3 С.28-42.

¹⁰ Лотман Ю. М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 30–42.

¹¹ Лебедев В. Ю., Федоров А.В. Метатекст «Вечной женственности»: презентации в некоторых текстах отечественной культуры // Вестник славянских культур. 2015. №2 (36). С. 215-247.

метатекст трансформируется в топос и на примере образа женственности в произведениях русских авторов разных эпох. Шамина В. Б. исследует¹² на примере романа «Стеклянный город» значение метатекста в эпоху постмодернизма. Завершить исследование метатекста можно исследованием Плеханова¹³ о лирической составляющей поэзии Бродского. Автор рассуждает о метатексте в форме рефлексии. Иванников Е. Б.¹⁴ рассматривает различия между метатекстом, метаязыком и рефлексивом, классифицируя их между собой и давая новые определения.

В иностранной литературе принято использовать вместо термина «метатекст» термин «метапроза (metafiction)». Впервые он был введен Уильямом Гэссом в 1970 году в его работе «Fiction and the Figures of Life»¹⁵. Его исследования продолжили Патриция Вог, Вернер Вольф, Дебра Мэлайна, изучая специфику использования метапрозы¹⁶.

Снова обращаясь к научным исследованиям Лотмана Ю.М., стоит отметить и такое языковое явление, как интертекст. Куприянова Е.С.¹⁷ исследует песни и танцы как интертекст в произведениях О. Уальда «Рыбак и его Душа» и «Портрет Дориана Грея». Мэри Митчелл исследует интертектуальность в произведении «Розенкрэнц и Гильдерштерн мертвые» Тома Стоппарда, используя «Гамлет» Шекспира как протекст.¹⁸ Махова А.А.¹⁹ в своей работе рассматривает интертекстуализм в журналистском тексте.

¹² Шамина В.Б. Постпостмодернистская саморефлексия в романе Пола Остера «Стеклянный город» // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2014. №2. С.34-38.

¹³ Плеханова И. И. Интеллектуальная субстанция лирики Иосифа Бродского // Российский гуманитарный журнал. 2015. №3. С. 87-96.

¹⁴ Иванников Е.Б. Языковая рефлексия: от метатекста к рефлексиву // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. №1 (55). С. 46-62.

¹⁵ Gass W. H. Fiction and the Figures of Life. - David R Godin, 1978. – 304c.

¹⁶ Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. – Routledge. – 1984. – 176 c. / Wolf W. Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. – BRILL. – 2017. – 692 c. / Malina D. Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject (Theory Interpretation Narrative). - Ohio State University Press. – 2002. – 184 c.

¹⁷ Куприянова Е. С. Концепты пения и танца в метатексте прозы Оскара Уайльда // Вестник НовГУ. 2014. №83-1. С. 19-32.

¹⁸ Mitchell M. Hamlet and Rosencrantz and Guildenstern are dead: transformations and adaptation. // Sydney studies in English. 2017. №33. С. 39-55.

¹⁹ Махова А. А. Типы и функции интертекстом в журналистском тексте // Научные ведомости БелГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2014. №20 (191). С. 56-78.

Аналогично её исследованию, Шестерина А.М.²⁰ исследует этот приём в рамках интернет СМИ. Бардыкова И.В.²¹ в своей работе применяет интертекстуальный анализ в произведениях «Преступление и наказание» и «Американская трагедия», доказывая, что Драйзер Т. при создании своего романа, опирался на творчество Достоевского Ф.М.. Сибиданов Б.Б.²² стремился классифицировать существующие подходы в дискурсивном анализе через исследование культурных кодов и научного опыта предшественников. Москвин В.П.²³, не только как его коллеги, исследовал практику применения интертекстуального анализа, но и создал свою методику, что является ценным для дальнейшей работы. Сиренко Т.С.²⁴ завершает этот обзор своим исследованием интертекстуальности цитаты, опираясь на работы Бахтина и Кристёвой.

Интертекстуальность в кинематографе была исследована М.Б. Ямпольским в книге «Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф», Р. Бартом в статьях, посвященных кинематографу, Федотовой В.П. в теории кинодиалога²⁵. Прикладные исследования велись Е.В. Киричук и А.А. Кузьо, Л.В. Гришковой²⁶, они практиковали интертекстуальный анализ для определения художественной идеи фильма. Штейн С.Ю. говорит о невозможности существования метатекста в киноязыке²⁷. В более поздних

²⁰ Шестерина А. М. Особенности функционирования интертекста в структуре сетевого аудиовизуального контента // Научные ведомости БелГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2014. №6 (177). С. 113 – 124.

²¹ Бардыкова И.В. «Преступление и наказание» Ф. Достоевского и «Американская трагедия» Т. Драйзера: опыт интертекстуального анализа // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2015. №3 (5). С. 84-102.

²² Сибиданов Баир Борисович Категория дискурса как объект исследований в гуманитарных науках // Вестник БГУ. 2014. №10-1. С. 172-201.

²³ Москвин В.П. Методика интертекстуального анализа // Известия ВГПУ. 2015. №3 (98). С. 87-96.

²⁴ Сиренко Т.С. Прагматический аспект цитаты // ИСОМ. 2014. №6-1. С. 44-65.

²⁵ Ямпольский М.Б Память Тирессия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 456 с. / Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.:Прогресс,1978. 616 с. / Федотова И.П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге //Вестник Нижегородского университета. 2015. №3. С. 320-324.

²⁶ Киричук Е.В., Кузьо А.А. Моделирование в литературе и кинотексте: Кристофер Нолан и Умберто Эко // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. №3 (13). С. 23-26 / Гришкова Лилия Владимировна Фильм Френсиса Форда Копполы Apocalypse now как интертекст // Вестник Курганского государственного университета. 2010. №3 (19). С.121-124.

²⁷ Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. №2 (10). С. 95-115.

исследованиях, Шумакова А. и Коненко Н.Г. выделяют индивидуальный интертекст для братьев Тавиани и Александра Сокурова²⁸

О произведении «Американская ночь» писал сам Франсуа Трюффо, Дэвид Кэирнс, Чарльз Чамплин²⁹. В работах анализируется сам фильм и его значение в культуре. О фильме «Горе-творец» Джеймса Франко писали Рябцев Р., Сосновский Д.³⁰. Латышева М. и Татаркова Д. изучали образ и влияния Джеймса Дина на культуру, о котором не раз упоминают в произведении³¹. О творчестве Григория Александрова и его фильме «Весна» писал Фролов И.Д. в своей книге «Григорий Александров»³².

Объектами исследования выступают фильмы «Американская ночь» Франсуа Трюффо (1973), «Горе-творец» Джеймса Франко (2017) и «Весна» Григория Александрова (1947).

Предметом исследования является применение художественного приёма «кино в кино» в произведениях киноискусства и его теоретическое обоснование.

Цель работы: выявить и описать признаки художественного приёма «кино в кино».

Задачи, решаемые в процессе работы:

- Сделать обзор исследований интертекста и метатекста как способов построения одного текста в другом в литературе.

²⁸ Шумакова А. Гибридное кино [Электронный ресурс] / А. Шумакова // Сеанс. 2015. №62. – Режим доступа: <https://seance.ru/n/62/gibridnoe-kino/> / Кононенко Н.Г. Музыкальные аспекты метатекстовости в творчестве Александра Сокурова // Художественная культура. 2018. №2 (24). С.94-119.

²⁹ Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. Пер. с фр./Вступ. ст. К. Разлогова; comment. Н. Нусиновой. – М. Радуга. 1987. – 456 с. / Cairns D. Day for Night: Are Movies Magic? [Электронный ресурс] /D. Cairns // Criterion Film. – 2015. – Режим доступа: <https://www.criterion.com/current/posts/3659-day-for-night-are-movies-magic/> Champlin C. Labor of Love From Truffaut [Электронный ресурс] / C. Champlin/ - 1974. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-critics-choice-20180502-story.html>

³⁰ Рябцев Р. Томми Вайсо: человек и комната [Электронный ресурс] / Р. Рябцев // 25 кадр – 2018. – Режим доступа: <http://25-k.com/page-id-4796.html0/> Сосновский Д. На ха, what a story, James! [Электронный ресурс] / Д. Сосновский // Интернет-портал «Российская газета» - 2018. – Режим доступа: <https://rg.ru/2018/03/16/gore-tvorec-umoritelnyj-bajopik-o-zagadochnom-chudake-tommi-vajso.html>

³¹ Латышева М. Красный бунт: на экранах Джеймс Дин [Электронный ресурс] / М. Латышева // Интернет-портал «РБК» – 2014. – Режим доступа: <https://style.rbc.ru/impressions/57163a949a79472acdb35c25/> Татаркова Д. Жизнь после смерти: Как Джеймс Дин стал символом раз и навсегда [Электронный ресурс] / Д. Татаркова // Wonder – 2015. – Режим доступа: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/opinion/217649-james-dean>

³² Фролов И. Д. Григорий Александров. — М.: Искусство, 1976. — 226 с.

- Исследовать специфику проявления интертекста и метатекста как способов построения кинематографического текста с последующей классификацией художественного приёма «кино в кино».
- Провести анализ произведения киноискусства «Американская ночь» для выявления черт художественного приёма «кино в кино».
- Провести анализ произведения киноискусства «Горе-творец» для выявления черт художественного приёма «кино в кино».
- Провести анализ произведения киноискусства «Весна» для выявления стилистических черт художественного приёма «кино в кино».

Методология.

При написании данной работы были использованы такие методы, как обзор литературы, философско-искусствоведческий метод и семиотический метод анализа произведений.

Структура и объём бакалаврской работы. Структура и содержание бакалаврской работы определены целью и задачами исследования. Данная работа состоит из введения, двух глав (пяти параграфов), заключения, списка использованных источников (66 наименований) и приложений. Объём работы – 86 страниц.

Апробация результатов исследования.

Материалы данной работы могут в дальнейшем использоваться в научно-исследовательской деятельности в рамках изучения теории киноискусства, в написании статей на освещенную тему.

Предполагаемый результат.

Анализ и характеристика художественного приёма «кино в кино» в произведениях киноискусства.

1 ИЗУЧЕНИЕ ТЕОРЕТИКАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЁМА «КИНО В КИНО»

На протяжении существования кинематографа, люди, причастные к нему, стремились понять его сущность – определить, к какому виду искусств принадлежит, что значит для общества, или как может существовать с другими видами искусств. Объект-языком кинематографа выступали литературные произведения, театральные постановки, мифология и даже сюжеты картин, которые выступали знаками-статусами. Зачастую, они становились и художественными приёмами. Использование художественного приёма «кино в кино» стало продолжением этой тенденции.

1.1. «Текст в тексте» как прообраз «кино в кино»

Прежде чем обратить своё внимание на то, как в одном произведении сходится кино и кино, предлагаю ознакомиться с тем, как этот механизм работает с другими видами искусств. Первым был выбран приём «литература в литературе», поскольку сценарий или драматургический текст лежат в основе игровых фильмов. Текст в тексте, то есть присутствие литературного текста в другом, часто используемое явление, как в современном мире, так и некоторыми веками ранее. Литературный текст можно рассматривать как отдельное произведение, так и драматургический текст, который используется в пьесах. Например, в произведении У. Шекспира «Гамлет» главный герой рассказывает о преступлении дяди с помощью театральной постановки, которая была в тексте. Таким образом, для понимания Гамлета и его поступков, необходимо проанализировать постановку, которую он сам режиссировал. Аналогичным методом пользуется А.П. Чехов в своих произведениях, где герои, встретившись, рассказывают свою историю, М.Ю. Лермонтов в «Герой нашего времени» поступает так же. Здесь мы замечаем, что фабулой произведения являются не действия, которые происходят сейчас, а те события, о которых они вспоминают. В сравнении с «Гамлетом» рассказанная часть становится больше, а часть основного произведения –

меньше и несет уточняющую функцию. Ранее литературоведы лишь включали этот приём в композицию текста, считая его фундаментом всего произведения³³. Прием считается лишь дополнением к остальным и вместе они организовывают с помощью средств выразительности видение автора. Но в двадцатом веке произошли яркие изменения в манере повествования и исследований, поменялся окружающий мир.

1.1.1. «Литература в литературе» как метатекст

Романы М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия»³⁴ заставили пересмотреть отношение к приёму и выделить его среди остальных. «Два романа в романе» - именно так отзываются о последнем произведении автора; соотношение романов, их обособленность позволяет воспринимать их как два отдельных произведения, которые могут существовать по-отдельности, но, вместе, делают произведение особенным и значимым для читателей. Исследования произведения сводятся к тому, что анализируют каждый сюжет отдельно, а позже ищут общие грани между ними. Подробный анализ этого приёма приведён в статье И.С. Жемчужного³⁵. Он считает, что использование этой техники приводит к «повышенной концептуальной сложности», вследствие чего необходимо исследовать его подтекст. «Под подтекстом подразумевается неявная, скрытая, ассоциативно и коннотативно мотивированная информация текста»³⁶. К средствам реализации расшифровки подтекста автор относит эпиграфы, заголовки, тропы и фигуры речи, которые позволяют до ознакомления с произведением найти подсказки. Эти единицы Жемчужный относит к единицам дотекстового уровня, которые осознаются в контексте основного произведения. Он выделяет дотекстовые единицы, события, окружающее пространство, описанное Булгаковым и сравнивает между

³³ Хализев В.Е. Теория литературы – М. Academica. 6 изд. 2013. С. 211.

³⁴ Булгаков М.А. «Мастер и Маргарита»: роман; рассказы / Михаил Булдаков – М.: Эскимо, 2010. – 640 с. – (Русская классика)

³⁵ Жемчужный И. С. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: текст и подтекст // Культура и текст. 1998. №3. С 176

³⁶ ³⁶ Жемчужный И. С. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: текст и подтекст // Культура и текст. 1998. №3. С 182.

собой, приходя к выводу, что события из Нового завета и Москвы тридцатых годов схожи по принципу переносной симметрии – действия двух хронотопов противопоставляются³⁷. Это открытие позволяет автору статьи сопоставлять главы между собой для определения основной художественной идеи произведения, поскольку и сам автор ведет повествование, чередуя историю.

Занимаясь таким же поиском единиц текста, Д.И. Павлов стремится раскрыть авторскую позицию в произведении, ссылаясь на статью А. Вежбицкой. Два этих исследования посвящены понятию «метатекст». Вежбицкая одна из первых разрабатывала это понятие, считая, что в основном тексте существуют «метатекстуальные нити», которые чужды основному повествованию. «Элементы метатекста интерпретируют, дополняют и совершенствуют смысл основного текста, они участвуют в текстосложении, способны фиксировать определенные этапы усвоения высказывания»³⁸. Эти нити проявляются в вводных словах, словах-связках и выражают авторскую позицию, могут рассматриваться и вне повествования. В отличие от определения Хализева, которое было приведено ранее, приём метатекст является отдельным явлением, а не композиционной формой произведения. Последователь изучений Вежбицкой Д.И. Павлов в своей работе перечисляет функции метатекста, которые в дальнейшем использует для исследования романа «Мастер и Маргарита»: «Функции, которые выполняют метатекстуальные «нити», самые разные: они участвуют в логическом построении текста, в фиксации определенного содержания в тексте, в интерпретации смысла текста, в текстосложении и т.д.»³⁹. В своей работе он выделяет 9 функций метатекста в романе, которые участвуют в организации композиции и текста произведения. Среди них присутствуют

³⁷ Жемчужный И. С. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: текст и подтекст // Культура и текст. 1998. №3. С 180

³⁸ Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. Вып. 8. Лингвистика текста. С. 402

³⁹ Павлов Д. И. Функции метатекста в романе «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №12-4. С. 150

такие функции, как авторская (отношение писателя к происходящему), комментирования (создание визуального образа, ремарки автора), ретроспективная (соединение с прошлым) резюмирования, маргинальная (автор стремится рассказать историю со стороны читателя), компенсаторная (замена отрывка диалога новым термином), утвердительная, идентификационная (объединение авторской и читательской позиции). Данное исследование позволяет применить полученный автором статьи опыт к использованию метатекста в других произведениях.

Продолжая исследование метатекста в литературе, стоит обратиться к статье С.А. Байковой, в которой она рассказала обо всех исследованиях этого термина до 2010 года. Здесь она даёт своё определение термину: «Метатекст — это процесс соотношения основного текста с собственными претекстами произведения, в рамках которых предметом для читателя становятся, во-первых, функциональная (условная) реальность персонажей, во-вторых, процесс ее создания, и является категорией современного литературоведения, лингвистики, семиотики, культурологии»⁴⁰. Истоками появления термина являются теоретические работы Ф. Шлегеля, который предложил словосочетание «Поэзия поэзии» в начале девятнадцатого века, таким образом описывая «трансцендентальную поэзию». В России этот термин использовал впервые В.М. Жмуринский по отношению к творчеству О. Мандельштама, говоря о том, что предметом его творчества стало чужое восприятие жизни. В дальнейшем, Ж.-Ф. Лиотар и Ф. Джеймсон изучали термины «нarrатив» и «метатекст», к которым отнесли религию, науку, историю, психологию и искусство. В середине двадцатого века в отечественной лингвистике Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин, Р.О. Якобсон и другие стали изучать текст как знаковую систему. Байкова ссылается на Ким Хюн Еун, говоря о том, что метатекст является отличным механизмом от «текста в тексте» и лучше всех термин раскрыла А. Вежбицкая в работе «Метатекст в тексте», о котором уже было сказано ранее. Ю.М. Лотман

⁴⁰ Байкова С.А. Метатекст // Знание. Понимание. Умение. 2010. №3. С. 248

определяет метатекст как «текст, обращенный не только к предмету, но и к авторскому слову о нем, в котором объектом изображения становится само литературное изображение»⁴¹, подразумевая ключ для расшифровки любого текста. Так же С.А. Байкова проводит сравнение метатекста и интертекста, стремясь выделить их различия, подтверждая исследованиями других авторов.

Ведя разговор о прикладном использовании метатекста, следует обратиться к статье Лебедева В.Ю. и Федорова А.В.⁴², в которой авторы рассматривают жизнь такого метатекста, как «Вечная женственность». Для этого они сопоставляют ряд отечественных произведений до окончания «Серебряного века» и исследуют в рамках работы образ женщины. Во-первых, они считают метатекст воплощением «крупномасштабного концепта», который развивается самостоятельно. Далее, они полагают, что истоком появления такого метатекста служит архетип «Анима» у К. Юнга, который делится на благородную женственность и женственность порочную, восходящую к Лилит. В.Ю. Лебедев и А.В. Федоров находят в произведениях Булгакова, Набокова, Маяковского и многих других авторов важных женщин; сравнивая их характеристики, приходят к выводу, как поменялось мнение о «вечной женственности». Кроме того, источником появления этого метатекста считают эпоху романтизма, благодаря которой закрепился этот образ. В конце исследования авторы говорят об универсальности данного метатекста, который служит не только русской культуре.

С другой стороны, В.Б. Шамина⁴³ изучает метатекст как позицию автора. В романе «Стеклянный город», она считает, что авторский текст исчез и только текст ведет диалог с читателем. Исследователь считает, что в романе автор – многоличен, он одновременно является протагонистом, антагонистом, вводит себя самого в текст и появляется в конце как автор.

⁴¹ Байкова С.А. Метатекст // Знание. Понимание. Умение. 2010. №3. С. 249

⁴² Лебедев В.Ю., Федоров А.В. Метатекст «Вечной женственности»: презентации в некоторых текстах отечественной культуры // Вестник славянских культур. 2015. №2. С. 29

⁴³ Шамина В.Б. Постпостмодернистская саморефлексия в романе Пола Остера «Стеклянный город» // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2014. №2. С. 224

Она разделяет этих персонажей по типологии в классическом романе, где Куин является представителем автобиографической модели, Пол Остер (реальный автор романа) – его соавтором, автором-наблюдателем⁴⁴. Кроме того, «мультиавторство» происходит так же и в романе при обсуждении «Дон Кихота», что позволяет читателю найти подсказку к расшифровке произведения. «...он озвучивает все те вопросы, которые могут задавать себе читатели и критики его романа, и объясняет модель, по которой он построен. Здесь также имеется четыре соавтора: Куин, два Остера (детектив и писатель) и рассказчик, появляющийся в конце, который в «Дон Кихоте» соответствует фигуре переводчика»⁴⁵ – цитата, иллюстрирующая процессы, происходящие не только в романе, но и в самой современной литературе. В.Б. Шамина придерживается мнения, что всевозможные границы в тексте стёрты, а метатекст у неё представлен как процесс выражения авторской позиции и буквально даёт описание его поиска среди сложных сочинений.

Изучая природу текста, необходимо обратиться к научным трудам Ю.М. Лотмана, который являлся одним из ведущих лингвистов прошлого столетия. Ему принадлежат такие работы, как «Структура художественного текста», «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», статьи по типологии культуры. В своей статье «Текст в тексте» он ведет рассуждение о природе текста, его первичности. Лотман выделяет две основные функции текста: «адекватная передача значений и порождение новых смыслов»⁴⁶. Он придерживается идеи, что любой текст имеет в себе потенцию к созданию новых смыслов, которые скрыты в природе структуры текста и появление чего-либо извне активирует эти возможности. Он выделяет здесь термин «прагматические отношения», которые складываются между произведением и читателем. Контекст человека раскрывает возможности произведения, которые могут существовать в другой эпохе. Это подтверждается

⁴⁴ Шамина В.Б. Постпостмодернистская саморефлексия в романе Пола Остера «Стеклянный город» // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2014. №2. С. 227

⁴⁵ Шамина В.Б. Постпостмодернистская саморефлексия в романе Пола Остера «Стеклянный город» // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2014. №2. С. 228

⁴⁶ Лотман Ю. М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 33.

произведениями, созданными «по мотивам» или являющимися адаптацией произведения; оно начинает говорить в одном социально-культурном пространстве вне зависимости от времени создания. При том, для Лотмана человек и «другой текст» в этом равны, они вносят одинаковые возможности и раскрывают потенциал, восприятие читателем создаёт новый текст. Здесь, текст может выступить собеседником для другого текста наравне с читателем и при пересечении друг с другом давать новые смыслы, новое раскрытие семиотических систем.

Следующей функцией текста он выделяет порождение новых смыслов. Текст не просто передаёт идею от автора к читателю, но и сам создаёт новую мысль путём различных средств или кодов, которые в нём скрыты. Само понятие «текст-код» несёт в себе математический подтекст, который подразумевает, что к основному текстовому массиву можно подобрать шифр, который позволит читателю увидеть подтекст произведения. «Текст-код» может опираться на подсознание и вполне вероятно, что автор может использовать систему архетипов, не отдавая себе в этом отчёта. Это базовые конструкции разных сфер, например, культуры или религии, которые живут вне тенденций. Используя «текст-код», текст образует новый смысл в произведении, который понятен лишь при анализе подтекста.

Опираясь на это, исследователь приходит к выводу, что у текстов существует «пра-текст» - основная матрица для появления следующих, что наиболее ярко проявило себя в XX веке. Он называет их «субтексты»⁴⁷, которые образуются по законам «материнского» текста. Это не только адаптация уже существующих важных произведений, но и постройка новых на основе этого конструктора. Развивая ту тему, Лотман говорит не только о ранее озвученной актуализации важных текстов прошлого в двадцатом веке, но и говорит, что это не станет поводом для исчерпания новых произведений. Опираясь на культурные традиции, тексты наполняются различными кодами,

⁴⁷ Лотман Ю. М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 37.

которые могут восприниматься в рамках определённой культуры, со знаниями цивилизаций.

Далее, Лотмана интересует классификация существования одного текста в другом:

1. Метатекст – семиотическое текстовое построение, обращённое к самому литературному тексту.
2. «Текст-код» - текстовой шифр с неким подтекстом (литературным, культурологическим и так далее).
3. Удвоение кода – мотив зеркала, повторение происходящего действия, например «кино в кино», «картина в картине», «пьеса в пьесе».

Прежде, чем Лотман и Вежбицкая представили свои рассуждения о метатексте, Михаил Михайлович Бахтин выдвинул свою теорию о полифоническом тексте. Его заслуги значимы не только в литературоведении, но и в философии, культурологии и в целом комплексе гуманитарных наук. Одна из главных тем его работ – диалог, который может проходить внутри произведения. Подразумевая здесь не только внутренний разговор автора с читателем или читателя с произведением, но и «я» и «Абсолюта», которые «формируют ... структуру бытия, понимаемого как «событие». Для осуществления «события бытия» ... необходимы два личностных сознания»⁴⁸.

Завершить рассуждения о метаязыке хотелось бы статьёй Е.Б. Иванникова⁴⁹, в которой он рассматривает основные подходы к изучению метаязыка. Сначала автор обращается к трактовке понятия метатекст в узком и широком понимании: первое это «вербализация суждения – логическая операция»⁵⁰, в котором метатекст является лишь показателем отношения говорящего к метаязыку и становится вторичным компонентом текста. Во

⁴⁸ Философия: Энциклопедический словарь. — М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004. С.178.

⁴⁹ Иванников Е.Б. Языковая рефлексия: от метатекста к рефлексиву // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. №1 С. 337

⁵⁰ Иванников Е.Б. Языковая рефлексия: от метатекста к рефлексиву // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. №1. С. 338

втором случае, метатекст выражает способы авторского построения текста. Он соотносит метатекст с метакатегорией модуса⁵¹ для осмыслиния свойств предмета, «текст о тексте». У метаязыка до сих пор не существует чёткого определения, автор разделяет его на естественный и виртуальный, которые наполнены метасмыслами и существуют в разной среде. Рефлексив - «относительно законченное метаязыковое высказывание, содержащее комментарий к употребляемому слову или выражению»⁵². Результатом соотношения рефлексива и метатекста он считает, что метатекст – это «выражение о выражении», которое может содержать в себе языковую рефлексию, а рефлексив состоит только из языковой рефлексии.

Подводя итог исследования метатекста, стоит сказать, что термин был разработан в середине прошлого века Вежбицкой, которая охарактеризовала метатекст как связующие нити в тексте. Спустя десятилетия, его исследованиями занимались многие учёные, и сегодня он имеет два основных значения: понимание сущности языка и выражение авторской позиции. Это фиксированное значение, которое не меняется от текста к тексту и его возможно проследить.

1.1.2. «Литература в литературе»: интертекст

Можно отметить, что интертекст является одним из ключевых понятий в филологии. Понятие было введено примерно в одно время с метатекстом и между ними достаточно общего. Его автором считается Юлия Кристёва – последовательница М.М. Бахтина. Прежде всего, предлагаю обратиться к словарю постмодернизма для определения термина «интертекстуальность» - «основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам»⁵³. Другими словами, интертекст – это

⁵¹ Философия: Энциклопедический словарь. — М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004. С. 68.

⁵² Иванников Е.Б. Языковая рефлексия: от метатекста к рефлексиву // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. №1. С. 341

⁵³ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. - М.: "Аграф", 2001. С. 155

возможность текста не только обращаться к своим предшественникам, но и повторять сюжетные решения в ином сказании.

Обращаясь к работам Юлии Кристёвой⁵⁴, следует понять, откуда берется интертекстуальность. Она ссылается, что Бахтин определил существование текста на пересечении трёх плоскостей: письмо автора, получателя и письмо предшествующего культурного текста. Это пересечение рассматривается «горизонтально» - как для получателя и «вертикально» - в системе культурных текстов. Интертекстуальность становится заменой «интерсубъективности» по Бахтину и предполагает минимум двойное прочитывание одного слова – как слово само по себе и как цитата, «...всякая эволюция литературных жанров есть бессознательная объективация лингвистических структур, принадлежащих различным уровням языка»⁵⁵. В своих рассуждениях исследователь передвигается от текста к слову как к единице и классифицирует её в системе трёх плоскостей:

1. Прямое слово – это личная позиция речевого субъекта, автора.
2. Объектное слово – диалоги героев в тексте. Находится под воздействием авторской позиции.
3. Амбивалентное слово – «...использование чужого слова, чтобы вложить в него новую смысловую направленность, сохраняя при этом предметный смысл, который оно уже имело»⁵⁶. Существует три разновидности: подражание (воспроизведение), пародия, активная разновидность. Под последним подразумевается «скрытая внутренняя полемика», в которой автор вкладывает свой и чужой контекст.

Ролан Барт – один из известнейших семиологов, работы которого включают в себя не только литературные исследования, но и анализ театра, кино и других видов искусств. В сборнике его работ⁵⁷ представлены его

⁵⁴ Кристёва Ю. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427-457.

⁵⁵ Кристёва Ю. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 432.

⁵⁶ Кристёва Ю. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 437

⁵⁷ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.:Прогресс,1978. 616 с.

статьи о литературе, в которых он рассуждает не только об интертекстуальности, автор рассуждает о том, что читать и как. Рассуждая об интертексте, он выразился так: «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 они поглощены текстом и перемешаны 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, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»⁵⁸. Таким образом, искать исходный код не всегда имеет смысл, поскольку первоисточник может быть утерян в бесконечном количестве цитат. В статье «Писатель и пишущие»⁵⁹, он рассуждает о позиции автора в тексте, что выстроенный мир из скрытых смыслов и подтекстов создан лишь для самого автора и понятен только ему, хоть и не всегда осознаёт это.

Продолжая разговор об интертексте, стоит отметить статью Р. Барта «Смерть автора»⁶⁰, в которой он рассуждает об обесценивании творческого «я» в произведениях. Поскольку все тексты представляют систему чужих цитат, то новый автор лишь их собирает в новое произведение и его роль нивелируется: «...язык знает «субъекта», но не «личность», и этого субъекта, определяемого внутри речевого акта и ничего не содержащего вне его, хватает, чтобы «вместить» в себя весь язык, чтобы исчерпать все его возможности»⁶¹. Здесь же он завершает свою мысль о поиске источника и

⁵⁸ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.:Прогресс,1978. С. 83

⁵⁹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.:Прогресс,1978. С. 133

⁶⁰ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.:Прогресс,1978. С. 384

⁶¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.:Прогресс,1978. С. 386

расшифровке кода – как только критик находит «начало», он завершает процесс существования текста и он более не может трансформироваться. Текст бесконечен в своих смыслах и понимании, можно потратить слишком много времени, чтобы расшифровать его полностью, но так и не поставить точку в его исследовании.

Одним из самых значимых исследователей теоретических аспектов интертекстов является Фатеева Н.А. В своей книге «Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов»⁶² она собрала все существующие теории и предложила свою теорию классификации, в основу которой легли исследования П. Торопа и Ж. Женетта. Процесс интертекста позволяет обратиться к культурной памяти и «генерировать новые смыслы» в произведении. В её классификации существует 5 основных элементов: «текст в тексте», паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность и архитекстуальность.

1. «Текст в тексте» - цитаты и аллюзии, т.е. воспроизведение фрагмента. Их существует несколько видов: тождественное повторение с авторством, интерпретация с авторством, перевод, условное повторение фрагмента. Аллюзии – частичное заимствование.

2. Паратекстуальность – обращение текста к своему заголовку, эпиграфу или послесловию, которое является заимствованным.

3. Гипертекстуальность – пародия (противоположный смысл, вкладываемый предыдущим автором).

4. Архитекстуальность – родство текста в жанровом пространстве.

5. Метатекстуальность - интертекст как троп, вариации фиксированных значений.

Схожая классификация присутствует у Ж. Женнета, но в ней отсутствует «текст в тексте». Большая часть его исследований сконцентрирована вокруг архитекстуальности, которая основана на теории жанров. Применяя теорию архитекстуальности, можно исследовать

⁶² Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. — М., 2000. 280 с.

произведение не только в рамках анализа определённых знаков или цитат, но и с помощью сравнения с произведениями в этом жанровом пространстве. Так сделала О.Н. Пономарёва⁶³ в своём исследовании, где сравнивала одинаковые знаки в произведениях одного жанра. Паратекстуальность у Ж. Женнета делилась на пародию (совпадает с Н.А. Фадеевой) и геральдическую конструкцию. В текст вставляется настоящий, но уменьшенный текст, который повторяет структуру, он может существовать вне основного произведения. Сергей Зенкин в своей работе «Теория литературы: проблемы и результаты»⁶⁴ сравнивает данный термин с появлением на щите второго щита, который усложняет смысл, но и может функционировать самостоятельно.

Следующим предлагаю обратиться к трактовке интертекстуальности у других авторов и посмотреть, как его используют в прикладном аспекте.

Н.А. Кузьмина в своей монографии⁶⁵ обращается к опыту исследования интертекста у других авторов и выдвигает своё определение термина. Она по И.П. Смирнову⁶⁶ разделяет интертекст и интертекстуальность, где последнее – методика анализа произведения через интертекст. Так же она отмечает важным создание логического аппарата по вычленению интертекста для более точного подхода к анализу. Н.А. Кузьмина выделяет следующие свойства интертекста⁶⁷:

1. Он живёт бесконечно во времени и не имеет этих границ;
2. Существует в состоянии хауса и не имеет определённого порядка;
2. Превращает текст в материал исследования;
4. Не всегда имеет авторство и не имеет границ между жанрами текста;
5. В разное время доминируют разные его свойства;

⁶³ Пономарёва О. А. «Чужое слово» в романе Т. Толстой «Кысь» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №49. С. 160-164.

⁶⁴ Зенкин С.Н. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 368 с.

⁶⁵ Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. Екатеринбург. Издательство Урал. Ун-та – Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. С. 268.

⁶⁶ Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака), 1985 г.

⁶⁷ Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. Екатеринбург. Издательство Урал. Ун-та – Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. С. 28

6. Обладает определенной энергией, позволяющей ему в определённый момент появиться вновь.

Автор рассматривает интертекст как отдельную субстанцию, неодушевленный организм, который может существовать вне времени, обладает своими характеристиками и наделён определённой энергией, побуждающей его к появлению в культуре снова в определённый момент. Благодаря этому она исследует динамику «жизни» явления, выделяя частные периоды в его жизни.

В своей работе К.С. Застёла⁶⁸ исследует прикладной характер применения интертекста и анализирует его участие в произведении А. Дёблина «Берлин. Александрплатц». Ссылаясь на П.Я. Тороп⁶⁹, она считает равнозначными терминами «текст в тексте» - интертекст, хотя отмечает, что у Ю.М. Лотмана последнее называлось «субтекстом»⁷⁰, каждый автор вкладывал своё значение интертекстуальности, но К.С. Застёла выделила фиксированные признаки: «...маркированность определёнными языковыми сигналами, взаимодействие текстов внутри единого целого, их диалог»⁷¹. Исследователь пишет, что в произведении «Берлин. Александрплатц» есть вставки из периодических изданий того времени, что контрастирует с авторским стилем и создаёт «полифонию» по Бахтину с целью создания эпохи, хронотопа и отношению к персонажам со стороны. С её точки зрения, интертекст – это названия вывесок, газет, магазинов и прочего, что привносит в произведение новые значения, усиливая смысловую нагрузку. Интертекст никак не выделяется в речи героев и озвучивается ими, являясь частью жизни.

⁶⁸ Застёла К.С. Интертекстуальность как составляющая художественного текста // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №110

⁶⁹ Пеэтер Тороп – эstonский литературовед, коллега М.Ю. Лотмана, известен своей теорией о трёх хронотопах и исследованиями в области переводоведения.

⁷⁰ Застёла К.С. Интертекстуальность как составляющая художественного текста // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №110 с. 198

⁷¹ Застёла К.С. Интертекстуальность как составляющая художественного текста // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №110 с. 199

В своей статье⁷² Н.И. Степанова исследует историю развития интертекстуальности и выделяет, что существует два подхода к анализу явления: литературный и лингвистический. Оба подхода говорят о коммуникативных свойствах текста, но первый предполагает «диалог как всеобщее измерение текста»⁷³, а второй предполагает анализ через коммуникативные уровни произведения. Кроме того, автор отмечает, что сегодня интертекст следует исследовать не только в художественных текстах, но и в рекламной продукции – весь текст, который человек может получить.

Михеев А.А.⁷⁴ выделяет три подхода в изучении интертекста: структурный – противопоставление тексту фрагмент другого текста (Ж. Жаннет), интерпретативный (Т.С. Элиот) – анализ знаков внутри одного текста и лингвистический (Р. Барт) – противопоставление миру культуры.

Бардыкова И.В. в своей работе⁷⁵ применяет интертекстуальный анализ в произведениях «Преступление и наказание» и «Американская трагедия», доказывая, что первое произведение является предшественником. Основой для сравнения она выбирает персонажей, помещения и жанры, мотивы. Например, она находит мотив сказки в обоих произведениях и сравнивает их в рамках контекста. «Драйзер выбрал ракурс углубления исходной перспективы текста-источника, задавая при этом национально обусловленный угол смещения культурной проекции...»⁷⁶.

Е.С. Куприянова⁷⁷ исследует песни и танцы как интертекст в произведениях О. Уальда «Рыбак и его Душа» и «Портрет Дориана Грея». Автор исследования находит языческие и христианские основы для знаков,

⁷² Степанова Н.И. Интертекстуальность в текстах культуры // Преподаватель XXI век. 2012. №3. С. 360-363

⁷³ Степанова Н.И. Интертекстуальность в текстах культуры // Преподаватель XXI век. 2012. №3. С. 362

⁷⁴ Михеев А.А. Интертекстуальность: сущность и основные подходы к исследованию научной парадигмы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. «Грамота». 2014. №11: в 2-х ч. Ч. II. С. 120-122.

⁷⁵ Бардыкова И.В. «Преступление и наказание» Ф. Достоевского и «Американская трагедия» Т. Драйзера: опыт интертекстуального анализа // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2015. №3. С. 18-29

⁷⁶ Бардыкова И.В. «Преступление и наказание» Ф. Достоевского и «Американская трагедия» Т. Драйзера: опыт интертекстуального анализа // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2015. №3. С. 27

⁷⁷ Куприянова Е. С. Концепты пения и танца в метатексте прозы Оскара Уайльда // Вестник НовГУ. 2014. №83-1. С. 21-24

например рыбки в первом произведении и благодаря этому пониманию, трактует анализ знаков в новом понимании. Она выделяет пение как отдельный структурный элемент произведения, рассматривает его в рамках композиционной формы рассказа и интерпретирует символом подводного мира и чистоты. Этот вывод ей позволяет сделать анализ древних мифологических песен со схожей структурой текста.

Термин «интэртекст» был разработан практически одновременно с термином «метатекст», который был разобран в предыдущем пункте. Его основателем считается Ю. Кристёва, исследующие работы М. Бахтина. Концепцию интэртекстуальности продолжали как зарубежные, так и отечественные исследователи, в рамках чего было разработано три основных подхода в его изучении, выделены свойства интэртекста и его формы.

Некоторые исследователи считают метатекстом лишь порождением интэртекста, его частью. Чтобы опровергнуть это заявление, предлагаю обратиться к Приложению 1, таблице 1, в котором разработан сравнительный анализ двух явлений, основанный на работе Иванова Н.В.⁷⁸ и исследовании в предыдущих пунктах.

Метатекст и интэртекст – два разных явления в мире искусства. Первое существует в рамках парадигмы и переносится из текста в текст, не имеет какой-либо временной или контекстуальной привязки, становится самобытным термином и служит для рефлексии над языком. Интэртекст существует в форме переосмыслиния других текстов, может являться конструкцией для образования новых текстов по подобию претекста, меняет значения в зависимости от контекста, любой интэртекст может стать метатекстом.

1.2. «Кино в кино» как метатекст и интэртекст

Исследования, начало которым было положено в середине прошлого века, были разработаны в рамках философии структурализма и

⁷⁸ Иванов Н.В. Интэртекст - метатекст: культура, дискурс, язык // Языковые контексты: структура, коммуникация, дискурс. Материалы межвузовской научной конференции по актуальным проблемам языка и коммуникации. Военный университет. М.: Книга и бизнес. 2007. С. 43-50.

постструктурализма. Лингвистические открытия стали основой для философии постмодернизма. Это явление стало культурным и охватило все возможные области общества. В.П. Руднев даёт такое определение постмодернизма: «основное направление современной философии, искусства и науки»⁷⁹. Направление возникло как ответная реакция на кризис идей модернизма во время первой мировой войны. Руднев считает, что истоками является структурализм и деконструкция благодаря своим лингвистическим исследованиям. «Главный объект постмодернизма – Текст...»⁸⁰. Основная идея заключается в том, что все слова уже сказаны и весь новый текст является лишь цитатой. В рамках идей постмодернизма была разработана «Социальная теория постмодернизма»⁸¹, основные постулаты которой гласят:

1. Культура представляет собой систему знаков. Теоретики постмодернизма считали, что язык первичнее сознания, «знаковая структура»;
2. «Мир как текст» - самый популярный тезис исследователей. Они предполагали, что весь окружающий мир представляет собой знаковую систему, которую человек считывает как текст. Ж. Деррида полагал, что «ничего не существует вне текста»⁸².
3. «Смерть субъекта» - уже ранее было сказано, что в своих исследованиях Р. Барт придерживался идеи смерти автора⁸³. Этот тезис был развит так же в работах М. Фуко и Ж. Дерриды.
4. Децентрация – разрушение и отсутствие господствующей идеи. Допускается плюрализм мнений. М.Б. Ямпольский писал: «Большая» теория кончилась, и образовавшийся вакuum заполнился историческими штудиями. Подобная ситуация в гуманитарных науках систематически отмечает кризис метода. Когда большая концептуальная парадигма кончается, наступает

⁷⁹ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. - М.: "Аграф", 2001. – С. 220.

⁸⁰ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. - М.: "Аграф", 2001. – С. 221.

⁸¹ Социальная теория постмодернизма: исходные постулаты [Электронный ресурс]// Химический факультет МГУ им. Ломоносова. – Режим доступа: <http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/2.html>

⁸² Автономова Н. С. Философский язык Жака Деррида. М.: РОССПЭН, 2011. С. 21.

⁸³ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.:Прогресс,1978. С. 384

полоса возврата к эмпирическим исследованиям, обогащенным опытом предшествующей теории»⁸⁴.

5. «Постмодернистская чувственность» - мир не упорядочен и его невозможно систематизировать, выстроить определённую модель, его следует познавать чувственным методом. Утрата рациональности в суждениях о картине мира является одной из характерных черт.

Суждения о постмодернизме позволяют рассматривать кинематограф и его язык как текст, применяя законы метатекста и интертекста, изученные ранее.

1.2.1 Интертекст в кино

Одной из самых знаковых работ в изучении интертекста в кино является работа М.Б. Ямпольского «Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф». Он исследовал проявление интертекста в кинематографе и сравнил его использование с мифом о Тиресее – культурная память хранится в сознании вне зависимости от возможности видеть её подтверждение, некоторые приёмы могут быть использованы подсознательно, о чём автор может и не знать.

Автор рассуждает, что влияние предшественника не всегда столь значимо в новом тексте, заимствования, которые впитывает в себя новый текст, могут скрываться на более сложных исторических слоях. Это было доказано им в сравнении творчества Байрона и Пушкина, далее он рассуждает об иконографии в творчестве Гриффита: «...устойчивые мотивы являются носителями некоторого неизменного смысла, на который может опираться фильм или другой художественный текст. Однако в производстве нового смысла они не участвуют, лишь пассивно транслируя его из прошлого в настояще»⁸⁵. Таким образом, здесь он рассуждает о метатекстовых смыслах, которые архетипично закреплены в обществе и о том, как

⁸⁴ Ямпольский М.Б Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 12-13.

⁸⁵ Ямпольский М.Б Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 19.

интертекст порождает новые смыслы, используя устоявшиеся значения, вбирая в себя только образ, а не смысловую нагрузку. Ранее, иконография являлась закрепленным значением, которое можно было условно трактовать по некому словарю символов. Это явление было характерно для первых фильмов и Гриффит своим революционным киноязыком смог преодолеть в том числе и это. Ямпольский рассуждает о значении слонов в его фильме «Нетерпимость» (1916), которое не совпадает с принятым символическим значением, и о необъяснимом желании режиссёра поместить слонов в Древний Вавилон, в котором, вероятно, о них даже не знали. Гриффит подменяет принятное значение символа слонов как чистоты на змей, обозначающих противоположный контекст с помощью монтажа: «...знак гордыни, порока, греха, отмечающий проклятием гибнущий Вавилон. Но смысл этот возникает не в русле традиционной иконографии, а на пересечении целой группы текстов, принадлежащих романтической и символистской традиции»⁸⁶. Ямпольский не может однозначно утверждать, каковы были причины режиссёра поместить мотив слонов в повествование, поскольку не знает, знакомы ли ему были исследованные им источники, благодаря которым он сделал вывод, и вкладывал ли режиссёр вообще какой-либо смысл в введение этих персонажей в контекст фильма. Так же он предполагает, что причинами могут быть «генеалогическое любопытство» по Шпету, которое делает невозможным методологическое изучение источников. При этом, он находит иконологический способ анализа более правдивым, поскольку значение символа образуется на пересечении самого контекста знака в произведении и культурного поля, где существует фильм и его автор.

В кинематографе Ямпольский выделяет следующие виды интертекста:

1. Параграмма – каждый элемент исходного кода порождает самостоятельно новый смысл. Опираясь на то, что интертекст является

⁸⁶ Ямпольский М.Б Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 29.

пародией, автор предполагает, что анаграмма – является отличным примером феномена. В первую очередь она существует словесно, например, в названии фильма. Так же, может существовать в символическом значении, что является более сложным приёмом. Сумма знаков может отсылать к определенной культуре или явлению в истории и частично его повторять.

2. Цитата – «...фрагмент текста, нарушающий линеарное развитие последнего и получающий мотивировку, интегрирующую его в текст, вне данного текста»⁸⁷.

3. Скрытая цитата – в повествование помещается элемент, например индексный знак, который отсылает к более осмысленной трактовке произведения. Для того чтобы интерпретировать этот знак, необходимо знать подробно о творчестве режиссёра и том культурном пространстве, что его окружало.

4. Аллюзии на другие произведения.

Таким образом, М.Б. Ямпольский исследует кинематограф как систему знаков, существующих в пределах интертекстуальности, и предлагает этот подход для анализа произведений. Его исследования повлияли на множество лингвистических работ, созданных в рамках теории изучения интертекстов. Касаемо художественного приёма «кино в кино» он лишь обращается к воспроизведению фрагментов, цитат, которые были предложены другими текстами ранее.

При этом в своей работе он уделяет внимание метаязыку в рамках интертекста – явлений, которые однозначно трактуются в фильме, поскольку за ними уже существуют определённые правила использования, которые закреплены в культуре или предыдущих фильмах и стабильно повторяют их.

Так же он ведет разговор о теории архитектуальности жанров, которая была озвучена ранее в работах Ж. Женнета. Кинопроизведение может

⁸⁷ Ямпольский М.Б Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 61.

использовать за основу фильм, являющийся репрезентантом определённого жанра и интерпретировать его на своё усмотрение.

Работа М.Б. Ямпольского стала каноничной в изучении интертекстуальности в кино, на неё будут ссылаться все дальнейшие исследования в этой области, но их большее внимание будет сконцентрировано вокруг претекстов из других видов искусств.

Например, И.П. Федотова в своей работе⁸⁸ уделяет внимание претекстам популярных фильмов, находя в сюжете или названии ссылки на другие популярные произведения. Обращая свое внимание на жанровую архитекстуальность, она рассуждает, что зритель таким образом сопоставляет, что ему ждать от произведения (предкоммуникативная фаза), встраивая его в ряд известных для него произведений этого жанра. Уделяя внимание названиям в массовом кинематографе, автор показывает, что для массового зрителя интертекстом выбирают известные произведения. Например, название фильма «Страшно красив» в оригинале называется «*Beatstly*», что предполагает для зрителя отсылку к известной сказке «*Beauty and the Beast*», позволяя предположить, что сюжет произведения будет строиться вокруг этого сюжета, что оказывается верным.

Е.В. Киричук и А.А. Кузьо в своей статье⁸⁹ используют принцип моделирования в кино и литературе. Авторы полагают, что фильм Кристофера Нолана «Начало» является повторением произведения Умберто Эко «Записки на полях «Имени розы». Эссе одного из основных деятелей эпохи постмодернизма является репрезентантом управления интертекса: «программные работы, посвященные процессам создания, моделирования в рамках образной системы авторского замысла»⁹⁰. У. Эко использует

⁸⁸ Федотова И.П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге // Вестник Нижегородского университета. 2015. №3. С. 320-324.

⁸⁹ Киричук Е.В., Кузьо А.А. Моделирование в литературе и кинотексте: Кристофер Нолан и Умберто Эко // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. №3 (13). С. 23-26.

⁹⁰ Киричук Е.В., Кузьо А.А. Моделирование в литературе и кинотексте: Кристофер Нолан и Умберто Эко // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. №3 (13). С. 23.

претекстом литературу, а К. Нолан – кинематограф, совпадает принцип повествования и ведётся рассуждение на схожие темы.

Опираясь на тезисы Ю.М. Лотмана, Л.В. Гришкова изучает⁹¹ фильм «Апокалипсис сегодня» Ф.Ф. Копполы как интертекст, адресованный определённому зрителю, в данном случае и маргинальному, и массовому. Так же, она обращается к исследованиям У. Эко, говоря, что интертекст в кино следует разделять на три основных кода: портретный (видеоряд), лингвистический (речь и слова во всех проявлениях) и звуковой. Используя семиотический анализ знаков в фильме, исследователь приходит к выводу, что для зрителя предлагается определённый интертекстуальный код для конструирования смысла.

Хренов Н.А. изучает⁹² культурный код эпохи семидесятых как интертекст для отечественного кино этого десятилетия, основываясь на теории Г. Вёльфина. Он выделяет за «культуру Один» эпоху кинематографа двадцатых годов и за «культуру Два» кинематограф шестидесятых, рассуждая о направлениях и уравнивая их к общим культурным кодам всей истории искусства. Таким образом, интертекстом для эпох становится многовековой культурных пласт со своими тенденциями, в рамках которых можно анализировать кинопроизведение, но, при этом, исключая личность режиссёра (художника).

Бибина И.В. в своём исследовании⁹³ использует эссе И. Бродского «Полторы комнаты» как пратекст фильма А. Хржановского «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину». Автор рассуждает, что режиссёр визуализировал биографические сведения из жизни не только поэта, но и собственной, позволяя рассматривать произведение обширнее, используя новые данные. Так же, произведение строится из синтеза не только

⁹¹ Гришкова Лилия Владимировна Фильм Френсиса Форда Копполы Apocalypse now как интертекст // Вестник Курганского государственного университета. 2010. №3 (19). С.121-124.

⁹² Хренов Н.А. - История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? // Ярославский педагогический вестник. 2017. №1. С.253-264.

⁹³ Бибина И.В. Биографический текст в литературе и кино: "Полторы комнаты" И. Бродского и А. Хржановского // Изв. Сарат. ун-та Нов. Сер. Филология. Журналистика. 2017. №4. С. 465-468.

фактов жизни поэта, но и его творчества, интервью, разговоров со знакомыми, делая аллюзии сложнее. Таким образом, автор поднимает тему, что экранизация является одной из форм интертекста, который необходимо анализировать в зависимости от жанра первичного произведения. Касаемо биографических работ, необходимо изучить не только изначальный текст, но и все возможные источники о личности, чтобы составить и расшифровать картину мира в произведении. Схожее исследование фильма предоставила Т.А. Хачатуян⁹⁴. Разница заключается в том, что она использовала жанровую архитектуальность, которая состоит из соединения разных видов искусств в фильме: поэзия, неигровое кино, мультипликация и другое. Отталкиваясь от семиотического анализа, автор выходит на ту же художественную идею фильма, но с помощью иного подхода.

Д.С. Капитонов исследует⁹⁵ образ «маленького человека» в творчестве К. Муратовой. Он не просто рассматривает образ как иконический знак, но и исследует историю его появления и художественной трансформации в русской культуре, для которой он крайне значим. Отсюда можно сделать вывод, что некоторые каноничные образы существуют в рамках культурного кода и интерпретируются с помощью интертекста.

В статье⁹⁶ «Аллюзии в кинематографе» М. Бирюкова рассуждает о том, как перешёл литературный приём в область кинематографа. В статье поднимается несколько тем: корректность использования интертекстуальности по отношению к фильмам, пародии фильмом, ремейки, неочевидные аллюзии. Мария Бирюкова приводит в своей статье именно цитирование других фильмов, когда авторы решают включить в повествование элементы из другого кино, например, Квентин Тарантино использует не только чужие фильмы, но и свои, создавая искусственную

⁹⁴ Хачатуян Т.А. Синкетизм как основа единства: образ, поэзия, кинотекст // Артикульт. 2014. №1 (13). С. 65-72.

⁹⁵ Капитонов Д.С. Концепт «Маленький человек» в фильмах Киры Муратовой «Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлеченья» (1994) // Артикульт. 2013. №2 (10). С. 124-130.

⁹⁶ Бирюкова М. Аллюзии в кинематографе [Электронный ресурс] / М. Бирюкова // Cablook – 2014. – Режим доступа: <http://www.cablook.com/inspiration/allyuziya-v-kinematografe/>

реальность. Или, существует целый пласт фильмов-пародий, по типу «Очень страшное кино», которые являются ироничными ремейками в жанре комедии и состоят из других произведений, воспроизводя сцены.

Десятов В.В. исследует⁹⁷ в своей работе влияние фильмов, в которых снялся В. Шукшин. Автор статьи находит сходство между персонажами, которых исполнил писатель, и героями его фильмов, что позволяет продолжить сюжет или найти его завершение, используя уже известный ранее сценарий. Таким образом, произведения Шукшина, как литературные, так и кинематографические существуют и в тех пространствах, где существовал режиссёр.

Исследования в области интертекста в кинематографе весьма обширны. Исследователи и сегодня рассматривают кинематограф через ретроспективу предыдущих образов, созданных в произведениях искусств и то, как они внедряются. Большинство работ, которые посвящены изучению интертекста в кино, изучают коммуникативную и посткоммуникативную фазу диалога между произведением и зрителем, рассуждая о том, как последний воспринимает произведение.

1.2.2. Метатекст в кинематографе и «фильм в фильме» как художественный приём.

1.2.2.1 Метатекст в кинематографе

Метатекст в отечественной практике изучения кинематографа практически не рассматривается, больше внимания уделено метаязыку. Как уже ранее было сказано, метаязык – это язык, описывающий другой язык, и был разработан Р. Бартом. Для того, чтобы перенести опыт изучения метаязыка в сферу киноискусства, предлагаю обратиться к его статье «Литература и метаязык»⁹⁸. Автор говорит, что: «...отношения и структуру реального языка (языка-объекта) я могу сформулировать на языке символов

⁹⁷ Десятов В.В. Прорицание Алёнки и другие сюжеты: кинематографические аллюзии в произведениях В. Шукшина // Сибирский филологический журнал. 2014. №3. С.31-36.

⁹⁸ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.:Прогресс,1978. С. 131-132.

(метаязыке)»⁹⁹. Отсюда можно сделать вывод, что в кинематографе метаязык – это описание языка кинематографа с помощью символов.

Штейн С.Ю. в своей работе¹⁰⁰ говорит о проблеме существования метаязыка и метатекста в отечественном киноведении. Основной причиной он считает отсутствие методологии, чем были слабы работы Кракауэра и Базена. Основным подходом в изучении вопроса является индивидуально-эмпирическое познание киномира, отсутствие теоретической онтологии не позволяет создать теоретическую систематизацию. Изучение науки выстроено в рамках анализа одного произведения, которое помещается в нишу схожих с ним по какому-либо основанию. Создание фиксированной методологии киноведения привело бы к вводу метаязыка, но, поскольку процесс этот не совершен – ещё рано говорить о таком явлении в теории киноведения.

При этом уже в 2015 Алёна Шумакова в своей статье¹⁰¹ о братьях Тавиани использует термин «театр-в-кино» как метаязык, подразумевая использованную конструкцию как кинематографическое явление, что позволяет говорить о сдвиге в изучении этой темы. Вполне возможно предположить, что «кино-в-кино» является аналогичной конструкцией, подразумевающей в себе определённые правила использования и фиксированные значения.

Н.Г. Коненко¹⁰² рассуждает о том, что все фильмы Александра Сокурова представляют собой особый метатекст и существуют в определенном мире, «...включающий в себя многогранный жизненный континуум мастера»¹⁰³. Этот уникальный кинотекст создаётся и с помощью музыки. То есть, автор статьи в условной парадигме творчества Сокурова

⁹⁹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.:Прогресс,1978. С. 131.

¹⁰⁰ Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. №2 (10). С. 95-115.

¹⁰¹ Шумакова А. Гибридное кино [Электронный ресурс] / А. Шумакова// Сеанс. 2015. №62. – Режим доступа: <https://seance.ru/n/62/gibridnoe-kino/>.

¹⁰² Кононенко Н.Г. Музыкальные аспекты метатекстовости в творчестве Александра Сокурова // Художественная культура. 2018. №2 (24). С.94-119.

¹⁰³ Кононенко Н.Г. Музыкальные аспекты метатекстовости в творчестве Александра Сокурова // Художественная культура. 2018. №2 (24). С.97.

расшифровывает значение музыкальных произведений и как они трактуются. Таким образом, метатекст здесь - фиксированное значение музыкального произведения, которое раскрывает определённые значения в фильме и творчестве режиссёра.

Метаязык в кинематографе существует, но плохо разработан. В отличие от других видов искусств, он требует своей особой терминологии в рамках парадигмы, но методологически не систематизировали. При этом в качестве метатекста считают прямые цитаты, которые сохраняют своё значение в произведении и влияют на него.

1.2.2.2. «Фильм в фильме» как «текст в тексте»

Несмотря на сложность теоретизации киноведения, исследователи изучают интертекст и метатекст в кинематографе, стремясь упростить их применение до термина «кино в кино» или «фильм в фильме». На основе этого было выпущено несколько статей не только авторитетными изданиями, но и кинолюбителями, которые не вдавались в подробности создания кинотекста и значения применения подобной рекурсии, смешивая все исследования воедино.

В своей статье¹⁰⁴ Сергей Лаврентьев не просто анализирует фильм «Бумажные глаза Пришвина» Огородникова, но и устанавливает взаимосвязь между снимаемым процессом и сюжетными изменениями главного героя. Режиссёр позволяет себе разные творческие эксперименты, в том числе и визуальную интерпретацию одесской лестницы из фильма С.М. Эйзенштейна «Броненосец «Потёмкин», переосмыслив её по-новому. Так же автор статьи отмечает, что фильм повлек за собой и множество цитат: кинематографических и аллюзий на исторических личностей. Таким образом, фильм со съёмками фильма может повлечь за собой не только рефлексию над киносъёмкой, но и множество цитат из этой сферы.

¹⁰⁴ Лаврентьев С. Кино в кино, и еще одно кино, и ещё... [Электронный ресурс] / С. Лаврентьев// Сеанс. №4. – Режим доступа: https://seance.ru/n/4/ogorod/kino_v_kino/.

Некоторые исследования в этой области называют данный художественный приём «мизанабим». Например, даётся такая трактовка термину: «...один из старейших художественных приемов, построенный на методе рекурсии, то есть воспроизведении объекта внутри самого объекта»¹⁰⁵. Авторы статьи выделяют несколько основных приёмов в кинематографе:

- Зеркальное отражение;
- Экран в экране;
- Иная реальность (сон, наваждение, воспоминание);
- Съемки фильма;
- Обращение к другим видам искусств.

Изначально термин появился в сфере геральдики, где обозначался небольшой герб в основе герба. Так же его называют эффектом матрешки – когда помещаемый предмет имеет своё содержание, что может соответствовать математической рекурсии. Приём может быть так же использован и в других видах искусства, главным его отличием от интертекстуальности является то, что используется один и тот же вид искусства. Мизанабим можно считать одним из проявлений интертекстуальности.

В отечественной теории изучению явления «фильм в фильме» уделено мало внимания, в основном рассуждают о том, как могут существовать разные виды искусства совместно и ищут определённый пратекст.

1.2.3. Классификация художественного приёма «кино в кино» на базе исследований метатекста, интертекста и «фильма в фильме»

В основном художественный приём «кино в кино» представлен интертекстом, поэтому сначала будет предоставлена адаптация теории интертекста в кино, где пратекстом является фильм, далее – метатекст в кино и общая классификация.

¹⁰⁵ Приемы: Мизанабим или «фильм в фильме» [Электронный ресурс]// tvkinoradio. 2015. – Режим доступа: <https://tvkinoradio.ru/article/article4167-priemi-mizanabim-ili-film-v-filme>.

По теории Ж. Жаннета, интертекст можно разделить на 4 вида: соприсутствие, паратекстуальность, гипертекстуальность, архитекстуальность.

Соприсутствие

В основном представляет собой ссылки, аллюзии, цитаты и прочее с обязательным присутствием протекста. В кинематографе она проявляется следующим образом: повторение части сюжета, перенесение персонажа из другого фильма, воспроизведение сцены, просмотр фильма, снимают фильм по сюжету уже существующего, визуальное воспроизведение элементов другого фильма.

В киноискусстве стоит разделять паратекстуальность на визуализируемую и сюжетную, во втором случае события лишь повторяют ход сцены. Частичное повторение сюжета приобрело свою известность с появлением кинематографа новой волны, когда режиссёры намеренно подражали предшественникам, а следом за ними постмодернисты девяностых цитировали их фильмы. Например, фильм «Пустоши» Терренса Малика заимствует сцену побега из фильма «Бонни и Клайд» Артура Пенна. Продолжая разговор о «Пустошах», можно заметить, что главный герой Кит является продолжением образа Джима Старка из фильма «Бунтарь без причины» Николаса Рея.

Такое заимствование персонажей происходит и в массовом кинематографе. Иногда это делают специально, например, в фильме «Дневник Бриджет Джонс» Шерон Магуайер, имя главного мужского персонажа, которого играет Колин Фёрт – Мистер Дарси. Этот актёр стал известен благодаря одноимённой роли в мини-сериале «Гордость и предубеждение» Саймона Ленгтона, что позволяет провести сюжетные параллели и наделить героев схожими проблемами.

Примером фильма, в котором снимают уже известный фильм, является «Горе-творец» Джеймса Франко. В произведении показан процесс съёмки «Комнаты» Томми Вайсо, которая считается самым худшим фильмом в

истории кинематографа. Рефлексия над тем, как создавался фильм, а так же раскрытие главного героя через творческий процесс – основная идея произведения Джеймса Франко.

Под визуальным воспроизведением другого фильма подразумевается заимствование из пратекста элементов, например корабль из фильма «Космическая одиссея: 2001» Стенли Кубрика постоянно появляется в фильмах со схожей тематикой, например, его форма повторяет очертания корабля в «Интерстеллар», позволяя зрителю искать взаимосвязь между двумя произведениями.

Кроме того, в произведении могут присутствовать прямые цитаты, как это было в фильме «Мечтатели» Бертолуччи. Кинопроизведение цитирует и воспроизводит фильмы из эпохи «Французской новой волны». Работа одного из авторов культурного явления является рефлексией над его творчеством, эпохой и социальными событиями сегодняшнего дня.

Паратекстуальность

В тексте это подразумевает обращение фильма к заголовкам или эпиграфам. Современные фильмы вновь используют традиции разделения на части. Например, «Фаворитка» Йоргоса Лантимоса разделена на несколько частей, где каждый заголовок кратко пересказывает суть эпизода и таким образом фильм обращается сам к себе и позволяет зрителю на несколько секунд представить дальнейшее развитие сюжета. В основном, в заголовках частей строятся отсылки к произведениям других видов искусств, «Догвилль» Ларса фон Триера использует Ад по Данте в названиях, а в прологе к фильму «Меланхolia» он использует картины «Офелия» Дж. Э. Милле и «Охотники на снегу» Брейгеля, саундтреком к этой части он выбрал увертюру из оперы Вагнера «Тристан и Изольда». Такое исполнение интертекста в кино позволяет зрителю не только предположить, о чем будет фильм, но и раскрыть его значения по-новому сквозь призму вышеупомянутых произведений.

Гипертекстуальность

Пародия может пониматься как сатирическое воспроизведение фильма, так и неудачная попытка адаптации, сюда же можно отнести и ремейк, который не всегда несет за собой негативный подтекст. Одним из самых известных фильмов в современной массовой культуре стал «Очень страшное кино» 2000 года, который высмеял все знаменитые приёмы в жанре «ужасы», породив новый комедийный жанр и множество фильмов-последователей. Ремейки или пересъёмки фильмов так же является популярным явлением, особенно в современном российском кино. Основываясь на успехе фильмов-оригиналов, режиссёры решили снять аналогичные произведения, действия которых происходят сегодня. «Служебный роман. Наше время» 2011 года и является переосмыслением комедии «Служебный роман» 1977 года, в котором наделили героев новыми заботами, и основной идеей этого проекта была попытка донести вековые ценности, которые сохраняются вне зависимости от времени, что получилось сделать не совсем удачно. При этом не все подобные проекты являются провалом. Известный фильм «Семь самураев» стал исходным текстом для не менее известного произведения «Великолепная семерка», который является адаптацией для европейского общества философской драмы японского режиссёра. В итоге, оба фильма послужили источником для создания «Омерзительной восьмерки» Квентина Тарантино.

Архитектуальность

Под этим термином Ж. Женнет подразумевал родство между жанрами, два произведения могут быть не схожи между собой, но подразумевают родство. Подтверждает это пара таких фильмов, как «Марни» Альфреда Хичкока и «Двойная страховка» Билли Уайлдера. Несмотря на разный сюжет и разницу в 20 лет, Альфред Хичкок продолжает традиции нуара, определение этого жанра в его фильме способствует восприятию произведения и его анализе. Другой аналогичной парой можно считать уже ранее озвученные фильмы «Пустоши» и «Бонни и Клайд». Имея схожую сюжетную структуру в начале фильма, произведения занимают нишу

«бунтарского кино» и для понимания «Пустошей» необходимо ознакомиться с первоисточником.

Под метатекстуальностью и метаязыком здесь следует понимать фиксированные значения в кинематографе. Эти знаки работают в системе иконографии, описанной М.Б. Ямпольским, т.е. те символы, которые мы однозначно воспринимаем или они помогают рефлексировать над кинематографом. Съёмка нового фильма в фильме является выражением этого явления и ярким примером служит каноничный фильм «8½», в котором автор исследует свой творческий процесс и породивший множество других в этом жанре. Так же к метатексту стоит отнести неизмененные цитаты, например в ранее названных «Мечтателях» прежде чем воспроизвести сцену, зрители вместе с героями смотрят её на экране, от чего смысл событий не меняется.

Теория интертекстуальности и метатекстуальности не может полностью охватить художественный приём «кино в кино», поскольку она ориентирована на текст, а кинематограф невозможно воспринимать только таковым.

Особое внимание стоит уделить экрану в самом фильме, какова природа их взаимодействия. «Пурпурная роза Каира» Вуди Аллена рассказывает о том, как далеко могут завести мечты. Главная героиня может как оказаться по ту сторону экрана, так и выйти из него, что порождает вопрос о гранях реальности в фильмах с фильмами внутри. Кино или кинопроизводство могут выстраивать свою систему мироздания, в которой существуют свои правила, но они очерчены жесткой границей с «реальным миром» и взаимодействие является лишь обменом опыта. В других случаях, как в фильме Вуди Аллена, реальности не просто пересекаются, но и активно взаимодействуют и привносят нечто своё в параллельный мир.

Существование этого разделения порождает и новое ответвление – вымышленный мир как «фильм в фильме». Например, «Вечное сияние чистого разума» Мишеля Гондри так же говорит о параллельных мирах,

сконструированных мозгом, только без явного вмешательства атрибутов кинематографа. Сюда же относится фильм «Начало» Кристофера Нолана, только автор создаёт реальность схожей на павильоны. Таким образом, можно выделить ещё одну категорию – аллюзии на съёмки фильма.

Кроме деления на вымышленную реальность, стоит разделить использование художественного приёма «кино в кино» по принципу исходного текста. Условно «старый» текст подразумевает, что история не оригинальная и новый фильм строится из сопоставления старого опыта и существует пратекст. «Новый» текст – абсолютно оригинальная история, которая воспроизводится авторами фильма (Американская ночь, Пурпурная роза Каира, 8½ и т.д.). В произведении не может быть использовано только что-то одно, будь это видом интертекстуальности или способом создания новой реальности, поскольку режиссёр уже имеет какой-либо киноопыт и соединяет всё то, что показалось ему интересным.

При этом использование художественного приёма «кино в кино» можно разделить на то, какое значение он оказывает в фильме. Самый распространённый – это рефлексия над киноопытом, самой природой кинематографа. Так же введение новых элементов, опирающихся на пратексты – усложнение смыслов. Кинопроизведение является сложным многоуровневым явлением, которое трансформируется с осознанием каждого нового знака. Использование приёма может служить для сравнительного анализа двух произведений, например изменение жанра или культурных ценностей, который произошли за длительное время. Так же, образ главного героя может конструироваться из многоуровневости претекстов или раскрытия процесса съемки/создания новой реальности и, таким образом, новый фильм – это внутренний мир героя. Создание нового кино или использование имеющегося выстраивает свою систему мироздания, которая может сравниваться с реальным миром и миром зрителя, что приведёт его к определённым выводам.

Основные постулаты «Социальной теории постмодернизма» позволили провести аналогию между литературными исследованиями и киноведческими. Использование теории метатекстуальности и интертекстуальности позволило исследовать специфику использования художественного приёма «кино в кино», создав классификацию явления. Ранее интертекстуальность в кинематографе была исследована как использование других видов искусства в произведении, большее внимание уделено пратексту в виде литературных источников, театральных постановок, живописи и кинематографа почти не исследованы. Метаязык в киноведении не до конца сформирован, поскольку не существует парадигм, в рамках которых можно было бы рассматривать всю теорию киноискусства. При этом определённая терминология является его проявлением. Метатекст в кинематографе служит для рефлексии над природой кино и для установления фиксированных значений при анализе произведений или явлений. Художественный приём «кино в кино» не может существовать только в теории текстуального анализа в связи со спецификой его существования, сам приём многогранен и его использование оказывает сильное влияние на итоговое произведение киноискусства.

2 ПРАКТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЁМА «КИНО В КИНО»

Художественный приём «кино в кино» основан на теории интертекстуальности и метатекстуальности. Для исследования этого приёма было выбрано три фильма разных стран и эпох. Фильм Франсуа Трюффо «Американская ночь» был выпущен в 1973, в это же время уже была разработана теория интертекстуальности и метатекстуальности. Вторым произведением был выбран «Горе-творец» Джеймса Франко, 2017 год. Дебютный фильм американского актёра основан на «самом худшем фильме за историю кино» - «Комната» Томми Вайса. И последний фильм – «Весна» Григория Васильевича Александрова, созданный в 1947 году до появления теории Вежбицкой и Кристёвой.

Художественный приём «кино в кино» используется как основная сюжетная линия трёх фильмов, герои работают над созданием нового произведения внутри другого произведения. Это основание позволяет провести сравнительный анализ фильмов разных эпох для того, чтобы увидеть специфику использования приёма в киноискусстве.

2.1. Использование художественного приёма «кино в кино» на примере фильма «Американская ночь» Франсуа Трюффо

Режиссёр фильма обрёл популярность в 50-е года прошлого века, когда на его Родине вспыхнули студенческие волнения, одним из проявлений которых стала «Французская новая волна», у истоков которой состоял Франсуа Трюффо. Кроме создания авторских фильмов, повлиявших на развитие кинематографа в целом, Трюффо известен в роли теоретика кино, начинавшего вместе с Годаром работать в журнале Андре Базена «Кайе дю синема». Он брал интервью у других режиссёров, например, у Альфреда Хичкока – огромный труд, анализирующий творчество одного из гениев режиссуры, что так же повлияло на его взгляды.

«Американская ночь» появилась в 1973 году и стала тринадцатым фильмом в творчестве режиссёра, получила премию «Оскар» за «лучший фильм на иностранном языке». По рассказам современников, Трюффо не только сам любил кино, но и заражал этим чувством остальных, он старался разъяснить зрителям особенности волшебства создания фильма.

В названии фильма используется термин «американская ночь». Этот термин обозначает искусственное создание ночи, на английском звучит как «Day for night», т.е. ночь днём. Использование приёма является примером профессиональной иллюзии, выполненной съемочной командой.

В произведении присутствует две основные сюжетные линии: производство и съёмка фильма «Встречайте, Памела» и личные переживания съёмочной группы. Истории переплетены между собой и невозможно провести четкую границу между ними.

Произведение посвящено сёстрам Гиш, которые работали совместно с Д.У. Гриффитом, с этих двух женщин начался художественный кинематограф. Помещение постера фильма «Невидимый враг» Гриффита становится первым интертекстуальным знаком «Американской ночи». Короткометражный фильм Гриффита – это мелодрама с элементами триллера, это первый фильм Дороти и Лилиан. С Дэвидом Уорк Гриффитом ассоциируют начало кинематографа как отдельного вида искусства, ему принадлежит множество сюжетных и технических новаторств, которые используют сегодня неосознанно. Посвящение в фильме проявляет паратекстуальность, кроме того, оно готовит зрителя к тому, что «Американская ночь» - фильм про кино и это первично.

Титры фильма встречают вертикальным изображением аудиодорожек, что становится первым символом того, что происходящие события будут являться сумасбродными, сложными и слегка абсурдными. Первая сцена фильма – шумная улица, погружающая сразу в действие зрителя, захватывает, и стремительно обрывается на фразе режиссёра: «Стоп, снято». Метатекстуальная фраза, описывающая окончание съёмок сцены сохраняет

за собой значение окончания процесса, что противоречит хронометражу. Этот метатекст разграничивает не только эпизоды «Встречайте, Памела», но и разделяет основное произведение, с ней начинается и завершается процесс кинопроизводства в фильме, ограничивая реальность рамками. Автор фильма в образе творца останавливает события и регулирует перемещение между тремя мирами.

Цвет позволяет разделить фильм на несколько миров: яркими и насыщенными цветами изображены сцены фильма «Встречайте, Памела», стараясь передать бьющую ключом энергию фильма как произведения. Контрастом для них выступают приглушенные цвета, отображающие мир съёмки кино. Присутствие черно-белых сцен, отличающее ещё один иллюзорный мир снов, говорит не только о прошлом опыте съёмок. Свет, исходящий от клетки во снах Феррана, становится символом нового знания, святыни. Композиционное расположение стендса афишой напоминает алтарное сооружение, отгороженное от простых людей кованой решёткой. В нем спрятаны кадры из фильма «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, до которых маленький Ферран смог дотянуться лишь в 3-й части фильма.

Сон делит фильм на 4 части, первая – вводная, где зритель и герои знакомятся – общее кинопроизводство. Вторая часть начинается на 32-й минуте, с повторяющихся слов о катастрофе (беременность Стейси), и переходит в прогулку мальчика. Вторая часть посвящена изучению сюжета фильма «Встречайте, Памела» и раскрытию природы отношений между людьми, которые спорят о том, что является большим чудом. Второй сон появляется на 62-й минуте, его герой только смог добраться до клетки, засыпая Ферран повторяет: «Воры, воры», что предупреждает зрителя о поступке загадочного мальчика. Третья часть фильма – кульминация, самый напряжённый момент. Герои показывают истинный характер, различия между реальным миром и миром съёмок почти полностью стёрты. Последняя часть начинается на 76-й минуте, когда ребёнок крадёт фотографии, все три сна являются продолжением единого действия, которое воплощается в

реальности – сюжет фильма сводится к тому, что кино вечно и для его осуществления никакие проблемы не страшны.

Произведение киноискусства разделено на несколько миров, каждый из которых является лишь обманом. Первый мир, с которым мы сталкиваемся по хронологии – территория фильма «Встречайте, Памела» - в нём действуют правила, написанные в виде сценария с контролем каждого шага. Второй мир – «реальный» - то есть основная линия повествования фильма, в котором разворачиваются основные события, но разделения между первым и вторым почти не видно. Третий мир – сны режиссёра, в которых он достигает, познаёт мир искусства, наполненный метафоричностью и символизмом. Три мира существуют в одном пространстве, центральным из которых становится процесс съемок. Каждый из существующих в нём героев обладает своим характером, ярко отличающимся от остальных. Главную роль занимает Ферран – режиссёр, которого играет сам Франсуа Трюффо. Он является неким ключом, от которого механизм запускает работу. Не агрессивный, понимающий персонаж, искренне преданный своему делу – кино. Он выстраивает нейтральные отношения с каждым из присутствующих, становится советником, наставником – не самым опытным из всех, но самым творческим. Зритель не знаком с его жизнью, не знает опыта кинопроизводства, лишь мимолётная сцена с приходом девушки к нему в отель даёт попытку прорваться личной жизни в мир кино, но он её отстраняет. Короткая сцена показывает истинные ценности режиссёра, готового посвятить себя полностью произведению. Проявляя внимание к личной жизни съёмочной группы, он всё равно первичным ставит кино, буквально растворяясь в нём. Самое страшное для него – смерть актёра, он переживает не из-за потери человека, а срыва съёмок. Но не только его энергия побуждает к действию. Жюли становится образом жертвы, ради искусства она готова принести на алтарь свои отношения, которыми очень дорожит, чтобы съёмки фильма больше не сорвались, а команда не распалась. Альфонс – воплощение любви к кино, его иррациональная

составляющая. Его чувственный образ, который моментально меняет своё отношение, но при этом преданно любит до конца – олицетворение творческого процесса, такого же бурного, с перепадами. Он противопоставляется Жюли, рядом они подчёркнуты контрастным поведением и отношением к созданию произведения. Пара создаёт противоречие между рациональным (интеллектуальным) и иррациональным (проваизводящим на эмоции) в любом фильме.

Образ Александра сопоставляется с образом Северины – как представителей прошлой школы кинематографа, противоречащих паре Альфонсо и Жюли. Кроме того, Северина – пример творческих мучений, трудностей процесса создания, во время создания фильма она переживает внутреннюю трагедию в связи с болезнью сына. Александр отождествляет собой бессмертие искусства – в середине фильма он произносит речь о смертях, что встречались ему в кино от автокатастроф – сам в неё попадает. Но вне зависимости от этих событий, его персонаж продолжает жить, и навсегда запечатлен на плёнке. Сравнение старого и нового в кино показано взаимодействием актеров, когда камера выключена.

Ещё одним ярким образом является жена Лежуа, которая раскрывает одну из идей фильма. Скромная женщина, ревнивица, которая не пускает мужа в «мир разврата», обличает отношения героев между собой. Не раз прозвучали слова о том, что мешает съёмкам и её нахождение рядом неприятно. Супруга ассистента является разоблачителем порока в мире кино. С одной стороны, её значение можно трактовать именно очистительным индексом, который указывает на пороки современного общества. С другой стороны - со стороны кино, она является излишним морализаторством, которое мешает искусству выражаться и критикуется, но его влияние столь незначительно, что отводится роль второго плана.

Мир вымышленного кино позволяет некоторым индексам соединяться, образовывая новые значения. Система двоемирия выстроена так, что вводит зрителя в полное погружение истории и позволяет выделить иконические

знаки. Чаще всего появляется любовь – суммативное значение от нескольких персонажей. Это, например, Жюль и профессор, Альфонс и Лилиан, Александр и Северина. Каждая из этих пар образует любовь разную – чистую и обманчивую. Игра – то, что происходит на протяжении всего фильма. Во-первых, это съёмочная площадка, во-вторых – отношения между героями больше похожи на очередной сценарий.

Наиболее важным знаком является «кино». Из индексного знака он переходит в иконический. В качестве индексного его можно понимать как фильм, сам процесс съёмок. Он является одним из главных и именно с ним всё связано. Эта связь позволяет сказать, что кино является и иконическим знаком, который собирается из индексных. Сюда входят герои площадки, которые имеют к нему отношение – режиссёр, актёры, операторы, помощники. Образы, которые создают эти индексы – в том числе входят в кино как в знак. Интересно и то, что Ферран – так же принимает значение кино как его воплощение. Разговаривая с героями, стараясь подобрать с ними общий язык и уладить конфликты, он объединяет эти знаки в творческий процесс создания кино, запуская механизм работы.

Двоемирие в фильме влияет и на идеи самого фильма. Основными являются две: первая была ранее озвучена, о порочности существующего мира, истинных человеческих отношений. Вторая же скрывается в том, почему Франсуа Трюффо решил сам играть режиссёра. Фильм является одой, признанием в любви к кино, его восхвалении. Свои чувства он стремился выразить в каждой детали. В диалогах можно услышать такие фразы, как, например: «Я понимаю, бросить парня ради кино, но, чтобы кино ради парня...», которую озвучила ассистент режиссёра после побега Лилиан. Трюффо делится своими чувствами, мыслями, отношением к тому, что любит всей душой. Сцены сна режиссёра являются очередным доказательством данного тезиса – как уже говорилось, он напоминает стенд с афишами, можно сопоставить с достижением запретного, с чего и началась история самого французского режиссёра, а молодой герой слишком

напоминает Антуана Дуанеля¹⁰⁶. Это включает автобиографичный аспект во всё повествование, Ферран становится антропоморфным воплощением киноискусства. Фрагментов, где главный герой говорит свою субъективную точку зрения, не так уж и много. В самом начале фильма закадровый голос принадлежит ему, и объясняет, в какой вселенной находится зритель. В дальнейшем закадровый голос появляется в эпизодах после снов, в которых он поясняет тонкости режиссёрской работы. Франсуа Трюффо известен как теоретик авторского кино¹⁰⁷. Он разделяет кинематограф на «традиционный» и «авторский». Во втором режиссёр является главным действующим лицом на съёмочной площадке, вся команда занимается воплощением его художественного замысла. Спустя двадцать лет после манифеста, Трюффо показал всем сомневающимся, как это работает в действительности и почему.

Любовь к кино безгранична и воодушевляющая, но с этой любовью он критикует его за строптивость. Чувства, испытываемые к нему, отображаются в тех значениях любви, которые собирают герои, но она остаётся всепоглощающей, несмотря на трудности, с которыми приходится встречаться. Трюффо развивает многие сомнения зрителей о том, что в кино ничего не делается просто так. Своё доказательство он визуализировал в эпизоде с кошкой: несколько раз съёмочная группа пыталась запечатлеть, как животное пьёт молоко, герои затратили на сцену несколько дублей. В кино важно всё – от положения пальцев актрисы до каждого из членов команды. Всех их он знает поимённо, показывая насколько это сложный механизм и важен каждый из его элементов. С другой стороны, он развеял и магию просмотра фильма – раскрыл секреты совершения иллюзий, что и отображено в названии.

Американская ночь – приём, всецело отображающий обман зрителя, когда шулерство и магия кино может менять не только погоду, время суток, но и реальность, путая зрителя, где она находится.

¹⁰⁶ Главный герой в дебютном автобиографичном фильме Франсуа Трюффо «Четыреста ударов», 1959.

¹⁰⁷ Франсуа Трюффо. Об одной тенденции во французском кино // Франсуа Трюффо: Мастера зарубежного киноискусства / Сост. И. Беленький. М., 1985. 312 с.

Фильм посвящен восхвалению кинематографа. Его метатекстуальными символами являются: кинокамера, плёнка, «хлопушка», сценарий, рельсы для камеры, кинопроектор, экран, режиссёр, актёры, ассистенты, продюсеры, декорации, киностудия, съёмочная группа. Эти фиксированные значения отсылают к миру кинематографа, задавая реальность.

Интертекст в фильме сложный и существует на нескольких повествовательных уровнях. Один из основных выражен в том, что снимаемый фильм – авторский ремейк «Ангела» Эрнеста Любича, который сюжетно повторяет события оригинала. Следующим по значимости интертекстуальным знаком является пролог, описанный ранее – он отсылает зрителя не только к тому, что фильм о кино, но и обращает к рефлексии к этому виду искусства. Поэтому причиной съёмки кинопроцесса в фильме является авторская рефлексия над творческим началом киноискусства, рассуждения о его месте и значении в системе. На это работают и другие интертекстуальные знаки – во-первых, стопка журналов, разбираемая под музыку для маскарада. Для Феррана пришла посылка с киноведческими трудами: книги о Бергмане, Хичкоке, Годаре и других признанных гениях. Другим схожим интертекстом является появление полотенца в последней части фильма с рисунком Жана Кокто¹⁰⁸ в унынии, это обращает зрителя к образу Орфея как покровителя искусств. Жан Кокто – один из выдающихся французских режиссёров, работающий так же и в других видах искусства, в том числе и графике. Главным фильмом в его творчестве считают «Завещание Орфея», в котором он объясняет, как существует творчество, как образуется магия кино. Его покровительство стало решающим для продолжения съёмок фильма.

Несколько раз в фильме повторяли об экранизации «О любви» Тургенева в Японии. Фильм действительно вышел, режиссёром является Цугунобу Котани. Таким образом, Ферран показывает отдалённость, словно

¹⁰⁸ Кинорежиссер французской новой волны, его образ ассоциируют с Орфеем из древнегреческих мифов.

два разных кинематографа. Поэтому решение Альфонса принять участие в съёмках является побегом в чужой мир.

Художественный приём «кино в кино» формируется не только сюжетом, но и интертекстуальными и метатекстуальными знаками, которые представлены в произведении. В сумме они дают искусственный мир для зрителя, в котором образуется фильм, при этом объясняя процесс его создания, выстраивается особая модель мира, попасть в которую возможно только обладая бесконечной любовью к кино. Ранние фильмы Трюффо были синефильскими – состоящими из множества интертекстуальных отсылок только потому, что он любил этот вид искусства. Здесь же он его восхваляет, стараясь воспроизвести ту самую магию, как в «Завещании Орфея».

2.2 Анализ художественного приёма «кино в кино» на примере фильма «Горе-творец» Джеймса Франко

Фильм в жанре байопик был выпущен в 2017 году на основе книги «The Disaster Artist: My Life Inside The Room, the Greatest Bad Movie Ever Made» Грэга Сестеро и Тома Биззела, которые принимали активное участие в съёмках фильма «Комната» Томми Вайсо в 2003 году. Данный фильм считается самым худшим за всю историю кинематографа, он настолько плох, что его относят к культовым. Главного героя сравнивают с «Гражданином Кейном» Орсона Уэллса, от «плохого кино»¹⁰⁹. Джеймс Франко стремился рассказать не только о том, как создавалась «Комната», но и о мотивах Томми Вайсо. Фильм рассказывает о трудностях жизни нестандартных людей, их месте в обществе и сложностях социализации в мире. Сюжет разворачивается вокруг двух нестандартных друзей, которые решили следовать американской мечте, но путь оказался сложнее, чем им казалось.

Произведение начинается с интервью, в котором разные люди на чёрном фоне восхваляют неизвестный фильм. Следом зритель видит название «Горе-творец» на том же фоне и подпись: «Основано на реальной

¹⁰⁹ Рябцев Р. Томми Вайсо: человек и комната [Электронный ресурс] / Р. Рябцев // 25 кадр – 2018. – Режим доступа: <http://25-k.com/page-id-4796.html>

истории», они сменяются на «1998 год, Сан-Франциско», что определяет зрителя в определённый исторический контекст. Большинство сцен построено по принципам голливудских шаблонов: игра в футбол, скандал с родителями, постоянные неудачи, сменяющиеся на решение действовать самостоятельно, и многое другое. Такая форма выбрана для того, чтобы поместить героев в привычные для зрителя обстоятельства и показать, как нетипично они себя ведут. Они не подходят тому миру, в котором живут, для него необходимо меняться. Первый эпизод – отвратительный фрагмент театральной постановки, в которой участвует один из главных героев - Грэг. Сцена продолжается более плохим выступлением Томми. Эпизод показывает зрителю, что герои не непризнанные гении, а просто плохие актёры, дальнейшие события будут связаны с творческим провалом. Фильм динамичен, насыщен событиями, постоянно меняются локации. Манера съёмки камеры соответствует настроению героев: она дёргается в моменты напряжения или волнения и статична во время спокойных сцен. Герои существуют в рамках кадра, могут войти в него, но не выйти, что так же говорит о замкнутости той модели мира, в которой они находятся. Сначала Томми появляется по диагонали поражения, он проиграл с самого начала. На времени 5:41 он появляется по диагонали демонстрации, являя новое в мир Грэга. В дальнейшем, в большинстве сцен они все так же двигаются по диагонали поражения – с правого нижнего угла в верхний левый. Все, чтобы не делали герои – провал.

Цвета в фильме использованы насыщенные, кадры словно зернистые, что создаёт эффект съёмки на старую плёнку, что сделано для воссоздания временной эпохи. Это же усиливает музыка, которая использована в произведении: Rick Astley, Kylie Minogue, Ace of Base и другие. Подпевая «Never gonna give your up», герои посвящают её своим отношениям, хотя знакомы не так давно. В дальнейшем сюжет покажет, что героев связывает исключительно дружба, но об их мотивах позже.

Грэг – типичный американский парень, который желает славы. Соглашается на лёгкие пути, при том мы не видим, чтобы он тратил время на обучение, Томми является его наставником. Сначала кажется, что Грэг в их паре обладает талантом, а Вайсо не позволяет добиться успеха. На тридцатой минуте фильма зритель понимает, что его творческий неуспех связан с его посредственной игрой, параллельный монтаж сравнивает игру двух друзей и зритель не знает, что из этого хуже.

Томми – загадочная личность, которая имеет «бездонный» счет в банке, не ограничивает себя в выражениях личной позиции. Все, что его окружает – покрыто тайной, мрачное, иногда жуткое. Сам он вызывает ужас у знакомых и неприязнь. Для него Грэг – проявление поддержки, единомышленник, ребенок. Внешне он контрастирует с людьми, которые его окружают – длинные волосы, бледная кожа, странная одежда. Внешность соответствует внутреннему миру – его так же не воспринимают, поведение не соответствует общепринятым, условия жизни лучше окружающих. Он может позволить себе сделать то, что для остальных кажется безумием: проехать ночью 500 километров до могилы идола или заставить профессионалов выполнять то, чего хочет сам. Его образ – выражение изгоя в каждом человеке, режиссёр фильма постарался воплотить его таким, чтобы зритель мог сочувствовать и поставить себя на его место. Несколько лет подряд люди не понимали, как можно создать настолько ужасный фильм и как это могло прийти в голову нормальному человеку. Джеймс Франко не высмеивает его как неудачника, он старается рассказать как о личности со сложным характером, которую раньше не приняло общество и теперь она не принимает его. Его поведение на съёмочной площадке – выражение всего того, о чем он мечтал всю жизнь: чтобы его благодарили, уважали, любили и слушались. Личная трагедия заканчивается смертью его альтер эго в «Комната», невозможность существовать в обществе уничтожает изнутри.

Взаимоотношения с Грэгом выстраивают двухстороннюю зависимую связь, каждый из них нужен другому. При этом персонажи имеют

контрастную внешность. Грэг красив, имеет модельную фигуру, красивое лицо, пользуется популярностью у всех. Он заботлив, открыт, скромен и нерешителен. Томми ненавидят, пугаются, никто ничего о нём не знает. Эти противоположности позволяют дополнять друг друга, получая от связи поддержку и желание создавать новое, стремиться к той самой американской мечте. Сначала их отношения кажутся романтическими, а они это скрывают под видом дружбы. Но, в основном, их отношения раскрываются во время съёмок «Комната», начиная от кастинга и заканчивая премьерой.

Съемка фильма «Комната» занимает большую часть экранного времени – 53 минуты, она смешивается с короткими эпизодами вне площадки, которые раскрывают мотивы героев. Производством занимаются профессионалы, люди с большим опытом в киноискусстве, но это не спасает фильм. Сценарий был написан Томми Вайсо специально для него и Грэга, которые играют главных героев. В «Комната» режиссёр раскрыл свою модель мира, в котором хотел бы существовать, идеальную вселенную. Сюжет нового фильма полностью повторяет оригинал «Комнаты», но сначала зритель видит только то, как это могло бы быть снято. На съёмочной площадке Томми задаёт свои диктаторские правила игры, каждый подчиняется его воле и делает в соответствии с желаниями. Из всей съёмочной группы его поддерживает лишь Грэг, хотя уже здесь он уверен, что фильм обречен на провал: герои невыразительны, выглядят словно куклы, режиссёр заставляет играть их те эмоции, которые бурлят внутри него. Несмотря на то, что сценарий был написан раньше, он отображает внутренние переживания Томми, его отношения к Грэгу. Переезд второго становится настоящей трагедией для режиссёра, он становится жёстче к подчинённым, чем был, срывается в истерики. Одновременно с этим его персонаж Джимми всеми отвергнут, девушка и лучший друг начинают романтические отношения за его спиной. Личная драма, трагедия превращается в фарс. Очереднаяссора между героями приводит к смерти

экранного персонажа, чему радуется вся съёмочная группа и зрители при просмотре.

Фильм оканчивается премьерой и воссоединением друзей. Драма «Комната» оказалась настолько отвратительной, что зрители смеялись на премьере. Публичное и окончательное поражение героя не привело его к реальной смерти, отказу от творческих воплощений. Благодаря поддержке друга он переборол внутренний кризис и вышел лицом к тем, кто над ним смеялся, признав собственное поражение как триумф.

В этом фильме используются такие метатекстуальные знаки, как кинокамера, плёнка, сценарий, кинопроектор, экран, режиссёр, актёры, ассистенты, продюсеры, декорации, киностудия, съёмочная группа – это описание съёмочного процесса. Так же здесь существует другая группа знаков, которые отсылают к миру кино: зрительный зал, афиша, софиты, красная дорожка – в сумме они дают значение премьеры, дебюта, торжества. Но все эти знаки подаются иронично. За триумфом скрывается провал, из торжества делается фарс, процесс создания драмы – комедия.

Интертекст кино в фильме разный и выражается афишами, репликами, кадрами или реальными персонажами из мира кино. В начале фильма главные герои смотрят «Бунтарь без причины» Н. Рея и обсуждение фильма вынуждает их отправиться на место гибели Джеймса Дина – актёра, исполнившего главную роль в фильме. Эпохальный персонаж породил такие фильмы, как «Пустоши», «Забриски Поинт», «Беспечный ездок», которые относятся к периоду независимого кино в США. Джеймс Дин является лицом эпохи бунтарей, которая началась в пятидесятые годы прошлого века. Он разрушил социальные и кинематографические нормы, существовавшие до него, начиная от внешнего вида и заканчивая протестным поведением. Его герой боролся за свободное выражение новых социальных норм, а сам актёр имел безумный характер и один из первых заявил о своей нетрадиционной ориентации.

Подросток с экзистенциальным кризисом, который не может найти себе ни места в жизни, ни дома – тот персонаж, каким оказался Томми Вайсо. Его стремление всегда казаться ровесником Грэга, скрытие семьи, постоянные перемещения, которые показаны в кадре, экспрессивный внешний вид, позволяют сравнить двух персонажей. Как и Дин, герой давно потерял себя и пытается громко заявить о себе, донести до людей свою жизненную позицию. Кроме того, и Грэг является продолжением главного бунтаря пятидесятых – они схожи внешне, стремительно меняют свою жизнь путём побега из спокойного места, но на этом совпадения заканчиваются. На месте могилы они видят измятую фотографию кумира – это значит, что трансляция образа будет искажена, они не смогут стать новыми голосами эпохи. Но герой является основным мотивом для двух друзей двигаться дальше. Джеймс Дин важен не только для героев фильма, но и для режиссёра «Горе-творца». В 2001 году он снялся в главной роли в драматическом фильме «Джеймс Дин», в котором рассказана история становления звезды. Этот факт, а так же то, что Грэга играет младший брат режиссёра, делает фильм личным и позволяет простроить параллели с биографией Джеймса Франко, его внутренним миром.

Следующий интертекстуальный знак, который встречается в произведении – плакат фильма «Семь» в комнате Грэга. Фильм был выпущен Дэвидом Финчером в 1995 году и визуализирует семь смертных грехов, которым в изощрённой форме поддаётся протагонист. Главные герои – Сомерсет и Миллз, полицейские, которые расследуют жестокие убийства. Два напарника разной расы, Сомерсет – наставник и учитель для Миллза, они словно играют в отца и сына. Старший полицейский видит преемника для себя, собираясь на пенсию. Джон Доу – главный отрицательный герой – жестоко показывает, насколько прогнил мир, убивая своих жертв одним из семи грехов, к которым они склонны. Сомерсет и Доу – две противоположности, которые схожи между собой, словно каждый из них является альтер эго другого. На фоне этого плаката Грэг из «Горе-творца»

собирается вместе с Томми отправиться в Лос-Анджелес, но ему мешает мать, которая пытается отговорить от глупой затеи. Постер и, соответственно, отсылка к фильму, подтверждает отношения между героями, где Томми является наставником для Грэга. При этом интертекст предвещает, что герои будут ослеплены своими грехами, откажутся замечать собственные недостатки и будут слепо верить в мечту. Это станет одной из причин провала, разрушения дружбы, позорного триумфа. В нестандартной форме Джеймс Франко предлагает свой вариант помощи людям для преодоления слепоты к самому себе. Герои его фильма через страдание избавились от своей болезни, которая могла бы привести к такой же трагедии, которая случилась в конце «Комнаты», подарив им дальнейшую жизнь.

Когда герои оказываются в Лос-Анджелесе, они замечают название фильма «Влюблённый Шекспир» Джона Мэддена, снятого в 1998 году. Имя Шекспира не раз озвучивается в фильме, его часто пытается сыграть Томми. Основной контекст использования персонажа – идеал, который невозможно достичь. Фильм «Влюблённый Шекспир» рассказывает о создании «Ромео и Джульетты» - произведения, появившегося из-за сильной влюблённости автора и раскрывающего его чувства к замужней Виоле. Главная героиня переодевалась в мужчину, чтобы сыграть на сцене театра, талантливая от природы актриса перевоплощалась, поскольку женщинам было запрещено играть и выступать. Романтические отношения героев позволили друг другу выйти из кризисных ситуаций, создать шедевр, но их отношения были обречены. Продолжение своей любви они описали в «Двенадцатой ночи», в которой Шекспир оставил влюблённых вместе. Образ главного драматурга Англии сопоставляется с Томми Вайсо, который точно так же воплощал в своих героях то, что хотел пережить в жизни, но не мог исполнить. Его попытка приблизиться к образу настоящего творца обернулась провалом, но режиссёр хотел выразить в этой отсылке сам процесс, который повлиял на героя, подсказать зрителю, как понять главного героя. «Влюблённый

Шекспир» - самый известный фильм 1998 года, получивший множество наград на фестивалях и знакомый большинству американцев.

Так же в фильме встречаются два известных американским зрителям 2000-х годов сериала: «Девочки Гилмор» и «Мальком в центре внимания». Грэг пробовал себя во второстепенных ролях, но не смог добиться успеха. Рядом с героем проходит популярность, но Томми является причиной его неудач, отпугивая или запрещая участвовать в проектах. Участие друга стало бы предательством идеалов, борьбы двоих против всего мира. Мир Голливуда не принимает Грэга не только из-за отсутствия таланта, но и из-за того, что он так же отличается от этого мира грёз. Известные сериалы формируют образ недостижимой мечты, которую герои никогда не воплотят.

Томми говорит, что имя Марк – лучшего друга главного героя в «Комната» – использовано по имени актёра в фильме «Талантливый мистер Рипли» Энтони Мингеллы Марка Деймона. На самом деле, актера зовут Мэтт Деймон и эта ошибка является не только шуткой режиссёра о необразованности Томми, но вносит контекст произведения в «Горе-творца». По сюжету, Том Рипли всегда пытался добиться успеха в жизни, но у него ничего не получалось. Его единственным талантом было подражание голосу и почерку, чем он и воспользовался во время дружбы с Дикки – обеспеченным знакомым, которого развлекал. Том перевоплощается в Дикки, сохраняя внешнее различие, он примеряет чужую роль, чтобы добиться успеха. Отношения между Томом и Дикки соотносятся с отношениями между Томми и Грэгом, Томми подменяет свои желания на мечты друга, воплощая их в жизни, он создаёт новое кино для человека, который впервые отнёсся к нему с интересом и уважением.

Фильм завершает театральная постановка «Смерть коммивояжёра» по мотивам одноимённой пьесы Артура Миллера, где главную роль исполняет Грэг. Это становится завершением описания отношений между героями, В спектакле рассказывается экзистенциальная история взаимоотношений отца и сына, героев преследуют неудачи, но старший представитель семьи не

готов этого признавать. Экстраполируя семейные отношения в спектакле на дружбу Грэга и Томми, можно предположить природу их связи. Постановка становится итогом того, что с ними станет, если герои не признают своих проблем, создаёт вариант альтернативного будущего.

Художественный приём «кино в кино» используется в фильме для раскрытия характеров главных героев, их истории взаимоотношений. Фильм конструирует свою модель мира, в рамках которой живут Томми и Грэг, но не могут вырваться. Знаки либо предвещают события, либо предлагают вариации возможной судьбы. Джеймс Франко использовал известные произведения для американской аудитории, чтобы у зрителя не возникло проблем с их пониманием. Создание фильма в самом фильме служит для раскрытия личной трагедии Томми Вайсо, которую он переживает. Режиссёр «Горе-творца» используя жанр комедии, решил не высмеять героя или рассказать биографию героя, а рассказать о «лишних» людях в обществе. Их никто не способен принять, что вынуждает героев агрессивно заставлять мир любить их. Новый фильм «Комната» отделен от реальной жизни героев с помощью искусственно созданных павильонов. Это новый мир с новыми правилами, в котором все подчиняются режиссёру. Метатекстуальность в фильме помещает зрителя в рамки кинематографа, задаёт правила игры и обязывает вникать во все кинематографические элементы, которые присутствуют в произведении. Интертекстуальные знаки позволяют разобраться с внутренним миром персонажей, их историей взаимоотношений и множеством.

2.3 Анализ художественного приёма «кино в кино» на примере фильма «Весна» Григория Александрова

Григорий Васильевич Александров – один из важнейших режиссёров советской эпохи, автор таких фильмов как «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» и другие. Зрителям он запомнился как творец музыкальных кинокомедий, которые создавали хорошее настроение и были близкими для обывателей. Простые понятные сюжеты, музыкальные и танцевальные

элементы, лёгкий юмор – это то, что характеризовало его фильмы. «Весна» стала окончанием творческого периода режиссёра, после которого он увлёкся сложными темами. Истоками музыкальной комедии у Г.В. Александрова является голливудский мюзикл. В первой половине прошлого века совместно с С.М. Эйзенштейном он отправился в США, где принимал участие в создании подобных фильмов и перенёс опыт в СССР. Но советские фильмы отличаются жесткой идеологией, несут морализаторский характер и остаются понятными для массовых зрителей. Их творческий союз с Любовью Орловой стал культовым для советских жителей, ему посвящены фильмы и книги.

Сценарий к фильму «Весна» был написан до войны и планировался коротким этюдом. Военное положение вынудило отложить съёмки и вернуться к ним вновь после трагических событий. Александров рассказывал¹¹⁰ в своих лекциях, что его попросили зрители вновь снять комедию, поскольку они им очень нравятся. Сюжет фильма строится на основе съёмок другого фильма, в котором рассказывают о жизни ученой Ирины Никитиной (Л. Орлова). Актриса Шатрова (Л. Орлова), исполняющая роль ученой, занята театральной постановкой. Она просит свой прототип сыграть вместо неё. События разворачиваются в течение трёх дней, за которые герои преображаются и влюбляются. Комедия строится на подмене персонажей, о которой никто не знает, и актриса меняется ролью с работником науки на сутки.

Фильм начинается со съёмок фильма: съёмочная группа готовится запустить процесс, режиссёр произносит культовые слова: «Внимание, мотор». Следом запускаются титры, после которых режиссёр произносит «Начали», хлопушка переносит зрителя из съёмочной площадки на Театральную площадь в Москве. В прологе, сцене до титров, камера и режиссёр направлены на зрителей, сегодня в центре внимания они, а не актёры. Хлопушка «разрывает» пространство с помощью спецэффектов, которые переносят зрителя в новую локацию. В Москве - праздник. Ради

¹¹⁰ Фролов И. Д. Григорий Александров. — М.: Искусство, 1976. — С. 170.

него убираются, готовятся к параду, торжественный и веселый марш погружает зрителя в эту атмосферу. Камера снимает сверху, демонстрация словно надвигается на зрителя, захватывает его. Торжество оканчивается переносом главных героев в «Институт Солнца», где Ирина Никитина изучает энергию главной звезды Солнечной системы. Образ Солнца как материи, которая обогащает человека, параллелен образу кинематографа. Сделано это с помощью параллельного монтажа: события в институте разворачиваются параллельно с событиями на съёмочной площадке. Главные действующие лица двух заведений, храмов науки и кино, появляются и там, и там. Они пробуют понять специфику разных областей, Александров приравнивает науке кинематограф.

Главный герой в фильме – режиссёр Аркадий Громов. Он показывает, как происходит подготовительный процесс, является проводником в мир кино не только для Никитиной, но и для зрителя. Он суров, деспотичен и выстраивает мир вокруг себя, требуя жесткого соблюдение правил. Он с трудом воспринимает изменения, очень консервативен. Для него – мир науки скучен, его представители не являются выдающимися, свою точку зрения он и высказывает в фильме. Режиссёр обладает говорящей фамилией, как и часть других персонажей.

Ирина Никитина – ведущий ученый в институте Солнца. Она так же, как режиссёр, строгая и консервативная. Мир искусства для неё примитивен, героиня не видит от него пользы. В общении с подчиненными она так же строга и требует соблюдения установленных норм, что раскрывается в её отношениях с младшим научным сотрудником Бубенцовым. Она скучна, зажата и постоянно думает о науке. Персонаж всегда изображен в компании 1-2 человек, находится только в замкнутых помещениях, где нет выхода.

Оба героя трансформируются под влиянием друг друга. Никитина видит себя глазами режиссёра, стремится разрушить этот образ, говоря идеологически правильные вещи. А Громов слышит правду о себе из уст учёной, которая обвиняет его в узком кругозоре. Трансформация происходит

на киностудии, когда они путешествуют из павильона в павильон под влиянием магии кинематографа.

Строгим руководителям противопоставляется пара актрисы Шатровой и журналиста Роцина. Романтичные и чувственные натуры быстро находят общее и начинают свои отношения. Вера Шатрова – энергичная, творческая и яркая. Она работает в театре, и судьба заставляет её выбирать только один вид искусства, чему она противится.

Театр представлен как пышное шумное действие. Сначала показана оперетта, в которой участвует Шатрова. Сюжет не показан, много быстрых и энергичных кадров подчёркнуто рваным монтажом. При этом камера показывает зрителей, которые расположены ниже сцены, постановка возвышается над ними и руководит. Вторая постановка – опера «Руслан и Людмила». В традициях раннего советского кинематографа герои изображены мрачными, зловещими. Сцена не показана целиком, камера погружена вовнутрь процесса и следит за героями, зритель фильма полностью захвачен головокружительными действиями. Александров и здесь признаётся в любви к Орловой, отдав ей роль Людмилы, создав образ утончённой женственности и красоты.

Институт, в котором работает Никитина, воплощает в себе науку. Он визуально противопоставляется съёмочной площадке. Светлое здание с огромными окнами и проходами всегда наполнено светом, состоит из прямых линий фасада и изогнутых изнутри. Внутри него тоже всегда светло, что соответствует его предназначению. При этом кабинет Никитиной тёмный, с закрытыми окнами, словно она не пускает к себе ту энергию, которую добывает. В конце произведения она завершает один из важнейших экспериментов – собирает энергию Солнца в пробирки. До появления Шатровой, мир науки был сух и консервативен, учёные сложно и помпезно рассуждали о важности своих исследований, их окружающее пространство так же консервативно, отсутствуют лишние детали. Шатрова врывается в

него, словно та самая весна, которой озаглавлен фильм, и великие умы начинают петь.

Александров любит в своих фильмах использовать времена года для отражения настроения героев. Здесь весна – символ нового, изменений, раскрепощения. В песне И. Дунаевского, которая известна до сих пор, поётся о трансформации людей и окружающего мира. Причинами изменений являются знаки кинематографа.

Фильм был снят в 1947 году, теория интертекста и метатекста появилась в шестидесятых годах, что можно считать одной из причин отсутствия большого количества ссылок на другие кинематографические произведения, здесь правит метатекст. Интертекстуальность используется как аллюзия или цитирование произведений театра и литературы, которая сопутствует появлению кино. Александров словно проводит зрителя от предшественников к тому виду искусства, которое любит больше всего.

У него кино – это настоящий праздник, который начинается с торжественного марша и заканчивается песнями. Сам процесс создания сложен и туманен. Чтобы его воспроизвести, героям необходимо пройти весь путь через сомнения, гордыню, научиться быть открытым к переменам и весне. Именно кинематограф становится той самой причиной трансформации, которая приводит к весне и режиссёр показал все сложности с огромной любовью к делу.

Никитина и Громов учатся говорить о любви с помощью множества цитат предшественников. Когда Громов замечает, что у научного сотрудника во взгляде появилось то, что необходимо для роли, их время на площадке заканчивается, и он проводит её по мирам кино, другим павильонам. Путешествие начинается со знакомства с Пушкиным, который читает отрывок о весне из поэмы «Руслан и Людмила». Первая иллюзия, с которой знакомится зритель – вымышленная улица, мост. Река и туман так же созданы искусственно, темное время суток символизирует о переходе в новый мир. Скрываясь за натянутой плёнкой, строительными лесами, герои

сквозь тот же туман приходят к Онегину, который поёт Татьяне о своей любви. Если на Пушкина герои смотрели снизу вверх, то ракурс в новой встрече становится ниже, но зритель до сих пор не дотягивается. Онегин проводит героев на балкон. Теперь все участвующие лица наравне, средний план приближает героев к зрителю, они могут выстроить диалог. Путешествие завершается торжественной музыкой и балом, который находится внизу. Композиция кадра выстроена в форме треугольника (приложение Б3) с основанием снизу. Герои превратились из обычных зрителей в тех, кто достиг понимания искусства, они возвышаются над процессом. Новый павильон знакомит их с двумя Гоголями, которые советуются с Громовым. Режиссёр превратился из проводника в создателя и готов нести искусство в массы.

Весь кинопроцесс в фильме сопровождается разными знаками. Например, хлопушка с самого начала «разрезает» реальность на 2 части, что показано в приложении 4. Пространство студии похоже на лес, где вместо деревьев растут штативы для света и камер. Зритель не может визуально определить размеры павильонов, найти потолок. Так же невозможно запомнить маршруты. И сделано это не по принципам Кулешова, когда пространство сокращается с помощью монтажа, а специально путает зрителя в пространстве. Киностудия остаётся скрытой, тайной и непонятой для других, только люди искусства могут разобраться в его структуре. При этом не существует входа в мир кино, мир науки тоже закрыт воротами. Это сопоставление двух миров отображает и внутренний мир кино – такой же сложный, разносторонний и непонятный для других.

В фильме присутствуют и эпизодические роли других действующих лиц на съёмочной площадке. Кроме путешествия героев из разных фильмов, в том числе и знаменитых, зрителям демонстрируется труд гримёров, костюмеров, осветителей. Александров намного подробнее рассказал о кино, нежели о науке. При том, одна из главных задач фильма заключается в

реабилитации образа учёного. Вслед за весной выдут фильмы о Менделееве, Вавилове и других.

Фильм посвящен кинематографу, любви к нему, но это скрыто за идеологическим посылом и зритель не сразу это замечает. Жанр музыкальной комедии сделал произведение популярным в момент выхода и ещё на следующие десятки лет. Александров задал определенные тенденции в кино благодаря «Весне», которые будут воплощены в отдельных фильмах уже других режиссёров и сам становится пратекстом для них.

Интертекстуальность в произведении посвящена русской литературе и театру, поскольку жители СССР были больше знакомы с отечественной литературой, чем с мировым кинематографом. Метатекст в фильме указывает на сам кинематограф и предлагает рефлексировать над его составляющими. Художественный приём «кино в кино» использован для признания в любви к искусству, рефлексией над творческим процессом созидания произведения. Мир кино отделен от остального, границы немного стираются только ночью.

Не смотря на то, что все три произведения используют единую тему, они используют художественный приём «кино в кино» по-разному. В фильме «Американская ночь» использованы такие метатекстуальные знаки, как: кинокамера, плёнка, «хлопушка», сценарий, рельсы для камеры, кинопроектор, экран, режиссёр, актёры, ассистенты, продюсеры, декорации, киностудия, съёмочная группа. Знаки используются для отнесения контекста фильма к миру кинематографа. Все герои фильма имеют отношения к киноискусству и задействованы в производстве. Большее внимание уделено интертекстуальным знакам, которые отсылают к другим произведениям киноискусства. Трюффо отсылает к значимым произведениям и режиссёрам с помощью сюжета или визуального указания на режиссёра. Основой для произведения выступает уже существовавший ранее фильм, который герои переснимают. Кроме того, режиссёр стремился показать зрителю то, что происходит за кадром, познакомить с культурой кино.

Фильм «Горе-творец» является рассуждением о том, как создаётся плохое кино. Основной темой для рассуждения выступает природа взаимоотношений главных героев, а не кинопроизводство. Фильм, снятый в жанре байопик, рассказывает о части жизни режиссёра, создавшего самый худший фильм в истории кинематографа. Создание фильма используется как приём для раскрытия внутреннего мира персонажей, рефлексией над образом творца. Использованный интертекст рассчитан на массового американского зрителя, проживавшего в 2000-е годы. Поп-культурные ссылки раскрывают внутренний мир героев и конструируют одно из возможных развитий будущего.

В произведении «Весна», художественный приём «кино в кино» существует для двух целей. Во-первых, показать для советского зрителя мир кино (культуры) в противопоставлении миру науки, оба из которых являются далёкими для обывателей. Во-вторых, приём использован для выражения любви к киноискусству, рефлексией автора над ролью режиссёра в фильме. Интертекст проявлен не сюжетом, а художественными приёмами. Например, заметно влияние С.М. Эйзенштейна (он вместе с Г.В. Александровым были у истоков кинематографа и техники монтажа в России). При этом, метатекст играет важную роль в произведении, он разделяет миры внутри произведения, указывает на иллюзию происходящего.

Художественный приём «кино в кино» может быть использован в разных целях. В фильме «Американская ночь» Франсуа Трюффо растворяет режиссёра в произведении, воплощает им весь кинематограф. Приём использован для рефлексии над историей кинематографа, её опытом и творческим процессом. В фильме «Горе-творец» Джеймса Франко художественный приём служит для раскрытия персонажа, его характера. Каждый новый эпизод раскрывает личную драму режиссёра. Множество отсылок к другим произведениям служат для изменения контекста, создания одного из вариантов развития событий и раскрывают отношения между друзьями. «Весна» Григория Васильевича Александрова повествует о любви

к кино, его восхвалении. Приём использован так же для рефлексии над самой природой киноискусства, а так же показать его волшебные способности к трансформации.

Модель мира в трёх произведениях выстраивается по-разному. В «Американской ночи» мир состоит из кинематографа и ничего не существует за его гранями, жизнь героев не показана вне производства фильма. В «Горетворце» мир кино равен миру мечтаний, грёз. Это то место, в котором должны исполниться мечты, но результат иронично искажается. В «Весне» кинематограф является одним из возможных волшебных миров и своей магией сопоставим с миром науки.

В этих фильмах общим является рефлексия над образом автора в произведении. Везде режиссёр является главным героем в фильме, он руководит процессом, о чем говорят сопутствующие знаки. При этом образ режиссёра в произведениях разный: Ферран является воплощением кинематографа, он растворяется в фильме и уверен во всем, что должно произойти далее; Томми – ребенок, самодур, он уверенно создаёт очень плохое произведение вопреки мнению профессионалов; Громов – режиссёр, способный к сомнениям, и оно позволяет ему совершенствоваться, герой знает, что хочет взять от реальности киноискусства.

Таким образом, в трёх произведениях художественный приём «кино в кино» служит для разных целей и его понимание зависит от контекста самого произведения, эпохи создания, авторской позиции режиссёра и цели фильма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования является выявление и описание признаков художественного приёма «кино в кино».

Задачи, которые были решены в ходе достижения цели исследования: сделан обзор исследований интертекста и метатекста как способов построения одного текста в другом в литературе, исследована специфика проявления интертекста и метатекста как способов построения кинематографического текста с последующей классификацией художественного приёма «кино в кино» на базе исследований, проведено практическое исследование: анализ произведений киноискусства «Американская ночь», «Горе-творец», «Весна» для выявления стилистических черт художественного приёма «кино в кино».

В процессе достижения поставленных задач, были сформулированы следующие тезисы и выводы:

1. В литературе разработана концепция метатекста и интертекста. Эти системы служат для описания и трактовки использования «текста в тексте». Метатекст служит для описания языка или является указателем, интертекст представляет собой ссылки к другим произведениям.
2. Согласно социальной теории постмодернизма, термин «кино в кино» равнозначен термину «текст в тексте» и это позволяет оперировать литературными исследованиями для определения художественного приёма «кино в кино».
3. Основные исследования интертекстуальности кинематографа посвящены синтезу кино и другого вида искусства, исследования метаязыка и метатекста в отечественном киноведении слабо разработаны.
4. Художественный приём «кино в кино» обширнее, чем интертекст или метатекст. Его можно классифицировать по нескольким основаниям,

например визуализирован он или нет, какое произведение использовано в основе и так далее.

5. При проведении прикладного исследования, были выявлены черты художественного приёма в трёх периодах: до теории интертекстуальности (фильм «Весна», 1947), во время её создания (фильм «Американская ночь», 1978) и в современности (фильм «Горе-творец», 2017).
6. При схожих сюжетах фильмов, художественный приём кино в кино служит для разных целей, но возможно систематизировать сходства.

Обобщить вышеизложенное можно следующим образом: художественный приём «кино в кино» можно исследовать через теорию метатекста и интертекста, но он шире, чем эти понятия. Он имеет свою характеристику, а его трактовка варьируется от контекста, эпохи и художественной идеи фильма.

Современные тенденции в киноискусстве указывают на стирание границ, возведенных ранее существовавшими парадигмами. Возможна дальнейшая трансформация данного художественного приёма в связи с созданием нового метаязыка в киноведении.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Автономова Н. С. Философский язык Жака Деррида. – М.: РОССПЭН, 2011. – 510 с.
2. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Беларусь, Минск: ТЕСЕЙ, 2008. – 390 с.
3. Базен А. Что такое кино?: сборник статей // Вступ. ст. И.Вайсфельда. М.: «Искусство», 1972. – 384 с.
4. Байкова С. А. Метатекст // Знание. Понимание. Умение. – 2010. – №3. С. 248-253.
5. Бардыкова И.В. «Преступление и наказание» Ф. Достоевского и «Американская трагедия» Т. Драйзера: опыт интертекстуального анализа // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования, – 2015. – №3. – С. 18-29.
6. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, – 1978. – 616 с.
7. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, – 1975 – с. 115.
8. Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах. – Т. 6. - М.: Русские словари, 2002. – 341 с.
9. Бибина И.В. Биографический текст в литературе и кино: «Полторы комнаты» И. Бродского и А. Хржановского // Изв. Сарат. ун-та Нов. Сер. Филология. Журналистика, – 2017. – №4. С. 465-468.
10. Бирюкова М. Аллюзии в кинематографе [Электронный ресурс] / М. Бирюкова // Cablook – 2014. – Режим доступа: <http://www.cablook.com/inspiration/allyuziya-v-kinematografe/>
11. Булгаков М.А. «Мастер и Маргарита»: роман; рассказы / Михаил Булдаков – М.: Эскимо, – 2010. – 640 с.
12. Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, – 1978. – Вып. 8. Лингвистика текста. – С. 402-422.

- 13.Гришкова Лилия Владимировна Фильм Френсиса Форда Копполы *Apocalypse now* как интертекст // Вестник Курганского государственного университета, – 2010. – №3 (19). – С.121-124.
- 14.Делез Ж. «Кино» - М.: Ад Маргинем, – 2013. – 560 с.
- 15.Десятов В.В. Прорицание Аленки и другие сюжеты: кинематографические аллюзии в произведениях В. Шукшина // Сибирский филологический журнал, – 2014. №3. С.31-36.
- 16.Жабский М.И. Кино: пути от фильма к зрителю, – М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, – 1998. – 230 с.
17. Жемчужный И. С. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: текст и подтекст // Культура и текст, – 1998. – №3.
- 18.Женнет Жерар. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. — М.: изд-во им. Сабашниковых, – 1998.— 944 с.
- 19.Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч. 1/ В.И. Жуковский; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, – 2004. – 170 с.
- 20.Жуковский В.И., Тарасова М.В. «Коммуникативные основы художественной культуры» – Красноярск: Сибирский федерал. ун-т., – 2010. – 179 с.
- 21.Застёла К.С. Интертекстуальность как составляющая художественного текста // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, – 2009. – №110. – С. 198-213.
- 22.Зенкин С.Н. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, – 2017. – 368 с.
- 23.Иванов Н.В. Интертекст - метатекст: культура, дискурс, язык // Языковые контексты: структура, коммуникация, дискурс. Материалы межвузовской научной конференции по актуальным проблемам языка и коммуникации. Военный университет, – М.: Книга и бизнес, – 2007. – С. 43-50.
- 24.Капитонов Д.С. Концепт «Маленький человек» в фильмах Киры

- Муратовой «Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлеченья» (1994) // Артикульт, – 2013. – №2 (10). – С. 124-130.
25. Киричук Е.В., Кузьо А.А. Моделирование в литературе и кинотексте: Кристофер Нолан и Умберто Эко // Наука о человеке: гуманитарные исследования, – 2013. – №3 (13). – С. 23-26.
26. Кононенко Н.Г. Музыкальные аспекты метатекстовости в творчестве Александра Сокурова // Художественная культура, – 2018. – №2 (24). – С. 94-119.
27. Кракауэр З. «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» - М.: Искусство, – 1974. – 424 с.
28. Кристева Ю. Семиотика. – М.: Изд-во МГУ, – 1970. – 350 с.
29. Кристёва Ю. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму/ Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: Прогресс, – 2000. – с. 427-457.
30. Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий, – Спб: Печатный Двор, – 2008. – 688 с.
31. Куприянова Е. С. Концепты пения и танца в метатексте прозы Оскара Уайльда // Вестник НовГУ, – 2014. – №83-1. – С. 21-24
32. Лаврентьев С. Кино в кино, и еще одно кино, и еще... [Электронный ресурс] / С. Лаврентьев // Сеанс, – №4. – Режим доступа: https://seance.ru/n/4/ogorod/kino_v_kino/.
33. Латышева М. Красный бунт: на экранах Джеймс Дин [Электронный ресурс] / М. Латышева // Интернет-портал «РБК», – 2014. – Режим доступа: <https://style.rbc.ru/impressions/57163a949a79472acdb35c25>
34. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Образовательные технологии, – 2014. – № 1. – С. 30–42.
35. Михеев А.А. Интертекстуальность: сущность и основные подходы к исследованию научной парадигмы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. «Грамота», – 2014. – №11: в 2-х ч. Ч. II. – С. 120-122.

36. Павлов Д. И. Функции метатекста в романе «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. Вопросы теории и практики, – 2016. – №12 – С. 148-162.
37. Пономарева О. А. «Чужое слово» в романе Т. Толстой «Кысь» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, – 2008. – №49. – С. 160-164.
38. Приемы: Мизанабим или «фильм в фильме» [Электронный ресурс]// tvkinoradio, 2015. – Режим доступа: <https://tvkinoradio.ru/article/article4167-priemi-mizanabim-ili-film-v-filme>.
39. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. - М.: «Аграф», – 2001. – 608 с.
40. Рябцев Р. Томми Вайсо: человек и комната [Электронный ресурс] / Р. Рябцев // 25 кадр, – 2018. – Режим доступа: <http://25-k.com/page-id-4796.html0>
41. Сосновский Д. Ha ha, what a story, James! [Электронный ресурс] / Д. Сосновский // Интернет-портал «Российская газета», – 2018. – Режим доступа: <https://rg.ru/2018/03/16/gore-tvorec-umoritelnyj-bajopik-o-zagadochnom-chudake-tommi-vajso.html>
42. Социальная теория постмодернизма: исходные постулаты [Электронный ресурс]// Химический факультет МГУ им. Ломоносова, – Режим доступа: <http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/2.html>
43. Степанова Н.И. Интертекстуальность в текстах культуры // Преподаватель XXI век, – 2012. – №3. – С. 360-363
44. Тарасова М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства : монография / М.В. Тарасова. – Красноярск : СФУ, – 2015. – 236 с.
45. Татаркова Д. Жизнь после смерти: Как Джеймс Дин стал символом раз и навсегда [Электронный ресурс] / Д. Татаркова // Wonder, – 2015. – Режим доступа: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/entertainment-opinion/217649-james-dean>

- 46.Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. Пер. с фр./Вступ. ст. К. Разлогова; коммент. Н. Нусиновой, – М. Радуга. – 1987. – 456 с.
- 47.Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. — М., – 2000. – 280 с.
- 48.Федотова И.П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге //Вестник Нижегородского университета, – 2015. – №3. – С. 320-324.
- 49.Философия: Энциклопедический словарь. — М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина, – 2004. – 582 с.
- 50.Франсуа Трюффо. Об одной тенденции во французском кино // Франсуа Трюффо: Мастера зарубежного киноискусства / Сост. И. Беленький, – М., – 1985. – 312 с.
- 51.Фролов И. Д. Григорий Александров. — М.: Искусство, – 1976. – 226 с.
- 52.Хализев В.Е. Теория литературы – М. Academica. 6 изд., – 2013. – 432 с.
- 53.Хачатурян Т.А. Синкетизм как основа единства: образ, поэзия, кинотекст // Артикульт, – 2014. – №1 (13). – С. 65-72.
- 54.Хренов Н.А. - История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? // Ярославский педагогический вестник, – 2017. – №1. – С.253-264.
- 55.Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт, – 2013. – №2 (10). – С. 95-115.
- 56.Шумакова А. Гибридное кино [Электронный ресурс] / А. Шумакова // Сеанс, – 2015. – №62. – Режим доступа: <https://seance.ru/n/62/gibridnoe-kino/>.
- 57.Элиот Т. С. Избранное: Религия, культура, литература. М.: Российская политическая энциклопедия, – 2004. – 752 с.
- 58.Ямпольский М.Б Память Тирессия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», – 1993. – 456 с.
- 59.Cairns D. Day for Night: Are Movies Magic? [Электронный ресурс] /D. Cairns // Criterion Film, – 2015. – Режим доступа:

<https://www.criterion.com/current/posts/3659-day-for-night-are-movies-magic>

60. Champlin C. Labor of Love From Truffaut [Электронный ресурс] / C. Champlin/ - 1974. — Режим доступа:
<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-critics-choice-20180502-story.html>
61. Gass W. H. Fiction and the Figures of Life. - David R Godin, 1978. – 304c.
62. Intertextuality [Электронный ресурс] // Literary Devices. Definition and Examples of Literary Terms. – Режим доступа:
<https://literarydevices.net/intertextuality/>
63. Malina D. Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject (Theory Interpretation Narrative). - Ohio State University Press, – 2002. – 184 c.
64. Mitchell M. Hamlet and Rosencrantz and Guildenstern are dead: transformations and adaptation. // Sydney studies in English, – 2017. – №33. – С. 39-55.
65. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. – Routledge, – 1984. – 176 c.
66. Wolf W. Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. – BRILL, – 2017. – 692 c.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

A1. Таблица 1 – Сравнительный анализ метатекста и интертекста.

Основание сравнения	Метатекст	Интертекст
Определение	«Семиотическое текстовое построение, обращённое к самому литературному тексту» ¹¹¹ .	«Основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам» ¹¹² .
Роль в тексте	Обобщающая, служит для рефлексии природы и сущности языка.	Связующая, объяснение и описание внутренних процессов в тексте.
Для чего существует	Онтологическая интерпретация текста и языка, выражение авторской позиции, рефлексия над языком.	Соотнесение одного текста к другому.
Функции	<ul style="list-style-type: none"> • Авторская (выражение позиции); • Ретроспективная (соединение прошлым); • Комментирования; • Резюмирования • Компенсаторная (замена термином); • Увердительная; • Индентификационная (объединение авторской и читательской позиции). 	<ul style="list-style-type: none"> • Констатация прошлого опыта; • Рефлексия культурной памяти; • Поэтическая (развлекательная игра); • Референтативная (метафоризация прошлого культурного опыта на настоящее); • Создание единого культурного пространства.

¹¹¹ По Лотману Ю.М.

¹¹² По Кристёвой Ю.

ПРИЛОЖЕНИЕ А(продолжение)

A1. Таблица 1 – Сравнительный анализ метатекста и интертекста (окончание).

В чем выражается	Название произведения, структурное деление произведения, эпиграфы, «лирические отступления», рассуждения о произведении в самом произведении, вводные слова и обороты о самом тексте	Цитаты, аллюзии, пародии, архижанровость, схожесть образа. Невозможно определить в чем именно будет продолжение пратекста.
Линейность развития	Нелинеен, существует вне времени.	Линеен, является продолжением претекстов.
Отношение к контексту	Всегда фиксированные значения вне зависимости от контекста.	Принцип инаковости, может меняться в отличие от значения.
Замещаемость	Не замещается, является виртуальным описанием реального.	Символическая замена одного текста другим.
Нормы	Существует в рамках парадигмы.	Нормы отсутствуют

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

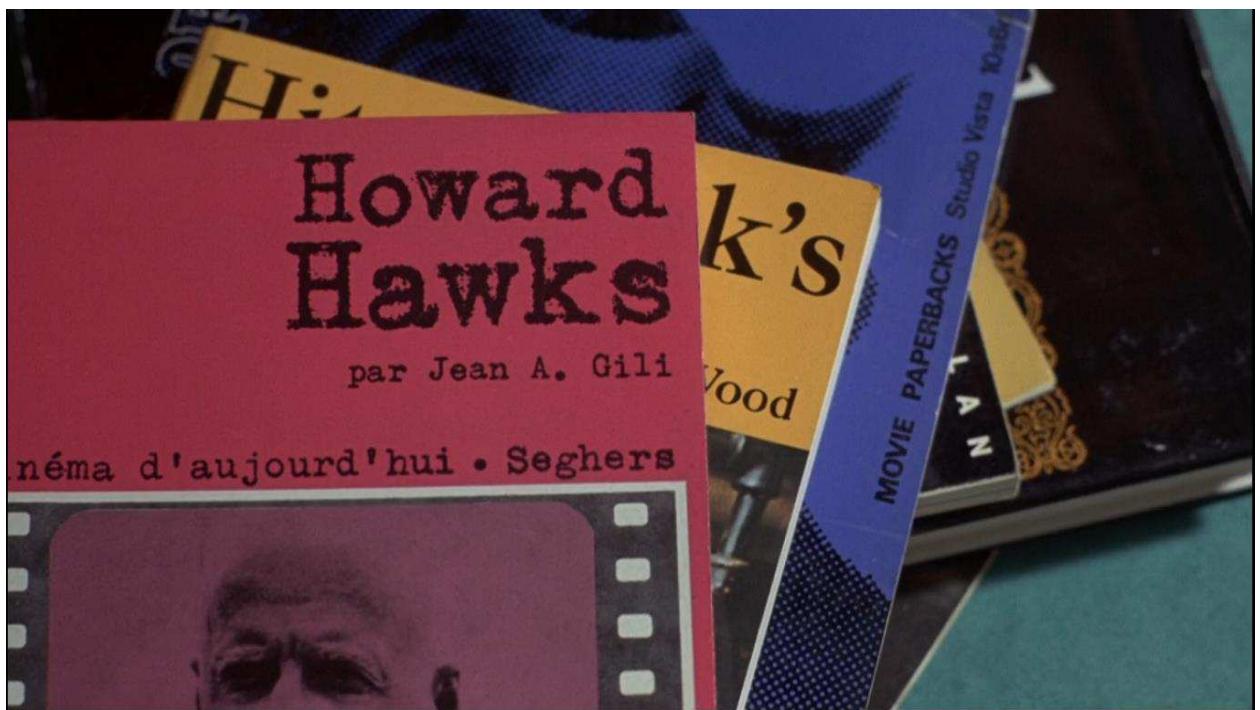


Рисунок А1. Фильм «Американская ночь», книги о кино и режиссёрах.



Рисунок А2. Фильм «Американская ночь», жертва для Жана Кокто.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б (продолжение)



Рисунок А3. Фильм «Весна», наблюдения в павильоне.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б (окончание)



Рисунок А4. Фильм «Весна», сцена после первых титров.

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки (профиль: кино и видео)
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЁМ «КИНО В КИНО» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Руководитель



подпись, дата

канд. филос. наук, доцент

К.В. Резникова

Выпускник



подпись, дата

Е.А. Дацшенко

Красноярск 2019