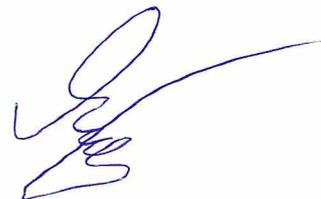


Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого  
Президента России Б. Н. Ельцина»

*На правах рукописи*



**Якимов Андрей Евгеньевич**

**ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В  
КИНЕМАТОГРАФЕ**

Специальность 5.7.8. Философская антропология, философия культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Екатеринбург – 2021

Работа выполнена на кафедре истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

**Научный руководитель:** доктор философских наук, доцент  
**Круглова Татьяна Анатольевна**

**Официальные оппоненты:** **Дроздова Алла Владимировна**, доктор культурологии, доцент, АНО ВО «Гуманитарный университет» (Екатеринбург), проректор по научной работе;  
**Хренов Николай Андреевич**, доктор философских наук, профессор, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации» (Москва), главный научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа;  
**Степанов Михаил Александрович**, кандидат философских наук, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна» (Санкт-Петербург), заведующий кафедрой рекламы и связей с общественностью.

Защита состоится «01» декабря 2021 г. в «11.00» на заседании диссертационного совета УрФУ 5.7.05.11 по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, зал заседаний диссертационных советов, ком. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина», <https://dissovet2.urfu.ru/mod/data/view.php?d=12&rid=2937>

Автореферат разослан «\_\_» октября 2021 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор культурологии, доцент



М. Ю. Гудова

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования** продиктована проблемными ситуациями в двух, важных для понимания современности, областях культуры: повседневности и кинематографе. Первый ряд актуальных значений относится к ситуации в теории и философии кино. Для нее характерно противоречие между стремительными трансформациями языка кино, технологий производства и потребления и отстающим уровнем философской рефлексии. Кинематограф со времени появления стремится осмыслить повседневность. Несмотря на это, на сегодняшний день тема повседневности в кино не стала предметом анализа в рамках культурфилософского объяснения. Симптомом масштабной актуализации интереса кинематографа к повседневности в конце XX – начале XXI века стало появление многочисленных «новых волн» (национальных, региональных, этнических). Специфика этих многочисленных локальностей репрезентируется, прежде всего, сквозь призму пристального внимания к «местной» повседневности. Тема повседневности стала центральной для ряда направлений кинематографа: современный неореализм (Э. Хиттман, Братья Дарденн), поэтический (О. Иоселиани, Р. Андерсон, Д. Джармуш и др.) и постдокументальный кинематограф. Смещение взгляда кино в сторону жизненного мира, частной и социальной жизни «обычных» людей, можно обозначить термином «антропологизация», предполагающим исследование особенностей человеческого существования в повседневности кинематографическими средствами. Таким образом, первый ряд актуальных значений исследования заключается в потребности лучше понимать процессы трансформации современного кинематографа, сопровождающиеся вниманием к фоновым, обычно нетематизируемым явлениям.

Не менее важно отметить и актуальность проблемы исследования второго объекта диссертации: повседневности в рамках философии культуры. Попытки определения сущности культуры, ее состава, а, следовательно, ее границ, неизбежно сталкиваются с вызовом, идущим от повседневности. Если для наук о культуре (культурология, культурная антропология, социология культуры, история повседневности, культуральные исследования, этнография) повседневность как

предмет изучения давно освоена и в качестве эмпирической реальности, и как база для теорий среднего звена, – то философия культуры только начинает вырабатывать способы теоретического схватывания гетерогенной природы повседневности как самостоятельной онтологической и аксиологической сферы культуры. Суть *философской трактовки повседневности* заключается в том, что она мыслится не как часть «объективной действительности», а как социокультурная реальность, данная в единстве практических действий людей, их представлений и ценностей, интегрированных в понятие «жизненного мира» (Гуссерль). Исследования повседневности выявили активность и суверенность повседневной логики, невозможность ее полного подчинения высшим целям и стратегическим задачам социокультурного целого или редукции к логике надличных структур последнего. Поэтому для культурфилософского анализа повседневности часто не годятся методы, отработанные на изучении автономных и относительно целостных культурных миров: науки, религии, искусства. При этом повседневность выступает и самозаконной сферой культуры, и ее особой репрезентантой-воплощением.

Все вышеперечисленные соображения приводят к выводу, что философия культуры – именно та сфера философского знания, которая наиболее близка к созданию теоретического аппарата для анализа жизненного мира в его культурно-исторической конкретности. Для этого философия культуры должна развернуться к тем областям жизни, где, на первый взгляд, нет места рождению смыслов, а существует только их тривиальное воспроизведение. В связи с этим важно зафиксировать, что структуры повседневности – это не просто способы перевода идей и целей в материальный план бытия, это само бытие, увиденное под определенным углом зрения. Фокус на повседневности определяет выбор тех или иных кинематографических средств, и чтобы понимать суть этого процесса, необходимо разработать концептуальные схемы анализа, учитывающие природу как повседневности, так и кинематографа. В связи с обозначенным ракурсом мы рассматриваем кинематограф как средство, обладающее эвристическим и онтологическим преимуществом в исследовании повседневной жизни и ее взаимосвязи с другими порядками социокультурной реальности (идеология,

искусство, политика, наука, религия). Теоретическая актуальность заключается в том, что рассмотрение повседневной коммуникации, деятельности, предметов, хронотопа как элементов кинореальности позволяет обнаружить способы, при помощи которых кино осмысляет и репрезентирует повседневность, особенности разных культур, режимы функционирования ценностей.

**Степень научной разработанности темы исследования.** Повседневность в XX веке становится предметом исследования социальных и гуманитарных дисциплин, предлагающих свои способы преодоления метафизического дуализма, под которым Сандивелл понимает «концептуальную дихотомию теории и практики (приоритет теории над практикой, бескорыстного знания над обыденной деятельностью, возвышенной области чистого познания над ограниченной повседневной деятельностью)»<sup>1</sup>. С того момента, как повседневность стала значимой предметной областью для социо-гуманитарных дисциплин, в культуре модерна определилось понимание ее природы как амбивалентной. В соответствии с первым подходом (марксизм, М. Вебер, экзистенциализм) повседневность критикуется как отчужденная, утратившая истину бытия, реальность, не представляющая интереса в качестве самостоятельного объекта исследования. Повседневность предстает как рутина (Г.Зиммель), мир неподлинного, анонимного (М.Хайдеггер), мир запрограммированной деятельности (Г.Маркузе).

В рамках феноменологии Э. Гуссерля возникает другой способ проблематизации повседневности. Определяется стремление сформулировать особенности повседневности в качестве значимой реальности человеческой жизни. Феноменологическая трактовка преодолевает господствовавшее ранее представление о повседневности как зоне отчуждения, исключая оценочные характеристики в пользу нейтрального описания. В работах Э. Гуссерля, а затем в исследованиях А. Щюца повседневность начинает трактоваться как жизненный мир, целостность, характеризующаяся непосредственной очевидностью, интуитивной достоверностью, которые являются условиями научной и художественно-

---

<sup>1</sup> Sandywell B. The myth of everyday life: Toward a heterology of the ordinary // Cultural Studies. 2004. № 18 (2-3). p. 167.

эстетической установки сознания. Повседневность обладает собственным порядком конституирования.

В исследованиях повседневности выделяются несколько крупных групп. Одни – эмпирические, предметом которых становится история труда (А. Людтке), быта, отдыха и досуга (серия книг «Культура повседневности»), испытавшие влияние парадигмы, заданной школой Анналов (противопоставление методологии макроистории микроистории рядовых людей). Другая группа исследований посвящена теоретической проблематизации повседневности в философском дискурсе. Это феноменология Э. Гуссерля, социальная феноменология А. Шюца, экзистенциализм Ж.-П. Сартра и М. Хайдеггера, марксистские и постмарксистские теории повседневности (А. Лефевр). М. де Серто в работе «Изобретение повседневности» рассматривает культурные особенности повседневных практик потребления и производства. С его точки зрения, повседневность не детерминирована культурными, экономическими и политическими установлениями и не является пассивной областью человеческой жизни. Он предлагает рассматривать повседневность как область изобретения и производства самими акторами новых, подвижных, динамичных культурных смыслов. Испытав на себе влияние социальной феноменологии, многочисленные прагматически ориентированные, микросоциологические теории начинают проблематизировать повседневность как основу социальной реальности (теория фреймов И. Гофмана, этнометодология Г. Гарфинкеля, социальный конструктивизм П. Бергера и Т. Лукмана, акторно-сетевая теория Б. Латура).

Особое место в исследованиях повседневности занимает немецкая школа истории повседневности. В работах А. Людтке ставятся вопросы не только о конкретной исторически локализованной повседневности, но и изучаются методологические проблемы. Он следует тенденциям гуманитарной мысли и трактует повседневность как гетерогенную, децентрированную, неоднородную область человеческой жизни. В соответствии с этим Людтке обосновывает её амбивалентную природу, которая является условием, позволяющим избежать универсализации и объяснения частной жизни через обращение к детерминации

«большими структурами». Существует разнообразие подходов к исследованию повседневности в рамках теории медиа. Вопросами функциональной взаимосвязи повседневности и медиа занимался М. Маклюен; О. Аронсон, акцентирующий внимание на взаимосвязи кино с логикой функционирования культурных смыслов. В истории культуры и культуральных исследованиях повседневность рассматривается как базовый уровень существования и репродуцирования культурных смыслов (В. Д. Лелеко, П. Бёрк, В. Highmore). В эстетике изучаются особенности повседневности в видах искусства (N. Papasteriadis, A. Taylor).

Мы уделяем особое внимание прагматической социологии (Л. Болтански и Л. Тевено). Систематизация теорий и концептов повседневности в рамках прагматической социологии была сделана учеными Европейского университета (В. Волков, О. Хархордин), а также В. Вахштайном и О. В. Ковеневой. Прагматисты находятся в полемике с критическим подходом в структуралистской социологии (П. Бурдьё), которая, как считают сторонники прагматической социологии, характеризуется невниманием к самоописанию акторов, в отличие от прагматической теории и антропологических исследований, которые следуют за акторами, учитывая их действия и суждения о самих себе. Появление интереса к повседневности в философской антропологии, философии культуры, по мнению П. Бёрка, является следствием культурального и антропологического поворотов, приносящих разнообразие методов и значительно расширяющих предметную область дисциплин, занимающихся культурой (предметный мир, совокупность практик и ритуалов, повседневная мифология).

Кинореальность, которая характеризуется особым статусом внутри- и вненаходимости, ближе к характеристикам жизненного мира, чем художественная реальность других видов искусства. В связи с этим для нас важен круг работ, посвященных философскому анализу художественной реальности, представленный в исследованиях А. Ф. Еремеева, Л. А. Закса, трактующих художественную реальность, отталкиваясь от идей М. Бахтина.

В работах Д. Бордуэлла и Н. Кэррол разрабатывается подход к кинематографу как особому медиа (пространственно-временная представленность места и действия,

запечатление «нетронутой» реальности, объективность кинокамеры, коллективный характер кинопроизводства, высокий уровень погружения реципиента в конструируемую кинематографом реальность). Многие исследователи кино (Ж. Делез, О. Аронсон, А. Базен, З. Кракауэр, Т. Эльзессер, М. Хагенер) в связи с развитием кинематографа ставят вопрос о появлении новой субъективности и способов восприятия. Феноменологический подход выявляет перцептивно-аффективную природу кино, которая осуществляется в качестве образа-переживания, напоминающего работу повседневного восприятия (М. Мерло-Понти). В современной теории традицию феноменологии кинематографа продолжили В. Собчак, Л. Маркс, Дж. Баркер.

Несмотря на наличие большого количества исследований повседневности и работ по теории кино, взаимосвязь повседневности и кинематографа остается областью, которой недостает теоретико-методологической ясности. Интерес к проблеме повседневности в кинематографе вызван ощущением неудовлетворенности состоянием наук о кино, с одной стороны, и философско-культурологическим статусом проблемы повседневности, с другой стороны. Повседневность как предмет философско-культурологического анализа возникла относительно недавно, спровоцировала целый ряд дискуссий и вызвала необходимость пересмотра методов изучения культуры. Пользуясь выражением социолога культуры Л. Гудкова о том, что тема повседневности была принята как основа для «альтернативной» социологии, мы рискнем утверждать, что аналогичную роль эта тема сыграла и в науках о культуре.

**Объект исследования:** кинематографическая репрезентация повседневности.  
**Предмет исследования:** методологические основания анализа репрезентации повседневности в кинематографе и ее специфика. **Цель исследования:** анализ и осмысление отношений сходства (эквивалентности) повседневности и кинематографа, обеспечивающих особый, присущий этому медиа и виду искусства, эффект художественной репрезентации повседневности. Для достижения цели решаются следующие **задачи:**

1. Выявить и описать основные теоретические проблемы, связанные с исследованием повседневности как автономной предметной области философии культуры.

2. Определить основные понятия и методологические основания анализа репрезентации повседневности в кинематографе на основании социально-феноменологической трактовки жизненного мира А. Шюца.

3. Проанализировать концепцию повседневности, сформированную в рамках прагматической социологии, в качестве методологического основания анализа репрезентации ценностных режимов в кинематографе и множественных форм вовлеченности человека в мир.

4. Опираясь на феноменологический подход в теории кино, определить особенности кинематографа как медиа и репрезентативной системы культуры, обладающей преимуществом в осмыслении повседневности перед другими видами искусства.

5. Исследовать проблему теоретического разграничения процедур репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе.

6. Сформулировать и проанализировать на конкретном материале основные стратегии репрезентации повседневности в кинематографе.

7. Исследовать отношения между повседневностью и другими уровнями социокультурной действительности на примере репрезентации взаимоотношений идеологии и повседневности в советском кинематографе 1920-х гг.

**Научная новизна исследования заключается** в применении культурфилософски осмысленного методологического аппарата социальной феноменологии и прагматической социальной теории к таким феноменам культуры как повседневность и кинематограф. Это позволило по-новому прояснить связь кинематографа как медиа с повседневностью, её социокультурными и индивидуальными измерениями. Новым является применение социальной феноменологии к исследованиям кинореальности, так как в этом ракурсе определяются условия адекватного видения повседневного порядка. Между повседневностью, осмысленной как порождение культуры и особая, не сводимая к

другим сфера социокультурной реальности, и художественно-образной кинореальностью установлены отношения подобия, что позволило выявить репрезентативные ресурсы кинематографа. Конкретная научная новизна данного исследования представлена следующими положениями:

– Новым является основной концептуальный ход: построена программа исследования как перекрестного применения методов феноменологии и прагматистской социальной теории в двух предметных областях: в анализе социокультурной повседневности и в анализе кинореальности (кинематографической повседневности).

– Исходя из того, что процедуры репрезентации предполагают наличие соответствия между двумя системами, разными по своей природе (принцип эквивалентности), исследование пошло по пути поиска этих соответствий. Специфика кинореальности была сопоставлена с основными параметрами повседневности, выявленными и осмысленными посредством категориального аппарата социальной феноменологии. В результате зафиксированы следующие существенные совпадения в проявлении киноопыта и повседневности: неразличение пространственно-временной картины как объекта репрезентации и акта созерцания; эффект «не тронутой» интерпретациями реальности; работа кинокамеры, снимающей различия между субъективным взглядом отдельного человека и «объективным» всеобщим (интерсубъективным) взглядом; аффективность и аттрактивность кинорецепции (высокий уровень погружения реципиента в конструируемую кинематографом реальность). Все эти особенности киноопыта изоморфны повседневным состояниям как нерелексивным и погруженным в поток обстоятельств и действий. При таком подходе повседневность предстает как универсальная характеристика любого кинематографического опыта в силу того, что природа кино включает в себя целостные параметры жизненного мира.

– Анализ отношений повседневности и кинореальности в системе категорий феноменологии по-новому представил проблему дистанции в повседневном опыте – так как дистанцирование является условием феноменологической процедуры, – и, соответственно, отношения повседневных значений с неповседневными.

Разнообразные стратегии репрезентации в кино имеют результатом открытие повседневности, делание ее видимой, аутентичной и переживаемой. В то же время процедуры кинорепрезентации освобождают реципиента от власти повседневности.

– Констатирован парадокс репрезентации повседневности: условием глубокого погружения в реальность становится имитационная дистанция между «Я» и миром. Диалектика внутри-/внеаходимости, спонтанного/рефлексивного, естественной установки/проблематизации характерна как для повседневности в ее социокультурном модусе, так и для кинематографической репрезентации. Это позволяет увидеть в кинематографе не только способы художественного преобразования или духовного преодоления повседневности, но и стратегии обнаружения в повседневности истоков новых нетривиальных значений.

– Подробно исследовано влияние повседневности как области интереса кинематографа на генерирование формальных приемов, трансформацию киноязыка, разработку новых типов повествования.

– Раскрыт сложный многоуровневый характер репрезентации повседневности в кинематографе: единство гаптического (телесного) и оптического, диегезиса (уровень сообщения) и мимезиса (уровень отражения), фигуративного и нефигуративного.

– На основании анализа социально-феноменологической теории жизненного мира А. Щюца обосновывается применимость для интерпретации кинематографической повседневности концептов: типизация, система релевантности, метафора фигуры и фона. Данные понятия в работе рассматриваются в качестве базовых схем для исследования кинематографической повседневности и определения основных стратегий её репрезентации: нарушение (проблематизация) / воспроизведение (натурализация) типизаций; приостановка, переключение, проблематизация систем релевантности; динамическая реконфигурация фигуры и фона; процедуры дистанцирования и сближения, ускорения и замедления.

– Обосновывается возможность применения концептов «миры/грады оправдания», «режим вовлеченности», «режим ценностей», «режим координации

действий», «испытание социального порядка» в качестве инструментов анализа кинематографической реальности.

**Теоретическая значимость работы** заключается, во-первых, в прояснении и расширении круга культурфилософских оснований для анализа кинематографической повседневности; во-вторых, в разработке теоретической модели, объясняющей механизмы рождения-воссоздания и проблематизации повседневности в кинореальности конкретных фильмов; в-третьих, в философском анализе и осмыслении отношений сходства (эквивалентности) повседневности и кинематографа, обеспечивающих особый, присущий этому медиа и виду искусства эффект художественной репрезентации повседневности. На основе выявленного сходства между структурами повседневности, ее ценностными режимами и порядками вовлеченности, с одной стороны, и природой кинореальности, с другой, разработаны теоретико-методологические основания для анализа кинематографической повседневности как атрибута киноопыта, благодаря чему кинематограф получает особое место и роль в культуре как уникальный способ репрезентации повседневной жизни.

**Практическая значимость исследования** состоит в том, что материалы и результаты исследования являются значимыми для разработки векторов культурной политики, ее ориентации в направлении осмысления значения повседневности в современных культурных и социальных процессах. Материалы исследования могут быть использованы в практике работы художественных институций и учреждений культуры для проектирования значимых событий в сфере культуры; в сфере философского и шире – гуманитарного образования при разработке курсов по философии культуры, теории медиа, теории, истории и философии кино, теории и истории повседневности.

**Методология и методы исследования.** Общая методологическая позиция по отношению ко всем аспектам рассматриваемой проблемы заключается в попытке рассмотрения принципов и категорий социологических, культурологических, киноведческих и философских концепций сквозь призму культурфилософской оптики. Это означает, во-первых, что отношения по-разному осмысляемых в

социогуманитарных науках повседневности и искусства кино рассматриваются в системе (контексте, горизонте) культуры, как взаимоотношения ее автономных компонентов, в то же время специфически реализующих ее системные цели. Во-вторых, культурфилософская «рамка», концептуальная доминанта работы означает, что исследование двигателя установка на открытие в процедурах и структурах кинематографической репрезентации повседневности особой культурной логики обоих компонентов, которые иным способом остались бы скрытыми и для научного сознания, и, что еще более важно, для самих людей. Теоретико-методологической основой для выстраивания связей между различными предметно-смысловыми сферами культуры – кинематографом и повседневностью, – выступает феноменологический подход. На основании анализа работ А. Щюца описаны структуры жизненного мира и выделены основные понятия, применимые для анализа кинореальности. Социальная феноменология является теоретико-методологической базой анализа, так как предлагает понятийный аппарат для описания повседневной реальности, работы повседневного восприятия, сознания и коммуникации. Используемые в работе категории прагматической социологии Л. Болтански и Л. Тевено не противоречат социально-феноменологическому подходу А. Щюца, дополняя его и демонстрируя новые процедуры описания и анализа различных форм вовлеченности человека в мир на основании ценностных режимов. Это позволяет построить методологию анализа, избежав эклектики.

Для выявления изоморфизма между реальностью повседневности и кинематографической реальностью во второй главе мы рассматриваем феноменологическую теорию кино, и в процессе анализа киноматериала применяем понятия, описанные в первой главе. Применение подходов социальной феноменологии и прагматической социологии к анализу кинематографа позволяет ответить на вопросы: как формальные особенности кинематографа, процесс восприятия, зрительский опыт выражают социокультурные, исторические особенности повседневности; как кинематографическая реальность работает с повседневными системами конфигурации восприятия, познания и мышления.

Для определения места, статуса и ценности концепта повседневности в культуре XX и XXI века необходимо собрать материал из истории кино, кинотеории и кинокритики, чтобы разобраться с историческими версиями трактовок повседневности в кино, порождающими различные приемы киноязыка и дискурсы. Для этого мы проводим анализ особенностей осмысления повседневности в советском кинематографе 1920-х гг. и в современных фильмах.

Исходя из вышеописанной теоретико-методологической программы, в диссертации обосновывается следующая логика и структура: в первой главе исследование движется от анализа повседневности как социокультурной реальности (в дальнейшем мы будем ее называть «социокультурной повседневностью») и методов ее анализа (социальной феноменологии и прагматической социальной теории) к поиску адекватных ее природе способов репрезентации в кинематографе; во второй главе исследование исходит из специфики кино как медиа и осуществляет поиск структур повседневности внутри самого кинематографа (будет именоваться «кинематографической повседневностью»). Таким образом, в работе осуществляется непростая попытка диалога двух феноменологий: социальной феноменологии, исследующей социокультурную повседневность, и феноменологии кино, трактующей природу кино как наиболее адекватную репрезентацию жизненного мира.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Повседневность является значимой предметной областью для философии культуры. Она не может быть теоретически ограничена процедурами универсализации, поскольку является гетерогенной, динамической, децентрированной системой. Повседневность как предметная область значима не только в контексте выявления выходов из нее (преодоления повседневности) в другие метафизические, универсальные – надповседневные области смыслов, – но и как область конечных значений, как исток и финал всех социокультурных процессов. В этом плане исследование повседневности позволяет выявлять механизмы функционирования социокультурной реальности на её базовом, исходном уровне,

который не только испытывает на себе влияние доминирующих культурных значений, но и производит переосмысление и изобретение новых.

2. В качестве основной методологии, дающей ключ к познанию социокультурной повседневности, выбрана социальная феноменология, исходя из того, что эта концепция обнаруживает скрытые для других подходов смыслопорождающие структуры. Структура повседневного опыта, подразделяемая Шюцем на три уровня (актуальный, реконструируемый и потенциальный) соотносится со структурой кинореальности. Анализ репрезентации повседневности в кинематографе на основании понятий Шюца, описывающих когнитивные процессы повседневного сознания: типизация, система релевантности, горизонт и тема (реконфигурация фигуры и фона), позволяет обнаружить различные приемы и стратегии, при помощи которых кинематограф осмысляет повседневность, её уровни и связи повседневного и неповседневного уровней значения. Социальная феноменология выявляет условия видимости повседневного порядка: переключение естественной установки, проблематизацию типического, дистанцирование, отстраненный взгляд. В качестве основных стратегий репрезентации повседневности мы выделяем способы проблематизации привычного порядка: дистанцирование – сближение, реконфигурация фигуры и фона, замедление и ускорение. Последние напрямую связаны с пространственно-темпоральными характеристиками кинорепрезентации повседневности.

3. Предлагаемая прагматической социологией теоретическая позиция сосредоточена на ценностных порядках, «привязанных» к переменным параметрам. Понятие «градов» и «режимов вовлеченности» по-новому и продуктивно позволяет снять оппозицию высокого-низкого в исследованиях повседневности. Эта теория переносит вопрос о ценностях из метафизической плоскости в прагматическую. Репрезентация повседневности в кинематографе осмысляет коммуникативные и сюжетные ситуации, в которых обнаруживается противоречие между различными градами. Специфика репрезентации повседневности часто выражается в сопоставлении, столкновении и комбинации различных градусов. Концепты «режим вовлеченности» и «режим оправдания» наряду с классификацией систем

релевантности следует рассматривать как рабочие методологические схемы для интерпретации взаимодействия в кинематографе повседневности и других уровней социокультурной реальности (идеологии, политики, экономики и т. п.).

4. Кинематограф как вид искусства, сформировавшийся в эпоху распространения и утверждения неклассической парадигмы культуры, и как универсальное медиа является такой формой единства субъекта и объекта, видимого мира и смотрящего адресата, которая в наибольшей степени изоморфна устройству жизненного мира, его пространственно-временной и телесной целостности. Именно с этим его качеством связано то, что тема повседневности особенно актуальна для изучения кино. «Смотреть кино» — значит пребывать в особом состоянии сознания на основании спонтанного механизма восприятия, которое включается в двумерное изображение, достраивая реальность за его пределами. Это особая перцептивная процедура, во многом изоморфная естественной установке сознания, также «достраивающего» те элементы действительности (горизонт жизненного мира), которые не являются непосредственно данными, но подразумеваются как таковые. Преимущества кинематографа в осмыслении повседневности заключается в эффекте «присутствия», аффективно-перцептивной характеристике кинообразности и целостности кинематографической реальности, которая по характеру своего развертывания напоминает естественные механизмы восприятия, работающие по принципу реконфигурации фигуры и фона.

5. Специфика кино как универсального медиа наиболее полно и адекватно исследуется в рамках феноменологического метода. Это позволяет построить теоретически непротиворечивый диалог между исследованиями социокультурной повседневности в рамках социальной феноменологии и прагматистской социологии культуры, и феноменологической теорией кино. Такая исследовательская стратегия дает основания утверждать, что кино совмещает в себе и репрезентативные процедуры «онтологической», реалистической фиксации, и процедуры художественного конструирования. В разных фильмах они могут быть выражены в различной степени, но никогда не могут существовать отдельно друг от друга. Понятие репрезентации следует использовать для выявления и описания общих

кинематографических стратегий фиксации повседневной жизни, тогда как понятие конструирования позволяет произвести аналитический разбор особенностей кинематографической репрезентации повседневности как художественной целостности. Репрезентация повседневности – процедура, основанная на аудиовизуальном соответствии и адекватности кинематографической реальности повседневному порядку, на выстраивании пространственно-временной структуры повседневности и её соответствия повседневным системам релевантности. Конструирование основывается на позиции венаходимости, формировании связей между элементами репрезентации, следуя художественной целесообразности.

**6.** Повседневность как область интереса влияет на формальные приемы, нарратив и актуализацию определенных типов сюжета, рассказывающих об обычных людях в обычных для конкретного социокультурного контекста обстоятельствах. Проведенный нами анализ стратегий репрезентации повседневности в кинематографе основан на рассмотрении пространственных, темпоральных и сюжетных элементов кинематографической образности. Описание приемов репрезентации повседневности на основании социально-феноменологической теории жизненного мира и феноменологической концептуализации особенностей кинематографа позволяет нам сделать вывод, что основными концептуальными схемами для анализа репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе являются различные стратегии проблематизации: стратегии дистанцирования и сближения (пространственные характеристики образа), замедления и ускорения (темпоральные характеристики образа), сюжетные сопоставления повседневного и неповседневного (нарративные характеристики образа). Данные стратегии являются практическими инструментами для анализа кинематографической повседневности, её пространственно-временных и сюжетных приемов. Однако, следует заметить, что список предложенных стратегий, вероятно, не является исчерпывающим, но создает концептуальные основания для более подробного анализа репрезентации повседневности в конкретных фильмах, в которых можно обнаружить всевозможные уникальные подходы к концептуализации такого сложного и многогранного предмета как повседневность.

Описанные примеры осмысления повседневности в кинематографе доказывают гипотезу, согласно которой кино в процессе освоения повседневности руководствуется принципом исследования множественной и разноуровневой вовлеченности человека в мир: от наиболее «близкой», интимной к наиболее «публичной» и обобщенной областям социокультурной действительности.

7. В трактовке повседневности советским кинематографом 1920-х гг. выявлен принцип противоречия: чтобы создать новую повседневность, ее необходимо постоянно подвергать слому, делать неустойчивой. Линейное время истории, вторгаясь в дома и квартиры, нарушает цикличность и инерцию повседневного времени. В рассмотренных фильмах мы обнаруживаем открытую направленность на пропаганду идеологических постулатов, а также фиксируем противоречия и парадоксы разных и спорящих друг с другом режимов вовлеченности: индивидуалистического, мещанского, коллективистского, социалистического. Ориентация на горизонт социальных и коллективных ценностных установок репрезентируется как необходимое условие для движения в будущее, для выхода за рамки быта, который необходимо «преодолеть» как мещанский и несостоятельный. Однако, одновременно с этим, фильмы выявляют внешний, или даже «чуждый» характер социалистической повседневности по отношению к порядку частной, повседневной жизни. Это связано с тем, что в фильмах прочитывается парадоксальная идея, согласно которой для преобразования повседневной жизни необходимо выйти за её пределы или расширить саму повседневность до исторических масштабов.

**Степень достоверности результатов исследований** определяется обоснованностью теоретических положений, применением философских концепций в процессе анализа конкретных фильмов; системным характером исследования феномена повседневности о её репрезентации в кинематографе; высоким уровнем знакомства с наиболее влиятельными теориями повседневности и теориями кино.

**Апробация результатов исследования.** Основные идеи исследования представлены в докладах на международных и всероссийских научных конференциях: «Традиции и новации в гуманитарном и социально-экономическом

исследовании: проблемы, методы, практики»: всерос. науч. конф. студентов-стипендиатов Оксфордского Рос. фонда; Молодежный конвент 2017: 5-й междунар. конвент «Модернизация обществ и множественные модерности». 28–29 апреля 2017г.; «Пространство документации: режимы существования кинематографических свидетельств»: междунар. науч. конф. 5 декабря 2018 года; «Творческая личность-2018: жизнь в горизонте массовой культуры»: VII междунар. науч. конф., ЯГПУ, Ярославль; междунар. науч. конф. «Внутри и за пределами искусства: генеалогия, партнеры, практики и контенты» (Четвертые Еремеевские чтения). УрФУ, Екатеринбург, 2019 г; междунар. науч. конф. «“Время вперед!”: Время философии и философия времени», РГПУ им. А. И. Герцена, 2020 г.; науч. конф. «Путешествия во времени: время в структуре художественного произведения», 2021 г. РГГУ, Москва.

Основные результаты исследования отражены в 14 публикациях: 7 – изданиях ВАК, 1 глава в коллективной монографии, 6 статей в изданиях РИНЦ. Общий объем 7,83 п.л.

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы (189 наименований). Общий объем диссертации – 173 страниц.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается актуальность, степень разработанности темы, формулируется объект и предмет исследования, цели и задачи, теоретико-методологическая основа, теоретическая и практическая значимость работы, научная новизна.

Первая глава **«Теоретико-методологические подходы к исследованию повседневности»** посвящена отбору и описанию концепций и методов анализа повседневности и выявлению проблем ее репрезентации.

В первом параграфе **«Повседневность как предметная область философии культуры: основные проблемы культурфилософского анализа повседневности»** обозначены трудности исследования повседневности и выработаны

методологические установки, определена специфика исследовательской стратегии, выбраны основные понятия для дальнейшего анализа. Одной из главных трудностей исследования повседневности является стратегия прохождения между универсалистскими теориями культуры и эмпирическими. Зафиксирована основная посылка анализа: повседневность является сложной, гетерогенной, динамической и децентрированной системой, которая не поддается теоретическому объяснению через обращение к детерминации «большими структурами». Это связано с тем, что культурные и социальные измерения повседневности, несмотря на кажущуюся простоту и самоочевидность, являются многослойными и фрагментированными, амбивалентными. Определена авторская позиция по отношению к разным трактовкам повседневности: она заключается в том, что *повседневность значима для философии культуры как автономная и активная в сфере производства смыслов предметная область*. То, что большинством исследователей признается как сущность повседневности – ее базовый для социального и культурного порядка характер, – не позволяет считать ее сугубо пассивной. Аргументы в пользу этого тезиса находятся в работах М. Серто, обнаруживающего в практиках потребления следы изобретения новых культурных смыслов. В этом пункте мы находим переключку с А. Людтке, считающим несостоятельным рассмотрение повседневности как стадии, предшествующей переходу к неповседневному и расцениваемой только в качестве носительницы рутинных (повторяющихся) значений. Исследования А. Людтке доказывают, что в рамках этого уровня социокультурной реальности возможно противостояние, переосмысление, неподчинение, появление новых значений. Поиск собственной исследовательской стратегии сопровождается критикой концепций, в которых повседневность рассматривается либо сквозь призму ценностных коннотаций (как сфера «низкого», «неподлинного»), либо как уровень культуры со сниженным порогом рефлексии (автоматизм представлений и действий). Положения об активности повседневности, переопределении заданного, изобретении новых смыслов демонстрируются на примерах из кинофильмов (тактики «браконьерства» в фильме Б. Барнета «Дом на Трубной», где многоквартирный дом – место осуществления практик, не

согласованных с социальным предназначением этого пространства). Рассуждая о повседневности и ее «языке» с оглядкой на Л. Витгенштейна, Серто ставит вопрос о проблеме «схватывания» повседневности, – в контексте предмета нашего исследования, – в культурных формах. Намеченные в параграфе концептуальные контуры авторской трактовки повседневности создают основу для выработки путей поиска адекватных для природы повседневности способов ее репрезентации и позволяют двигаться дальше.

Во втором параграфе **«Основные понятия и методологические основания интерпретации повседневности в социальной феноменологии А. Шюца»** рассмотрены категории жизненного мира с точки зрения их возможностей для анализа кинорепрезентации повседневности. Теория жизненного мира А. Шюца описывает повседневность как автономную сферу опыта или специфическую реальность, не используя при этом универсализирующих схем объяснения или оценивающий подход. Для жизненного мира как динамичной целостности характерны *переключения, реконфигурация, дистанцирование или сближение, проблематизация и последующая нормализация (типизация)*. Взаимоотношения *перцептивного, тематического и горизонтного областей опыта* являются основными механизмами структурирования жизненного мира. Повседневность становится полем взаимодействия различных по своему происхождению областей смысла, базовым уровнем опыта, для которого в качестве горизонта выступает социальность, культура, язык, набор идеальных типов и механизмов типизации. То, что традиционно описывается как *внеповседневное, надповседневное, антиповседневное* вписано в рутинное проживание жизни в качестве горизонта.

Использование основных понятий социальной феноменологии для анализа кинематографа характеризуется необходимостью трактовать их значения в новой модальности, сохраняя при этом их основной теоретический смысл. Для этого понятия тема и горизонт мы переводим на язык анализа пространственных искусств и получаем *понятийную пару фигура и фон*. Фон выступает как неструктурированное поле видения. Фигура — как привилегированный объект, выделяющийся среди неясного множества других объектов. Тематический объект —

как релевантный для сознания в конкретной ситуации. Неожиданные изменения и нарушенные ожидания становятся условием сдвига акцента между фигурой и фоном и условием переключения естественной установки сознания. Явление, которое вызвало этот эффект, стало проблематичным, и в силу этого должно быть тематизировано. В феноменологическом ракурсе рассмотрение повседневности в качестве фигуры и фона является методологически обоснованным подходом к специфике кинорепрезентации, поскольку предоставляет возможность связывать повседневное и неповседневное, выявляя отношения между темой и горизонтом на основании *проблематизации естественной установки и переключений между различными системами релевантности*.

На основе теории Шюца мы выделяем *виды типизаций*, применимые для анализа кинорепрезентации повседневности: пространственные типизации (организация домашнего, городского, учебного, рабочего и др. пространств), темпоральные типизации (ожидание повторяемости привычного порядка, разделение на время суток, время работы, время досуга), типизация практик (стереотипы деятельности, поведения и коммуникации). Рассмотрена репрезентация различных типизаций в фильмах А. Германа («Мой друг Иван Лапшин»), Хоу Сяояна («Пыль суетной жизни»), Д. Джармуша («Патерсон»). Концепция Шюца интересна для исследования репрезентации повседневности еще и тем, что он видит в ней не только стабилизирующие способности, но и ее роль в проблемных (кризисных) ситуациях. В связи с этим он выделяет несколько *типов релевантности*: мотивационную (соотнесение опыта с известным), тематическую, интерпретационную и общую (интерсубъективную). Совпадение системы релевантности с имеющимися в распоряжении знаниями способствует пассивному синтезу узнавания и создает порядок самоочевидности, позволяющий эффективно действовать в определенных типических ситуациях. В применении к кинематографу это положение доказывается на примерах из фильмов Ч. Чаплина («Новые времена»), в которых несовпадение систем релевантности создает комический эффект. В проблемной ситуации типизация как элемент релевантности поставлена под сомнение, и релевантный элемент становится самостоятельной «темой» для сознания, названной Шюцом

«интерпретационной релевантностью»: процессом перехода тематически релевантного, проблемного знания в поле привычного знания, являющегося частью мотивационной релевантности. Интерсубъективность предполагает общий горизонт, взаимозаменяемость точек зрения, социально-одобренную систему типизаций, образ жизни Мы-группы. В качестве примера репрезентации работы интерсубъективной системы релевантности рассмотрен фильм О. Иосселиани «Жил певчий дрозд». Существенным является тезис Шюца о *гетерогенном характере различных систем релевантности* (общих систем интерпретации мира), их несогласованности, что является результатом непрозрачности жизненного мира. Кинематограф фиксирует парадокс повседневности, в которой заложены возможности для переработки любого, самого экстремального опыта, в приемлемый, способности сочетать несочетаемое, не опираясь при этом на неповседневные уровни культуры.

На основании рассмотренного мы сделали вывод, что условием видимости повседневного порядка является переключение естественной установки, проблематизация типического, дистанцирование, отстраненный взгляд. В качестве основных стратегий репрезентации повседневности мы выделяем способы проблематизации привычного порядка: дистанцирование – сближение, реконфигурация фигуры и фона, замедление и ускорение.

В третьем параграфе **«Режимы ценности и формы вовлеченности в прагматической теории Л. Болтански и Л. Тевено»** рассматриваются идеи прагматической социологии, так как она сосредоточена на выявлении механизмов взаимодействия акторов в повседневной жизни с различными ценностями. Концепты исследуются с точки зрения их возможностей анализа кинорепрезентации повседневности.

Новизна и теоретическая значимость проекта Болтански и Тевено заключается в совмещении в социологическом методе этики, аксиологии и прагматизма. Исследователи обращают внимание на то, что ценности напрямую связаны с практическим измерением повседневной жизни. Прагматическая теория устанавливает *связь между понятиями «блага» и «реальность»*. Тевено предлагает рассматривать эту связь при помощи понятия «вовлеченность». Режим

вовлеченности имеет две направленности: на реальность, что предполагает социальные действия и «испытание ценностей реальностью», и на форму общего блага, определяющего оценочные суждения. Сосредоточение кинокамеры на тех или иных объектах репрезентирует различные режимы вовлеченности. Степень универсализации ценностей зависит от режимов вовлеченности, реализации принципа «следования за актором». Этим теоретическим положениям мы находим аналоги в принципах построения киноповествования («Земля кочевников» Х. Чжао): например, за главной героиней — Ферн камера наблюдает из-за плеча, со стороны или обращаясь к крупному плану. В художественно-реалистических, документальных и постдокументальных работах кинокамера является субъектом наблюдения-следования за жизнью персонажа (К. Пую «Смерть господина Лазареску»).

Прагматический поворот заключается в переключении внимания на то, как актеры вырабатывают дискурсы, целью которых является обоснование социальных действий и социокультурного измерения в целом. *«Саморепрезентация» субъектов* является предметной областью и для многих кинематографических опытов. Внимание исследователя кинореальности в этом случае сосредотачивается не столько на поиске авторской концепции мира и не на том, что говорят персонажи. Прагматизм имеет в виду степень самостоятельности акторов в выборе жизненных стратегий, и выбор этот интересен именно следствием личного опыта, представленного в фильме, а не влиянием неких универсалий. В этом плане поступки персонажей будут обладать непредсказуемостью даже для них самих. Новые конфигурации обстоятельств будут вынуждать их действовать по-новому, как бы вслепую, наугад, комбинируя известные и опробованные на собственном опыте способы, и другие, не такие надежные (фильм А. Попогребского «Как я провел этим летом»). Роль одних и тех же объектов в различных режимах вовлеченности отличается как в практической плоскости, так и ценностной. Соответственно, предполагаются разные модели реакции и способы оправдания. В фильме Д. Джармуша «Патерсон» поэтическая вовлеченность (поэтическая релевантность) в

мир главного героя позволяет производить переоценки предметов повседневного обихода, перенося их в область эстетических смыслов.

В работе Болтански и Тевено «Критика и обоснование справедливости. Очерки социологии градов» выделяются 6 разных градов, или *режимов оправдания*, для каждого из которых характерны значимые качества и высшее благо. Каждому миру свойственны стратегии обоснования поведения и формы компромисса в повседневной жизни. Разные миры могут срабатывать в отличных друг от друга ситуациях. Кинорепрезентация делает видимыми коммуникативные и сюжетные ситуации, в которых обнаруживаются противоречия между различными градами. Специфика репрезентации повседневности выражается в сопоставлении, столкновении и комбинации различных градов («Земля кочевников», противоречия между гражданским и рыночным градами).

Таким образом, концепты *«режим вовлеченности»* и *«режим оправдания»* следует рассматривать наряду с классификацией систем релевантности как методологические схемы интерпретации взаимодействия в кинематографе повседневности и других уровней социокультурной реальности, в столкновении и комбинации различных градов.

Во второй главе **«Проблематизация отношений между кинематографом и повседневностью в контексте феноменологического подхода»** мы разрабатываем гипотезу о том, что взаимообусловленность повседневности и кинематографа обнаруживает себя в особенностях работы восприятия при кинопросмотре. На этом этапе исследования мы движемся от описания технической специфики кино в феноменологическом преломлении к доказательствам того, как эта специфика обнаруживает себя в фильмах, предметом которых становится повседневность. Первый параграф **«Феноменологический подход к исследованию проблемы репрезентации повседневности в кино»** посвящен теоретическому описанию кино как медиа, обладающего преимуществом в репрезентации повседневности.

Репрезентация повседневности – сложная проблема для искусства. Для повседневности характерна нерефлексивность, а классические формы искусства проявляют себя через рефлексивность и различение объективных и субъективных

моментов художественной реальности. Кинематограф как вид искусства, сформировавшийся в эпоху распространения и утверждения неклассической парадигмы культуры, является такой *формой единства субъекта и объекта, видимого мира и смотрящего реципиента, которая в наибольшей степени изоморфна устройству жизненного мира, его пространственно-временной и телесной целостности*. «Смотреть кино» — особая перцептивная процедура, своими особенностями напоминающая повседневный способ существования сознания, «достраивающего» те элементы действительности (горизонт жизненного мира), которые не являются непосредственно данными. Преимущество кинематографа в осмыслении повседневности заключается в эффекте «присутствия» и целостности кинематографической реальности, напоминающей по характеру своего развертывания естественные механизмы восприятия. Благодаря технической специфике кинематографа как медиа, можно судить о *сходстве процедуры кинематографической фиксации с процедурой феноменологической редукции*. Это связано с особенностью кинокамеры, обладающей возможностью создавать образ, очищенный от индивидуальной перспективы взгляда, как биографической, так и физической. Интенциональность сохраняется за кинематографическим образом, поскольку кадр всегда насыщен конкретным содержанием, ограничен рамкой и обладает технической возможностью фокусироваться на объекте. Кинематографическая редукция представлена двояко. Во-первых, как процесс «помещения в скобки» того факта, что мир существует за пределами экрана при просмотре фильма. Во-вторых, камера может быть рассмотрена как инструмент редукции, позволяющий создать образ, очищенный от индивидуальной, психологической и в целом субъективной составляющих автора. В отличие от автора в других видах искусства, в кино творец не обладает полным контролем над тем, что снято. Теория и практика Д. Вертова (Кино-Глаз) рассматривается как форма феноменологической редукции, вследствие того, что его программа была нацелена на максимальное очищение кинематографической образности от человеческих (психологических, индивидуальных, художественных) установок.

Для кинематографического модуса восприятия характерны эффект реальности, основанный на обнаружении релевантных связей, и онтологическое дистанцирование, благодаря которому кинореальность воспринимается как искусственная. Ещё одним эстетическим условием является процедура идентификации зрителя с камерой или проекцией. В естественной установке центром повседневного хронотопа является сам субъект, тогда как в кино этим субъектом становится камера, монтажные приемы, длительность и движения, заменяющие непосредственное перемещение тела зрителя. Важно заметить, что в своей основе кинематографический эффект (эффект достоверности) основан на естественных ожиданиях и привычных системах релевантности. Роль естественной установки при кинопросмотре отличается от других видов искусства: кино активизирует естественную установку сознания независимо от замысла создателей. Парадоксальное соединение объективирующей дистанции, эффекта реальности, эффекта присутствия и *аффектации* с феноменологической точки зрения трактуется как источник отличий кинореальности от художественной реальности других видов искусства. Дистанция между источником образа (действительностью) и зрительским восприятием образа на экране создает захватывающее (*аттрактивное*) воздействие.

Мерло-Понти описывает кинематограф как способ репрезентации и конструирования восприятия, референтом которого является видение как таковое или особый способ взгляда. Кино имеет дело не с интенционально направленным сознанием (как это неизбежно происходит в других видах искусства), и не с предметным миром, очищенным от субъективизма (как это делает абстракционизм или «новая вещественность»), а с *интенциональностью как таковой*. Его предметом является *единство показа и смотрения, единство видимого и самой видимости*. Исходная видимость – это связь между видимым и видящим, потенциально свойственная всем феноменам. Эту связь воплощает киноаппарат, реализующий возможность нейтрально запечатлеть случайные моменты действительности и поместить зрителя в ситуацию пассивного восприятия потока переживаний. Мерло-Понти утверждает, что «восприятие целого более естественно и первично, нежели восприятие изолированных элементов», такое восприятие свойственно сознанию в

естественном состоянии. Киновосприятие также основано на *пространственно-временном континууме как неуправляемой зрителем последовательности*, развивающейся спонтанно.

Ж. Делез также рассуждает о целостности, структурирующей и восприятие как таковое, и восприятие фильма. Целостность понимается как органичная, считываемая благодаря пассивному синтезу узнавания взаимообусловленность различных элементов кинореальности. *Целостный «план имманентности» структурируется взаимодействием фигуры и фона.* Это взаимодействие образует систему конфигураций, подобно тому, как повседневный порядок осуществляется в качестве фоновых представлений, обеспечивая целостность восприятия, деятельности и коммуникации и соотнесенность элементов друг с другом на основании релевантности. Другие виды искусства требуют концептуального действия, обеспечивающего считывание и понимание, кинореальность осуществляется спонтанно и в первую очередь при помощи аффектации, результатом которой становится эффект проживания целостной реальности. Это подтверждают рассуждения Р. Барта о природе денотативного образа (лежащего в основе фотографии и кинематографа), который является *сообщением «без кода»*. Аффективность и денотативный характер кинематографической образности – условия, благодаря которым трактовка фильма не может быть исчерпана семиотической интерпретацией. Кино как медиа основано на том, что на уровне вовлеченного просмотра не всегда требует знания художественного языка и не требует особых усилий для понимания.

Во втором параграфе **«Определение процедур репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе»** произведено разграничение терминов репрезентация и конструирование кинореальности. Введение двух близких по смыслу терминов было сделано с целью определения способов и приемов осмысления повседневности в кинематографе. Для учета специфики кино как медиа мы применяем понятие «репрезентация». Понятие «конструирование» вводится для того, чтобы рассмотреть *художественные способы осмысления повседневности в кино*. Разделение является условным, мы принимаем во внимание тот факт, что

любое произведение, которое что-либо репрезентирует, также может быть рассмотрено как основанное на процедурах конструирования. Суть противопоставления между понятиями репрезентация и конструирование обнаруживает себя в истории теорий кино. Например, разделение на теоретические направления формализм и реализм подразумевает разную трактовку природы кинематографа. «Формалисты» рассматривают кино как вид искусства и трактуют его как искусственный конструкт реальности, художественное произведение. «Реалисты» рассматривают кинематограф в его онтологическом преимуществе как медиум, обладающий прозрачностью, позволяющий взглянуть на реальность как таковую иначе, чем способен человек в обычном режиме. Учитывая развитие кинотеорий, мы полагаем, что кинематограф совмещает в себе и репрезентативные процедуры «онтологической», реалистической фиксации, и процедуры художественного конструирования. Процедура репрезентации исходит из постулирования онтологического статуса изображения (связанного с эффектами присутствия, достоверности, документальности) и основана на выстраивании строгой внутренней системы релевантностей зрителей и создателей фильма. Под конструированием мы понимаем процедуры художественной организации репрезентации повседневности. Этот процесс характеризуется наличием художественной условности, основанной на символической системе релевантности. Таким образом, понятие репрезентация можно использовать для выявления и описания кинематографических стратегий фиксации повседневной жизни, тогда как понятие конструирование позволяет произвести аналитический разбор кинорепрезентации повседневности как художественной целостности.

В третьей главе **«Репрезентация повседневности в кинематографе как практика осмысления социокультурной реальности»** на материале истории кинематографа рассматривается влияние повседневности на формальные и нарративные характеристики; выявляются стратегии репрезентации и конструирования повседневности; описываются способы взаимодействия между повседневным и неповседневным уровнями действительности.

В первом параграфе «Анализ стратегий репрезентации повседневности в кинематографе» на основе социально-феноменологической теории жизненного мира и феноменологической концептуализации кинематографа описаны приемы кинорепрезентации повседневности. Сделан вывод, что концептуальными схемами для анализа репрезентации и конструирования повседневности в кинематографе являются стратегии проблематизации: *дистанцирования и сближения (пространственные характеристики), замедления и ускорения (темпоральные характеристики), сюжетные сопоставления повседневного и неповседневного (нарративные характеристики)*. Сближение выражается в идентификации зрителя с персонажем или субъективном погружении в кинореальность. Благодаря сближению мы обнаруживаем в фильме имитацию перцептивного поля жизненного мира. Дистанцирование проявляется как выявление повседневного порядка при помощи различных приемов его проблематизации. *Дистанция действует как «остранение»*. Процедуры замедления и ускорения выполняют функцию приостановки и проблематизации естественных ожиданий и способов проживания времени. Сталкиваясь в опыте с замедлением, *субъект переключается в непрагматическую, созерцательную установку сознания*. Замедление или ускорение в кинематографе рождают эффект дистанции, благодаря которому становится видимым/заметным, то, что для естественной установки сознания таковым не является. В качестве примера радикального замедления анализируется фильм Цай Минляна «Дни».

*В прагматическом режиме вовлеченности* виды деятельности соотносятся с формами «пригодности», которые Тевено называет «тропами». В качестве примера кинорепрезентации «тропы» как конститутивного элемента пространственного порядка повседневности, репрезентации разных режимов вовлеченности, стратегий дистанцирования разбирается фильм Д. Джармуша «Патерсон». Также на этом примере рассмотрена реконфигурация между тем, что выступало фигурой (фиксация повседневных действий, перемещений и наблюдений героя) и тем, что являлось горизонтом (поэтическое осмысление героем повседневного опыта). При помощи выразительных средств кинематографа закадровое помещается непосредственно внутрь эпизодов (фильм А. Германа «Мой друг Иван Лапшин»). М. де Серто

предлагает две стратегии взаимодействия с навязанными элементами повседневного порядка: *тактика и стратегия*. Тактики вынужденного выстраивания жизненного порядка демонстрирует Ферн (Х. Чжао «Земля кочевников»).

Повседневный субъект, находящийся внутри жизненного мира, является слепым по отношению к его упорядоченной структуре. В силу медиальной специфики кино позволяет обрести *новую перспективу видения* повседневности, подразумевающей выход из слепой зоны неосознаваемых траекторий движения и практик. Современные фильмы изобилуют планами, снятыми с высоты птичьего полета (репрезентация всевидящего ока). Движение камеры с общего плана города к средним планам улиц, квартир, тесных пространств повседневности (в фильмах О. Иоселиани, К. Пую, У. Зайдля) демонстрирует взгляд иного порядка, который внедряется в глубину поверхностного и регистрирует непредсказуемые, но упорядоченные режимы темпоральности повседневной жизни.

С феноменологической точки зрения *повседневная темпоральность* подразделяется на внешнее и внутреннее время. Выстраивание временной целостности фильма на основании повторяемости и сегментации времени на привычные для повседневности длительности является одним из распространенных способов показать повседневный темпоральный порядок в кинематографе, а также возможные процедуры переключения между повседневным и неповседневным порядками. Сюжетные сопоставления повседневного и неповседневного (*нарративные характеристики*) рассмотрены на примере фильмов А. Германа, У. Зайдля.

Во втором параграфе **«Отношения между повседневностью и идеологией в советском кинематографе 1920-х годов»** рассмотрены особенности идеологического порядка в его отношении к повседневности на основе теории градусов/ценностных режимов. Мы опираемся на теоретические идеи о связи кинематографа и идеологии Луи Альтюссера, Ж.-Л. Бодри, С. Жижека, Ж. Ф. Лиотара. Мир идеологии стремится к тому, чтобы быть вписанным в повседневные системы релевантности в качестве самоочевидных, не нуждающихся в критической проверке ценностей, стратегий поведения и типизаций. Поэтому жанр бытовой

драмы стал важной площадкой репрезентации отношений идеологии и повседневности.

Для анализа проблемы выбран советский кинематограф 1920-х гг. Советская бытовая драма 1920-х гг. (Ф. Эрмлер, А. Роом, Б. Барнет) конструирует кинореальность, выражающую социокультурный перелом и ориентацию повседневной жизни на революционный проект. Это становится причиной того, что фильмы осмысляют и репрезентируют взаимосвязь между частными и коллективными режимами вовлеченности. Выделены элементы бытовой драмы, конструирующие повседневный хронотоп: акцент на знаках частного (интимного, бытового, семейного) и социального (городского, социально-детерминированного) времени в их взаимоотношениях; сегментация повествования на временные отрезки; темп повествования, заданный формальными и нарративными элементами; сопоставление коллективных и индивидуальных практик. Выявлено, что в советскую трактовку повседневного времени заложен принцип противоречия между частной жизнью, ограниченным ею пространством быта и присущей ей размеренностью, и коллективной повседневностью, мутирующей в коммунальный быт как форму расширенной частной жизни. В таком ракурсе невозможен выход за пределы быта как такового, в историческое или эпическое время. Поэтому в фильмах этого жанра есть скрытый парадокс: чтобы создать новую повседневность, ее необходимо постоянно подвергать слому, делать неустойчивой.

В **Заключении** обобщаются результаты проведенного исследования, предлагаются рекомендации и перспективы дальнейшей работы.

Основные положения диссертации отражены в 4 публикациях:

**Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах и изданиях, определенных ВАК РФ и Аттестационным советом УрФУ:**

1. Якимов А. Е. Особенности конструирования хронотопа в немецком киноэкспрессионизме 1920-х гг. / А. Е. Якимов // Известия Уральского

федерального университета. Серия 3. Общественные науки. – 2019. – Т.14. № 3 (191). – С. 72–85. (1,02 п. л.)

2. Якимов А. Е. Открытие повседневности как нового темпорального режима в советской бытовой кинодраме 1920-х гг. / А. Е. Якимов // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия. – 2020. – № 2 (52). – С. 68–78. (0,69 п. л.).
3. Якимов, А. Е. Кинематограф Дзиги Вертова как язык темпоральной рефлексии / А. Е. Якимов // Дискурс. – 2021. – Т. 7. № 3. – С. 36–51. (1,34 п. л.).
4. Якимов, А. Е. Особенности разграничения кинематографа на документальный и игровой в контексте проблемы репрезентации повседневности / А. Е. Якимов // Общество: философия, история, культура. – 2021. – № 9(89). – С. 26–32. (0, 74 п. л.).

#### **Монографии:**

5. Якимов А.Е. Выражение темпорального режима культуры модерна в кинематографе 1920-х // Человек в своем времени. Многомерность опыта темпоральности. С. Е. Вершинин, А. М. Давлетшина, Л. А. Закс [и др.] – Коллективная монография. Под научной редакцией М. Е. Соболевой. «Издательство «Владимир Даль» (Санкт-Петербург), 2021. 367 с. С. 76–111. (1,4 п. л.)

#### **Другие публикации:**

6. Якимов, А. Е. Повседневность как предмет художественного осмысления: преимущества кинематографа / А. Е. Якимов // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 2. – С. 287–291. (ВАК) (0,49 п. л.).
7. Якимов, А. Е. Метафора "фигуры и фона" как познавательная схема для анализа кинематографической реальности / А. Е. Якимов // Ярославский педагогический вестник. – 2019. – № 1(106). – С. 186–190. (ВАК) (0,59 п. л.).
8. Якимов А.Е. Постправда и повседневность. К проблеме определения понятия «постправда». / А. Е. Якимов // Философия и культура. – 2020. – № 9. – С. 1–8. (ВАК) (0,5 п. л.).

9. Якимов А. Е. Репрезентация феноменологической концепции повседневности в фильме Д. Джармуша «Паттерсон» // «Традиции и новации в гуманитарном и социально-экономическом исследовании: проблемы, методы, практики»: материалы Всероссийской научной конференции студентов-стипендиатов Оксфордского Российского фонда. Екатеринбург: УрФУ, 2017. С. 278. (РИНЦ). (0,13 п. л.)
10. Якимов А. Е. Философско-антропологические и социологические аспекты кинематографа // «Многомерность общества: человек в социальном взаимодействии 1-й молодёжный конвент»: материалы международной студенческой конференции 28-29 апреля 2017 года. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2017. С. 382–384. (РИНЦ). (0,13 п. л.)
11. Якимов А. Е. Типы репрезентации повседневности в искусстве на примере фильмов О. Иоселиани и Р. Андерсона // «Диалоги о культуре и искусстве»: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Пермь, 26 – 27 окт. 2016 г.). В 2 ч.: ч. 1. Пермь: Пермский гос. институт культуры, 2016. С. 300 – 307. (РИНЦ). (0,13 п. л.)
12. Якимов А. Е. Значение феномена повседневности для современного гуманитарного знания//«Общественные практики: уроки истории и современные тренды»: сборник тезисов докладов Всерос. научной конф. студентов стипендиатов Оксфордского Российского фонда. Екатеринбург: УрФУ, 2016. С. 568. (РИНЦ). (0, 13 п. л.)
13. Якимов А. Е. Репрезентация повседневности в кинематографе (на материале фильма «Собачья жара» Ульриха Зайдля)//90 лет Викторову Владимиру Петровичу: Материалы круглого стола «Религия и религиоведение на Урале», Екатеринбург, 20 октября 2017 года: сб. научн. статей и тезисов. Екатеринбург: Деловая книга, 2018. С. 186 – 190. (РИНЦ). (0, 22 п. л.)
14. Якимов А. Е. О необходимости переосмысления понятий «документальность» и «достоверность» в рамках современной теории кино // Пространство документации: режимы существования кинематографических свидетельств: материалы международной научной конференции. Екатеринбург, 5 декабря

2018 г., Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2019. С. 8 – 17.  
(РИНЦ). (0,45 п. л.)