

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

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н.П. Копцева

« _____ » _____ 2018 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

50.04.03 История искусств

КОНЦЕПТ «ПАМЯТЬ» В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА РАБОТ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ РЕЖИССЕРОВ
2000-2010 ГОДОВ)

Руководитель _____ канд. филос. наук, доцент Н.М. Лобакова

Выпускник _____ Е.Е. Гудкова

Рецензент _____ Л.Ф. Караева

Красноярск 2018

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Концепт «память» в современной визуальной культуре (на материале анализа работ отечественного киноискусства 2000-2010-х годов)»

Нормоконтролер

А.Е. Худоногова

РЕФЕРАТ

Магистерская диссертация по теме «Концепт «память» в современной визуальной культуре (на материале анализа работ отечественного киноискусства 2000-2010-х годов)» содержит 85 страниц текстового документа, 1 приложение, 120 использованных источников.

«РОССИЙСКОЕ КИНО», «ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА», «КОНЦЕПТ «ПАМЯТЬ»», «КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ», «ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ», «А.А. ГЕРМАН».

Цель исследования – выявить основные характеристики и функции концепта «память» в современной визуальной культуре на материале отечественного киноискусства и их значение в современной российской культуре.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- анализ современной исследовательской литературы, посвященной концепту «память» в культуре и искусстве;
- определение ключевых понятий: «современная визуальная культура», «концепт», «визуальный концепт», «репрезентант визуальной культуры»;
- определение традиции формирования концепта «память» в отечественной культуре (киноискусстве);
- выявление на основе анализа репрезентативного произведения киноискусства основные характеристики концепта «память» в современной визуальной культуре.

В результате проведенного исследования были выявлены визуальные и аксиологические характеристики концепта «память» в отечественном киноискусстве, а также определено его место в современной визуальной культуре.

Полученные данные могут быть применены в дальнейшем изучении концептуальной составляющей современной визуальной культуры.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
1. Концепт «память» в современных социально-культурных исследованиях.....	11
1.1. Теоретические основы исследования концепта «память» в гуманитарном знании.....	11
1.2. Теоретические основы исследования концепта «память» в визуальной культуре и отечественной культурной практике.....	30
2. Концепт «память» в современной визуальной культуре.....	54
2.1. Методологические подходы в исследовании визуального концепта «память».....	54
2.2. Анализ кинопроизведений А.А. Германа как репрезентанта формирования концепта «память» в современной визуальной культуре.....	61
Заключение.....	73
Список использованных источников.....	75
Приложение А.....	86

ВВЕДЕНИЕ

Современная культура представляет собой сложное динамичное явление, в котором визуальная составляющая становится доминирующей, всё больше распространяясь на все культурные сферы. По этой причине современная культура нередко обозначается как преимущественно визуальная. Предполагается, что данная характеристика является отличительной особенностью современных культурных практик, однако нельзя забывать, что развитие универсального визуального языка в культуре происходит от начала развития человечества. Такой формой непрерывного развития является искусство. Визуальный язык позволяет запечатлеть время, мысль, сохранить отпечаток сознания, являясь при этом универсальной коммуникативной структурой. Язык визуальной культуры не требует дополнительного перевода, но действует по собственным законам, схожим с законами функционирования мыслительного процесса, визуального мышления. Вот почему исследование развития культуры в структуре визуального языка позволяет определить тенденции развития современного человека.

В современном быстро меняющемся мире сохранение и осознание ускользающего культурного кода, определение своеобразия собственного пути в культурно-философском отношении является одной из важнейших задач. С течением времени представление человека о себе меняется, но не убывает его потребность в самопознании и в познании устройства мира, в котором он живет. Память является важнейшей познавательной структурой, постоянно воплощаемой и репрезентируемой в произведениях изобразительного искусства. Каждый визуальный образ – репрезентация отпечатка памяти¹. В то же время, в современной визуальной культуре, начиная приблизительно со второй половины XX века, концептуальное

¹Гудкова, Е.Е. Кинематограф как визуальный концепт памяти (на материале творчества К. Маркера) [Электронный ресурс]: выпускная квалификационная работа бакалавра : 50.03.01 / Е. Е. Гудкова. — Красноярск : СФУ, 2016.

пространство памяти становится предметом активного и разностороннего осмысления. Этот процесс связан с необходимостью осмысления актуальной культурной ситуации: память как сфера сохранения и трансформации культурных кодов позволяет найти ответ на вопрос о текущем состоянии нашей ментальности, помогает протянуть нить, связывающую прошлое и настоящее и не терять направление, двигаясь от одного настоящего времени к другому. Произведения визуального искусства как репрезентанты современной визуальной культуры выступают как наиболее чувствительные «приемники», схватывающие тенденции индивидуального и социального самосознания. Концептуальное поле визуального воплощения памяти является носителем данных тенденций и полем их эстетических и этических преобразований. Все это несомненно определяет актуальность исследования специфики концепта «память» в современной визуальной культуре.

Понятие «визуальная культура» включено в сферу обширного исследовательского поля, которое объединяет множественные формы визуальной репрезентации, такие как реклама, видео-арт, визуальное искусство, кинематограф.

Среди других форм современной визуальной культуры кинематограф представляется наиболее ёмкой структурой, приближенной, как к сфере искусств, так и к областям социальной, психологической культурной организации жизни. Кинематограф развивается, вбирая в себя тенденции современных визуальных практик, и в то же время заново открывает себя как искусство². Эта особенность искусства кино позволяет выявлять в нем отражение различных тенденций развития современной культуры. Российский кинематограф, будучи включенным в сферу мирового киноискусства, является одной из форм репрезентации отечественной культуры. Среди действующих визуальных концептов в культуре концепт «память» выступает одним из наиболее распространенных, поскольку

² Метц, К. Воображаемое и означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.

является одним из образующих элементов. В современной российской визуальной культуре развитие концепта «память» проявляется как весьма актуальный процесс в контексте формирования самосознания. Данные тенденции позволяют определить актуальность и даже необходимость исследования концепта «память» в современной визуальной культуре.

Степень изученности. Несмотря на наличие множества работ, посвященных кинокритике, философии, социологии и психологии кино, особенностям кинопроизводства, и прочим аспектам кинематографа, исследование различных его сторон еще отнюдь не исчерпало себя. Согласно мнению исследователей, время больших теорий кино уходит в прошлое³, тем не менее, проблематика изучения современной кинематографии постоянно актуализируется появлением новых тенденций в развитии экранной культуры и визуального искусства.

Междисциплинарные исследования истории и методологических подходов в киноведении неизбежно затрагивают некоторые концептуальные основы киноискусства, среди которых одной из основных является связь кино с концептами времени и памяти. Данной проблематике посвящены монографии М.Ю. Лотмана, М.Ямпольского, К. Метца, Д.Л. Салынского, Н.А. Хренова, К. Разлогова, Н. Болдырева.

Развитие междисциплинарных методологических подходов в исследовании визуального концепта «память» разрабатываются в работах иностранных авторов, таких как Y. Dudai, D. Sutton, R. Gillian, I. McNeill, H.King, A. Kuhn, R. Hillman.

Более узким вопросам, связанным репрезентацией времени и памяти в кино посвящены статьи Е.В. Волкова, М. Ямпольского, Е.А. Елисеевой, О.А. Кирилловой, Л.В. Стародубцевой, В.В. Виноградова, А.В. Коневой, В.О. Чистяковой, В.А. Хохлова. Перечисленные авторы обращаются как к

³ Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993

исследованиям особенностей отечественного кино, так и к проблеме репрезентации памяти в мировом кинематографе.

Вопрос формирования концепта «память» активно изучается и в других областях гуманитарного знания. Так, в области социальных наук и истории исследованием данного концепта посвящены статьи Л.И. Миклиной, Я.М. Поливанова, К.В. Акулинина, М.Н. Шумихина, А.В. Ахметшиной, М.О. Орлова, Р.Ю. Сабанчеева, Е.В. Романовской, и другие. Современные ученые проводят свои исследования, опираясь на концепции выдающихся историков и социологов, таких как П. Нора, М. Хальбвакс и др.

В сфере культурно-лингвистических исследований концепту «память» посвящен большой монографический труд Н.А. Брагиной. Автор рассматривает различные аспекты формирования и функционирования концепта «память» в языке и культуре, проводя междисциплинарный анализ источников. Проблеме вербализации и образного формирования памяти и других концептов также посвящены статьи Д.В. Абашевой, Н.А. Бородиной, Л.М. Бондаревой, С.Г. Шульженковой, Е.И. Нак, Н.В. Попиль, С.М. Карпенко, О.В. Фельде, Л.Н. Шамне, И.А. Тарасовой, А.А. Худякова, и др.

Теоретические основы изучения явлений визуальной культуры прорабатываются в исследованиях В.М. Розина (визуальное восприятие), С.Сонтаг (фотографические образы), К.Разлогова (экранная культура), М. Мягковой (визуальная культура как социокультурный феномен), W. Davis (теория визуальной культуры), J. Stokes (визуальная культура и самосознание).

Степень изученности проблемы репрезентации концепта «память» в целом представляется достаточно высокой. В то же время, в исследовательском поле выявляются некоторые лакуны: 1) недостаточно изучены особенности формирования концепта в визуальной культуре (большинство работ, посвященных концепту «память» происходят из литературоведения); 2) практически не исследован вопрос репрезентации

концепта «память» в современном российском кино. Попытка заполнить эти лакуны является исследовательской задачей диссертации.

Объект исследования – современное российское кино на примере избранных репрезентантов – произведений 2000-2010-х годов, связанных с формированием концепта «память». Основным репрезентативный объект исследования – творчество режиссера А.А. Германа (Алексея Германа-младшего).

Предмет исследования – концепт «память» в современной визуальной культуре.

Цель магистерской диссертации – определить основные характеристики и функции концепта «память» в современной (отечественной) визуальной культуре и их значение в современной российской культуре в целом.

Методология исследования:

1. Теоретические методы: анализ отечественных и зарубежных источников, посвященных исследованию концепта «память» в различных отраслях гуманитарного знания, в частности, в сфере визуальной культуры; анализ образцов отечественной культурной практики.
2. Эмпирические методы: визуальный контент-анализ, применение метода философско-искусствоведческого анализа. Методологическая основа практического исследования – герменевтический подход, а также некоторые пропозиции семиотики.

Гипотеза исследования состоит в том, что концепт «память» является одним из ведущих в современной отечественной визуальной культуре, в особенности, в искусстве кино. Поскольку современная визуальная культура активно развивается, формирование концепта в визуальном кинематографическом образе является смыслообразующим фактором для культуры в целом. Предполагается, что основные характеристики концепта

«память» в современном киноискусстве как художественном репрезентанте современной визуальной культуры, содержат в себе принципы формирования национальной ментальности. Таким образом, ответив на вопрос, каков визуальный образ концепта «память», формируемого и транслируемого в современной культуре, представляется возможным прояснить более сложные культурно-искусствоведческие проблемы, такие как выявление характеристик национального культурного кода, определение традиции и нового в современном киноискусстве, и другие.

Теоретическая и практическая значимость. Результаты исследования концепта «память» в современной визуальной культуре могут быть применены в качестве методического материала для дисциплин, связанных с искусствоведением, киноведением, исследованиями визуальной культуры. Кроме того, полученные результаты позволяют актуализировать более сложные академические задачи, например, составление теории и методологии анализа визуализации концептов в культуре.

Апробация результатов. Статья с результатами пилотного исследования была представлена на конференции «Перспектив Свободный 2018» (г. Красноярск) и предложена к публикации в Сибирском антропологическом журнале. Так же тезисы исследования были предоставлены на XI Международную школу социальных исследований «Рабочие языки памяти» (г. Иркутск).

Структура работы. Основная часть магистерской диссертации состоит из двух частей: теоретической и практической. В первой главе прорабатываются теоретическая база. Первый параграф посвящен анализу теоретических основ исследования концепта «память» в гуманитарном знании в целом, и в частности, в современной визуальной культуре. Представлен литературный обзор современных исследований памяти как образа и концептуальной структуры. Второй параграф посвящен рассмотрению теоретических основ исследования концепта «память» в практиках визуальной культуры. Во второй части первой главы выявляются

предпосылки формирования концепта «память» в современном кино, а также определяется место данного концепта в российской культуре, определяются тенденции, связанные с формированием образа памяти в современном отечественном кинематографе.

Вторая глава посвящена практическому исследованию выбранных репрезентантов – творческим работам режиссера А.А. Германа. В первом параграфе прорабатывается методология, рассматриваются исследовательские подходы к анализу экранного образа и конкретного визуального концепта. Во втором параграфе представлен анализ репрезентативного произведения киноискусства А.А. Германа («Под электрическими облаками», 2015) с применением выбранной методологии. В результате проведенного анализа во втором параграфе формулируются особенности визуального концепта «память» в современной культурной среде.

1. КОНЦЕПТ «ПАМЯТЬ» В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Глава посвящена анализу основ изучения концепта «память» в современной теории и практике. В первой части проводится классификация современных исследований явления и концепта «память» в гуманитарных науках, выявляются основные тенденции репрезентации концепта «память» в литературе и в практиках визуальной культуры. Во второй части даются определения ключевых понятий: «визуальная культура», «концепт», «концепт «память», исследуется проблематика репрезентации памяти в культурных практиках. Исследуются тенденции развития современного российского киноискусства как части современной визуальной культуры в контексте традиции и новаторства культурной репрезентации.

1.1. Теоретические основы исследования концепта «память» в гуманитарном знании

Феномен памяти является весьма востребованным междисциплинарным объектом изучения таких областей научного знания как: физиология, психология, социология, философия, искусствоведение, и т.д. Осмысление и исследование концепта «память» на сегодняшний день остается актуальной научной проблемой: память, как категория и концепт, представляет собой многогранное явление, связанное с другими фундаментальными категориями, такими как время, история, самосознание и многими другими. В связи с тем, что явление памяти является настолько же загадочным, насколько и важным, его исследования в различных областях науки представляются чрезвычайно актуальными на протяжении долгого времени.

Исследование памяти в области гуманитарного знания преимущественно связано именно с концептуальным осмыслением данного явления – концепта «память». Понятие «концепт» (лат. *conceptus* – собрание,

восприятие, зачатие) – акт «схватывания» смыслов вещи (проблемы) в единстве речевого высказывания⁴ – понимается здесь как комплексное, составное понятие, проявляющееся в культурных текстах.

Существуют различные научные классификации типов памяти, одна из которых выделяет индивидуальную и коллективную память. Изучение в рамках социальных наук коллективной памяти является одним из наиболее распространенных аспектов исследований в данной области. На это указывает обзор научных статей последних пяти лет, посвященных исследованию феномена и концепта «память»: появляется множество работ, посвященных изучению социальной, исторической и коллективной памяти. Таким образом, один из наиболее обширных блоков общего обзора современных научных статей, в которых поднимается проблема изучения концепта «память», является условно названный **«социально-исторический блок»**. Данные исследования концентрируются преимущественно на изучении исторической, коллективной памяти, а также на формировании концепта «память» в социально-политическом дискурсе.

Вопросам формирования исторической памяти посвящены работы Миклиной Л.И.⁵, Дуговенко⁶ и А.В. Марущак.⁷ Авторы данных исследований разграничивают понятия индивидуальной, социальной и коллективной памяти, дают им определения, а также обосновывают необходимость формального и содержательного подходов к изучению социальной памяти. Подобные подходы к исследованию памяти предлагают результаты прикладных исследований, связанных с социальным конструированием памяти. В частности, автор последней из перечисленных

⁴ Неретина С.С. Концепт // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ит-т философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 306.

⁵ Миклина Л.И. Структура и содержание социальной памяти общества // Научное мнение. 2014 – № 9 – С. 71-74.

⁶ Дуговенко К.О. Дискурсивные единицы конструирования исторической памяти (на материале текстов российской и латвийской прессы) // Политическая лингвистика - № 3 – 2014 – С. 115-123.

⁷ Марущак А.В. Концепт социальной памяти и его эвристический потенциал (на примере «устной истории») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики - № 11(1) – 2014 – С. 129-132.

работ акцентирует внимание на разработке научной методологии по изучению социальной памяти.

К этой же категории работ, посвященных изучению коллективной исторической памяти, относятся статьи О.В. Герасимова.⁸ В этих работах автор рассматривает соотношение между историческим событием как таковым («в-себе-событие») и историческим событием как конструктом памяти, сформировавшемся в результате социальной и политической работы. Политико-идеологическому аспекту исторической памяти посвящена работа О.Н. Коршуновой⁹, в которой автор исследует роль исторической памяти в представлении образов государств, а также рассматривает проблему неизбежной разности в формировании такой памяти в контексте различных государственных идеологий.

Интересные примеры исследования концепта «память» представлены работами К.В. Акулинина, посвященная изучению процесса формирования исторической памяти¹⁰, и А.С. Ходнева¹¹, исследующего особенности формирования исторической памяти на материале письменных публицистических источников. К этому же блоку следует отнести работы, рассматривающие «мифы», исторические образы, формирующиеся в социальной памяти. Репрезентативным исследованием в этом ряду можно назвать работу Шумихиной М.Н. «Политический миф: жизнь, забвение, культурная память».¹² Данная статья посвящена общим закономерностям формирования исторического мифа в рамках идеологии, который воспроизводится как форма прошлого.

⁸ Герасимов О.В. Категория исторического события в контексте исторической памяти // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. 2013 2(11): 174-179.

Герасимов О.В. Историческая память и политический дискурс: особенности взаимодействия // Вестник Самарского муниципального института управления. № 1 (28) – 2014 – С. 136-134.

⁹ Коршунова О.Н., Поливанов Я.М. Историческая память о мировых войнах как проблема конфликтологии // Конфликтология. № 3 – 2014 – С. 39-50.

¹⁰ Акулинин К.В. Коллективная память о Первой Мировой войне в Великобритании в межвоенный период. К постановке проблемы // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. № 4 – 2014 – С. 163-168.

¹¹ Ходнев А.С. Первая Мировая война и историческая память: по страницам британского журнала “The History Today” // Ярославский педагогический вестник. № 3 – 2014 – С. 90-95.

¹² Шумихина М.Н. Политический миф: жизнь, забвение, культурная память // Вестник Гуманитарного университета. № 3 - 2014 – С. 53-58.

Следует отметить, что авторы данных статей частично затрагивают и вопросы культурной памяти в контексте социальной. Так, статья А.Н. Юркина «Историческая и социальная память в коллективных верованиях»¹³, посвящена идеологическому аспекту коллективной памяти, который также затрагивается в работах, указанных выше. В работах К.А. Жарчинской¹⁴, А.В. Гладышева¹⁵ и А.А. Нечаевой¹⁶ предлагаются подобные исследования памяти как культурного явления. Они исследуют конкретные мифы и образы, взаимодействующие с исторической памятью в ее идеологическом аспекте. В последней статье также поднимается тема политической выгоды в освоении исторической и культурной памяти.

Некоторые статьи, посвященные исторической социальной памяти, поднимают вопросы ценностной значимости данного феномена как актуальную проблему.¹⁷ Так, в работе А.В. Ахметшиной поднимается проблема необходимости разработки государственной стратегии в формировании единой исторической памяти у молодежи. Подобную направленность имеют научные статьи А.В. Рачипа, И.А. Янкина¹⁸ и Т.Н. Ключниковой¹⁹, посвященные воспитанию молодежи и рассматривающие концепт «память» в аксиологическом аспекте. Историческая память проявляется как концептуальный инструмент в воспитании ценностных и гражданских устоев. Подобный пример исследования, но в более обширном поле предлагает статья Л.Ю. Логуновой.²⁰ Данное исследование также

¹³ Юркин А.Н. историческая и социальная память в коллективных верованиях // *Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты*. № 13 – 2014 – С. 271-275.

¹⁴ Жарчинская К.А. Миф и историческая память: образы славянской «традиции» в социальных сетях // *Вестник Томского государственного университета*. № 4 – 2014 – С. 97-103.

¹⁵ Гладышев А.В. Казаки во Франции в 1814 г.: образ и коллективная память // *Уральский исторический вестник*. № 4 (45) – 2014 – С. 15-24.

¹⁶ Нечаева А.А. Историческая память Уэльса: проблемы конструирования национальной традиции // *Уральский исторический вестник*. № 4 (45) – 2014 – С. 33-40.

¹⁷ Ахметшина А.В. Понятие «историческая память» и ее значение в современном российском обществе // *Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история*. № 38 – 2014 – С. 11-15.

¹⁸ Рачипа А.В., Янкина И.А. Историческая память: динамика ценностных ориентаций и оценок молодого поколения // *Социально-гуманитарные знания*. № 7 – 2014 – С.210-215.

¹⁹ Ключникова Т.Н., Исаева Е.Ю. Историческая память о Великой Отечественной войне как процесс формирования гражданской идентичности молодежи // *Образование и общество*. № 87 – 2014 – С. 65-69.

²⁰ Логунова Л.Ю. Семейно-родовая память: временные ипостаси и социальные ресурсы // *Вестник Томского государственного университета*. № 379 – 2014 – С. 69-75.

рассматривает ценностный аспект памяти во взаимосвязи с его политической значимостью.

Выделяется также направление исследований, посвященных коммуникативному аспекту исторической памяти: работы М.О. Орлова и Д.А. Аникина²¹, Д.Е. Эсаулова²², Вэньцзянь Цзан.²³ Последние две работы рассматривают роль и потенциал исторической памяти в международных отношениях.

Следующий блок научных работ, связанных с изучением концепта «память», представлен рядом исследований в рамках философии. Можно обозначить его как **«культурно-философский блок»**.

Вопросам памяти как онтологического явления посвящены работы Т.Х. Керимова²⁴, Е.А. Яблоковой²⁵, Р.Ю. Сабанчеева²⁶, Е.В. Романовской²⁷. Последняя в данном ряду работа представляет особый интерес для изучения памяти как концепта. В статье Е.В. Романовской анализируется опыт французского социолога М. Хальбвакса в изучении памяти, в частности, рассматриваемая им проблема соотношения коллективной памяти (внешней, социальной, исторической) и индивидуальной (внутренней, личной автобиографической). Опираясь на концепцию М. Хальбвакса, а также других исследователей данной проблемы, автор статьи определяет природу и типологию памяти, выявляя специфику соотношения между понятиями «память» и «история» как противостоящими категориями. В качестве краткой формулировки этого тезиса, можно привести цитату французского

²¹ Орлов М.О., Аникин Д.А. Социальная память как диалог: пространственные и дискурсивные основания // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия: Политология. Международные отношения. № 4 – 2014 – С. 55-61.

²² Эсаулова Д.Е. историческая память как фактор развития международных отношений (на примере двусторонних отношений Японии и Республики Корея) // Вестник НГУЭУ. № 4 – 2014 – С. 226-232.

²³ Вэньцзянь Цзан. Язык как вербализованная память культуры в концепте формирования межкультурного медиадискурса // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования. Языки и специальность. 2014 - № 3 – С. 17-29.

²⁴ Керимов Т.Х. Онтологическая память: бытие прошлого // Ученые записки Казанского университета. Серия: гуманитарные науки. № 1 – 2014 – С. 58-69.

²⁵ Яблокова Е.А. Историческая память как феномен духовной культуры // Государственная служба. 2010 (3): 94-98.

²⁶ Сабанчеев Р.Ю. Память как культурно-исторический феномен в работах Мориса Хальбвакса // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. № 2 (28) - 2014 – С. 127-132.

²⁷ Романовская Е.В. Морис Хальбвакс: культурные аспекты памяти // Известия Саратовского университета. Серия: Философия. Психология. Педагогика - № 3 – 2010 – С. 39-44.

историка Пьера Нора, на которую опирается автор: «...История – это всегда проблематичная и неполная конструкция того, чего больше нет. Память – это всегда актуальный феномен, переживаемая связь с вечным настоящим. История же – это репрезентация прошлого».²⁸ Важный вывод, к которому приходит автор, состоит в том, что концепт «коллективная память» неизбежно тяготеет к политико-идеологической репрезентации прошлого, следовательно, исследуя особенности концепта «память» в культуре, важно не уклоняться в сторону репрезентации прошлого, а скорее рассматривать постоянно актуализируемый опыт связи времен. Данная работа является одним из ряда теоретических источников, которые предлагают методологический подход исследования концепта «память» как личностного, динамичного явления, акцентируя внимание на индивидуальном аспекте памяти. В то же время, явление коллективной памяти, открытое в XX веке в гуманитарном знании последователями Дюркгейма, в исследовании культурной памяти является неотъемлемой частью концепта. Противопоставляется не «память индивидуальная» и «память коллективная» а концепт «память» и история. Следуя подходу М. Хальбвакса и П. Нора, можно выявить несколько противостоящих друг другу характеристик памяти и истории. Согласно данной методологии, память и история соответствуют понятиям «священное»/ «прозаическое», «пространство памяти»/ «временная протяженность», «абсолютное»/«относительное», «пережитое»/ «оторванное от опыта». И память, и история могут быть связаны с запечатленным элементом (следом, архивом), однако история закрепляет себя только за этим элементом, в то время как память существует на границе сознания и источника воспоминания, а потому память концептуально представляется динамичной структурой. Данный подход типичен и наиболее адекватен для культурных исследований памяти и позволяет дать предварительную характеристику концепта «память» в культуре.

²⁸ Нора П. Франция – Память/ П. Нора, М. Озуф [и др.]. СПб., 1999.

Важным исследованием особенностей функционирования концепта «память» в культуре является монография Н.Г. Брагиной²⁹. В книге рассматриваются различные интерпретации памяти на протяжении истории философии, исследуется концепт «память» в культурно-философском ключе. Автор рассматривает различные языковые формулировки, связанные с памятью. Брагина предпринимает масштабное исследование концептуального функционирования памяти в культуре, опираясь на опыт исследования памяти предыдущих лет, и делает важный в ключе исследуемой проблемы вывод: «Память осмысливается преимущественно посредством метафор и сравнений, конструируемых не на основе непосредственного чувственного опыта, но как результат устойчивой коллективной рефлексии. Стереотипные представления о памяти закреплены в социуме. Это является ее отличительным свойством, и это отмечает большинство исследователей памяти. Л. Кирмаер называет такие стереотипные представления о памяти *метапамятью*».³⁰ В монографии выделяются и исследуются наиболее распространенные модели культурной памяти, функции концепта «память» в языке и культуре.

Наибольшее внимание уделяется литературным источникам как первичным носителям культурных кодов, что является закономерным, поскольку изучение концептов происходит из сферы лингвистики. Подобные исследования также опираются на философские и культурологические концепции, и предлагают методологические подходы к исследованию концептов в культуре, что позволяет экстраполировать исследовательские данные на область визуальной культуры.

В связи с этим, следующий блок работ посвящен исследованию памяти на материале различных языковых моделей. Условно его можно обозначить как «**литературно-лингвистический блок**». Подобные работы содержат ценный опыт исследования концепта. Так, в статье

²⁹ Брагина Н.Г. Память в языке культуры – М.: Языки славянских культур, 2007 – 520 с.

³⁰ Там же, с. 17.

«Синтаксический способ репрезентации концепта «память»³¹ Н.А. Бородина исследует структурные схемы концепта «память» на лингвистическом уровне, отмечая такую структурную составляющую как взаимосвязь памяти и мышления: «Процессы памяти и мышления тесно взаимосвязаны. С одной стороны, образы памяти составляют основной материал мышления, именно в память поступает информация, полученная в результате мыслительной деятельности; с другой – чем больше и глубже человек размышляет над запоминаемым материалом, тем лучше он запоминается».³² В результате анализа языкового материала, автор выделяет особенности воплощения структурных схем в языковом тексте.

Примеры исследований в данном направлении представлены работами Л.М. Бондаревой³³, Л.М. Ньюбиной³⁴ (рассматривает личностную память в форме автобиографии как мульти-концептуальное пространство), М.Г. Сабадашевой.³⁵ (связь концептов «память» и «забвение»). В данном направлении также работают современные исследователи С.М. Карпенко³⁶, Д.В. Абашева³⁷, Г.А. Дихтярь³⁸, О.В. Фельде³⁹, С.Г. Шулежкова⁴⁰, Е.И. Нак⁴¹,

³¹ Бородина, Н.А. Синтаксический способ репрезентации концепта «память» // Вестник Вятского государственного университета. – 2009 – С. 61-64

³² Там же, с. 62.

³³ Бондарева Л.М. Особенности вербализации концепта «память» в немецком языке // Известия Смоленского государственного университета. № 3 (27) – 2014 – С. 75-82.

³⁴ Ньюбина Л.М. О концептуальном пространстве автобиографической памяти // Вопросы когнитивной лингвистики. № 2 – 2010 – С. 39-47.

³⁵ Сабадашева М.Г. Лингвокультурная идея памяти и забвения в русской паремиологии // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. № 2 – 2009 – С.30-33.

³⁶ Карпенко С.М. Концепт «память» в поэтической картине мира Н.С. Гумилева и А.А. Ахматовой: сопоставительный аспект // Вестник Томского государственного педагогического университета. № 9 – 2014 – С. 47-53.

³⁷ Абашева Д.В. «Я здесь беседую с минувшими веками...»: историческая память в лирике Н.М. Языкова // Вестник Славянских культур. № 1 – 2014 – С. 93-101.

³⁸ Дихтярь Г.А. Историческая память как элемент пространственно-временной организации прозы И.А. Бунина (на примере произведений «Антоновские яблоки», «Суходол») // Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире. № 5 – 2014 – С. 169-174.

³⁹ Фельде, О.В. Концепт «память» в творчестве В.П. Астафьева // IV Астафьевские чтения в г. Красноярске. Национальное и региональное в русском языке и литературе – 2007. – С.176-183

⁴⁰ Шулежкова, С.Г. Концепт «память» в русской духовной культуре и средства его вербализации // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста. – 2003. – С.125-127

⁴¹ Нак, Е.И. Варианты репрезентации концепта «память» в поэтических текстах А.Ахматовой // Вестник Брянского государственного университета. – 2010. – С. 1-5

Н.В. Попиль⁴². Особенность их исследовательской работы заключается в том, что они рассматривают феномен памяти как концепт, индивидуально оставленный для каждого определенного случая, а также потенциально связывают концепт памяти с визуальным образом. Данные работы могут быть полезными при уточнении концепции памяти в области визуальной культуры. Проанализировав данные исследования, можно сделать вывод, что в поэтическом образе концепт представляется в своем концентрированном виде. Опираясь на методологию и выводы, полученные исследователями концепта «память» на материале русской литературы, можно произвести соответствующее исследование с визуальной поэзией, изучая генезис концепта в образах визуального искусства.

Помимо работ, объединенных по тематике в блоки научных направлений, существуют отдельные работы, которые могут быть полезны в данном исследовании. Такова статья В.И. Гончарова, явлению посвященная памяти о движении.⁴³ Автор работы проводит подробное исследование памяти на движения, отделяя данный тип памяти от других, также связанных с движением. Данное исследование имеет большое значение не только в силу того, что память на движения является важнейшим явлением с физиологической точки зрения, но и может послужить материалом для исследования возможных искусственных моделей памяти посредством кинематографа.

Для того чтобы оценить степень изученности темы кинематографа как концепта памяти, необходимо провести обзор существующих исследований на эту тему. Условно этот блок можно назвать **«кинематографический»**.

Первый ряд статей, посвященных взаимосвязи кино и памяти, представляет взгляд исследователей на российское кино как средство конструирования исторической памяти. В своих работах авторы зачастую обращаются к образам Великой Отечественной войны как важнейшим

⁴² Попиль, Н.В. Коннотативные смыслы концепта «память» (на материале текстов И.А. Бунина и А.И. Куприна) // Научные ведомости Белгородского государственного университета. – 2016. – С. 28-33

⁴³ Гончаров В.И. «Память на движения» как специальный вид памяти // Ученые записки университета им. П. Ф. Лесгафта. № 1 – 2014 – С. 35-39.

концептам формирования исторической памяти. При этом исследуются репрезентанты как советского, так и современного российского кинематографа. Подобная проблематика прорабатывается в статьях К. Фейгельсона⁴⁴, Е.В. Волкова⁴⁵, В.А.Хохлова⁴⁶. Данные исследования можно условно отнести к одному из предыдущих блоков, связанных с изучением коллективной исторической памяти в идеологическом и/или аксиологическом контексте. Подобный взгляд на проблему памяти в кино так же представлен в работах О.А. Ожеговой и А.В. Посадского⁴⁷, Е.В. Волкова⁴⁸, О.С. Нагорной⁴⁹, посвященных анализу репрезентации и трансформации исторических образов на экране. Существует также ряд статей, в которых исследуется проблема политического использования концепта исторической памяти в кинематографическом пространстве. Это работы А.Маркова «Политика памяти и поэтика беспамятства»⁵⁰, В.О. Чистякова «Отечественное военное кино 1911-2011 годов»⁵¹ и «Отечественная война 1812 года в нарративах «популярной культурной памяти»⁵².

Способам репрезентации памяти в кино посвящены работы «Изобразить прошлое» Э.Б. Кощеева⁵³, «Воображение времени в

⁴⁴ Фейгельсон К. Политика медиа и способы использования прошлого в России // Исторический журнал: научные исследования. № 4 – 2011 – С. 92-98.

⁴⁵ Волков Е.В. Образы Сталинградской битвы в советском художественном кино // Новый исторический вестник. № 2(44) – 2015 – С. 128-149.

⁴⁶ Хохлов В.А. Великая отечественная война в современном российском кино: продолжение в фэнтези-будущем // Новый исторический вестник. № 23 – 2010.

⁴⁷ Ожегова О.А, Посадский А.В. Киносимволы гражданской войны: море любви и пески ненависти // № 2 – 2010 – С. 196-205.

⁴⁸ Волков Е.В. «Колчаковщина» в советском игровом кино // Новый исторический вестник. № 35 – 2013 – С. 84-108.

⁴⁹ Нагорная О.С., Раева Т.В. Образы Первой Мировой войны на экранах межвоенной России и Германии: мемориальная политика и коллективная память. Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные науки. № 32 – 2012 – С. 45-48.

⁵⁰ Марков А. Политика памяти и поэтика беспамятства (Рец. На кн.: THE POETICS OF MEMORY IN POST-TOTALITARIAN NARRATION. LUND, 2008) // Новое литературное обозрение. № 101 – 2010 – С. 378-383.

⁵¹ Чистякова В.О. Отечественное военное кино 1911-2011 годов: медиадизация памяти // Культурологический журнал. № 3 – 2012.

⁵² Чистякова В.О. Отечественная война 1812 года в нарративах «популярной культурной памяти» // Артикульт. № 3 (11) – 2013 – С. 32-45.

⁵³ Кощеев Э.Б. Изобразить прошлое // Современное общество: вопросы теории, методологии, методы социальных исследований. № 1 – 2013 – С. 119-123.

современном кинематографе» А.В. Коневой⁵⁴. В этих исследованиях авторы рассматривают проблему медийного конструирования исторической памяти при помощи экранных образов и модели соотношения этих образов с памятью естественной.

Как показывает обзор современных исследований взаимосвязи кино и памяти, и в области данного научного поля объем исследований, посвященных изучению исторической памяти в социально-политическом аспекте весьма обширен. Примечательно, что среди подобных исследований всего одно посвящено изучению документального кино⁵⁵. Данный факт свидетельствует о том, что не только и не столько документальный кинематограф рассматривается как способ формирования и сохранения памяти, но и игровое кино является значимым носителем этой функции. Изучению потенциала игрового кино в формировании и сохранении памяти посвящена статья «Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти».⁵⁶ Авторы статьи классифицируют исторические кинокартины, разделяя их по способам работы с историческими образами, а также предлагают методы их изучения в качестве источников культурной памяти. В данном случае проблемное поле затрагивает сферу культурной памяти: память исследуется как более обширное явление в сравнении исследованиями концептуальных свойств памяти в историко-идеологическом аспекте.

Следующие исследования посвящены иному культурному аспекту памяти в кинематографе, связанному с моделированием *структуры памяти* при помощи средств кинематографа. Данные исследования имеют особое значение для настоящей работы. Так, В.В. Виноградов в своей статье анализирует механизмы моделирования структуры памяти на экране в

⁵⁴ Конева А.В. Воображение времени в современном кинематографе // Международный журнал исследований культуры. № 2 – 2012 – С. 42-47.

⁵⁵ Костылева И.А. Современное документальное кино: образ В. Распутина в фильме «Река жизни». № 8 – 2013 – С. 19-21.

⁵⁶ Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные науки. № 10 (269) – 2012 – С. 22-26.

творчестве Алена Рене. Важно отметить, что и в этом случае автор избирает в качестве объекта исследования именно игровые фильмы режиссера, известного и своими документальными работами (неигровые фильмы А.Рене упоминаются в статье, но лишь как вспомогательный объект для анализа).⁵⁷

Вопросам моделирования сознания и памяти в кино посвящены и работы: Е.В. Киричук, А.А. Кузьо «Моделирование в литературе и кинотексте: Кристофер Нолан и Умберто Эко»⁵⁸, А.А. Конева «Амнезия или формы объективации памяти»⁵⁹, Л.В. Стародубцевой «Кинематографическая «постпамять»»⁶⁰. Авторы данных исследований рассматривают различные способы репрезентации памяти как явления в кинематографическом пространстве. В.Ф. Познин исследует память как один из инструментов восприятия зрителем кинематографического произведения⁶¹. Данное исследование представляет интерес, поскольку соотносит природу человеческой памяти с природой кинообраза. В частности, автор указывает на тот факт, что различные способы представления времени в кинематографе представляют собой имитацию работы человеческого сознания во время сновидения. Автор придерживается психоналитического подхода в исследовании кинематографа как одного из наиболее ранних и продуктивных подходов в изучении кинообраза, при котором структура фильма сравнивается со структурой сна. Более масштабное исследование кино в этом направлении представлено монографией К. Метца «Воображаемое и означающее. Психоанализ и кино».⁶² В плане методологии данная работа представляет собой один из первых примеров применения психоналитического и лингвистического подходов к исследованию кино и

⁵⁷ Виноградов В.В. Влияние «нового романа» на экспериментальный кинематограф А. Рене // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 2-2 – 2011 – С. 32-38.

⁵⁸ Киричук Е.В., Кузьо А.А. Моделирование в литературе и кинотексте: Кристофер Нолан и Умберто Эко // Наука о человеке: гуманитарные исследования. № 3 (13) – 2013 – С. 133-136.

⁵⁹ Конева А.А. Амнезия или формы объективации памяти // Международный журнал исследований культуры. № 1 – 2012 – С. 111-117.

⁶⁰ Стародубцева Л.В. Кинематографическая «постпамять» // Культура и искусство. № 3 – 2013 – С. 297-305.

⁶¹ Познин В.Ф. Роль памяти в восприятии экранного образа // Вестник ВГИК. № 12-13 - 2012 – С. 96-105.

⁶² Метц, К. Воображаемое и означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.

киноязыка. Автор затрагивает вопросы соотношения экранного образа и сознания человека, а также предлагает методологический подход, объединяющий элементы психоанализа, лингвистического анализа и семиологии к исследованию концептуального содержания фильма.

Концепт «память» в кино тесно связан с категорией времени. Взаимосвязь кино и времени осознается едва ли не с первых дней появления кино как связь произведения и материала. Детальному исследованию проблемы репрезентации времени в кино посвящена монография Н.Е. Мариевской⁶³. Согласно мысли автора, о необходимости исследования структуры кино как специфического концепта художественного времени говорит появление новых тенденций и темп развития современного кинематографа. Кино, восприимчивое к новым технологиям, заново открывает себя как искусство. Развитие кино как сложного вида визуального искусства, занимающего одну из первых ниш в структуре современной визуальной культуры, позволяет определить необходимость исследования корней кинематографического времени и моделирования принципов создания кинотекста. Мариевская пишет: «Время становится объектом изображения и художественной рефлексии: разнообразие и сложность временных форм демонстрирует не только авторский, интеллектуальный, но и коммерческий кинематограф». Данный тезис ясно показывает, что время связано с кино в двойной системе: как неотъемлемая часть материала и как предмет изображения, рефлексии.

Автор монографии предпринимает попытку комплексного и глубокого изучения феномена времени в кино. В первой главе, обозначив основные труды, посвященные философской проблематике бытия и времени: А. Бергсона, Э. Гуссерля, О. Шпенглера, Н. Бердяева, С. Аскольдова, и др., Н.Е. Мариевская противопоставляет философское размышление о сущности времени явлению данного феномена в искусстве, и делает важный вывод:

⁶³ Мариевская, Н.Е. Время в кино / Наталья Мариевская. – М.: Прогресс-Традиция, 2015.

каждое произведение искусства актуализирует определенный концепт времени как опыт авторского переживания.

Определив произведение искусства как явление концепта художественного времени, автор переходит к более узкой теме, исследованию времени кинематографического. Рассматривая онтологическую связь времени и кино, автор опирается на авторитетные исследования данного вопроса в текстах Ж. Делеза («Кинематограф — это единственный опыт, в котором время дано как перцепция»), А. Тарковского («Время в кино становится основой основ, как звук — в музыке или цвет в живописи»), Л.Н. Нехоношина, Р. Макки.

Основной мотив исследования автора — решение практических задач, связанных с написанием сценариев для кинематографических произведений. Исходя из данной проблематики, проводится детальное исследование становления теории художественного времени в кино. Как отмечает автор, а начало этому процессу положили труды М. Бахтина, описавшего типы художественных хронотопов. Подчеркивается, что для Бахтина хронотоп — не метафора, не термин, а именно концепт. Художественное время мыслится как способ раскрытия смысла произведения. Понятие хронотопа («время/место»), так же как понятие художественного времени, имеет прямое отношение к построению концепта «память». Тем не менее, область исследования концепта «память» как отдельной значимой категории в кино не имеет подобного монографического исследования.

Вопрос представления времени на экране также затрагивается в статье, посвященной танатологии кино как отдельной научной дисциплине.⁶⁴ Статья посвящена исследованию танатологии кино как отдельной отрасли танатологии и как своего рода раздел в изучении кинематографа. Методологический анализ танатологии в кинопроизведениях А.Сокурова, И.Бергмана, А.Тарковского и др. затрагивает формальные художественные

⁶⁴ Кириллова О.А. Прологомены к танатологии кино: смерть и экранный хронотоп, линейность и монтаж // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология - № 1(15) / 2014 – С. 17-25.

особенности киноязыка в формировании кинематографической темпоральности, затрагивается проблема времени и памяти на экране. Опираясь на данные анализа, автор статьи отмечает, что кинематограф обладает уникальной возможностью изобразить переход от физического состояния к метафизическому. Также, автор указывает на свойство кинематографической обратимости смерти и обратимости времени. Таким образом, в данной статье затрагивается важная для настоящего исследования проблема кинематографа как искусства, способного визуально моделировать такие сущностные категории как смерть, время и память.

Существуют также работы, которые следует выделить отдельно в силу их значимости для темы данного исследования. Особое значение для данной работы имеет исследование памяти в историко-культурологическом аспекте, которому в некоторой степени посвящены работы Сюзан Зонтаг «О фотографии» и «Смотрим на чужие страдания». Анализ данных работ и отрывок из авторского текста «Смотрим на чужие страдания» приведены в статье Т.Вайзер.⁶⁵ В своих работах Сюзан Зонтаг затрагивает проблему памяти, соотношение памяти и визуального образа, в частности имеются в виду образы фотографий и других медийных пространств, представленных широкой публике. Также она ставит проблему коллективной памяти как фикции, неразрывно связывающей память с политикой и формированием идеологии в сознании людей. Память как этический акт и как рефлексия, по мнению Зонтаг, может быть только индивидуальной, иначе говоря, субъективной. В то же время, именно такая память как рефлексия способна дать более объективный взгляд на историю.

Значимый пример исследования памяти в области психологии представляет работа А.Р. Лурии «Маленькая книжка о большой памяти».⁶⁶ Книга представляет собой описание экспериментальных наблюдений, направленных на изучение работы феноменальной памяти одного человека,

⁶⁵ С. Зонтаг. Когда мы смотрим на боль других // Индекс/Досье на цензуру. № 22 – 2005.

⁶⁶ Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти. Издательство МГУ. 2011.

обладавшего выдающимися способностями запоминания при помощи ассоциативных образов. Данное исследование представляет собой описание исключительного случая, тем не менее, оно представляет важные данные о свойствах памяти, связанной с визуальными образами и формирующейся при ее помощи виртуальной реальности. Также автор предпринимает попытку изучить воздействие такой памяти на свойства характера и личности человека. Подробно описанный исследователем процесс запоминания и стирания из памяти различных структур в виде образов позволяет понять процессуальную природу памяти и определить связь концепта «память» с выстраиванием визуального образа.

Что касается иностранных источников, то здесь существует ряд исследований, изучающих память в контексте кинематографа и медийных пространств. Данные исследования представляют особый интерес, поскольку связаны непосредственно с темой настоящей работы. Интересный пример исследования представляет статья, посвященная исследованию цифровых технологий в кинематографе.⁶⁷ Опираясь на авторитетные философские концепции (А. Бергсон, Ж. Делез и др.), автор исследует возможности кинематографа в моделировании временных пространств. Подобные направления исследований представлены в работах W. Ernst⁶⁸, A. Kuhn⁶⁹, McNeill, Isabelle F.⁷⁰ В последней работе авторы концентрируются на изучении архивов цифровых технологии и влияния последних на их содержание. Особенный интерес для данной работы представляет собой исследование “Memory and the Moving Image”, в котором автор отстаивает вывод, состоящий в том, что память представляет собой интерсубъективный процесс, несмотря на то, что появляется множество новых форм массовых медиа.

⁶⁷ King H. *Virtual Memory : Time-based Art and the Dream of Digitality* // Durham : Duke University Press Books, 2015

⁶⁸ Ernst W., Parikka J. *Digital Memory and the Archive* // Minneapolis, MN : University of Minnesota Press. 2013

⁶⁹ Kuhn, A. *Memories of cinemagoing and film experience: An introduction* / Annette Kuhn, Daniel Biltereyst, Philippe Meers // *Memory Studies*. – 2017. – pp. 3-16.

⁷⁰ McNeill, Isabelle F. *Memory and the Moving Image : French Film in the Digital Era* // Edinburgh : Edinburgh University Press. 2010

Иностранные источники особенно интересны с методологической точки зрения. Несмотря на то, что предмет их исследования, как правило, далек от изучения отечественного кино, в них можно почерпнуть важные наработки в области визуальных методов исследования. Методологические наработки в области исследования визуальной культуры представлены в работах Gillian, R.⁷¹, Hillman, R.⁷², Kozin, A.⁷³. В работе Роджера Хилмана рассматриваются вопросы культурной памяти, связанные с использованием классической музыки в качестве саундтреков к фильмам. Автор выделяет критерии, по которым рассматривает корреляцию культурной памяти и музыки в кинематографе. Данная методология может быть успешно применена и на материале исследования отечественного кинематографа с точки зрения культурной памяти. Встречаются и очень важные работы, близкие к теме исследования. Так, в исследованиях А.Кuhn и Y.Dudai⁷⁴ проводится детальное рассмотрение актуальных тенденций в исследовании кино, исследовании памяти и их корреляции.

Также существует большой блок исследований памяти в гуманитарной сфере, затрагивающих проблему концепта «память» в области психологии, культурологи, философии; репрезентантами таких исследований являются работы А. Kumar⁷⁵, U. Arribas⁷⁶. Авторы данных работ концентрируют внимание на изучении ассоциативных концептов памяти и их роли в запоминании информации. К подобной области исследования относится статья L. Renoult, посвященная исследованию определенного аспекта: как

⁷¹ Gillian, R. On the relation between 'visual research methods' and contemporary visual culture // *The Sociological Review*. – 2014. – pp. 24-46

⁷² Hillman, R. Cultural memory on film soundtracks // *Journal of European Studies*. – 2003. pp. – 323-332

⁷³ Kozin, A. The appearing memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on 'crystal- image' // *Memory studies*. – 2007. – Freie Universität Berlin, Germany.

⁷⁴ Y. Dudai. The cinema-cognition dialogue: a match made in brain // Department of Neurobiology, The Weizmann Institute of Science, Rehovot, Israel. 2012 .Volume 6.

⁷⁵ Aswani Kumar Ch., Ishwarya M.S., Loo Chu Kiong. Research article: Formal concept analysis approach to cognitive functionalities of bidirectional associative memory // *In Biologically Inspired Cognitive Architectures* April 2015 12:20-33.

⁷⁶ Urquiza Arribas C. Constructing concepts and word meanings : the role of context and memory traces // University College London (University of London), 2015.

семантическая и эпизодическая память соотносятся между собой (на материале автобиографических текстов).⁷⁷

К этой же области можно отнести исследования памяти как гносеологического инструмента, а также особенности функционирования памяти. Подобные направления исследований представлены в работах Hibbert R.⁷⁸, Fairfield B., Qi Wang.⁷⁹, Peterson C.⁸⁰. Также как и некоторые русскоязычные исследования, указанные выше, англоязычные исследователи J. Winter⁸¹, M. Silverman⁸², D. Williams⁸³ предлагают стратегии исследования кинематографических образов памяти в аспекте наиболее значимых исторических событий (война, Холокост). Данные исследования также обращаются к изучению коллективной памяти.

Интересный пример исследования представляет собой следующее описание эксперимента с жидкой материей, в котором автор соотносит кинематограф с возможным инструментом самоорганизации, важной для понимания жизни.⁸⁴ Автор следующего исследования концентрируется на изучении сложного соотношения между историей и исторической памятью посредством медиа в условиях культуры постмодернизма.⁸⁵ Следует отметить, что среди иностранных исследований в наибольшей степени

⁷⁷ Renoult L., Davidson P.S.R., Schmitz E., Park L., Campbell K., Moscovitch M., Levine B., Autobiographically Significant Concepts: More Episodic than Semantic in Nature? An Electrophysiological Investigation of Overlapping Types of Memory // *Journal of Cognitive Neuroscience*. 2015, Vol. 27 Issue 1, p57-72. 16p. 1 Diagram, 8 Graphs.

⁷⁸ Qi Wang., Peterson C. The Fate of Childhood Memories: Children Postdated Their Earliest Memories as They Grew Older // *Frontiers in Psychology*. 1/12/2016, p1-7. 7p.

⁷⁹ Hibbert R. Are there any situated cognition concepts of memory functioning as investigative kinds in the science of memory? // University of Kent, 2015.

⁸⁰ Fairfield B., Mammarella N., Palumbo R., Di Domenico A. Emotional Meta-Memories: A Review // *Brain Sciences* (2076-3425). 2015, Vol. 5 Issue 4, p509-520. 12p.

⁸¹ Winter J. Sites of Memory, Sites of Mourning : The Great War in European Cultural History // Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

⁸² Silverman M. Palimpsestic Memory : The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film // Ed.: 1st ed. New York : Berghahn Books, 2013.

⁸³ Williams D., Canadian Electronic Library. Media, Memory, and the First World War // Montreal [Que.] : MQUP. 2009.

⁸⁴ Aubin D. 'The memory of life itself': Bénard's cells and the cinematography of self-organization // In *Science and the Changing Senses of Reality CIRCA 1900*, Studies in History and Philosophy of Science. № 39(3) - 2008 – pp. 359-369.

⁸⁵ Repina L. Historical Memory and Contemporary Historical Scholarship // *Russian Studies in History*. Summer 2010, Vol. 49 Issue 1, p8-25. 18p.

представлено изучение памяти в контексте современных технологий, а также изучение памяти как инструмента познания.

Таким образом, проведя краткий обзор научных исследований последних лет, посвященных исследованию памяти и концепта «память», можно сделать следующие выводы.

В области исследований феномена и концепта «память» наиболее распространенными и востребованными являются работы, посвященные социальному аспекту исторической памяти, вопросам ее конструирования и сохранения в массовом сознании. В то же время, существует небольшой блок исследований, посвященных изучению визуальной памяти, а также образного моделирования времени при помощи кинематографа. Однако исследования концепта «память» в визуальной культурной практике затрагивают лишь определенные аспекты визуального моделирования памяти (время, пространство, художественный хронотоп) и не дают полного представления о средствах визуализации данного концепта. Отсутствует комплексное исследование связи кино и концепта «память» в отечественной культурной практике, особенно последних лет, что вводит настоящую работу в область решения актуальной исследовательской задачи.

В связи с этим, можно сделать вывод, что данная тема имеет сравнительно достаточную степень изученности, однако, требует уточнения и последующей научной разработки. Для выявления специфики визуального концепта «память» в современной культуре необходимо: 1) сформулировать и уточнить основные исследовательские понятия «современная визуальная культура», «концепт», «визуальный концепт», «репрезентант визуальной культуры»; 2) определить визуальную традицию формирования концепта «память» в отечественной культуре (киноискусстве); 3) на материале репрезентанта сформулировать основные характеристики концепта «память» в современной визуальной культуре.

1.2. Теоретические основы исследования концепта «память» в отечественной культурной практике

Как видно из перечня работ, описанных в предыдущем параграфе, поле исследование феномена памяти в гуманитарной среде весьма обширно. Как одно из наиболее значимых явлений человеческого сознания, важнейший инструмент познания мира и себя самого, память исследуется в культурных практиках. Данное исследование посвящено формированию концепта в искусстве кино как одной из репрезентативных форм современной визуальной культуры.

Визуальная культура.

Понятие визуальной культуры включает в себя различные культурные практики визуализации и является предметом исследования дисциплин, рассматривающих тенденции развития культуры, психологии и искусства. Поскольку зрительные образы наполняют различные сферы культуры, исследования явлений визуальной культуры, как правило, базируются на междисциплинарных подходах.

Согласно определению, визуальная культура представляет собой академическое поле, фиксирующееся на функционировании зрительных образов, их восприятии, интерпретации и оценке, а также язык коммуникации современности. Визуальная культура в широком понимании включает в себя такие области культуры как кино, фотография, видео-арт, изобразительные искусства, реклама, дизайн, и т.д.⁸⁶ Таким образом, понятие визуальной культуры представляет собой обширную, постоянно развивающуюся сферу функционирования различных визуальных образов.

Современная визуальная культура предполагает ограничение временных рамок создания этих образов. Автор настоящего исследования придерживается указанных определений, ограничивая понятие до периода 2000-2010-х годов, акцентируя внимание на произведениях визуальной культуры, созданных за последнее десятилетие. Подобные временные рамки

⁸⁶ Даниэль, С. М. Искусство видеть / С.М. Даниэль. – М.: Амфора, 2006. – 206 с.

с одной стороны позволяют проанализировать современное состояние образов визуальной культуры, с другой стороны дают возможность дистанцироваться от указанного промежутка и оценить его как этап развития.

В качестве репрезентативного элемента визуальной культуры в данном исследовании была выбрана сфера кино. Кинематограф как синтетическое искусство, объединившее в себе достижения более ранних видов визуальных искусств, в настоящее время продолжает активно развиваться, вбирая в себя достижения визуальной культуры в широком ее понимании. Кроме того, произведения киноискусства, безусловно, являются обладателями наиболее широкой аудитории, что позволяет говорить о значимости экранного образа. Данные особенности кинематографа позволяют определить его не только как репрезентативный элемент современной визуальной культуры, но и как наиболее ёмкий носитель коммуникативной практики. Последнее обусловлено природой кино, обладающего коммуникативным потенциалом произведения искусства и выраженной социальной характеристикой – направленностью на коллективный просмотр.

Таким образом, в качестве объекта исследования рассматривается кинематограф как репрезентант современной визуальной культуры. В данном разделе необходимо рассмотреть специфику связи объекта и предмета исследования – визуальной культуры и концепта «память».

Концепт «память».

Термин «концепт», перешедший в гуманитарную сферу из логики, в рамках гуманитарного знания имеет ряд толкований с выделением различных аспектов. Исследователь трансформации понятия «концепт» при переходе его в область гуманитарных наук отмечает следующую особенность. «Слово «концепт» в протерминологической функции стало активно употребляться в российской лингвистической литературе с начала 90-х годов; лингвокультурологическое наполнение этой лексемы продолжила статья акад. Д. С. Лихачева, опиравшегося в ней на взгляды С. А.

Аскольдова-Алексеева»⁸⁷. В сфере когнитивной лингвистики происходит психологизация концепта, приспособление понятия к области гуманитарных исследований.

Выделяются несколько основных подходов исследования и применения понятия «концепт». Концепт рассматривается как единица индивидуального (А.А. Залевская) или национального сознания (С.Г. Воркачев, Г.В. Токарев – лингвокультурное направление), культурологический подход к концепту – представители литературоведения.⁸⁸ Существуют исследования концепта в рамках философии, лингвистики, психологии, а также синтетические определения указанного термина.

Среди основных аспектов термина «концепт» исследователи выделяют изначальные смыслы явлений (Демьянков В.З., Неретина С.С. и др.), ключевые слова (Вежбицкая А.), универсальные категории культуры (Гуревич А.Я.), и др.

В контексте данного исследования, исходя из специфики темы, необходимо выделить один из подходов к пониманию концепта. Рассмотрение спектра различных подходов к пониманию данного термина позволяет заключить, что наиболее близким в данном случае является определение концепта, данное академиком Ю.С. Степановым. Согласно данному определению, концепт - «основная ячейка культуры в ментальном мире человека»⁸⁹, которая, в понимании М.Ю. Степанова, также является ячейкой индивидуальной и общественной памяти, и соотносится с понятием «архетип». Подобное определение концепта, напрямую соотносимое со сферой памяти и бессознательного, является наиболее подходящим в контексте исследования памяти в культуре и искусстве.

⁸⁷ Воркачев, С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. - № 1. - С. 64–72.

⁸⁸ Тарасова, И.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. - № 4(2). – С. 742-745.

⁸⁹ Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М.: Академический проспект, 2001. – 990 с.

Исходя из определения концепта М.Ю. Степанова, следует вывести определение следующего понятия – «концепт «память»». Поскольку неотъемлемым свойством концепта является его воплощение не только в языковой форме смыслов, но и в материальной форме явлений и предметов, необходимо отметить следующее. В данном случае под концептом «память» понимается структурное явление, которое, во-первых, представляет собой важное в культурном отношении смысловое понятие, во-вторых, является непосредственной частью человеческого сознания и бессознательного, в-третьих – имеет свои материальные воплощения в различных формах. Одним из таких материальных носителей памяти является искусство. Таким образом, концепт «память» следует понимать в контексте данного исследования как идею явления памяти, структурно воплощенную в том или ином объекте, и имеющую свое происхождение в структуре сознания.

Общее определение концепта в лингво-культурном направлении звучит так: «Концепты – это наиболее существенные для данной культуры смыслы, включенные в модель ценностной картины мира нации, отраженные и сформулированные в формах национального языка».⁹⁰ Перенос оперативной единицы «концепт» в область визуальных исследований позволяет заменить в определении понятие вербального национального языка на понятие «визуальный язык». В качестве ассоциативной единицы концепта будет выступать не слово, а визуальный образ. Таким образом, исследование предполагает анализ визуального концепта «память» с оперативными единицами в виде понятия «ассоциативный визуальный образ».

Поскольку объектом исследования является отечественное кино в контексте, важно отметить некоторые вербальные характеристики концепта «память» в российской культуре.

В результате исследования, проведенного в 2016 году учеными кафедры филологии Волгоградского государственного университета, были

⁹⁰ Муфазалова, Л.С. Концепт «память» в русской языковой картине мира // Вестник Иркутского государственного технического университета. – 2014 – С. 324-327

выявлены закономерности репрезентации концепта «память» в текстах СМИ. Авторы исследования сравнивали коллокации памяти в русскоязычных и иностранных (немецкоязычных) текстах. В русском языке были выделены следующие лексические единицы, связанные с вербальной репрезентацией памяти: *память, воспоминание, забвение, забывание* (способность к памяти/забвению); *прошлое, воспоминание, время, история* (объекты операций памяти), *вечность, бессмертие, увековечивание, бессмертность, небытие* (результатирующие факторы).⁹¹ Среди глагольных коллокаций памяти в русских и немецких текстах выявляются также соматизмы, органы памяти (голова, уши, глаза, сердце). Отмечается, что в русском языке гораздо более часто встречается связь памяти и сердца. Известно, что в русской духовной культуре именно сердце понимается как орган мышления⁹². Память *хранится в сердце* и воспринимается как важнейшая составляющая человеческой сущности, связанная с понятиями «мышление», «менталист», «разум» (*помнить – мнить, от корня «мн»*). Подобная особенность отмечается так же в ассоциативных исследованиях языка, которые показывают семантическую связь концепта «память» с понятиями *совесть, долг, правда, Бог, грех, наказание, душа*. Распространенность данных ассоциативных связей указывает на то, что память понимается в русской культуре как сильный аксиологический элемент, как нравственный жизненный ориентир. Важно отметить так же семантическую связь «*память и след*», где след выступает как знак сохранения, жизни, вечности, обозначая собой связь «*память – жизнь*». Связь «память и след» в отечественной визуальной культуре складывается в философско-этическую концепцию, получившую свое воплощение в творчестве А. Тарковского.

Память в визуальной культуре.

Соотношение памяти и изображений имеет долгую историю, которая проходит через философию, изобразительное искусство, затем проявляется в

⁹¹ Шамне, Н. Л. Репрезентация феномена памяти глагольными коллокациями памяти в германских и российских СМИ / Н. Л. Шамне, Л. Н. Ребрина // Научный диалог. — 2016. — № 2 (50). — С. 137—149.

⁹² Святитель Лука (Войно-Ясенецкий). Дух, душа, тело. М.: ООО ТД «Белый город», 2016.

произведениях фотографии и кинематографа. Как отмечает в своем исследовании М. Ямпольский, мнемотехника строилась через изображение со времен Античности.⁹³ Уже в то время процесс запоминания понимался как воссоздание в сознании изображений объектов реальности. Из этой концепции возникает понятие мнемотехнического театра, представляющего собой некую универсальную модель механизма памяти, в котором учитывается процесс запоминания (заполнения изображениями) и также процесс забывания (замена старых изображений новыми). В дальнейшем, когда время все больше начинает пониматься как разрушающая сила⁹⁴, произведения изобразительного искусства все больше выступают в качестве носителей памяти о прошлом. А. Базен своей известной статье «Онтология фотографического образа» отмечает свойство изображения противостоять забыванию и умиранию жизни, зародившееся еще с тех времен, когда искусство имело в первую очередь сакральное значение: «Ныне никто уже не верит в онтологическое тождество модели и портрета, но мы допускаем, что портрет помогает нам помнить о человеке и спасти его таким образом от второй – духовной смерти».⁹⁵

Таким образом, возникает возможность посредством изображения противостоять стиранию памяти. Однако с течением времени понимание данного процесса претерпевает некоторые изменения. Если в классическую эпоху соотношение изображения и памяти понималось преимущественно как часть человеческого сознания, воображаемые мнемотехнические театры располагались внутри него, а прошлое оставляло след непосредственно в сознании, то с появлением фотографии эта модель меняется. Фотография позволяет вынести единство изображения и памяти вовне, из внутреннего мнемотехнического пространства на внешний носитель - внешний архив изображений. Таким образом, с появлением и распространением фотографии возникает тенденция смещения фокуса на развитие социальной памяти в

⁹³ Ямпольский М. Ретро и конструирование памяти // Сеанс - № 33 – 34.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. – М.: Искусство, 1972 – С. 40.

ущерб памяти личной, а также тенденция смешения этих двух видов памяти. С. Сонтаг в своих работах «О фотографии» и «Смотрим на чужие страдания» исследует данную тенденцию и отмечает ее как острую проблему современной культуры. Данная проблема, согласно Сонтаг, тесно связана с распространением фотографий в СМИ: «Событие само по себе может заслуживать фотографирования, но, каково его содержание, решает все же идеология (в самом широком смысле). Не может быть свидетельства о событии, фотографического или иного, пока само событие не названо и не охарактеризовано».⁹⁶ Сонтаг отмечает, что фотографические изображения постепенно снижают чувствительность человеческого сознания к реальным событиям: личная (внутренняя) память заменяется изображениями из (внешних) архивов, нередко сопровождающихся чужой интерпретацией. В своем рассуждении она опровергает существование такого понятия как «коллективная память», обозначая его как некую фикцию, в наше время зачастую связанную с многочисленными интерпретациями визуального изображения. Она пишет: «Любая память индивидуальна и невоспроизводима – она умирает со смертью ее носителя. То, что мы зовем коллективной памятью, - на самом деле не память, не воспоминание, а условность, конвенция, соглашение: вот это важно, и вот это и есть история о том, как это случилось, с иллюстрацией в виде картинки, блокирующей эту историю в нашем сознании».⁹⁷ Именно поэтому, возвращаясь к теме потребности современного человека в обладании внутренним пространством мнемотехнического театра, помогающего сохранять память, Сонтаг отмечает, что запоминание одних лишь фотоизображений блокирует другие, не менее важные формы запоминания и приводит к искусственной зависимости между памятью и исторической фикцией. Таким образом, ограничивается человеческое восприятие, и при подобном ограничении велика вероятность подмены истинной памяти о прошлом некой искаженной формой.

⁹⁶ Сонтаг С. О фотографии. Изд.: Ад Маргинем. 2013. С. 20.

⁹⁷ Зонтаг С. Когда мы смотрим на боль других // Индекс/Досье на цензуру. № 22 – 2005.

Проблема соотношения памяти и изображения (в частности, изображения фотографического) к XX столетию приобретает особое значение, связанное с другой проблемой – соотношения памяти личной и памяти коллективной (социальной). При таком рассмотрении проблемы особенно остро встает вопрос истинности того, что остается в воспоминаниях, проблема подлинности прошлого. Фотографическое изображение, из которого возникает в последствие и кинематограф, рассматривается как противоречивое явление с точки зрения памяти. Предоставляя возможность непосредственно фиксировать прошлое во внешнем архиве, фотография в то же время подвергает воспоминания о прошлом значительным изменениям интерпретации. Тем не менее, возможности запоминания посредством фотоизображений остаются на сегодняшний день актуальными и перспективными.

С фотографией неизменно связан кинематограф, фиксирующий движущиеся изображения. С точки зрения родственности двух этих видов искусства, можно сделать вывод, что проблемы фотографического образа имеют отношение и к кинематографическому изображению. Однако искусство кино обладает своей собственной уникальной структурой и природой, требующей отдельного исследования. Именно поэтому проблема соотношения памяти и кинематографического визуального образа заслуживает особого рассмотрения.

С самого зарождения кинематограф понимается как способ документирования реальности, как инструмент захвата моментов жизни в движении. Эта функция роднит кино с фотографией как с изображением, сохраняющим память. Таким образом, возникает вопрос изучения взаимосвязи фотографии и кино как визуальных текстов, сохраняющих память, а также проблема выявления особого потенциала кинематографа в моделировании и изучении структуры памяти.

Прежде всего, необходимо отметить, что кинематограф, как игровой, так и неигровой, является проводником и носителем культурной памяти, то

есть, различных наиболее значимых историко-культурных образов. Безусловно, как отмечают исследователи, кинофильм представляет собой срез ментальности: национальной, индивидуальной, идеологической, связанной с конкретным временем и т.п.⁹⁸ Таким образом, природа кинематографического произведения позволяет рассматривать не только документальный кинематограф, но и игровой как источник для изучения истории и культурной памяти, поскольку любой фильм несет информацию о времени, в котором он был создан. В данном случае задача исследователя заключается в том, чтобы, проведя специальный анализ кинопроизведения, выделить некую информацию о прошлом. Такой подход позволяет рассматривать сложные возможности кинематографа как средства сохранения памяти, и роднит его с фотографией. Различаются только способы анализа, в силу особенностей фотографии – остановленного момента, и кинематографа – череды движущихся моментов.

Однако кинематограф, в силу особенностей своей природы, содержит в себе сложный потенциал не только к сохранению памяти как истории, но и к моделированию памяти как концепта.

В отличие от фотографии, фильм строится на движении и динамике: сюжет фильма имеет протяженность и глубину, представляя собой модель процесса становления. Ж. Делез и Ф. Гваттари отмечали «становление» как идеальный концепт кино, что соответствует динамическому процессу хода времени и конструирования памяти.

Тема памяти в кино развивается в различных направлениях и формах. Одним из первых режиссеров, решившихся с помощью кинематографа изобразить структуру памяти, стал представитель французской Новой волны – Ален Рене. Вторая половина 50-х – начало 60-х годов – время, ознаменовавшееся различными экспериментами в области киноискусства. В это время в своем творчестве Ален Рене делает попытку средствами

⁹⁸ Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные науки. № 10 (269) – 2012 – С. 23.

кинематографа воссоздать структуру памяти. При этом память понимается им не как «готовый продукт» или определенное четко структурированное пространство, а скорее как «сознание памяти», как рефлексия, или процесс конструирования связи с прошлым здесь и сейчас.⁹⁹ Данную проблему, воплощения памяти как работы сознания, режиссер решает соотношением различных временных пластов. Следует отметить, что этот прием Рене применяет как в своих документальных лентах (к примеру, «Ночь и туман», *Nuit et brouillard*, 1955), так и в игровом кино. Исходя из этого, можно сделать вывод, что с точки зрения не сохранения, а именно изучения человеческой памяти, игровой и неигровой кинематограф обладают примерно одинаковым потенциалом. Ален Рене, как представитель экспериментального направления Новой волны 50-60-х годов, использует возможности киноязыка, чтобы сконструировать механизм человеческой памяти. Эксперимент автора заключается в попытке воплотить на экране новое представление о том, что такое память и, следовательно, отойти от привычной линейной повествовательной модели, создав модель, более похожую на то, как мы воспринимаем память сейчас – как процесс нелинейный, обрывочный, в котором смутность доминирует над ясностью. В фильме А. Рене «Хиросима, любовь моя» (*Hiroshima mon amour*, 1959), как и во многих фильмах, так или иначе посвященных памяти, в качестве одних из главных персонажей выступают война и смерть. События и впечатления, самые сильные по воздействию, как известно, наиболее интенсивно актуализируются в памяти, и война, таким образом, становится неотъемлемой частью мировой памяти. Главные герои фильма «Хиросима, любовь моя» – женщина и мужчина, француженка и японец, герои, которые приближаются друг к другу за счет памяти: у каждого из них свое прошлое, но, познав память другого, они делают попытку брести общую память. Визуально же главным героем картины становится сам механизм работы

⁹⁹ Виноградов В.В. Влияние «нового романа» на экспериментальный кинематограф А. Рене // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 2-2 – 2011 – С. 33.

памяти: хаотичное воспроизведение кадров из прошлого одного и другого, и, наконец, общего. Через индивидуальную память человека в кинопроизведении Рене становится возможным выстроить и модель всеобщей коллективной памяти, важнейшее событие в которой – война. Только через переживание памяти заново, герои актуализируют для себя настоящее. Подобные идейно-монтажные принципы Рене развивает и в другом выдающемся фильме «В прошлом году в Мариенбаде», доводя свое исследование почти до предела обобщения. Если в фильме «Хиросима, любовь моя» тема памяти выявляется в конкретных исторических условиях и непосредственно связана с потерями, принесенными войной, то фильм-шедевр «В прошлом году в Мариенбаде» посвящен исследованию памяти в наиболее обобщенном, абстрактном представлении данного явления. Само пространство внутри фильма представляет собой символическое воплощение бесконечных коридоров памяти, которая выстраивается и теряется в тумане сознания, и существует отчасти в пространстве бесконечности.

По одному из определений, память – «это способность вспоминать отдельные переживания из прошлого, осознавая не только само переживание, а его место в истории нашей жизни, его размещение во времени и пространстве».¹⁰⁰ Таким образом, память представляется пространственно-временной категорией, преимущественно ориентированной на прошлое, прошедшее, совершённое. Память неизбежно связана со смертью и возрождением, поскольку вспоминаются события уже ушедшие в прошлое, в некотором смысле – умершие, и память – это один из способов их оживить. Подтверждая данный тезис, можно привести цитаты из документального фильма А. Рене и К.Маркера «Статуи тоже умирают» (*Les Statues meurent aussi*, 1953): «Пристально вглядываясь в зеркало, шаманы способны увидеть земли мертвых, куда каждый входит, теряя память о том, кем он был»; «Смерть – это всегда необходимая плата за то, чтобы иметь воспоминания».

¹⁰⁰ Немов Р.С. Общие основы психологии, книга 1. «Просвещение», М.: 1994, С. 185.

Как феномен памяти практически неизбежно связан со смертью, так природа кинематографического произведения связана с понятиями «смерть», «призрак». Данную тенденцию лучше всего иллюстрирует явление «танатология кино», недавно получившее свое обоснование в качестве отдельной киноведческой дисциплины.¹⁰¹ Художественные кинематографические средства предоставляют кино обширные возможности в изучении времени и памяти. Время в кино обратимо: так же, как размыты границы между миром жизни и миром смерти, размыты границы между воображаемым и настоящим, между прошлым, настоящим и будущим. По классификации М.Б. Ямпольского, время в кинематографе может рассматриваться как «руина», а кинопроизведение, как памятник.¹⁰² В отечественном киноискусстве такой подход берет начало приблизительно с 60-х годов. Речь идет о философском символизме отечественного кинематографа в работах кинематографистов, которые положили начало визуализации истории не как элемента актуализации настоящего и движения к будущему, а для того, чтобы понять смысл прошлого, в том числе, в контексте времени как вечности.

В подобном ключе вопрос исследования памяти, каждый по-своему, решают некоторые выдающиеся отечественные кинорежиссеры, среди которых Андрей Тарковский, Элем Климов, Василий Шукшин, Александр Сокуров, Алексей Герман и Алексей Герман-Младший.

Традиция визуальной репрезентации концепта «память» в отечественном кино.

В академической области исследований советского кино особый интерес киноведов, привлекает период 70-80-х годов (работы Н.А. Хренова, Е.А. Елисеевой, и др.). Интерес к кинематографу указанного временного периода не случаен. Именно в это время складывается мощная кинематографическая традиция нового стиля, создаются такие мощные

¹⁰¹ Кириллова О.А. Прологомены к танатологии кино: смерть и экранный хронотоп, линейность и монтаж // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология - № 1(15) / 2014 – С. 17-25.

¹⁰² Там же. С. 21.

работы в киноискусстве, на которые во многом опираются современные отечественные кинематографисты. Важно отметить, что в это время также формируется специфическое пространство памяти в кино (А. Герман, А. Тарковский, Э. Климов, и др.), что не могло не найти отражения в современном отечественном киноискусстве. В возникшей новой эстетике кино построение пространства памяти стало одной из ключевых составляющих.

Появление цвета, развитие технологических средств, поиски новых форм в это время приводят к повышенной роли выразительности кинематографического образа. С одной стороны происходит отказ от отработанной системы линейного повествования и павильонных съемок, построение нового визуального образа. С другой стороны, достижения отечественного кино за все годы развития в российский и советский предшествующие периоды получают свое развитие и обретают новое звучание. Новаторские приемы советского кинематографа 70-80-х годов, глубоко укорененные в традиции национального кино, достигают своего расцвета и во многом определяют сегодня развитие авторской кинематографической эстетики.

Многообразие подходов к созданию визуального образа фильма, появление смешения жанров приближает построение пространства в кино к организации внутренних чувственных процессов.

Меняется сам принцип построения пространства, которое теперь включает больше деталей и строится в более естественной среде, режиссеры стремятся передать ее подлинность. Формируемое пространство становится не просто дополняющим фоном, а отдельным индексным знаком, дополняющим образ, создаваемый актером. В кинематографе этого времени продолжает действовать поэтическое направление. Поэтика визуальных образов получает новое развитие в формировании иносказательных образов.

Значительно расширяется метафорическое пространство фильма, вовлекая все большие элементы визуальной среды, иногда достигая

состояния «мета-фильма», когда весь фильм, а то и несколько фильмов одного режиссера становятся визуальной метафорой. При этом зрительные метафоры далеко не всегда оказываются полностью раскрытыми: их формальное и смысловое содержание предполагают создание в рамках этико-философской концепции и личной позиции режиссера.

Перечисленные особенности советского кино 1970-1980-х годов имеют прямое отношение к визуализации концепта «память». Создавая новое в этико-эстетическом отношении кинематографическое пространство, режиссеры стремятся осмыслить свое время путем дистанцирования, обращения к прошлому. Как отмечает социолог искусства, исследователь отечественного кино Н.А. Хренов, «те образы, что возникли в одно и то же время, а именно в 70-е гг., содержали в себе смыслы, которые следовало разгадывать уже в границах не одного десятилетия». Так, Э. Климов обращается к визуальному моделированию пространства начала XX века, осмысливая по существу его конец; В. Шукшин – к пространству XVII века, А. Герман, осмысливая свою эпоху, прибегает к образу нового Средневековья.

Важное отличие этих фильмов от исторических драм заключается в особой интертекстуальности визуального образа: задача режиссера – не сформировать образ конкретной исторической эпохи, а сформировать пространство памяти в самом широком контексте, включающей настоящее, прошлое, будущее и их философско-этическую оценку.

Здесь важно отметить одну особенность. Фильмы перечисленных кинорежиссеров отличаются от фильмов о прошлом, в которых представление прошлого опирается на коллективную память, и главное, не предполагает отстранения от изображаемого времени, напротив, обязательно отождествление себя с ним. Последнее так же относится к способам исследования и репрезентации прошлого, однако фильм «ретро» в большей степени работает с образами коллективной памяти, с представлениями об ушедших эпохах. Создание пространства памяти, визуальной репрезентации

не образа прошлого, а самого концепта «память» требует некоторой дистанцированности автора и в то же время представляет авторское высказывание. Данная особенность соотносится с исследованиями других областей репрезентации памяти, о которых уже было сказано выше.

Создание исторического фильма как высказывания о современности прослеживается и в более ранние периоды советского кино. В данном направлении работали С. Эйзенштейн («Иван Грозный»), В. Пудовкин, В. Шкловский, М. Доллер. Хотя в фильмах этого времени визуализация концепта «память» не является одной из ведущих составляющих кино-образа, они так же представляют примеры эксперимента в области визуального языка и авторского концептуального высказывания.

Таким образом, традиция формирования визуального концепта «память» в отечественном кино содержит сложившуюся эстетико-философскую концепцию, основанную на форме авторского высказывания. Пути репрезентации памяти окончательно сформулированы в творчестве режиссеров второй половины XX века. Наиболее значимые среди них визуальные образы Андрея Тарковского и Алексея Германа.

Смена эстетической парадигмы не только в области искусства кино, но и в целом в русской культуре второй половины XX столетия во многом связана с именем А. Тарковского, как художника и как философа, чьи работы теперь изучают за рубежом для понимания специфики русской культуры.¹⁰³

Возврат к традиционной ценностно-эстетической парадигме и ее развитие во второй половине XX века определил новую значимость концепта «память» в русской визуальной культуре.

Философия кинокартин Тарковского неразрывно связана с категорией времени. Как отмечает М. Ямпольский, именно его творчество положило начало возвращению отечественного кино к теме историзма, к пониманию прошлого как наиболее существенной категории, без которой не возможно

¹⁰³ Салынский, Д.Л. Киногерменевтика Тарковского / Дмитрий Салынский. – М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. – 576 с.

ни настоящее, ни будущее.¹⁰⁴ В фильме «Зеркало» (1974) соединение фрагментов настоящего времени с моментами прошлого, через которые воссоздается сама категория «память», имеет нечто общее с подобным приемом в творчестве А. Рене. Однако если картины Рене в большей степени исследуют некий всеобщий механизм работы «мировой памяти» в контексте истории, хотя и посредством индивидуальных, личных историй, то Тарковский идет другим путем.

В своей концепции А. Тарковский во многом опирается на понятие «саби», взятое из японской эстетики, которое буквально переводится как «ржавчина», то есть, материальная печать времени.¹⁰⁵ Это «телесное» воплощение памяти в работах Тарковского осуществляется, главным образом, посредством личного восприятия времени и прошлого.

Исследование памяти в творчестве Тарковского проходит процесс преобразования, от доминирующей субъективности как отправной точки в «Зеркале» до «десубъективизации» памяти в его поздних фильмах. Исходя из исследования Ямпольского, можно сделать вывод, что подобная эволюция во многом фиксирует изменения самого времени, его восприятия. В то же время, категория памяти в работах Тарковского до конца остается одной из центральных. Воспоминание у Тарковского выходит на символический уровень, в философскую категорию, как один из способов актуализации мироздания, где ностальгия детства отдельного человека переходит в ностальгию детства человечества, по Раю. Таким образом, память понимается как следствие неизбежной конечности мира, как ностальгия утраченной вечности.

Если условно разделить кинопроизведение на составляющие – форму и содержание, «что» и «как», то концептуальное формирование визуального понятия, безусловно, относится к форме. Это не говорит об отсутствии связи между содержанием и формой, но скорее указывает на поиск наиболее

¹⁰⁴ Ямпольский М. Тарковский: память и след // Сеанс - 2013.

¹⁰⁵ Ямпольский М. Ретро и конструирование памяти // Сеанс - № 33 – 34.

адекватного способа выражения концептуального понятия – процесса, важного для Тарковского как для режиссера-философа. Фабульно-эмпирический хронотоп в фильмах А. Тарковского постепенно вытесняется и заменяется другими видами художественного времени, более актуальными для режиссера: сюжетным и рефлексивным.¹⁰⁶ Иначе говоря, пространство фильмов Тарковского более подчинено не линейному логическому времени, а внутреннему, сюжетному времени, развивающегося по законам внутреннего духовного мира героя. Данная характеристика является ключевой поворотной точкой в визуальном моделировании концепта «память»: если причинное-временное, фабульное построение времени дает образец «объективной» истории, то сюжетно-рефлексивный хронотоп формирует визуальную модель воспоминания в самом глубоко понимании этого понятия. Эта важная смена эстетического мировоззрения воплотилась в визуальном представлении ментальности.

Другой взгляд на связь памяти и кинематографа предлагает Алексей Герман. В статье «Правда – не сходство, а открытие» он представляет свое понимание истории и прошлого в связи с кинематографическим творчеством. Он пишет: «Фильм – это невозвратное время наших перемен: исторических, нравственных, личных. Свидетель нашего прошлого. <...> Кино – это правда о времени. Разумеется, когда оно не лжет – сознательно или по недомыслию».¹⁰⁷ Таким образом, указанная выше проблема истинности памяти о прошлом решается посредством постоянных творческих усилий художников, в том числе, кинорежиссеров, которые восстанавливают правду. Именно личностное восприятие времени и прошлого Герман полагает в основу его кинематографического воспроизведения, воссоздания. Образы в фильмах Германа складываются в процесс субъективного движения в пространстве памяти, в которое в определенной степени вовлекается и зритель.

¹⁰⁶ Салынский, Д.Л. «Киногерменевтика Тарковского». С. 136.

¹⁰⁷ А. Герман: «Правда - не сходство, а открытие» // Искусство кино - № 12 – 2001.

Фильмы «Хрусталеv, машину!», «Мой друг Иван Лапшин», «Трудно быть богом» представляют удивительный пример того, какие возможности несет кинематограф в моделировании человеческой памяти. Переходы по коридорам памяти Германа наполнены ассоциациями, смутной сменой кадров, неясных речевых потоков, наслаивающихся один на другой, чередованием образов, которые в своей смутности представляют общую и наиболее отчетливую картину того, как выглядит субъективная память, исходная точка, из которой формируется в некоторой степени память историческая в рамках сегодняшней парадигмы. Алексей Герман на сюжетном, визуальном и формальном уровне визуализирует собственное время, не опираясь ни на какие социальные представления об этом времени. Он формирует авторское высказывание, опираясь только на собственные воспоминания и этические представления, и потому концепт «память» так же в его творчестве становится ключевым. А. Герман так же по-своему развивает визуальную традицию в кино, заданную А. Тарковским и А. Кончаловским о создании в кино образа подлинного, осязаемого, фактурного. В то же время, визуальную специфику А.Германа никак нельзя спутать ни с Тарковским, ни с кем-либо другим: при наличии общих принципов создания визуального образа в произведении киноискусства, он формирует самобытную визуальную эстетику. В центре его художественных интересов как художника – память, но память совсем иная и об ином. Сравнив несколько авторских подходов к визуализации концепта «память» в отечественном кино, можно сделать вывод, что важной особенностью формирования образа памяти в отечественной визуальной культуре является его самобытность. Развиваясь в одной эстетической структуре, данные подходы формируются из других обязательных составляющих: личностных взглядов, философии автора и той ключевой проблемы, которая составляет центр его художественного интереса.

Таким образом, традиция формирования образа концепта «память» в визуальной культуре объединяет несколько общих тенденций. Это

личностный творческий подход, создание образа в рамках рефлексивного хронотопа, тщательная работа с фактурой, а также, воссоздание средствами кинематографа ощущений восприятия: запаха, тактильного прикосновения к вещам, физического ощущения холода и дождевой влаги, и т.п. Подобный подход можно интерпретировать как процесс перевода субъективного в более объективный опыт, перевод воспоминания в след, в вещественное воплощение, каким и выступает в данном случае киноплёнка – материал визуализации памяти.

Выявленные особенности представления визуального концепта «память» в традиции отечественного кинематографа находят свое отражение в современных тенденциях, которые формируют современную визуальную культуру и требуют детального изучения. Прояснению некоторых особенностей современной отечественной визуальной культуры посвящено дальнейшее исследование.

Российский кинематограф 2000-2010-х гг. как часть современной визуальной культуры.

Основные направления современного российского кино: роль памяти.

Современный отечественный кинематограф развивается в нескольких направлениях и представляет несколько основных тенденций визуализации концептуальных смыслов культуры, среди которых концепт «память» сегодня является одним из наиболее востребованных.

Обзор основных направлений государственной поддержки кинематографа, показывает, что темы, так или иначе связанные с памятью, занимают приоритетные позиции. Согласно приказу Минкультуры России от 10.03.2016 № 522 «Об утверждении порядка отбора организаций кинематографии – получателей субсидий на производство национальных фильмов», а также приказу Минкультуры России от 22.02.2018 № 171 «Об основных принципах государственной финансовой поддержки в 2018 году», первое место по финансированию занимают «полнометражные социально-значимые (военно-исторические, сложно-постановочные) фильмы – до 70

млн. рублей. Второе место занимают полнометражные авторские и экспериментальные фильмы. Формулировка «военно-исторические фильмы» предполагает обращение не только к милитаристской тематике и памяти о войне, но и обращение к памяти о прошлом в более общем контексте. Поддержка исторического направления обусловлена необходимостью как сохранения, так и актуализации памяти в современной культуре.

Среди фильмов, снятых и вышедших в прокат за последние годы, многие были созданы именно в этом ключе, при этом в различных направлениях, как заказные, так и авторские. Можно условно разделить их на несколько блоков с примерами:

Фильм-биография исторической личности, примеры: «Адмираль», А. Кравчука (2008), «Высоцкий. Спасибо, что живой» П. Буслова (2011), «Викинг» А. Кравчука (2016), «Довлатов» А. Германа (2018).

Фильм, затрагивающий историческое событие/период, примеры: «Сталинград» Ф. Бондарчука (2013), «Ангелы революции» А. Федорченко (2014), «Батальонъ» Д. Месхиева (2015), «Битва за Севастополь» С. Мокрицкого (2015), и др. «Салют-7» К. Шипенко (2017), «Время первых» Д. Киселева (2017).

Фильм, обыгрывающий историческое время, примеры: «Дуэлянт» А. Мизгирева (2016), «Матильда» А. Учителя (2017).

Часть перечисленных фильмов стоят особняком, однако большинство из них сформированы примерно в одной визуальной эстетике. Сюжет строится в рамках фабульно-эмпирического хронотопа, предлагая интерпретацию события/времени/эпохи/исторической личности. Визуальные образы скорее конструируют память, либо создают вариацию. В целом данные фильмы можно охарактеризовать как воплощающие идею в контексте концепта «история», где «память» проявляется с сюжетной стороны. Визуально данные фильмы предлагают детальные образы прошлого, ре-конструируемого (костюмированный фильм) в концептуальной сфере на границе памяти и истории, порой в идеологическом ее визуальном

конструировании. Каждый из этих образов, безусловно, требует изучения в контексте современной визуальной культуры. В рамках данного исследования они представляют интерес как проявление тенденции – потребности в визуализации прошлого, связанных с концептами «память» и «история».

Таким образом, можно сделать вывод, что значимость концепта «память» и близких к нему смысловых элементов в визуальной культуре достаточно высока. Формирование данного концепта происходит при помощи художественных средств разных направлений: формально-эмпирического, опирающегося на кинематографические принципы массовой визуальной культуры и рефлексивного, продолжающего визуальную традицию смены эстетической парадигмы во второй половине XX века, которая обозначила не только сюжетный, но и философско-этический возврат к классической культуре.

Продолжение и развитие визуальной традиции.

Эстетические традиции кино второй половины XX века в рамках смены эстетической культурной парадигмы продолжают в творчестве современных режиссеров-авторов. Среди них Александр Сокуров, Андрей Кончаловский, Алексей Герман-младший.

Александр Сокуров начинает работать как молодой режиссер еще в период создания фильмов А. Тарковским. Период его активного творчества затрагивает как 80-е – 90-е годы («Одинокий голос человека», 1978-1987; «Скорбное бесчувствие», 1983-1987; «Дни затмения» - 1988; «Мать и сын», 1997; первая часть тетралогии о власти – «Молох», 1999), так и период 2000-2010-х годов, в который создаются его наиболее известные картины: остальные части тетралогии: «Молох» 2001, «Солнце» 2005, «Фауст» 2011 гг.; «Русский ковчег» 2002, «Франкофония» 2015. Создавая свои работы на рубеже веков, Сокуров является прямым продолжателем отечественной традиции, идущей от Тарковского, и подхватывает ее основные принципы в своем первом игровом фильме «Одинокий голос человека» (1978). Как и в

фильме А. Тарковского «Зеркало» (1974), кадры хроники в общем визуальном образе у Сокурова равнозначны как связанные структуры личностного и всеобщего, бытового и мифологического, религиозного. Концепт визуального образа времени в дальнейшем развивается в фильмах Сокурова в масштабные картины, где форма концепт «память» тесно связан с категориями «время», «вечность» и формирует центральное ядро, которым является отнюдь не прошлое, а определенные аспекты человеческого существа. Смещенный аспект наряду с индивидуальной спецификой визуальной эстетики Сокурова порождает кинематографическую форму, близкую к роману: отсюда особенность его творческой работы, создание произведений циклами (трилогия, тетралогия).

В работах А. Сокурова, работающего так же с неигровым кино, концепт «память» формируется в исторической тематике, в некоей реалистически-потусторонней актуализации прошлого как вечно существующего времени. Как и упомянутые выше кинематографисты, Сокуров основывается на личной духовной интерпретации, на воссоздании почти вещественного ощущения прошлого в памяти. Подобное воссоздание реализуется в фильмах Сокурова на основе личного взгляда на тщательно изучаемый исторический контекст, введенного в область события масштабного духовного порядка. Концепт «память» у Сокурова выходит на уровень мировой памяти, объединяя основные визуальные образы памяти. Это связь концептуальных понятий в образах **«время», «история», «историческая личность», «память места», «культурная память» с визуальными понятиями «вечность», «переход во времени».** Связь «память» - «время» - «Вечность» является ключевой в формировании концепта «память» в отечественном кино. В качестве одного из узловых элементов связи визуальных понятий «память» и «вечность», как и у Тарковского, выступают произведения визуального искусства, шедевры мировой культуры.

Размышление об историческом времени на границе документального и игрового кино становится в фильмах Сокурова репрезентацией памяти как мысли.

Другой подход к визуализации прошлого представлен в последнем фильме А. Кончаловского «Рай» (2016). Визуализация воспоминаний формируется в виде рассказов-исповедей героев, из которых строится история. «Рай» - драматическая картина, построенная в форме воспоминаний, указывает на неизменный духовный ориентир в теме прошлого. Память визуализирована как путь к осмыслению внутренних ориентиров. Режиссер использует приемы документальной съемки: рассказ участников события, лаконичность визуального ряда, монохром. Сам фильм посвящен памяти русских женщин, спасавших во время оккупации Франции немецких детей. В концепции памяти о том, что необходимо помнить, важна не тема, а форма – художественный визуальный язык, с которым работает Кончаловский, отсылаясь не только к традиции мировых фильмов о Холокосте, но и к традиции кино в целом, которую он воссоздает и развивает.

Предельная лаконичность обстановки «допросов» трех основных участников истории, русской эмигрантки, французского начальника полиции и немецкого офицера СС ставит воспоминания в один ряд, утверждая равноценность личной памяти и ее роль в становлении собой перед лицом Вечности.

Среди молодого поколения режиссеров авторского кино выделяется Алексей Герман-младший, в творчестве которого концепт «память» и его репрезентация в современной культуре становится одним из ключевых принципов.

А. Герман-младший во многом выступает продолжателем традиции А.Ю. Германа и отечественной традиции второй половины XX века в целом, хотя заметно привносит свое понимание подобного кинематографического воссоздания. Размышляя при помощи своих произведений о настоящем и

будущем, он неизменно уходит в прошлое. При этом, воссоздание памяти о прошлом происходит посредством не столько личностного погружения в воспоминания. Обращаясь к личным аспектам памяти о прошлом, режиссер производит стилизованную реконструкцию времени, воссоздавая его из шаблонных реплик, высказываний, мнений, которые складываются в декодируемые символы. Таким образом, фактура памяти в фильмах А. Германа Младшего представляется не столько затягивающим живым воплощением идеи через воспоминания о прошлом, сколько личностной рефлексивной реконструкцией. При этом память о прошлом остается его основным инструментом для проникновения в суть той или иной идеи, в том числе, для размышления о проблемах настоящего и будущего. Наиболее яркий пример такого памятно-исторического параллелизма – последний фильм режиссера «Под электрическими облаками» (2015), демонстрирующий взаимосвязь в формировании настоящего, прошлого и будущего.

Таким образом, проведенный анализ теоретических и практических основ визуальной репрезентации концепта «память» в современной культуре показывает, что культурные исследования памяти являются одними из наиболее актуальных. Вопросы актуализации и сохранения памяти как части культурной ментальности активно исследуются в современном визуальном искусстве. Значительный вклад в освоение данной области принадлежит творчеству отечественных кинематографистов, сформировавших традицию формирования концепта «память» в визуальном образе.

Среди работ современных режиссеров выделяется творчество А.А. Германа, в особенности последние его работы, которые в полной мере репрезентируют как традицию, так и новаторство современной визуальной культуры, что позволяет рассматривать их как актуальный объект в рамках исследования визуального концепта «память».

2. КОНЦЕПТ «ПАМЯТЬ» В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ПРАКТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Глава посвящена практическому исследованию характеристик концепта «память» в практике современной визуальной культуры. В первом параграфе представлен обзор и анализ методологических подходов к исследованию визуального концепта, а также кинематографического образа. Рассматриваются такие методы как структурно-семиотический, психоаналитический, философско-искусствоведческий, герменевтический. Во втором параграфе представлено описание и результаты исследования концепта «память» в кинопроизведении А.А. Германа «Под электрическими облаками», репрезентирующего как творчество режиссера, так и современную российскую визуальную культуру в формате киноискусства. Выявляются способы формирования концепта «память» в визуальном образе, а также его основные характеристики. Представленные результаты исследования показывают значимость концепта «память» в процессах самопознания, самоорганизации и сохранения ментальных особенностей культуры.

2.1. Методологические подходы к исследованию концепта «память» в визуальной культуре

Среди методов, наиболее часто применяемых в отношении произведений визуального искусства (искусства кино) были выделены следующие: структурно-семиотический метод, герменевтический метод, метод философско-искусствоведческого анализа, метод визуального контент-анализа.

Семиотический подход предполагает методологию, в основе которой лежит анализ произведения как знаковой системы. Данный подход основывается на утверждении, что вся человеческая деятельность носит символический характер, следовательно, любой продукт человеческой

деятельности может заключать в себе определенные символы или знаки. В рамках семиотического подхода, как правило, выделяется несколько уровней, соответствующих его задачам: изучение структуры знаков; изучение знаков как носителей определенных смыслов, то есть, их интерпретации; изучение отношения между знаковой системой и воспринимающими/интерпретирующими ее субъектами. Применение семиотического метода позволяет рассматривать тот или иной текст в качестве модели некоего фрагмента действительности. Подобный подход имеет ряд преимуществ в исследовании произведений искусства, в том числе, произведений искусства кино, поскольку кинопроизведение обладает своим собственным языком, посредством которого стремится что-то сообщить зрителю. Преимущество данного метода заключается в том, что оно ориентировано на познавательную деятельность, то есть, декодирование знаков, заключенных в произведении. Недостатком метода можно считать потенциальную возможность неверной трактовки того или иного знака. Данный метод может быть весьма полезен в рамках настоящего исследования, поскольку подразумевает рассмотрение произведения как модели, состоящей из знаков, что соответствует определению кинопроизведения как концепта памяти, то есть, рассмотрению его как модели. В данном случае важно учитывать семиотическую структуру кинопроизведения при общении с ним. Рассмотрение кинофильма как произведения, обладающего своим языком, позволяет выделить два важных аспекта, существенных для темы исследования. Это аспект знаковой системы фильма как материального воплощения структуры человеческого мышления (в том числе, запоминания), а также аспект фильма как коммуникационной системы. С другой стороны, семиотический подход концентрируется преимущественно на значении символов, что в большей степени позволяет анализировать кинопроизведение как знаковый элемент культуры и искусства, а не как визуальную модель процесса памяти. Иначе говоря, данный метод в большей степени ориентирован на изучение ставших

смыслов, а не процесса. Поскольку память в концепции, на которую опирается настоящее исследование, понимается как процесс конструирования воспоминаний, постоянной актуализации прошлого в настоящем, данный аспект является более существенным.

Герменевтический метод анализа культурных текстов так же является одним из наиболее распространенных методов в гуманитарных исследованиях. Согласно определению, герменевтика – теория и практика истолкования текстов, теоретически обоснованное и методически выверенное истолкование текстов. Данный метод подразумевает отношение к объектам жизни как к текстам, в которых заключены определенные важные послания, требующие прочтения и истолкования. Развитие герменевтического подхода связано с именами Г.-Г. Гадамера, М. Хайдеггера, П. Рикера, Ж. Делеза. Существует так же психоаналитическая интерпретация герменевтики (Х.Ю. Хабермас). Согласно этой концепции, психоанализ оперирует символическими смыслами, заложенными в подсознании, и, следовательно, выходит за пределы традиционного герменевтического метода. Связь метода герменевтического с методологией психоанализа с одной стороны представляет собой методологическое сочетание, имеющее наиболее давнюю историю применения к анализу кинопроизведений (психоаналитический подход 1920х годов, сравнение структуры фильма со сновидением), с другой стороны представляет весьма актуальную основу для анализа кинопроизведения как репрезентанта воплощения концепта сознания в визуальной культуре.

Актуальность герменевтического анализа применительно к визуальным образам, следующим за традицией смены эстетической парадигмы второй половины XX века в отечественной культуре, так же объясняется наличием принципиального сходства метода и творческого подхода. Понимание герменевтики в изначальной формулировке ее как подход к пониманию текстов предполагает использование приемов психологического проникновения во внутреннее пространство, мир автора текста (связь с понятиями «эмпатия»,

«вчувствоваие»). Психологическая характеристика метода герменевтического исследования не является преобладающей для каждой из её трактовок, однако данная характеристика позволяет проследить связь с рефлексивным творческим подходом. Данный подход был сформулирован А. Тарковским в следующем тезисе: «Кино останется эмоциональной областью, и снимать нужно то, что пережил, перечувствовал, выносил, а не то, что сконструировал»¹⁰⁸ Подобный подход в полной степени характеризует визуальную эстетику А. Германа, в том числе, его подход к визуализации памяти – одной из ключевых концептуальных составляющих его творчества.

Поскольку в отечественной традиции существует обоснованная и проработанная собственная герменевтическая методология (герменевтика А. Тарковского), нельзя не отметить значимость применения герменевтического подхода в исследовании современного отечественного киноискусства, в котором по-новому развивается линия киноискусства 1970-х годов. Отличие герменевтического подхода состоит в том, что в данном методе главный акцент сделан на понимании «Другого» через проживание его опыта как своего. Произведение искусства является носителем некой проблемы, загадки, чего-то неизведанного для зрителя. Герменевтический подход подразумевает понимание в процессе коммуникации произведения искусства со зрителем-интерпретатором; последнему в данном случае уделяется особое внимание как толкователю смыслов. Преимущество данного метода состоит в коммуникативном подходе. Рассматривая процесс коммуникации зрителя с кинопроизведением и возникающее понимание смыслов, можно сделать вывод о том, каким образом формы концепта «память», воплощенные в произведении киноискусства и в человеческом сознании, соотносятся между собой, и какие смыслы доносят зрителю относительно его собственной структуры памяти.

В данном случае, справедливо говорить о множественности интерпретаций как об индивидуальности субъективного опыта взаимодействия конкретного зрителя с конкретным произведением, которое

представляет собой интимный процесс общения. Важным является и положение о восприятии и понимании «Другого», а также отмеченный Гадамером процесс «узнавания» в произведении уже знакомого на подсознательном уровне. Данный фактор важен для понимания функционирования визуального концепта «память» как коммуникативного элемента культуры.

В сочетании с перечисленными выше методологическими подходами была выявлена допустимость применения **метода «визуальный контент-анализ»**, используемого для подтверждения результатов и выявления качественно-количественной характеристики визуального концепта «память» в современном отечественном киноискусстве.

Контент-анализ, количественный метод, применяемый для проверки эмпирических данных в текстовом материале, может быть успешно использован в исследовании образов визуальной культуры. В данном случае, в качестве элементарных единиц будут выступать не только вербальные элементы (слова, фразы), но и визуальные (образ). Применение контент-анализа коррелирует с герменевтическим подходом, поскольку происходит из родственной методологии: современный контент-анализ происходит из герменевтической трактовки священных текстов в латинской и иудейской традициях (гематрия), основанной на подсчете определенных знаковых слов и букв.

Одним из наиболее продуктивных в качественном отношении методов исследования произведений искусства является **метод «философско-искусствоведческого анализ»**. Данный метод основывается на концептуальных положениях современной теории изобразительного искусства. Философско-искусствоведческий анализ включает использование общенаучных методов: «наблюдение», «измерение», «формализация», «идеализация», «аналогия», «экстраполяция», «анализ», «синтез», «индукция», «дедукция», «интерпретация». Также в рамках данного метода производится постатусный анализ произведения искусства, при котором

рассматривается последовательное формирование художественного образа на уровне материального, индексного, иконического статусов. Философско-искусствоведческий метод, разработанный для анализа произведений изобразительного искусства, содержит весьма широкое понимание предмета искусства, что позволяет применять его и к анализу кинопроизведения.

Данный метод позволяет наиболее точно и обоснованно раскрыть художественную идею произведения искусства, что делает его особенно ценным и значимым. Поскольку объектом исследования в философско-искусствоведческом анализе является произведение искусства, а основная цель – глубинное проникновение в суть художественного образа, применение этого метода предполагает некоторые особенности. С одной стороны, в настоящем исследовании подобный анализ позволит раскрыть художественную ценность рассматриваемого кинопроизведения, выявить его особенность. С другой стороны, в силу направленности данного метода на выявление особенности художественного произведения вне других специфических задач, таких как исследование кинематографического произведения в качестве концептуальной модели памяти, применение метода философско-искусствоведческого анализа необходимо совмещать с другими методами.

В качестве репрезентантов были выбраны кинопроизведения российских режиссеров, попадающие в период 2000-2010х годов. Обоснование выбора периодики состоит в том, что за последние 10-15 лет возможно проследить генезис тенденций, сложившихся и развивающихся в современном отечественном кино и визуальной культуре, а также выявить их концептуальную составляющую. Среди кинематографических практик этого времени наиболее репрезентативным с точки зрения проявления концепта «память» и визуальной репрезентации традиции и генезиса было выбрано творчество А. Германа Младшего.

В каждом кинопроизведении А.А. Германа так или иначе присутствует размышление о времени. Тематически и визуально он использует элементы

прошлого: «Нарpastum» (2005) - период до начала Первой мировой войны, «Бумажный солдат» (2008) - 1960-1970-е годы XX века, «Под электрическими облаками» (2015) - отсылки разнесенным во времени фрагментам российской истории.

В фильмах Германа отчетливо проявлена не столько тематика памяти, сколько именно концепт. Сопоставление визуальных составляющих наглядно показывает, что взятые исторические периоды не являются самоцелью: режиссер ставит перед собой задачу не столько уловить время, сколько **создать такой художественный образ, в котором формирование памяти будет возможно.** Общая атмосфера, обстановка и даже колористическое решение всегда одно и то же, и зачастую не соответствует временному/климатическому содержанию объективной истории («Бумажный солдат»). Визуально выделяются такие составляющие как **«туман», «неопределенность», «размытость границ», «непреходящее межсезонье»** - категории, позволяющие свободно и органично переходить из одного пространственно-временного состояния в другое.

Как отмечает А.А. Герман, в фильме «Под электрическими облаками» наиболее важной является категория времени, а для России характерно параллельное существование прошлого, настоящего и будущего. Еще одна особенность – **формирование памяти на границе личного и всеобщего,** а также определение необходимости временных переходов. Поэтому, в размышлении о будущем («Электрические облака») в равной степени фигурируют так же образы настоящего и прошлого. Это проявляется и в неравномерном делении на новеллы и временные рамки. В фильме «Под электрическими облаками» это деление приобретает сложную структуру: каждый визуальный образ настолько ёмок, что сам по себе является временным порталом.

Другая важная характеристика – **условность памяти.** Во многом условность представлена вербальными и визуальными образами персонажей: реплики четко простроены и даже в разговоре напоминают монолог. Каждый

персонаж выделен, одинок и зачастую обращается в пустоту, либо к самому себе. Подобный прием, с одной стороны, апеллирует к личностному сознанию каждого зрителя, с другой – показывает процесс рефлексии и конструирования памяти. Условность проявляется так же и в образах исторических фрагментов: они историчны, что проявляется в приглушенном колорите, в подборе концептуальных характеристик времени, и в то же время безвременны. Таким образом, цель выражения концепта «память» в визуальном образе – не зафиксировать прошлое, сколько переосмыслить, создать сам образ памяти.

2.2. Анализ кинопроизведения А. Германа Младшего «Под электрическими облаками» (2015) как репрезентанта функционирования концепта «память» в современной визуальной культуре.

Опираясь на традицию Алексея Германа, А.Герман-младший в прологе фильма вводит закадровый голос, который в свою очередь вводит зрителя в идейное пространство фильма. Заявленное в фильме время – 2017 год – опережает время, актуальное для создания фильма. Идея времени, являясь одной из основных концептуальных составляющих, формирующих образ памяти в фильме, заявлена с определенной особенностью. Заявленная в начале фильма направленность на будущее на самом деле неизбежно говорит о настоящем, непрерывно ссылаясь на прошлое. Визуально эта особенность проявляется в пространственных элементах: почти фантастические фрагменты сооружений и проецируемой на небо рекламы в электрических облаках метафорически явно распознаются как будущее. Вместе с этим в фильме, несмотря на визуальные отсылки к различным временным периодам (первая явная визуальная отсылка к прошлому появляется в третьей новелле), визуально преобладает концептуальная метафора **вневременности**. Это первая характерная особенность концепта «память» - стремление сквозь преодоление временных рамок перейти к вневременному состоянию

воспоминания. В то же время, в фильме присутствует намек на визуальный знак некоего метавремени: в первой новелле явно рассветное небо переходит в вечерние сумерки/рассвет последней новеллы, завершая круг воспоминаний. Режиссер не случайно делит повествование на связанные и в то же время обособленные части, чтобы соединить эти отдельные части в пространстве неопределенности, в пространстве памяти.

Таким образом, память концептуально ассоциируется с вневременными характеристиками, носителями которых оказываются главные герои новелл – «лишние люди», о которых еще будет сказано отдельно. Вневременность проявляется в визуальных планах, принципиально улавливающих пространства, наполненные пустотой и вещами, лишенными явной функциональности по причине окружающей пустоты. Постоянные туманность и звуковые паузы в кадре придают характер вневременности любой временной отсылке, выводя на первый план не саму временную отсылку к явлению, а самостоятельное онтологическое существование этого явления на грани памяти. Один из примеров такого явления в фильме – фрагмент с группой толкинистов. Звучат слова: «Всё перемешалось: прошлое, будущее, реальное, выдуманное». Еще до произнесения этих слов происходит визуальное формирование концепта за счет перечисленных пространственных особенностей в кадре. Таким образом, память концептуально формируется как более сложное понятие, нежели отсылка к прошлому. Согласно визуальным характеристикам концепта «память» в фильме, он сам существует только в границах неопределенности: концептуально важно помнить не о прошлом или будущем, а о том, кто мы есть. В четвертой новелле герой Мераба Нинидзе произносит: «Я думаю в последнее время: вот Чацкий, Онегин, Печорин – это художественное преувеличение, выдуманные персонажи?» и получает ответ: «Ну конечно выдуманные». Культурной и личной памяти как подлинному противопоставляется понятие «выдуманное», при этом герой сам является выразителем подлинности, не-выдуманности принципов.

Память понимается как единственная возможность отстоять честь и сохранить самость. Так, героиня ключевых сцен Александра Федоровна в ответ на попытки окружающих убедить ее в своих целях, что добрая память об отце – ложная и ничего из того, что помнится, не было, произносит: «Всё было. Я помню, брат помнит, значит, было». Эта позиция, принятая героиней во второй новелле, и оставшейся в финальном кадре в контексте метафоры глубокого одиночества среди громадных осколков памяти, становится ключевой в понимании роли концепта «память» в культуре.

Вторая визуальная характеристика концепта «память» в фильме – одиночество, или **одинокость**. Одиночество человека сопоставляется с одинокостью памятника, застывшего среди пустого заснеженного пространства. **Памятники** как визуальные знаки прошлого

Пространство памяти сформировано, однако важно ввести в него движение мысли, сознания, чтобы память ожила. Концептуально важно для каждой новеллы, что оживляющий персонаж в кадре всегда одинок. Даже наличие диалога не создает ощущения единства, взаимодействия: герой всегда замкнут, поскольку именно он является «лишним», носителем. Апогей этой замкнутости, отделенности проявлен в середине фильма в образе безмолвного подростка (Чулпан Хаматова). Также, произнося речь в диалоге, Александра, героиня второй новеллы, говорит их не собеседнику, а словно себе или в пустоту. Подобными примерами пронизан практически каждый кадр, и эта особенность визуально-вербальной обособленности так же является концептуальной характеристикой фильма, связанной, в том числе, и с памятью. Для Германа память принципиально индивидуальна, личностна, что не только не уменьшает, но даже доказывает её подлинность, не искаженность. Герой, погруженный в **пространство памяти**, перемещается внутри неё и оживляет вневременное пространство. Он может перейти в прошлое (модель сна в третьей новелле) и вернуться обратно. Для памяти концептуально важно её личностное проживание: только так она может быть сохранена. Третья новелла также транслирует еще один смысл: помнят не

многие. Сознание и воспоминание могут быть только лицом к лицу, один на один. Можно поделиться этим воспоминанием, буквально впустить в свой сон (так рядом с Маратом во сне оказывается его жена), но другой человек чаще всего остается вне кадра, и единственный диалог, который герой может вести, это диалог с воспоминанием, которое действует как живое. Вневременной характер памяти создает еще одну концептуальную характеристику: инобытие. Таким образом, концепт «память» обладает следующими особенностями: глубинно-личностный характер и существование в качестве отдельной живой реальности на границе. Память концептуально становится проводником к этой границе в инобытие, отправной точкой стремления к бесконечному. В контексте визуального концепта А. Германа память **живет** наряду с существующими временными отрезками, размывая их границы, а индивидуальное сознание становится проводником в этом пространстве. Несмотря на значимость концептуальной характеристики «одиночество», память проявляется как пространство коммуникативное. Диалогами разной степени коммуникации завершаются главы, на которые поделен фильм; диалогом сложившимся, имеющим направление, завершается последняя новелла. Так, к особенностям визуального концепта «память» добавляется еще один характерный элемент – **встреча**. Появление такой характеристики весьма ожидаемо, поскольку концептуальное пространство памяти через встречу с прошлым организует встречу с настоящим, что наглядно демонстрируют третья и седьмая новеллы – узловые точки фильма: центр и финал.

Следующая особенность, концептуально связанная с памятью в фильме – **бездомность**. Герои новелл не имеют дома, пристанища, разве что временное убежище в виде строительной пленки, в которую заворачивается герой-эмигрант из первой новеллы, или полуразрушенное здание заброшенной стройки, пустой недостроенный дом. Отсутствие дома, скитание подчеркивается визуальным созданием образа принципиальной не комфортности, оставленности. Вечное климатическое пасмурное

межсезонье, переходящее из новеллы в новеллу, и являющееся также маркером неопределенности, за счет визуальных средств создает ощущение *холода*, ветра, влаги, простуженности (визуальный мотив вытирания носа). Пространство в фильме дается характеристиками **«просторно»**, **«пустынно»**, **«холодно»**. Центральная фигура дома – единственное убежище, так же не является уютным: крыша протекает, влага мокрого снега и холод межсезонья пронизывают дом в отсутствие хозяина, который мог бы этот дом оживить. Влага и холод пропитывают всё, и даже спички архитектора, желающего поджечь себя, промокают. Мотив самосожжения отсылает к финалу «Ностальгии» А. Тарковского. Но в пространстве «Под электрическими облаками» огонь не загорается, утопая в снегу, так же как и образы прошлого: титанические памятники на месте бывших мастерских. Весь путь памяти сводится к обретению домом хозяйки, вместе с которым еще один визуальный мотив – огонек в виде уличного освещения становится теплым на фоне звучащего диалога.

Обе характеристики дополняются переходящим мотивом скитания, возвращая к архетипическому для нашей культуры образу странника (отсюда **«странный»**, **«отстраненный»**). В отличие от другой концепции памяти, где память есть путешествие, в данном случае память концептуально представляется как **скитание**, **несение бремени** памяти, которое в то же время является важнейшей ценностью: нести эту память, пребывать в ней – концептуальное отличие данного концепта в отечественной культуре, наиболее важный ее аспект.

Исходя из характеристики **бездомности**, можно определить, что пространство памяти формируется как наличное бытие в условиях неопределенности, не привязанности к определенной точке. Если данные характеристики являют концепт нашей реальности, то память предстает как неотъемлемый элемент этой реальности на границе времени. Неопределенность, незаконченность представлены не только как характеристики реальности, но также как необходимые элементы для

состояния памяти (о том, кто ты, о верности себе): те второстепенные персонажи, которые ищут легкой определенности, привязанности к чему-то конкретному, временному, остаются вне воспоминания.

Таким образом, становление концепта «память» в процессе формирования художественного образа фильма «Под электрическими облаками» проходит становление через визуальные образы, постепенно приобретая глубину. Так, материальные знаки-носители элементов пространства памяти: туманность и приглушенное цветовое решение на протяжении всего фильма создает визуализацию концептуального пространства памяти как пространства нечеткого, не имеющего определенных границ, а также характеризующееся как **пространство пути**, ведущего к дому (к пристанищу, к себе).

Память формируется и поддерживается основными героями каждой новеллы. Мотив возвращения и обнаружения, что все стало по-другому и сохранения верности памяти, переходит сквозной линией через каждую часть фильма. Герой, являющийся носителем памяти, характеризуется как «лишний человек», не понятый и не принятый у себя на родине, не имеющий пристанище. Таким пристанищем становится условное пространство памяти (о доме, о прошлом, о том, как всё должно было быть). Визуально герои чаще всего представлены в кадре **одинокими**. Даже мотив общения, диалога в большинстве случаев не предполагает общения, коммуникации. Наиболее распространенный визуальный ракурс – средний и достаточно крупный план указывает на то, что центральное место в художественном пространстве фильма занимают характеры, эмоции, и все, что так или иначе выявляет внутренний мир героев, хранящих память. Таким образом, посредством героев-носителей формируется следующий содержательный пласт концепта «память» - нравственная составляющая. Память понимается как неизменный атрибут честности и верности себе. Другие знаки-носители представляют собой образы мифологем: мифологема «дом» формируется в смысловых коннотациях как **дом-Родина, дом-возврат к себе, своим истокам, дом**

вечный, царство, за которое борются герои, принимая решения в условиях необходимости нравственного выбора. Данные аспекты образа дома наглядно демонстрируют символику **социоцентрического, эгоцентрического и космоцентрического** аспектов художественного образа. Образ погибшей лошади как метафора безвозвратно потерянного во времени прошлого воплощается в образе коня-памятника, демонстрируя отношение «прошлое/память» как диалектику «уходящее/вечное».

Структура фильма А. Германа «Под электрическими облаками» строится в форме повести (закадровый голос в прологе фильма произносит слово «повесть»), разделенной на главы (новеллы). Каждая глава существует как завершенная зарисовка и в то же время связана с другими главами. Проводниками между частями-главами выступают знаки-индексы, переходящие из одного пространства в другое и пересекающиеся друг с другом. На основе случайных встреч близких по духу людей происходит онтологическое формирование идейной картины мира, представленной в фильме. Структура фильма выстраивается в следующей последовательности.

Глава первая. Чужая речь.

Глава вторая. Наследники.

Глава третья. Долгие сны юриста по земельным вопросам.

Глава четвертая. Место под застройку.

Глава пятая. Заложница.

Глава шестая. Архитектор.

Глава седьмая. Хозяйка.

Степени связи частей фильма между собой позволяют представить следующим образом композицию фильма: 2:3:2. Вторая и седьмая новелла представляют собой одно сюжетное пространство, основную, ведущую линию. Предваряющие их главы, первая и шестая, выступают как бы определителями состояния основной картины в начале и в конце фильма.

Три центральные новеллы: третья, четвертая и пятая составляют композиционный центр фильма, переломное узловое пространство, где пятая новелла становится кульминацией.

Таким образом, структура фильма построена на подобию литературной драматургии при видимом эстетическом отхождении от фабульно-эмпирического хронотопа: режиссера не столько интересует линия, что происходит и как, сколько погружение во внутренний мир своих героев: их сознания, памяти и мотивов поступков. Полного отступления не происходит, о чем свидетельствует строгая композиционная структура, которая, тем не менее, не предстает явной благодаря завершённости самостоятельности новелл, каждая из которых могла бы стать отдельной зарисовкой к самостоятельному фильму. В центре фильма – не история как таковая, а внутреннее духовное состояние его героев, формирующих это время посредством своей генетической культурной памяти. Такая диалектика в формальном и содержательном построении кинематографического образа снимает противоречие противостоящих по форме концептов «индивидуальное»/«всеобщее», «память»/ «история», динамического и статичного. Художественное пространство фильма А.А.Германа «Под электрическими облаками»

Пространство, формируемое в фильме как единовременное существование памяти, вначале представляется как **чуждое**. Первая киноглава «Чужая речь» задает тон всему фильму: герой-эмигрант, не понимающий языка, на котором с ним говорят, по духу ни чем не отличается от других главных героев новелл: земля для них такая же чуждая и пустая, они так же одиноки. Молодые наследники большого недостроенного дома так же бездомны, как этот безымянный человек. Они сталкиваются с той же печалью и с тем же вопросом нравственного выбора, который необходимо сделать. Духовное родство героев визуально представлено в первой и седьмой частях через сопоставление людей и белоснежной скульптуры человеческой фигуры с просветленным лицом. В лицах героев нет ясности и

спокойствия, присущего скульптурному персонажу, однако они, подобно этой скульптуре, выделяются на бескрайнем берегу среди других людей во вневременном пространстве.

В трех центральных главах происходит все большее погружение во внутренние миры героев. Вместе с этим третьей и четвертой главах формирование визуального концепта «память» достигает узловой точки: представляется явное погружение в прошлое, формулируется характеристика памяти как сна и как пограничной реальности, в которой происходит встреча и начало отправной точки для принятия нравственного решения. Пятая глава «Заложница» резонирует с первой: вновь уже другой одинокий безмолвный герой решается на отважный поступок, и в этот раз спасение удастся путем жертвы. С этого момента вектор идейной направленности фильма начинает меняться, и от погружения в пространство памяти происходит выход, обретение своего. Композиция фильма образует кольцо с возвращением в последних главах на прежнее место – берег, который теперь представляет собой не пустынное пространство, а фрагмент, который начинает заполняться людьми. Название завершающей части картины «Хозяйка» противопоставляется «Чужой речи». Если в «Чужой речи» наличествуют идеи «чуждость» и «потерянность», то в финале фильма идея сменяется на «обретение». Образ коня, трижды появляющийся в разных частях, также является выразителем концепта «память». Во второй главе погибший конь символизирует всё доброе, что было в прошлом, чего больше нет. Это память-потеря и память-скорбь. Первая и последняя глава предлагают образ коня в виде громадной скульптурной композиции: огромный конь, которого можно вести как живого. В последних кадрах Александра поднимает веревку и «ведет» коня, как ведет идею памяти и саму память, которая не может умереть, поскольку существует как культурный генетический код. В это же время становится возможным диалог, случается встреча Александры и спасенной девочки – метафорического образа спасенного будущего в настоящем. Таким образом, образы, формирующие визуальный концепт

«память» в фильме, оказываются неразрывно связанными с проблемой самоопределения тех «лишних» людей, «без которых не происходит ничто в мире». Визуализация концепта «память» в этих условиях помогает ответить на вопросы: «что мы помним?», «как мы помним?» и «зачем мы помним?» и «что такое в данном случае память?». Формирование концепта «память» на нескольких уровнях, от личных воспоминаний о времени до архетипических образов коллективной памяти о прошлом, определяется вокруг центрального смыслового стержня – памяти как культурного кода и как процесса определения себя в любом времени посредством воспоминания.

Формирование концепта «память» в кинопроизведениях А.А. Германа, в частности, в репрезентативном кинопроизведении, так же происходит на уровне создания образа глобальной культурной идеи. Посредством образов памяти, размышления о временных переходах, создается образ потерянного человека, который поступает так, как должен поступать, осуществляет свой моральный выбор, или страдает от невозможности его осуществить. **Основная идея фильма** «Под электрическими облаками» - вневременное существование молчаливой решимости «поступать так, потому что иначе не можешь», образ, формирующий культурный срез русского сознания в его идеалистическом восприятии. «Лишние люди» - главные герои фильма, являются носителями культурно памяти, и становятся ориентиром во времени, формируя картину мира и само время.

Формирование основной идеи через концепт «память» доказывает неразрывную связь одного и другого. Таким образом, концепт «память» проявляется не только одним из важнейших составляющих идеи фильма, но и определителем формы фильма как произведения киноискусства.

Визуальный контент-анализ.

При помощи визуального контент-анализа фильма «Под электрическими облаками» подтверждаются смысловые и определяются количественные характеристики основных визуальных образов,

определяющих пространство и время фильма и концептуально связанных с формированием памяти как смысловой составляющей.

В качестве единиц для анализа были выбраны следующие повторяющиеся образы:

- **«Одинокий герой»** в кадре (61). Наиболее часто возникающий в кадре образ одинокого человека формулирует несколько идейных тенденций: культурно-личностный подход, подразумевающий необходимость мыслить и принимать нравственные решения, не опираясь на общественные коллективные установки; индивидуальность памяти; одиночество человека, вступающего на путь борьбы за память.

- **«Диалог/двое»** (41). Второй по количеству появления в кадре образ – диалог двух людей – коррелирует с первым, поскольку в одной трети случаев диалог не складывается, и в большей части визуально построен как монолог: сцена построена так, что диалог проявляет себя вербально, визуально же герой располагается один в кадре. В данной блоке образов возникают такие повторяющиеся мотивы как наушники, слуховой аппарат, которые наглядно показывают отказ слышать, не возможность диалога в сложившихся условиях, а также необходимость концентрации на внутреннем монологе, умение размышлять и быть в уединении. Важность диалога обозначается не количеством диалогических образов, а качеством, когда диалог складывается успешно. Успешный диалог, происходящий в рамках объединения и встречи, завершает фильм, знаменуя случившуюся встречу и объединение, ставшее возможным.

- **«Группа людей»** (20). Как правило, в образе группы людей представлены почти безликие фигуры, проходящие на дальнем/среднем плане, что метафорически помещает ракурс привычной истории как коллективной на дальний план. В то же время, группы людей населяют пустынное пространство фильма, предлагая образ жизни, особенно в последней сцене. Группе людей примерно в половине случаев визуально противопоставляется одинокая фигура – метафорическое

противопоставление личного благородного поступка коллективному бездумию и отказу от памяти.

- **«Свет»** (19). Источники света в фильме – электрическое освещение дома и улиц, а также луна, напоминающая светильник. С одной стороны, недостаток света определяет характеристику пространства памяти как затемненного, нечеткого, с другой – символизирует наличие сильных характеров как огоньков в бескрайней ледяной пустыне. Четыре раза из девятнадцати случаев лампочка (в доме) гаснет вместе с угасанием прошлого в недостроенном доме. В ключевой кульминационной новелле (пятой) источник света впервые предстает в виде огня. Если ранее речь идет о спичках, которые не зажглись (история архитектора), то в истории безмолвного подростка, решившегося на спасение заложницы ценой своей жизни, огонь загорается, символизируя само принятое нравственное решение из невозможности поступить иначе.

- **«Пустынное пространство/панорама»** (17). Достаточно часто возникающий образ, характеризующий общее пространство фильма.

- **«Скульптура/памятник»** (11). Памятники возникают в кадре не только как образы прошлого, но и как репрезентация избранности героев, сопоставляемых с фигурами белых статуй, носителей и хранителей памяти, которую они воплощают в себе.

- **«Смерть»** (5). Образ буквальной гибели в первой части фильма представляет потерю, невозможность вернуть прошлое, в то время как во второй части образы сменяются диалогами с уже умершими людьми, репрезентируя преодоление смерти в памяти и поступке.

- **«Лошадь»** (5). Фигура лошади, возникающая один раз в образе настоящего коня и остальные в образе скульптуры на берегу связана с образом преодоления, бессмертия памяти как символ смерти и воскресения. Образ коня также является кинематографическим знаком прошлого, уходящей эпохи («Октябрь» С. Эйзенштейна).

Таким образом, проведенное исследование количественных и контекстных характеристик основных формирующих образов позволяет выявить более точное выражение идейных элементов фильма, формирующих концепт «память» в фильме.

Подводя итог, можно сделать вывод, что концепт «память» в современной визуальной культуре является основополагающей частью в формировании личностной и национальной идентичности. Изучение данного концепта в обширном пласте современной культуры позволяет определить значимый вектор исследований как отдельных тенденций в искусстве, так и современной отечественной культуры в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя заключительный итог исследования, можно сделать следующие выводы. Современная российская визуальная культура в таком ее репрезентативном проявлении как киноискусство содержит в себе основные этические и эстетические тенденции, говорящие об актуальных культурных потребностях. На сегодняшний день память является одним из наиболее распространенных концептов визуального искусства, в связи с вновь назревшей необходимостью национального культурного самосознания.

Формирование концепта «память» в современной визуальной культуре (кинематографе) происходит в двух основных направлениях, которые вслед за исследователями кинематографической традиции позволительно обозначить как эстетика государства и эстетика культуры.

К первому направлению относятся фильмы, создаваемые при государственной поддержке и ориентированные на определенные социально-культурные задачи. Фильмы, создаваемые в данном направлении, представляют некую историческую реконструкцию, версию истории с целью ее актуализации сегодня. Закономерное свойство идейной составляющей кинематографических произведений в рамках эстетики государства или смежных направлениях – приоритет коллективного начала и специфическое значение личности в рамках истории, представленные как порой не каноничная, но всегда статичная историческая картина, создаваемая зачастую рядом авторов. Репрезентантами данного направления в современной визуальной культуре выступают масштабные исторические кинокартины (блэкбастеры), созданные за последние годы. Их можно так же обозначить как «историческое» кино в эстетическом значении.

Другое направление – эстетика культуры предполагает значимость личностного начала, в котором концепт «память» предстает как более динамичная, живая структура. Визуальные образы в эстетике культуры складываются в четко сформулированное авторское высказывание, но при

этом сохраняют зрительскую свободу в восприятии этих образов, создавая пространство, позволяющее зрителю через визуальный образ актуализировать собственную память в рамках культурной памяти. Отсылки к конкретным историческим периодам, будь то 1980-е, 1990-е гг, начало XX века, и другие –представляются как бы не в фокусе, через призму упоминаний, деталей, воспоминания: важно не столько рассказывать истории про далекие времена, сколько жить временем настоящим, сохраняя культурную память.

Проведенное исследование произведений современного российского киноискусства, относящихся к направлению эстетики культуры, позволяет сделать вывод, что концепт «память» является одной из определяющих смысловых категорий русской ментальности. Визуальная репрезентация концепта «память» в произведениях современного российского кино проявляет такие характеристики как возврат к классической культурной парадигме и ее актуализация в новых эстетических приемах, значимость категории вневременности, поиск эстетических форм индивидуального пути актуализации нравственного выбора и поиска себя посредством памяти. В данном случае роль визуального концепта «память» сводится к обозначению состояния современности как одной из актуальных категорий памяти.

По словам А. Кончаловского, Госфильмфонд сегодня – это тот форпост, который борется за сохранение памяти. Поиск новых эстетических решений в области киноискусства позволяет решать эту важную миссию в рефлексивных образах авторского кино.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абашева Д.В. «Я здесь беседую с минувшими веками...»: историческая память в лирике Н.М. Языкова // Вестник Славянских культур. № 1 – 2014 – С. 93-101
2. Ахметшина, А.В. Понятие «историческая память» и ее значение в современном российском обществе // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история. № 38 – 2014 – С. 11-15.
3. Базен, А. Что такое кино? Сборник статей. Пер. с фран. В. Бажовича (книга I) и Я. Эпштейн (книги II, III, IV). – М.: Искусство, 1972 – 384 с.
4. Белоусова, Ю. Генезис образа и его функционирование в медиaprостранстве / Юлия Белоусова. – СПб.: Алетейя, 2015.
5. Белякова, Л.М. Герменевтический анализ текста как ядро изучения искусства // Ярославский педагогический вестник – 2011 - № 4 – Том 1 (Гуманитарные науки) - С. 266-269.
6. Болдырев, Н.Ф. Андрей Тарковский: ускользящее таинство. – М.: Водолей, 2016. – 424 с.
7. Бородина, Н.А. Синтаксический способ репрезентации концепта «память» // Вестник Вятского государственного университета. – 2009 – С. 61-64
8. Брагина, Н. Г. Память в языке культуры.- М.: Языки славянских культур, 2007. – 520 с.
9. Брагина, Н.Г. Память и прошлое. Языковые образы, культурные практики // Известия Российской академии наук - № 5 – 2003 – С. 1-13
10. Васильев, А.Г. Воплощенная память. Коммеморативный ритуал в социологии Э. Дюркгейма // Социологическое обозрение. – 2014 - № 2 – С. 141-167
11. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство речевых слов / А. Вежбицкая, М.: Языки славянской культуры, 2001. 288 с.

12. Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные науки. № 10 (269) – 2012 – С. 22-26
13. Воркачев, С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. - № 1. - С. 64–72.
14. Вэньцянь, Цзан. Язык как вербализованная память культуры в концепте формирования межкультурного медиадискурса // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования. Языки и специальность. 2014 - № 3 – С. 17-29.
15. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс – 1988
16. Герасимов, О.В. Историческая память и политический дискурс: особенности взаимодействия // Вестник Самарского муниципального института управления. № 1 (28) – 2014 – С. 136-134.
17. Герасимов, О.В. Категория исторического события в контексте исторической памяти // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс - № 2 (11) – 2013 – С. 174-179.
18. Герман, А. «Правда не сходство, а открытие» // Искусство кино - № 12 – 2001. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article8>.
19. Гудкова, Е.Е. Кинематограф как визуальный концепт памяти (на материале творчества К. Маркера) [Электронный ресурс]: выпускная квалификационная работа бакалавра : 50.03.01 / Е. Е. Гудкова. — Красноярск : СФУ, 2016.
20. Даниэль, С. М. Искусство видеть / С.М. Даниэль. – М.: Амфора, 2006. – 206 с.
21. Демьянков, В.З. Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // Вопросы филологии. – 2001. – № 1. – С. 35-47.

22. Джола, О.С. О возможностях применения понятия «призрак» Ж. Деррида к исследованию фотографического образа // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина - №2/том 2/ 2011 – С. 198-205.
23. Дильтей, В. Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. Т. 1: Введение в науки о духе / пер. с нем. под ред. В.С. Малахова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000 – 760 с.
24. Дихтярь Г.А. Историческая память как элемент пространственно-временной организации прозы И.А. Бунина (на примере произведений «Антоновские яблоки», «Суходол») // Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире. № 5 – 2014 – С. 169-174
25. Долин, А.В. Оттенки русского: очерки отечественного кино / Антон Долин. – М.: Издательство АСТ, 2018. – 493 с.
26. Елисеева, Е.А. Изобразительные решения отечественного кино. Настроения (Премия «Золотой Орел-2015») // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. – С. 37-41
27. Елисеева, Е.А. Решение художественного пространства в отечественных игровых фильмах 70-80х годов XX века: традиции и новаторство // Вестник МГУКИ. – 2011 – С. 211-216
28. Елисеева, Е.А. Роль стилизации в отечественном кино 1970 – 1980-х годов // Вестник РГГУ. – 2013. – С. 122-129
29. Ерохина, Т.И. Концепт пограничности в современном искусствознании // Ярославский педагогический вестник. – № 4. – 2017. – С. 262-269.
30. Ефремов, В.А. Теория концепта и концептуальное пространство // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – С. 96-106.
31. Залевская, А.А. Концепт как достояние индивида // Психолингвистические исследования слова и текста. Тверь, 2002. – С. 5-18.

32. Карпенко, С.М. Концепт «память» в поэтической картине мира Н.С. Гумилева и А.А. Ахматовой: сопоставительный аспект // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014.
33. Кириллова О.А. Прологомены к танатологии кино: смерть и экранный хронотоп, линейность и монтаж // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология - № 1(15) / 2014 – С. 17-25
34. Киричук, Е.В., Кузьо, А.А. Моделирование в литературе и кинотексте: Кристофер Нолан и Умберто Эко // Наука о человеке: гуманитарные исследования. № 3 (13) – 2013 – С. 133-136.
35. Ковалов, О. «С чего начинается прошлое?..» // Сеанс - № 33 – 34. URL: <http://seance.ru/n/33-34/crossroad33-34/s-chego-nachinaetsya-proshloe/>
36. Конева, А.А. Амнезия или формы объективации памяти // Международный журнал исследований культуры. № 1 – 2012 – С. 111-117.
37. Конева, А.В. Воображение времени в современном кинематографе // Международный журнал исследований культуры. № 2 – 2012 – С. 42-47.
38. Кончаловский, А. Низкие истины – М.: Совершенно секретно, 2001.
39. Коршунова, О.Н., Поливанов, Я.М. Историческая память о мировых войнах как проблема конфликтологии // Конфликтология. № 3 – 2014 – С. 39-50.
40. Кощеев, Э.Б. Изобразить прошлое // Современное общество: вопросы теории, методологии, методы социальных исследований. № 1 – 2013 – С. 119-123.
41. Кусаивнова, А.М., Козина, Е.В. Особенности репрезентации концепта «память» в произведениях Герольда Бельгера // *Lingua mobilis*. – 2013 – С. 27-29
42. Лотман М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб. – 2005.
43. Лурия, А.Р. Маленькая книжка о большой памяти/ А.Р. Лурия, М.: МГУ. 2011 – 193 с.

44. Лян Хунци. Концепт «память» в стихотворениях А.А. Ахматовой (на фоне китайского языка) // Филологические науки. – 2016. – С. 100-103.
45. Мариевская, Н.Е. Время в кино / Наталья Мариевская. – М.: Прогресс-Традиция. – 2015.
46. Марущак, А.В. Концепт социальной памяти и его эвристический потенциал (на примере «устной истории») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики - № 11(1) – 2014 – С. 129-132.
47. Маслов, В.А. Принципы и приемы исследования концептов // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Том 26 (65) - № 1 – 2013 – С. 249-253.
48. Миклина, Л.И. Структура и содержание социальной памяти общества // Научное мнение. 2014 – № 9 – С. 71-74.
49. Метц, К. Воображаемое и означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
50. Муфазалова, Л.С. Концепт «память» в русской языковой картине мира // Вестник Иркутского государственного технического университета. – 2014 – С. 324-327
51. Мягкова, М. Визуальная культура как социокультурный феномен // Аналитика культурологии. – 2008.
52. Нагорная, О.С., Раева, Т.В. Образы Первой Мировой войны на экранах межвоенной России и Германии: мемориальная политика и коллективная память. Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные науки. № 32 – 2012 – С. 45-48.
53. Нак, Е.И. Варианты репрезентации концепта «память» в поэтических текстах А.Ахматовой // Вестник Брянского государственного университета. – 2010. – С. 1-5

54. Неретина С.С. Концепт // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Институт философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. – С. 306.
55. Нечаева, А.А. Историческая память Уэльса: проблемы конструирования национальной традиции // Уральский исторический вестник. № 4 (45) – 2014 – С. 33-40.
56. Новиков, А.М., Новиков Д.А., Методология: словарь системы основных понятий. – М.: Либроком, 2013 – 208 с.
57. Ньюбина, Л.М. О концептуальном пространстве автобиографической памяти // Вопросы когнитивной лингвистики. № 2 – 2010 – С. 39-47.
58. Пименова, М.В. Методология концептуальных исследований // Антология концептов. – М.: Гнозис, 2007. – С. 14-16.
59. Пожидаева, И.В. Концепт «память» в виртуальном дискурсе // Вестник Днепропетровского университета. - № 11 – 2010. – С. 265-270
60. Попиль, Н.В. Коннотативные смыслы концепта «память» (на материале текстов И.А. Бунина и А.И. Куприна) // Научные ведомости Белгородского государственного университета. – 2016. – С. 28-33
61. Познин, В.Ф. Роль памяти в восприятии экранного образа // Вестник ВГИК. № 12-13 - 2012 – С. 96-105
62. Попова, Т.Г., Курочкина, Е.В. Концепт как оперативная единица памяти // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. № 1/ 2015. С. 54-56.
63. Разлогов, К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К.Э. Разлогов. – М.: РОССПЭН. – 2010.
64. Ревзина, О.Г. Память и язык // Критика и семиотика. Вып. 10 – Новосибирск, 2006. – С. 10-24
65. Розин, В.М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир / В.М. Розин. – М.: ЛИБРОКОМ. – 2009.

66. Романовская Е.В. Морис Хальбвакс: культурные аспекты памяти // Известия Саратовского университета. Серия: Философия. Психология. Педагогика - № 3 – 2010 – С. 39-44.
67. Русский ассоциативный словарь. В 2 т. Т. 1: От стимула к реакции: Около 7000 стимулов / Ю.Н. Караулов. М.: ООО «Изд-во Астрель», 2002.
68. Русский ассоциативный словарь. В 2 т. Т. 2: От стимула к реакции: Более 100 тыс. реакций / Ю.Н. Караулов. М.: ООО «Изд-во Астрель», 2002.
69. Рыклин, М. Жиль Делез: «Кино в свете философии» // Искусство кино - № 4 – 1997.
70. С. Зонтаг. Когда мы смотрим на боль других // Индекс/Досье на цензуру. № 22 – 2005.
71. Сабадашова, М.Г. Семантическое единство «память/забвение» в научном дискурсе // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2011. – С. 1-13
72. Сабанчеев Р.Ю. Память как культурно-исторический феномен в работах Мориса Хальбвакса // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. № 2 (28) - 2014 – С. 127-132
73. Савицкая, Т.Е. Визуализация культуры: проблемы и перспективы // Обсерватория культуры. – № 2. – 2008.
74. Салынский, Д.Л. Киногерменевтика Тарковского / Дмитрий Салынский. – М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. – 576 с.
75. Святитель Лука (Войно-Ясенецкий). Дух, душа, тело. М.: ООО ТД «Белый город», 2016.
76. Соколов, М.Н. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 384 с.
77. Сонтаг, С. О фотографии. Пер.: Голышев Р. Изд.: Ад Маргинем. 2013. – 272 с.

78. Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М. : Академический проспект, 2001. 990 с.
79. Тарасова, И.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. - № 4(2). – С. 742-745.
80. Токарев, Г.В. Концепт как объект лингвокультурологии (на материале репрезентаций концепта «труд» в русском языке): Монография. – Волгоград: «Перемена». 2003.
81. Тресиддер, Д. Словарь символов / Джек Тресиддер. – М.: 1999.
82. Фельде, О.В. Концепт «память» в творчестве В.П. Астафьева // IV Астафьевские чтения в г. Красноярске. Национальное и региональное в русском языке и литературе – 2007. – С.176-183
83. Хренов, Н.А. История кино 1970х годов: история смены поколений или история смены системы видения? // Ярославский педагогический вестник. – 2017. - № 1. – С. 264
84. Хренов, Н.А. Кинематограф 70х годов в контексте надлома цивилизации // Ярославский педагогический вестник. – 2017. - № 3. – С. 257-267
85. Хренов, Н.А. Кинематограф с точки зрения времени и культуры: осуществленные и неосуществленные замыслы в кино 1970х годов // Ярославский педагогический вестник. – 2017. - № 2. – С. 273-280
86. Хренов, Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Николай Хренов. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.
87. Худяков, А.А. Концепт и значение // Языковая личность: культурные концепты: сб. науч. тр. / ВГПУ, ПМПУ. – 1996.
88. Цыркун, Н. Визуальность и (или) социальность? Берлин 2015 // Искусство кино. – № 3 – 2015 – URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2015/03/vizualnost-i-ili-sotsialnost>.

89. Чичина, Е.А. Современный отечественный кинематограф: новая идентичность // *Общественные науки*. – 2014. - № 1. – С. 17-24
90. Шалютина, Н.В. Визуальная методология: основные концептуальные подходы // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. – 2016. - № 3. – С. 120-124.
91. Шамне, Н. Л. Репрезентация феномена памяти глагольными коллокациями памяти в германских и российских СМИ / Н. Л. Шамне, Л. Н. Ребрина // *Научный диалог*. — 2016. — № 2 (50). — С. 137—149.
92. Шулежкова, С.Г. Концепт «память» в русской духовной культуре и средства его вербализации // *Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста*. – 2003. – С.125-127
93. Чистякова, В.О. Отечественное военное кино 1911-2011 годов: медиадизация памяти // *Культурологический журнал*. № 3 – 2012
94. Чистякова, В.О. Отечественная война 1812 года в нарративах «популярной культурной памяти» // *Артикульт*. - № 3(11). – 2013. – С. 32-45.
95. Ямпольский, М. Ретро и конструирование памяти // *Сеанс* - № 33 – 34.
96. Ямпольский, М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / Михаил Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.
97. Ямпольский, М. Тарковский: память и след // *Сеанс* – 2013. URL: http://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky_zerkalo_speech/
98. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993
99. Arribas, U.C. Constructing concepts and word meanings: the role of context and memory traces // *University College London (University of London)*, 2015.
100. Aubin, D. ‘The memory of life itself’: Bénard’s cells and the cinematography of self-organization // *In Science and the Changing Senses*

- of Reality CIRCA 1900 , Studies in History and Philosophy of Science. № 39(3) - 2008 – pp. 359-369.
101. Davis, W. A general theory of visual culture / Whitney Davis. Princeton University Press, 2011.
 102. De Groof, M. “Statues Also Die – But Their Death is not the Final Word.” Image [&] Narrative, Vol. 11 No. 1 (2010).
 103. Dikovitskaya M. Visual culture: the study of the visual after the cultural turn / Margaret Dikovitskaya. MIT, 2005.
 104. Dudai, Y. The cinema-cognition dialogue: a match made in brain // Department of Neurobiology, The Weizmann Institute of Science, Rehovot, Israe. 2012 .Volume 6.
 105. Ernst W., Parikka J. Digital Memory and the Archive // Minneapolis, MN : University of Minnesota Press. 2013
 106. Fairfield, B., Mammarella, N., Palumbo, R., Di Domenico, A. Emotional Meta-Memories: A Review // Brain Sciences (2076-3425). 2015, Vol. 5 Issue 4, pp. 509-520.
 107. Foster, J.K. Memory. A very short introduction. Oxford University Press. – 2009.
 108. Gillian, R. On the relation between ‘visual research methods’ and contemporary visual culture // The Sociological Review. – 2014. – pp. 24-46
 109. Hibbert R. Are there any situated cognition concepts of memory functioning as investigative kinds in the science of memory? // University of Kent, 2015
 110. Hibbert, R. Are there any situated cognition concepts of memory functioning as investigative kinds in the science of memory? // University of Kent, 2015.
 111. Hillman, R. Cultural memory on film soundtracks // Journal of European Studies. – 2003.pp. – 323-332
 112. Jenks, C. Visual culture / edited by Chris Jenks. - Taylor & Francis e-library, 2003.

113. King, H. *Virtual Memory : Time-based Art and the Dream of Digitality* // Durham : Duke University Press Books, 2015
114. King, H. *Virtual Memory : Time-based Art and the Dream of Digitality* // Durham : Duke University Press Books, 2015.
115. Kozin, A. *The appearing memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on 'crystal- image'* // *Memory studies*. – 2007. – Freie Universität Berlin, Germany.
116. Kuhn, A. *Memories of cinemagoing and film experience: An introduction* / Annette Kuhn, Daniel Biltereyst, Philippe Meers // *Memory Studies*. – 2017. – pp. 3-16.
117. McNeill, Isabelle F. *Memory and the Moving Image : French Film in the Digital Era* // Edinburgh : Edinburgh University Press. 2010
118. Ross, M., Wang, Qi. *Why we remember and what we remember: culture and autobiographical memory* // *Perspectives on Psychological Science*. 5 (4). pp. 401-409.
119. Stokes, J. *Social media, visual culture and contemporary identity* // *Proceedings of the 11th International Mini-Conference on Society, Cybernetics and Informatics (IMSCI 2017)*. pp. 159-163.
120. Sutton D. *Photography, Cinema, Memory : The Crystal Image of Time* // Minneapolis : Univ Of Minnesota Press. 2009.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Кадры из фильма «Под электрическими облаками» (2015),
режиссер А.А. Герман



Рисунок А.1



Рисунок А.2

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А

Кадры из фильма «Под электрическими облаками» (2015),
режиссер А.А. Герман



Рисунок А.3



Рисунок А.4

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А

Кадры из фильма «Под электрическими облаками» (2015),
режиссер А.А. Герман



Рисунок А.5



Рисунок А.6

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А

Кадры из фильма «Под электрическими облаками» (2015),
режиссер А.А. Герман



Рисунок А.7



Рисунок А.8

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А

Кадры из фильма «Под электрическими облаками» (2015),
режиссер А.А. Герман

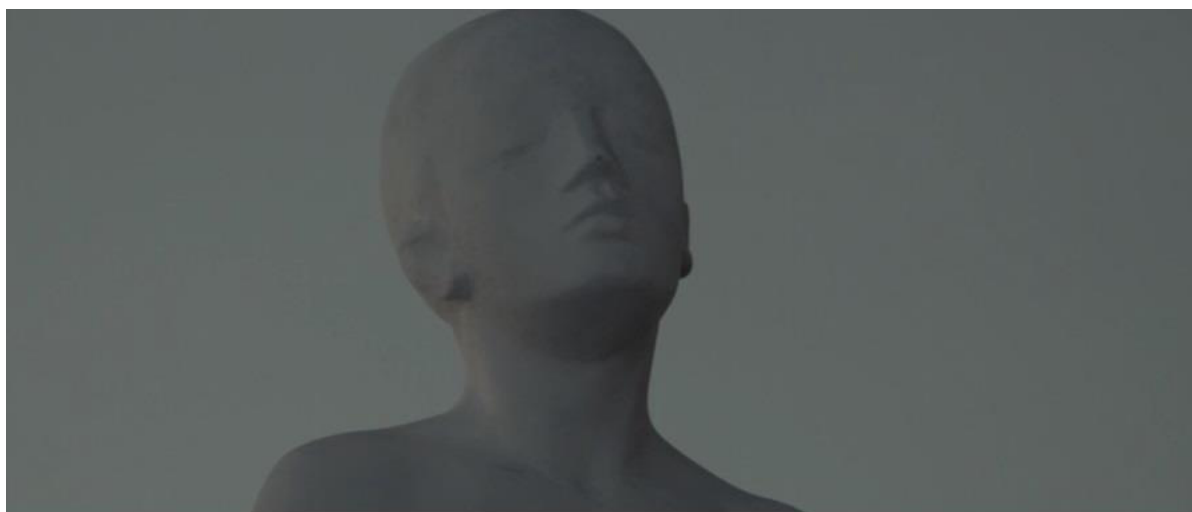


Рисунок А.9



Рисунок А.10

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

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 Н.П. Копцева
« 20 » июля 2018 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

50.04.03 История искусств

КОНЦЕПТ «ПАМЯТЬ» В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
(НА ПРИМЕРЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ПРАКТИК РОССИЙСКИХ
РЕЖИССЕРОВ 2000-2010 ГОДОВ)

Руководитель



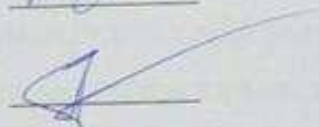
канд. филос. наук, доцент Н.М. Лобакова

Выпускник



Е.Е. Гудкова

Рецензент



Л.Ф. Караева

Красноярск 2018