

О. Г. Усенко

ПРИМЕРНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ МЕНТАЛИТЕТА ПО ИГРОВОМУ КИНО

Можно с уверенностью утверждать, что игровое кино является источником важных сведений о духовной жизни людей конца XIX – начала XXI вв. и прежде всего об их ментальности¹. Однако отечественные «менталитетоведы» обращаются к нему в лучшем случае за иллюстрациями, с помощью которых подкрепляют или поясняют выводы, сделанные на основе других источников². Помимо

¹ См.: *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 238–239, 247; *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М., 1977; Кино: политика и люди (30-е годы). М., 1995; Экранизация истории: политика и поэтика. М., 2003; История страны / История кино. М., 2004; *Ferro M.* Analyse de film – analyse de sociétés: Une source nouvelle pour l’histoire. P., 1975; *Idem.* Cinéma et histoire. P., 1976; 1993; *Idem.* Cinema and History. Detroit, 1988; Film et histoire. P., 1984; Révoltes, révolutions, cinéma. P., 1989; *Kaes A.* From Hitler to Heimat: the Return of History as Film. Cambridge, Mass., 1989; *Grindon L.* Shadows of the Past: Studies in the Historical Fiction Film. Philadelphia, 1994; Revisioning the Past: Film and the Construction of a New Past. Princeton, 1995; De Russie et d’ailleurs: Feux croisés sur l’histoire. P., 1995. P. 47–60, 97–122; The Persistence of History. N.Y., 1996; *Landy M.* Cinematic Uses of the Past. Minneapolis, 1996; *Burgone R.* Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History. Minneapolis, 1997; The Historical Film: History and Memory in Media. New Jersey, 2001.

² См., например: *Козлов Н. Д.* Общественное сознание в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. СПб., 1995; *Кузнецов И. С.* Советский тоталитаризм: Очерк психоистории. Новосибирск, 1995; Российская повседневность 1921–1941 гг.: новые подходы. СПб., 1995; *Сикевич З. В.* Русские – «образ» народа. СПб., 1996; *Сенявская Е. А.* Героические символы: реальность и мифология войны. М., 1997; Российский менталитет: вопросы психологической

[с. 11]

прочего, это обусловлено отсутствием детально разработанной и апробированной методологии изучения художественных фильмов с точки зрения «истории ментальностей». Описанию такой методологии как раз и посвящена данная статья.

1. Исследовательский подход

Исходные положения. 1. Художественный фильм отражает не только субъективные взгляды его творцов, но также объективную реальность, окружавшую последних. И даже если фильм изображает реалии чужой культуры, в нём всё равно воплощается та социокультурная среда, которая его и породила.

2. Киноленты, созданные в рамках определённой общности, могут рассматриваться как равноправные воплощения одной и той же ментальности – присущей данной общности.

3. По своей сути игровой фильм является не просто текстом, т. е. системой знаков, подлежащих рецепции (прочтению) и осмыслению, но повествованием (нарративом)¹.

4. Игровое кино оказывается дискурсивным образованием: его центр – художественный фильм, а периферия – процессы коммуникации между его создателями и зрителями, а также в среде тех и других, причём к «зрителям» причисляются и те формально посторонние

теории и практики. М., 1997; Мнемозина: Исторический альманах. М., 1999. Вып. 1; Российская ментальность: методы и проблемы изучения. М., 1999; *Фещенко Е. В.* Менталитет человека, его эволюция и особенности в России. Новосибирск, 1999; Мифы и мифология в современной России. М., 2000; Соцреалистический канон. СПб., 2000; Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. СПб., 2002.

¹ С точки зрения структурализма «решающим в повествовании является не столько признак структуры коммуникации, сколько признак структуры самого повествуемого. Термин «нарративный», противопоставляемый термину «дескриптивный», или «описательный», указывает не на присутствие опосредующей инстанции изложения, а на определённую структуру излагаемого материала. Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую *историю*. Понятие же истории подразумевает *событие*. Событием является некое изменение исходной ситуации: или *внешней* ситуации в повествуемом мире (*естественные, акциональные и интеракциональные* события), или *внутренней* ситуации того или иного персонажа (*ментальные* события). Таким образом, нарративными, в структуралистском смысле, являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие» (*Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 12–13).

[с. 12]

лица, от которых тем не менее зависит судьба фильма (например, цензоры).

5. Поскольку даже «немые» ленты включают в себя речевые высказывания (хотя бы на уровне титров), постольку их можно исследовать с позиции социолингвистики.

Главные принципы исследования. 1. Принцип **системности**: фильм рассматривается, с одной стороны, как относительно автономная знаковая система, основными уровнями которой являются сюжет (событийная канва), видеоряд (зрительный образ фильма) и звуко ряд (музыкально-фоническое оформление)¹, а с другой стороны – в неразрывной связи с процессами и явлениями, связанными с его подготовкой, созданием, рекламированием, прокатом и восприятием в обществе, что требует включать в предмет исследования и фильмографию (сценарии, синопсисы, афиши, анонсы, рецензии, отклики, цензурные заключения, письма, дневники, мемуары и пр.)².

2. Принцип **герменевтического** анализа, суть которого – в различении явно выраженной (эксплицитной) и скрытой (имплицитной) информации, причём носителем и той и другой оказывается любой компонент фильма – даже не несущий «сюжетной нагрузки» (персонаж, предмет, животные, природная среда, композиция мизансцены, освещение и пр.)³.

3. Принцип **«диалога культур»**, который требует, чтобы исследователь осознавал относительность привычных для него

¹ Даже у «немых» фильмов мог быть заранее предусмотренный звуко ряд, если: 1) ленты отправлялись в прокат вместе с приложенными к ним грампластинками, на которых было записано музыкальное сопровождение, 2) музыка, специально написанная для фильмов, при их демонстрации звучала «вживую» – благодаря оркестрам и певцам, 3) фильм относился к жанру «кинодекламаций» (см.: *Гинзбург С. С.* Указ. соч. С. 128–130; *Соболев Р. П.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 24–27; *Лебедев Н. А.* Очерк истории кино СССР: Немое кино (1918–1934). М., 1965. С. 20; Великий Кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М., 2002. С. 23, 54, 70, 78, 91–97, 101–102, 113–114 и др.).

² См.: Великий Кинемо...; *Цивьян Ю. Г.* К проблеме ранней эволюции киноязыка // Учён. зап. Тарт. ун-та. 1986. Вып. 720. С. 145–154; *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

³ См.: Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М., 1991; Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Учён. зап. Тарт. ун-та. 1984. Вып. 641. С. 109–121.

[с. 13]

социокультурных норм, и при встрече с «иным» («чужеродным») не столько его оценивал, сколько пытался понять и объяснить¹.

4. Принцип **семиотического** анализа, в соответствии с которым различаются понятие и концепт², значение и смысл знаков³, а также отдельно изучаются отношения знаков между собой (синтактика), отношение к знакам автора и реципиента (прагматика) и связи знаков с теми феноменами, которые за ними скрываются (семантика)⁴.

5. Принцип **«вариативного»** изучения кинолент, созданных в рамках одной социокультурной общности; речь идёт о поиске связей «варианты – инвариант» и об анализе отношений внутри этих связей, а также между ними⁵.

6. Принцип **«логосферного»** изучения речевого поведения, который ориентирует на выявление риторического идеала (идеалов), речевого этикета и корреляций между речевыми формами, с одной стороны, и социальными нормами, институтами, традициями, массовыми представлениями, характерными для данной общности, – с другой⁶.

Терминология исследования базируется на категориях «ментальность» и «менталитет».

¹ См.: Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991. С. 119–122, 133–134; Кузнецов В. Г. Указ. соч. С. 143.

² См.: Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 278, 618; Лагута (Алёшина) О. Н. Логика и лингвистика. Новосибирск, 2000. С. 32.

³ См.: Леонтьев А. А. Смысл как психологическое понятие // Психологические и лингвистические проблемы владения и овладения языком. М., 1969. С. 60, 63–64; Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. М., 1988. С. 38–39.

⁴ См.: Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 441; Кукушкина Е. И. Познание, язык, культура. М., 1984. С. 179–246; Степанов Ю. С. В трёхмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. С. 278–314; Мукаржовский Я. Статьи о кино // Учён. зап. Тарт. ун-та. 1981. Вып. 546. С. 114–115; Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию... С. 109–121.

⁵ См.: Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории. М., 1998. С. 173–178, 280–281; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 229, прим. 2; Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 183–253.

⁶ См.: Михальская А. К. Русский Сократ: Лекции по сравнительно-исторической риторике. М., 1996. С. 42–58; Цивьян Ю. Г. К семиотике надписей в немом кино (надпись и устная речь) // Учён. зап. Тарт. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 144–153.

[с. 14]

Ментальность можно определить как совокупность хранящихся в глубинах человеческой психики типических инвариантных структур, которые обуславливают принадлежность индивида к определённой социокультурной общности и в то же время сами порождаются бытием последней. Своё конкретно-историческое воплощение ментальность находит во множестве **менталитетов**, присущих тем или иным общностям – эпохе, этносу, конфессии, культуре (понимаемой как этноязыковое и конфессиональное единство), группе сходных и / или родственных культур, политическому образованию, социальной страте¹.

Основными компонентами (сферами) **менталитета** представляются такие ипостаси массового сознания, как «модель (картина) мира», «стиль мышления» и «кодекс поведения».

При этом у них есть поля пересечений – это, во-первых, «парадигма сознания» (ядро менталитета – исходный уровень всех трёх его сфер), а во-вторых, элементы, относимые в зависимости от угла зрения то к одному, то к другому компоненту менталитета.

Парадигма сознания: 1) «*концепция мироустройства*» – идейно-эмоциональные установки, архетипы и базовые понятия, определяющие отношение каждого члена данной общности ко времени, пространству, природе, обществу и самому себе;

2) массовое представление о том, что такое *ценность* вообще, и набор фундаментальных ценностей (принятых всеми без исключения членами данной общности);

3) априорное понимание того, что такое *истина* и *познание*, а также набор многофункциональных «*аксиом сознания*» – массовых стереотипов пополнения, корректировки и перестройки всех трёх ментальных сфер;

4) *бинарная структура сознания* – общепринятая система «двоичных классификаторов», т. е. универсальных оппозиций, их модификаций, конкретных воплощений и обозначений.

Основные элементы картины мира: 1) «*модель мироустройства*» – система базовых конкретных представлений об устройстве Вселенной, о времени, пространстве, природе, обществе и человеке (человеке вообще и о представителях конкретных общностей);

¹ См.: Усенко О. Г. К определению понятия «менталитет» // Российская ментальность: методы и проблемы изучения. М., 1999. С. 23–77 [<http://www.auditorium.ru/books/744/index.html>].

[с. 15]

2) *система ценностей* (реальных и декларируемых) данной общности, объединяющая ценностные иерархии отдельных страт и групп на основе фундаментальных ценностей;

3) «*эмоциональная матрица*» – совокупность переживаний, чувств и аффектов, неразрывно связанных с двумя указанными выше элементами картины мира.

Основные элементы стиля мышления:

1) «*когнитивные архетипы*» – типичные установки и схемы, диктующие индивиду понимание того, что такое знание и заблуждение, истина и ложь, доказательность и голословность, образованность и невежество, памятьливость и забывчивость, а также ставящие предел рефлексии;

2) характерные черты *рациональности* – общепринятые нормы абстрактного мышления и запоминания/вспоминания, на основе которых реально добывается и обрабатывается информация, рождаются понятия и оценки, строятся суждения, умозаключения и теории, а также формируются стереотипные алгоритмы оценочно-познавательной деятельности;

3) «*семиология (семиотическая когнитивность)*» – особенности познавательно-оценочной деятельности, закреплённые (коренящиеся) в структуре разговорного языка и т.н. «культурных языков» – речь идёт о языках телодвижений¹, одежды, цветов, музыки и т. д.;

4) *фоносемантика* – общепринятые представления о смысловой содержательности (информативности) и оценочно-эмоциональной окраске «окультуренных» звуков (прежде всего разговорного языка и музыки);

5) «*эмоциональные критерии творчества*» – установки и соответствующие эмоции, благодаря которым единообразно оцениваются те или иные виды интеллектуальной деятельности (например, художественное творчество, заимствование);

б) особенности *юмора и комического*.

Основные элементы кодекса поведения: 1) «*модусы поведения*» – наборы социальных ролей (обязательных и допустимых

¹ При реконструкции языка телодвижений нужно помнить, что на раннем этапе развития кинематографа не было единого стандарта скорости прокручивания киноленты: в 1900–1910-х гг.

она составляла 16 кадров в секунду и только в 20-х гг. установился современный стандарт – 24 кадра в секунду (см.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 110).

[с. 16]

форм и видов поведения), соответствующие тем или иным типам личности, т. е. предписанные всем без исключения членам данной общности: во-первых, как представителям её в целом, а во-вторых, как представителям её основных страт и групп (половозрастных, социальных, этнических, конфессиональных и пр.);

2) «шаблоны индивидуации» – типичные наборы установок и стереотипов, которые используют для осознания и выражения своей индивидуальности члены данной страты;

3) «рецепты наведения порядка (преодоления хаоса)» – шаблонные заготовки «необычного» поведения, которое желательно или допустимо в случае эксцесса, явного нарушения с чьей-либо стороны общепринятых норм; из этого набора индивид (группа) извлекает подходящие в данном случае речевые обороты, невербальные звуковые сигналы, интонации, телодвижения, манипуляции со своим обликом и одеждой и т. д.¹

Совместное достояние **картины мира и стиля мышления**: 1) «средства оптимального оперирования информацией»: во-первых, общепринятые «накопители информации» – знаки, символы, метафоры, образы, формулы, пословицы, поговорки и пр.; во-вторых, правила их создания, изображения, интерпретации, посредством которых закрепляется единство когнитивных, оценочных, эмоциональных процессов и их результатов (познания и знания, оценивания и оценки, переживаний и чувств);

2) *колористические* установки и представления, диктующие оценочно-эмоциональное восприятие того или иного цвета (по принципу «тёплый / холодный», «весёлый / мрачный» и т. п.) и формирующие массовое мнение о сочетаемости различных цветов и оттенков;

3) *стереотипы-обновители «модели мироустройства»* – шаблонные установки и схемы её пополнения, «чистки», структурной корректировки и даже перестройки; если стереотипы осознаваемы, то с их помощью происходит человеческое самопознание.

¹ Все три элемента кодекса поведения, рассматриваемые в их единстве на уровне индивида, т. е. в умоглядной ситуации, когда он выступает носителем всего множества социальных ролей, можно обозначить термином «габитус» (см.: Козлова Н. Н. Социально-историческая антропология. М., 1998. С. 39–41).

[с. 17]

Общие элементы **картины мира и кодекса поведения**: 1) «*ладомир*» – идейно-эмоциональная основа повседневной жизнедеятельности людей и групп в рамках данной социокультурной общности, т. е. набор представлений, понятий, воспоминаний и переживаний, закреплённый в массовом сознании посредством обычаев, ритуалов, коммуникативных норм и помогающий индивиду (группе) ориентироваться в обществе и выполнять функции, обусловленные социальными ролями; имеются в виду взгляды на труд и собственность, богатство и бедность, понимание справедливости и законности, отношение к праву и беззаконию, представления о власти и авторитете, о мужском и женском, взгляды на брак и семью, понятия личности и индивидуальности, представления о зависимости и свободе и т. п.;

2) *вкусовые* пристрастия и предпочтения: преобладающие типы одежды; различие престижной и непрестижной пищи; разделение искусств, музыкальных инструментов, певческих голосов, исполнительских форм и стилей (манер) на «чистые / нечистые»,

«высокие / низкие» и т. п.; представления о комфорте и бытовых удобствах; типовые методы ухода за телом; понимание физической красоты и т. д.

Общие элементы **стиля мышления и кодекса поведения**: 1) «*установки личностной ориентации*» – массовые идейно-эмоциональные образования (представления, понятия, ожидания, настроения и т. д.), которые подсказывают индивиду оценку его собственных поступков и /или мотивируют его поведение (диктуют понимание того, что такое нормальность / ненормальность, новое / старое, выгода / убыток, полезное / бесполезное, престиж / позор и т. п.);

2) «*арсенал коммуникации*» – набор знаков, символов, образов и кодов, необходимый индивиду для описания в ходе общения всего того, что связано с его познавательно-оценочной деятельностью и эмоциональной жизнью, а социальной группе – для обеспечения взаимодействия с другими группами и для поддержания её внутреннего единства; в этот набор входят элементы «культурных языков» (жестов, мимики, поз, телодвижений, одежды, украшений, «мушек», веера, цвета, материалов, металлов и пр.), а также речевые клише и фонационные средства коммуникации (тембр речи, её темп, громкость, мелодичность и пр.).

[с. 18]

2. Методика

Методы. Помимо общенаучных (анализ и синтез, сравнение, обобщение, абстрагирование, классификация и пр.) подразумевается применение и специфических методов.

Во-первых, это **историко-генетический** метод – он особенно важен при изучении жизненного пути и личности отдельных участников кинопроизводства, а также при реконструкции социокультурного бытия (истории) тех или иных фильмов¹.

Во-вторых, это **статистические** методы (включая контент-анализ), незаменимые при обработке фильмографических материалов, счёт которым часто идёт на сотни и тысячи.

В-третьих, исследование фильмографии, а также целого множества кинолент связано с применением **структурно-типологического** метода – с выявлением формообразующих универсалий («общих мест»), проведением их типологии и установлением структурных соотношений между ними².

В-четвёртых, может иметь место **опрос (анкетирование)** с применением признаковых шкал, на основе которых информанты (зрители и /или создатели фильма) оценивают отдельные черты какой-либо киноленты³ (например, её цветовую гамму или звукоряд).

В-пятых, важную роль играют методы из арсенала **герменевтики**:

1) метод «внимательного чтения» (М. О. Гершензон, Я. О. Зунделович) или «восполняющего понимания» (М. М. Бахтин), суть

¹ См.: Великий Кино... С. 498–531; Мигающий синема: Ранние годы русской кинематографии: воспоминания, документы, статьи. М., 1995.

² См.: Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. Л., 1988. С. 11; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 183–225; Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию... С. 109–121.

³ См.: Дмитриевский В. Н., Докторов Б. З. Как измерить театральный репертуар? // Число и мысль. М., 1980. Вып. 3. С. 107–127; Воробьёв Г. Г. Твоя информационная культура. М., 1988. С. 184–199; Журавлёв А. П., Павлюк Н. А. Язык и компьютер. М., 1989. С. 21–127; Журавлёв А. П. Звук и смысл. М., 1991. С. 10–58.

[с. 19]

которого – в обнаружении текстуальных противоречий, «оговорок»¹, «умолчаний»² и «лакун»³, их объяснении и устранении⁴;

2) метод «вчувствования» (В. Дильтей) или «вживания» (М. М. Бахтин), основанный на «игровом раздвоении сознания» исследователя: последнее время от времени мысленно выходит из рамок привычного и смотрит на мир глазами чужого – через призму иных языков, традиций, обычаев, идеалов и т. п.; при этом учёный умозрительно переходит из области «своего» в область «чужого» с вопросами, а возвращается с ответами, которые получает благодаря тому, что отождествляет себя с источником и «одушевляет» его, представляя в образе собеседника, способного реагировать на обращения к нему⁵;

3) метод «схематической» (В. П. Визгин) или «анфиладной» интерпретации, когда реалии, обнаруженные за уже истолкованными знаками, в свою очередь рассматриваются как знаки, требующие «прочтения» и толкования, а когда обнаруживаются «реалии 2-го плана», то они тоже предстают в виде знаков, и дешифровка последних выводит исследователя на «реалии 3-го уровня», и всё начинается

¹ «Оговорка» – фраза или её часть, которая на взгляд реципиента в данной ситуации выглядит нелогичной, неуместной, лишней, странной, «уводящей в сторону» от повествования.

² «Умолчание» – это сознательное построение речи (текста) таким образом, чтобы отсечь лишнюю (на взгляд автора в данной ситуации) информацию, т. е. оставить часть сведений, в принципе необходимых реципиенту, за пределами сообщения. При этом сообщение выглядит внешне как нечто цельное и законченное. Утаённая информация выявляется лишь путём сопоставления данной речи (текста) с другими высказываниями автора.

³ «Речевая лакуна» – это противоречащее нормам грамматики отсутствие в речи (тексте) отдельных языковых единиц и / или конструкций, но это такое отсутствие, которое, по мнению автора, не должно привести реципиента к неверному восприятию речи (текста), ибо упущенное как бы само собой разумеется и может быть мысленно восстановлено. Подобное возможно лишь в рамках общего для автора и реципиента коммуникативного контекста – при наличии единого фонда представлений и знаний или при условии, что высказывание с «лакуной» дополняется иными сообщениями.

⁴ См.: *Борев Ю. Б.* Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981. С. 73–75; *Кузнецов В. Г.* Указ. соч. С. 134–135; *Цивьян Ю. Г.* К проблеме ранней эволюции киноязыка. С. 148–149.

⁵ См.: *Кузнецов В. Г.* Указ. соч. С. 58, 135; *Гуревич А. Я.* Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993. С. 15–16, 281, 293; *Он же.* Категории средневековой культуры. М., 1984; *Он же.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

снова. Такое продвижение «вглубь» текста оказывается переходом от представлений и образов к понятиям и концептам, от частного к общему¹.

Основные направления исследования: 1) социокультурная атрибуция менталитета, воплотившегося в изучаемой совокупности источников (фильмов и / или фильмографии), т. е. выяснение того, о менталитете какой именно общности идёт речь, 2) непосредственное извлечение «ментальной начинки» из данных источников.

Социокультурная атрибуция менталитета, воплотившегося в изучаемой совокупности источников, подразумевает выполнение трёх исследовательских процедур:

1. Определение «культурной ориентации» каждого фильма:

а) на носителей какого языка рассчитан фильм (исходная ориентация создателей; язык названия, титров, речи актёров, анонсов и рекламы; регионы проката);

б) на представителей какой конфессии рассчитан фильм (исходная ориентация создателей; источники и детали сюжета; особенности музыки; характер анонсов и рекламы; регионы проката; обстановка показа);

в) представителям каких этносов – в рамках данной языковой и конфессиональной общности – адресована лента (исходная ориентация создателей; источники и детали сюжета; особенности музыки; характер анонсов и рекламы; регионы проката без перевода и дубляжа; обстановка показа);

г) носителями какой культуры являются главные лица съёмочной группы – режиссёр, сценарист, оператор, композитор, художник, продюсер (этническое происхождение; родной язык; этническая группа, внутри которой провёл детство и юность; вероисповедание; конфессиональная группа, внутри которой провёл детство и юность; уровень образования);

д) носителями какой культуры являются ведущие актёры (параметры те же, что и в предыдущем пункте);

¹ См.: Кузнецов В. Г. Указ. соч. С. 136–137; Мейзерский В. М. Проблема символического интерпретанта в семиотике текста // Учён. зап. Тарт. ун-та. 1987. Вып. 754. С. 3–9; Заболотских Д. Сказка о совершенном времени: Версия сериала «Ну, погоди!» как зеркала эпохи развитого социализма // Искусство кино. 1998. № 10. С. 82–86.

[с. 21]

е) было ли массовое неприятие фильма представителями каких-либо конфессиональных или этнических групп (рецензии и отклики в прессе; оценки, зафиксированные в дневниках и мемуарах);

ж) есть ли важные в данном аспекте замечания у цензоров.

2. Определение «*социальной ориентации*» каждого фильма:

а) адресуется ли фильм лишь горожанам или также сельским жителям (исходная ориентация создателей; способы и места рекламы; пункты кинопоказа; отношение сюжета к фольклорным традициям);

б) на публику с каким интеллектуальным уровнем рассчитан фильм (исходная ориентация создателей; характер и способы рекламы; уровень понятности названия и сюжета; количество, роль и характер надписей);

в) для носителей какого имущественного и правового статуса создавался фильм (стоимость билетов на киносеансы; социальный состав публики; внешнее и внутреннее оформление кинозала; требования к поведению публики и степень их выполнения; характер «бродячих» сюжетов);

г) было ли массовое неприятие фильма на уровне отдельных страт и социальных категорий (рецензии и отклики в прессе; оценки, зафиксированные в дневниках и мемуарах);

д) есть ли важные в данном случае замечания у цензоров.

3. Формулировка *обобщающего вывода* применительно к данной совокупности кинокартин и фильмографических материалов.

Извлечение «ментальной начинки» из фильмов и фильмографии происходит в три этапа и связано с выполнением в общей сложности 9 исследовательских процедур.

На **первом этапе** изучаются фильмы по отдельности на уровне их основных подсистем – сюжета, видеоряда и звукооряда:

1) Изучение *сюжета* (на основе окончательного сценария и / или синопсиса и видеоряда):

а) формальный (структурный) анализ:

▪ выделение фабулы, т. е. краткой, связной и необратимой во времени картины событий, посредством переструктурирования сюжета – его разбивки на «линии» и «эпизоды» (которая может не соответствовать авторскому членению сюжета, т. е. главам и главам сценария и /

или элементам формального членения видеоряда), схематизации выделенных сюжетных «блоков» и такой их рекомбинации,

[с. 22]

которая, фиксируя лишь главное, исключает событийную «сумятицу» и темпоральную инверсию;

- составление «фабульной формулы» – предельно обобщённой сюжетной схемы;
- б) содержательный (семантический) анализ сюжета:
 - выявление и анализ коннотаций (глубинных смыслов) названия (названий);
 - выявление и анализ корреляций между именами, внешностью и «ролями» персонажей (под «ролью» понимается социальный статус, моральный облик и сюжетные функции персонажа);
 - выявление логики описываемых событий и человеческих поступков;
 - анализ и типологизация функций, присущих отдельным элементам вещественной (предметной) среды фильма;

в) анализ, типологизация, интерпретация сделанных выводов с целью получения первичных данных, потенциально содержащих информацию о тех или иных элементах менталитета, воплотившегося в данной киноленте; имеются в виду характерные для её персонажей и авторов представления о физической и социальной реальности и о себе, присущие им черты поведения, эмоциональной и когнитивной деятельности и т. д.

2) Изучение *видеоряда* (если фильм целиком не сохранился, возможен анализ отрывков или даже отдельных кадров):

- а) формальный анализ:
 - фиксация, классификация, интерпретация визуальных структур, из которых состоят как отдельный кинокадр (мизансцены; планы съёмки; ракурсы; использование светотени и / или цвета; вставка надписей, заставок, виньеток и пр.), так и вся последовательность кадров, развёртывающаяся во времени и пространстве (формальное членение фильма – его наглядная разбивка на серии, части, действия (акты), эпизоды и т. д.; средства передачи на экране движения персонажей, животных и предметов; методы комбинированной съёмки; межкадровые титры);
 - выявление и описание «визуального языка» фильма, т. е. правил и закономерностей построения видеоряда, применения и сочетания обнаруженных визуальных структур;
- б) содержательный анализ видеоряда:

[с. 23]

- анализ облика и поведения персонажей, а также титров с целью обнаружения и типологизации единиц и норм речи, поведения и жизнедеятельности вообще; особое внимание должно быть уделено тем персонажам или их чертам, которые не «прописаны» в сценарии (синопсисе) вообще или только «намечены»;
- изучение вещественной (предметной) среды фильма – реального антуража и декораций;
- в) обработка полученных выводов с целью пополнения первичных данных, потенциально содержащих информацию о менталитете, воплотившемся в данном фильме.

3) Изучение *звукоряда*:

- а) функционально-семантический анализ разговорной речи, музыки, «естественных» звуков и «тишины» с целью обнаружения речевых и музыкальных атрибутов положительных и отрицательных персонажей и / или событий, а также выявления корреляций между определённым образом окрашенными событиями, поступками, высказываниями, с одной

стороны, и отдельными звуковыми «блоками», музыкальными мелодиями (пассажами) или периодами «тишины» – с другой;

б) определение используемых музыкальных инструментов, певческих голосов, исполнительских форм и примерная их классификация на основе установления их связей с репрезентациями позитивного или негативного начала в сюжете и / или видеоряде,

в) определение преобладающих музыкальных форм и выразительных средств: налицо гармония или додекафония (какофония)?; используется одноголосие или многоголосие (гомофония и / или полифония)?; каковы особенности лада и т. д.;

г) обработка полученных выводов с целью пополнения первичных данных, потенциально содержащих информацию о менталитете, воплотившемся в данном фильме.

Второй этап – это проверка и корректировка первичных данных посредством сопоставления мнений о фильме (фильмах) в среде «своих» (для кинотворцов) и «чужих»:

1) обобщение и типологизация позитивных и негативных оценок, вынесенных фильму (фильмам) членами той же социокультурной общности, в которую входят и кинотворцы, и воплотившихся в текстовых фильмографических материалах (цензурных заключениях, рецензиях, откликах на фильмы, дневниковых записях, обобщающих статьях и обзорах);

[с. 24]

2) аналогичная обработка текстовой фильмографии, созданной представителями иных социокультурных общностей (когда исследователь связан с творцами и зрителями изучаемых фильмов посредством единой ментальной традиции, данная процедура позволяет увидеть в кинолентах то, что для исследователя очевидно, «естественно» и посему незаметно);

3) сравнение вновь полученного материала с отобранными на первом этапе данными и внесение в них коррективов, т. е. пополнение их или, наоборот, исключение из их числа недостоверных сведений – прежде всего тех, что связаны с такими моментами фильма (фильмов), которые у «своих» постоянно вызвали неприятие, критику, насмешки и т. п.

На **третьем этапе** происходит непосредственная реконструкция менталитета, нашедшего своё выражение в изучаемых источниках:

1) обобщение и типологизация данных о подсистемах всех фильмов и о восприятии картин зрителями с целью выделения формальных и содержательных *стереотипов* – как локальных, подсистемных (на уровнях всех сюжетов, видео- и звукорядов), так и общих (на уровне абстрактной модели фильма, представляющей всю изучаемую совокупность кинолент);

2) анализ обнаруженных стереотипов с целью выявления *инвариантов* – как на уровне отдельных подсистем, так и на уровне фильма в целом; это могут быть универсальные «фабульные формулы», мотивы, закономерности построения сюжета, видео- и звукоряда, построения фильма в целом, а также его показа (развёртывания во времени и пространстве), восприятия, понимания, интерпретации и т. д.;

3) обработка инвариантов с целью реконструкции *ментальных феноменов*, соответствующих тем или иным «ячейкам» в описанных выше сферах (компонентах) менталитета.

Представление о возможностях описанной методологии можно составить по работам автора, посвящённым российскому игровому кино 1908–1919 гг.¹, а также по откликам в печати на одну из

¹ См.: Усенко О. Г. Пространство и время в менталитете российских кинодеятелей и кинозрителей 1908–1919 гг. // Пространство и время в восприятии человека: историко-психологический аспект: Матер. XIV Междунар. науч. конф.: СПб., 16–17 дек. 2003 г. СПб.: Нестор, 2003. Ч. 2. С. 244–249; *Он же*. Жизненные идеалы и нормы поведения русских в «немом» игровом кино (1908–1919) //

них¹. Вполне возможно, что предложенная методология не получит распространения. Но успехом будет и то, если она станет отправной точкой для новых теоретических разработок в рамках «истории ментальностей».

1908–1919 гг.) // *Философия и психология творчества: Второй межвуз. сб. науч. ст.* Тверь, 2005. С. 115–135.

¹ Имеются в виду отклики на статью «Жизненные идеалы и нормы поведения русских...» в составе рецензий на сборник, частью которого она является. – См.: *Вопросы истории*. 2004. № 8. С. 169–170 (автор – Т. В. Гимон); *Новый мир*. 2004. № 11. С. 174–175 (автор – В. Куренной) [http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/11/ku17-pr.html]; *Критическая масса*. 2004. № 1 (автор – Н. Самутина) [<http://viscult.by.com/article.php?id=180>].