

RU

Фигуральный анализ фильма Николь Бренез в контексте теории кино

Ломаева П. И., Чернышев И. В.

Аннотация. Цель настоящего исследования – определить методологическую ценность фигурального анализа фильма Николь Бренез для современного киноведения в контексте пост-теоретического поворота в философии кино. В статье рассмотрены теоретические основания метода Н. Бренез, суть которого заключается в отношении ко всем представленным в конкретном кинофильме телам как к субстанциям изначально неопределенной этиологии, существующим в особой логике отношений, несводимой к законам повседневной реальности. Задача критика при анализе фильма состоит в том, чтобы выявить условия функционирования образов и тел в конкретном фильме. Для прояснения теоретической базы этого метода мы обращаемся к генеалогии понятия фигуры, а также к важным для фигурального анализа концепциям ауры Бенямина, фотогении и фигурального у Делёза. Подробно описана практическая структура фигурального анализа и продемонстрирована связь метода с предшествующими теориями кинообраза. Научная новизна исследования состоит в реконструкции теоретического потенциала концепции фигурального анализа фильма Николь Бренез, представленного в работе “De la Figure en général et du Corps en particulier” («О фигуре в целом и о теле в частности», 2023), в контексте современных подходов к исследованию кинематографа. Впервые в русскоязычном исследовательском поле осуществлено системное рассмотрение данного метода через призму пост-теоретического поворота в киноведении, а также в сопоставлении с категориями ауры и фотогении, что позволило выявить его методологическое значение для анализа эстетической специфики фильма. В результате исследования установлено, что «эссенциалистская» рефлексия Н. Бренез, вопреки критике со стороны пост-теоретического киноведения, сохраняет значительную ценность благодаря разработке языка для описания внутренней эстетической событийности конкретного фильма, что делает метод продуктивным инструментом синтеза теоретической мысли и кинокритики.

EN

Nicole Brenez’s figural film analysis in the context of film theory

P. I. Lomaeva, I. V. Chernyshev

Abstract. The purpose of this research is to determine the methodological value of Nicole Brenez’s figural film analysis for contemporary film studies in the context of the post-theoretical turn in the philosophy of film. The article examines the theoretical foundations of N. Brenez’s method, the essence of which lies in treating all bodies presented in a given film as substances of initially uncertain etiology, existing within a specific logic of relations irreducible to the laws of everyday reality. The critic’s task in analyzing a film is to identify the conditions under which images and bodies function in a specific film. To clarify the theoretical framework of this method, we turn to the genealogy of the concept of the figure, as well as to concepts essential to figural analysis: Benjamin’s aura, photogénie, and Deleuze’s concept of the figural. The practical structure of figural analysis is described in detail, and the connection between the method and preceding theories of the film image is demonstrated. The scientific novelty of the study lies in reconstructing the theoretical potential of Nicole Brenez’s concept of figural film analysis presented in her work “De la Figure en général et du Corps en particulier” (“On the Figure in General and on the Body in Particular”, 2023) within the context of contemporary approaches to cinema research. For the first time in Russian-language scholarship, a systematic examination of this method is conducted through the prism of the post-theoretical turn in film studies and in comparison with the categories of aura and photogénie, which has made it possible to identify its methodological significance for analyzing the aesthetic specifics of film. As a result of the study, it was established that N. Brenez’s “essentialist” reflection, despite criticism from post-theoretical film studies, retains significant value by developing a language to describe the internal aesthetic eventfulness of a specific film, making the method a productive tool for synthesizing theoretical thought and film criticism.

Введение

Актуальность настоящего исследования обусловлена несколькими факторами. Во-первых, современное западное киноведение переживает период методологического плюрализма: после так называемого «пост-теоретического поворота» 1990-х годов (Post-Theory..., 1996), поставившего под сомнение универсалистские притязания классических теорий кино, возникает потребность в переосмыслении статуса «эссенциалистских» подходов и в поиске инструментов, способных сочетать теоретическую строгость с чувствительностью к уникальности отдельного произведения. Во-вторых, метод фигурального анализа фильма Николь Бренез, несмотря на его влияние на франкоязычную кинокритику, остаётся практически неизученным в отечественном киноведении – основной труд Бренез “*De la Figure en général et du Corps en particulier*” (1998 «О фигуре в целом и о теле в частности») не переведён на русский язык, вместе с тем концепция фигурального анализа фильма рассматривается в исследовании в связи с широко изученным кругом теоретических проблем, включая беняминовскую категорию ауры (Травников, 2018; Игнатова, 2017; Сафина, 2025) и концепцию фотогении как специфического свойства экранного образа (Петровская, 2021; Давыдова, 2015). В-третьих, недавний перевод книги Бренез (2023) на английский язык демонстрирует рост интереса к фигуральному анализу фильма.

Для знакомства с фигуральным анализом фильма мы ставим следующие задачи:

1. Выявить основную мотивацию фигурального анализа фильма.
2. Обозначить связь метода с предшествующими концепциями в теории кино, такими как аура, фотогения.
3. Раскрыть различие фигуративного и фигурального у Делеза (2011) и его переосмысление у Бренез (Brenez, 2023).
4. Проследить историю становления понятия «фигура» у Эриха Ауэрбаха (2022).
5. Разобрать практическую структуру и принципы фигурального анализа фильма.
6. Обозначить актуальность метода Бренез в связи с критикой медиаэссенциализма Нозля Кэрролла (Post-Theory..., 1996).

В работе была использована комплексная методика: применён метод историко-теоретической реконструкции для изучения развития понятия фигуры; для определения значимости метода Н. Бренез в контексте пост-теоретического поворота в киноведении был использован метод компаративного анализа. При интерпретации кинофильмов «Суспирия» (1977), режиссёра Дарио Ардженто, «Женщина под влиянием» Джона Кассаветиса, «Король Нью-Йорка» Абея Феррары и «Предостережение святой блудницы» (1971) Райнера Вернера Фассбиндера был применён метод фигурального анализа фильма, что позволило показать ключевые особенности, отличающие его от классического киноведения.

Теоретической базой исследования послужили работы, формирующие генеалогию понятия фигуры и связанных с ним категорий: классическая концепция ауры Вальтера Бенямина (1996); теория фотогении Луи Деллюка (1988) и Жана Эпштейна (1988); физиогномика экранного образа Белы Балаша (1925); философия фигурального у Жиля Делёза (2011) в работе «Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения»; историко-филологическое исследование понятия “*figura*” Эриха Ауэрбаха (2022); история теории кино, в особенности телесно-аффективная парадигма у Т. Эльзессера и М. Хагенера (2016); а также труды представителей пост-теоретического киноведения, в первую очередь Нозля Кэрролла (Post-Theory..., 1996), чья критика медиаэссенциализма задаёт полемический контекст для оценки метода Бренез. Непосредственным материалом для исследования выступила монография Николь Бренез “*On the Figure in General and the Body in Particular*” (англ. пер. 2023), включающая теоретическую часть и критические разборы конкретных фильмов.

Практическая значимость работы заключается в том, что мы вводим в русскоязычное киноведение операциональный аналитический аппарат, применимый к разбору отдельных фильмов и сцен, – понятия фигуры, фигуральной экономики и связанную с ними трёхчастную процедуру анализа (каталогизация объектов, выяснение условий их существования, артикуляция фигуральной экономики фильма). Материалы статьи могут быть использованы при подготовке лекционных курсов и семинаров по теории и истории кино, в практике киноведческого и киноаналитического письма, а также как методологическая основа для дальнейших исследований, связывающих классические теории кинообраза с современными аналитическими практиками.

Обсуждение и результаты

Николь Бренез – кинокритик, теоретик кино и эксперт в области экспериментального кинематографа. В настоящее время Бренез занимает должность профессора в Сорбонне и La Fémis, с 1996 года является куратором серии авангардных фильмов Французской синематеки. Имя Бренез также может быть знакомо читателю в связи с её работой с Жан-Люком Годаром над его последними проектами (Рожер Коса, 2020).

Фигуральный анализ – её авторский метод, представленный в труде “*De la Figure en général et du Corps en particulier*” (Brenez, 2023). Это не догматическая система, но интеллектуальная установка, призывающая к интерпретации фильма, исходящей из его внутренней логики. Хотя метод остаётся маргинальным в рамках мейнстримного киноведения, он оказал заметное влияние на поколение французских критиков (Ж.-Ф. Тессе, 2014), а недавний перевод книги на английский язык (2023) открыл его для более широкой аудитории.

Стоит отметить главный императив Бренез как теоретика и критика: приоритет фильма над его контекстом. В некотором смысле вся суть метода является максимизацией этой установки. Именно из этого принципа вытекает её критика традиционных подходов. По её мнению, классическое искусствоведение, стремящееся к систематизации фактов, определению места произведения в истории искусств или разъяснению его социально-политического фона, – лишает произведение непрозрачности, самодостаточности, способности говорить само за себя (Brenez, 2023, p. 261). Это не отменяет значимости классического подхода, он – органичная часть социальной жизни кино, которая артикулирует фильм как событие в мире искусства или как часть общего историко-политического процесса.

Строго говоря, Бренез не отказывается полностью от классических методов в собственных кинокритических обзорах, как и не отвергает полностью возможность привлечения дополнительных теоретических инструментов – она обращается к Делёзу, Фрейдю и Гегелю (Brenez, 2023). Речь не о том, чтобы запретить использовать те или иные инструменты, сослаться на те или иные обстоятельства, а о том, чтобы задаться вопросом, является ли это необходимым и достаточным.

Итак, ключевой мотивацией фигурального анализа является поиск ответа на вопрос: «как дать слово тому, что не поддаётся логике принадлежности и идентичности?» (Brenez, 2023, p. 11) – с этой целью Бренез разрабатывает понятийный аппарат. Отправной точкой для её исследования выступает классическая концепция ауры у Вальтера Бенямина (Brenez, 2023). У Бенямина аура – это не только атрибут уникального произведения искусства, но и, в частности, свойство ранней портретной съёмки. Она возникает там, где длительная выдержка позволяет воспроизвести неразрывную связь предмета с его окружением. Таким образом, аура укоренена в особом временном режиме, фиксирующем «абсолютное настоящее», то, что сопротивляется репрезентации. Однако, как известно, с техническим прогрессом Бенямин (1996, с. 239) констатирует исчезновение ауры и переход от культовой ценности к выставочной.

Бренез предлагает важнейший ход в отношении концепции ауры. Она не оспаривает тезис Бенямина об изменении культурного статуса художественного произведения, но утверждает, что мы наблюдаем не чистую утрату, а замещение одного типа ценности другим – переход от «ауры» к «фотогении». Фотогения – важная концептуальная рамка кинотеории 1920–30-х годов, о ней писали Луи Деллюк (1988) и Жан Эпштейн (1988). Согласно концепции фотогении, задача кино и фотографического искусства – не в поверхностном копировании реальности, а в выявлении скрытых, неочевидных в повседневности качеств: выразительности, внутреннего характера предмета или человека.

Бренез отмечает, что если аура подчёркивала мистическое присутствие «здесь и сейчас», то фотогения акцентирует способность камеры выявлять в реальности то, что остаётся скрытым для невооруженного объективом взгляда (Brenez, 2023, p. 190). Эта установка становится для неё фундаментальной: кинематограф понимается как «разоблачитель» реальности. Фотогения как разоблачение приравнивается автором к фигуральному, понимание которого становится центральным в данном киноведческом методе.

Сопоставление фотогении у Бренез и физиогномики экранного образа у Балаша особенно показательно. Балаш связывает физиогномику с культурным сдвигом: книгопечатание вытеснило телесную выразительность, а кино возвращает «видимого человека» – лицо и жест как самостоятельный, довербальный язык. Для него физиогномика – не чтение характера, а способность камеры выявлять выразительность вне нарратива: крупный план превращает лицо в автономный микромир, а камера одушевляет даже вещи, наделяя их «лицом». В отличие от Деллюка и Эпштейна, у Балаша акцент сделан именно на лице и жесте как конкретных носителях смысла.

Бренез же мыслит радикальнее: фигура у неё не привязана к отдельному телу – её идентичность изменчива, расплывлена, может распределяться между персонажами или существовать как бестелесный агент. Если Балаш видит в кадре избыточный смысл, закреплённый за видимым телом, то Бренез определяет фигуру реляционно – как связь, а не явление. Именно поэтому, для Бренез прочтения фотогении как разоблачение реальности приравнивается к понятию фигурального, понимание которого становится центральным в данном киноведческом методе.

Бренез исследует понятие фигурального, ссылаясь прежде всего на работу Жюль Делёза «Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения» (Делез, 2011), в частности на заимствованное у Лиотара различие фигуративного (Figuratif) и фигурального (Figural) – двух противоположных тенденций в изобразительном искусстве (Делез, 2011, с. 29). Фигуративное – это то в изображении, что служит репрезентации, отсылая к некой модели в реальности и выполняя иллюстративную функцию. Фигуральное, напротив, – модус искусства, не связанный с иллюстративностью и нарративностью: даже если оно строится на подобии реальным объектам, его цель – изображение принципиально новых сущностей и логики взаимодействия (Делез, 2011).

Хотя обращение к абстракционизму в живописи достаточно наглядно передаёт различие между фигуративным и фигуральным, важно отметить, что формальное наличие или отсутствие узнаваемых предметов и сюжетов не является определяющим фактором. Например, мы можем представить себе современную картину, написанную в жанре кубизма, – хотя с первого взгляда может показаться, что она предельно антирепрезентативна, фактически она отсылает к этому стилю как к хорошо известному стилистическому клише. И напротив, искусство эпохи Возрождения, формально используя церковные коды, может выходить далеко за рамки иллюстрации библейских сюжетов: его нарративные и иллюстративные пласты становятся средством, а не целью (Делез, 2011, с. 29).

Комментируя Бэкона, Делёз оспаривает распространённое мнение, согласно которому изобретение фотографии освободило живопись от её репрезентативной функции, что послужило развитию абстракционистских тенденций в изобразительном искусстве. Напротив, Делёз отмечает, что задолго до появления фотосъёмки этому способствовало религиозное искусство, которое стремилось не изображать обыденную реальность, а указывать на высшую, божественную сферу, которая не может быть изображена напрямую. Религиозные образы не просто иллюстрируют некоторую историю, а создают особый символический мир, который призван опосредованно указывать на трансцендентное (Делез, 2011, с. 28). Важно, что Делёз пишет об искусстве эпохи Возрождения, когда в живописи уже господствовала трёхмерная перспектива. Это подчёркивает, что ни высокий реализм изображения, ни предзаданный нарратив не являются препятствиями для формирования фигурального пласта в искусстве.

Вместе с тем в «Логике ощущения» Делёз указывает на то, что даже если фотография обладает фигуральным уровнем, в отличие от живописи она всё равно фактически репрезентативна «как знакомая вещь» (Делез, 2011, с. 99). Бренез же идёт дальше и утверждает, что фото- и кинематографический образ не являются по умолчанию репрезентативным – и задача по денатурализации и расшифровке этих образов лежит на зрителе (Brenез, 2023). Таким образом, в отличие от Делёза, маркер «фигурального» служит для неё не столько критерием ранжирования произведения искусства на более и менее способные к созданию собственного языка, а скорее зрительской установкой, призывающей к приостановке привычного режима восприятия.

Бренез отмечает, что теоретики кино часто рассматривают репрезентацию реальности как основу кинотекста, а фигуральное – как особые акценты, через которые кино проявляет собственный анализ реальности и предлагает собственные категории. В частности, к такому типу рассуждений она относит позицию Барта (2011), определяющего фигуральное как вмешательство субъективности в производство смысла (Brenез, 2023, р. 182). Однако, с точки зрения Бренез, ничто в фильме не является предзаданным. Личности, тела, социум – мы можем ожидать, что отношения между ними будут аналогичны нашему повседневному опыту. Но вероятно, этот мир, тела и социум создаются в нём заново по новым правилам и в любой момент могут оказаться оторванными от нашей системы ожиданий.

Французский философ и искусствовед Жорж Диди-Юберман (Didi-Huberman, 1990) отмечает особую сложность, связанную с понятием фигуры, – около 20 возможных значений, включая взаимоисключающие формулировки, глубоко укоренённые в культурном и философском контексте своей эпохи. Обозначенную языковую игру (*figuratif/figural*) можно было бы счесть простой двусмысленностью. Однако, обратившись вслед за Бренез к эссе “*Figura*” Эриха Ауэрбаха, мы обнаруживаем, что за ней стоит важная культурная трансформация: филолог прослеживает, как понятие “*figura*” проходит путь от исходного значения пластической формы (*forma plastica*) через расширение под влиянием греческой лексики формы – *morphe*, *eidos*, *schema* – до статуса универсального термина, описывающего пластичную форму в широком смысле: грамматическую, риторическую, музыкальную (Ауэрбах, 2022).

Наиболее специфическое и значимое для нашей темы значение понятие обретает в христианской экзегетике, где оно описывает связь событий Ветхого и Нового Завета – например, Ноев ковчег как *figura* Церкви: в отличие от аллегии, оба полюса такой связи мыслятся как равно реальные, исторически свершившиеся события, одно из которых предобразует и обещает другое (Гини, 1998, с. 55). Фигуральное у Делёза (2011) в «Логике ощущения», на наш взгляд, наиболее близко к третьему уровню значения, так как утверждает реальность изображения как самостоятельного события. Оно создаёт такой тип отношений, где образ, носящий формальное сходство с мифологическими нарративами или объектами реального мира, не является их копией или метафорой, а на основании данного подобия выражает собственную логику (Делез, 2011).

Именно эта модель – фигура как подобие между двумя самостоятельными реальностями, а не как готовая сущность или троп – оказывается для Бренез ключевой: она позволяет ей мыслить кинематографическую фигуру не как субстанцию, привязанную к телу персонажа, а как способ связи между элементами фильма. Это несёт следующие следствия для того, как она понимает кинофигуры.

1. Фигуры – не статичные объекты, а подвижные формы, способные перезапускать свои границы. В кино мы по умолчанию предполагаем, что тела актёров функционируют по знакомым нам законам – у них есть плоть и кровь, автономность, биография. Однако фигура не создаёт автоматически персонажа: возможны безличные персонажи и нематериальные тела, фигура, распределённая между несколькими персонажами, или персонаж, ипостасирующий связь между двумя личностями (Brenез, 2023, с. 13). Ярким примером служит разбор Бренез фильма «Суспирия» (1977) Дарио Ардженто: фигура зла – Хелена Маркус – на протяжении фильма существует как серия гипотез и косвенных проявлений (голоса, тень, руки ведьмы, рассыпающийся труп), представляющих собой «бесконечную процедуру перечёркивания», в которой зло постоянно перезапускает свой контур, отказываясь от окончательного воплощения (Brenез, 2023, р. 37). Главный антагонист фильма оказывается не отдельным персонажем, а деперсонализированной, рассредоточенной фигурой. Это не означает подозрения каждого персонажа во внечеловеческом происхождении, но показывает, что основанием персонажа не обязательно служат анатомия и биография: существуют бестелесные персонажи и безличные тела, а фигура может быть рассредоточена в нескольких телах.

Похожую пластичность фигуры Бренез демонстрирует и на материале «Женщины под влиянием» Джона Кассаветиса. До госпитализации безумие Мэйбл читается скорее как избыточная щедрость и изобретательность, близкая простодушной доброте св. Франциска, – сумасшедшей её считают в первую очередь случайные

прохожие и мистер Дженсен, не выдерживающий непосредственности детей. Отсюда вывод Бренез: сводить поведение Мэйбл к «безумию» недостаточно – нужно вернуться к самой ощутимости, к тому, что действительно видно и слышно в кадре, а не к диагнозу. Бренез отмечает и двойную структуру фильма – историю мужа и жены и одновременно партнёрство актрисы с режиссёром: дом становится театром, а фраза Ника «Просто будь собой!» звучит и как режиссёрская установка, и как реплика мужа, подхваченная ответом – «Какой собой? Весёлой, грустной, счастливой?». Финальная реплика героини «Знаешь, я и правда чокнутая», сказанная вдруг естественным голосом актрисы, на миг прерывает вымысел вторжением реальности, что подчёркивает одновременное существование двух пластов в фильме (Brenez, 2023).

Именно поэтому Бренез в своих обзорах особенно внимательна к тому, как тела проявлены в фильме, – к пластике движений актёра, монтажу, характеру взаимодействий между фигурами. Сходную интуицию – отказ от репрезентативистского понимания тела в кино в пользу его аффективного, довербального измерения – фиксируют Т. Эльзессер и М. Хагенер (2016), описывая парадигму восприятия кино через метафору «кожи», где тело зрителя и тело на экране вступают в контакт, минуя сознательную интерпретацию. Однако если у Эльзессера и Хагенера (2016) эта телесность остаётся укоренена в феноменологии восприятия зрителя, то у Бренез акцент смещён на онтологию самого кинематографического тела – на то, что представляет собой тело фигуры внутри системы фильма до и помимо всякой психологической определённости.

2. Фигуры – не самостоятельные сущности, а выражения тех или иных способов связи. «Фигура, – объясняет Ауэрбах, – это прежде всего не сущность, а установление связи: движение одного к другому» (Brenez, 2023, р. 4). Способами связи выступают значения понятия «фигура» – метафора, аналогия, аллегория, прообраз или копия. Так, в анализе фильма Райнера Вернера Фассбиндера «Предостережение святой блудницы» (1971) Бренез рассматривает коллектив актёров на съёмочной площадке не как группу индивидов, а как метафору заражённого политического организма: пластика их движений и взаимодействий читается как симптоматика «политической болезни», где каждое тело становится носителем коллективного, а не личного состояния (Brenez, 2023, р. 21).

3. Поскольку фигуры – проявления целостной системы образов конкретного фильма, центральным предметом анализа становится описание общей логики связей этой системы. Так, в «Суспирии» фигуры тени, ожившего мертвеца и рук в тёмных перчатках анализируются не сами по себе, а как выражение общей художественной логики, в которой ведьма Хелена Маркус образует множественное тело без прямого визуального облика. Аналогично в «Предостережении святой блудницы» персонажи в своём хаотичном блуждании представляют собой целостный образ – политическое тело, поражённое болезнью. Конкретные фигуры в обоих случаях обретают смысл лишь как элементы более глубокой системы образов. Отсюда и вытекает то, что Бренез называет фигуральной экономикой (Brenez, 2023), – исследование общей логики взаимоотношений между элементами фильма. Показательный пример фигуральной экономики – анализ Бренез сцены из «Короля Нью-Йорка» Абея Феррары: Фрэнк Уайт в финале первой половины фильма связывает две, казалось бы, разные сцены – убийства в Чайнатауне и приём в мэрии Гарлема в честь его пожертвования на больницу – как две версии одного образа: трагический бал и его современная форма, криминальная вечеринка. Сцены соединены по двум принципам: причинно-следственному (деньги от кражи наркотиков идут на больницу, а песня, звучащая на стыке сцен, стирает границу между ними) и по принципу двойника – Феррара визуально накладывает сцены друг на друга: костюмы бандитов предвосхищают костюмы гостей мэрии, хореография убийств рифмуется с покачиванием гостей в такт музыке, а убитая девушка возвращается в кадре как лицо журналистки на приёме. Три пары персонажей при этом отзеркаливают друг друга. Танец здесь выступает не сюжетной связкой, а фигурой, немотивированно соединяющей видимость с истиной, закон с преступлением, радость со смертью (Brenez, 2023).

Таким образом, фигуральный анализ состоит из трёх этапов: 1) каталогизация объектов – фиксация всех представленных в фильме фигур; 2) выяснение условий их существования – рассмотрение проявлений кризиса, смерти, роста и других изменений, затрагивающих каждую фигуру; 3) артикуляция общей фигуральной экономики фильма – представление всей системы фильма как единого организма (Brenez, 2023).

Резюмируя вышеизложенное, можно констатировать: обращение Бренез к Ауэрбаху задаёт понимание фигуры прежде всего как отношения, а не субстанции, что радикально меняет её подход к кинематографическому образу (Brenez, 2023) и стягивает рассмотренные выше примеры в три фундаментальных принципа анализа кинофигур: во-первых, фигура освобождается от обязательной привязки к автономному, психологизированному персонажу, обретая подвижность и способность перезапускать свои границы; во-вторых, фигура понимается как выражение определённого типа связи – риторической, политической, симптоматической, – где тело становится носителем не индивидуальных, а коллективных значений; в-третьих, центральным объектом исследования является не изолированный образ, а общая логика взаимоотношений – «фигуральная экономика», описывающая циркуляцию элементов на всех уровнях фильмической системы. Этот принцип позволяет выйти за рамки нарратива и персонажа, рассматривая кино как динамическое поле, где формы постоянно находятся в движении, порождая смыслы через сложную сеть взаимосвязей.

Рассмотрев ключевые постулаты, теоретическую генеалогию и методологический инструментальный фигурального анализа, представляется возможным сформулировать ряд тезисов о его месте в контексте современных тенденций в теории кино. Мы допускаем, что присущая данному подходу эссенциалистская ориентация может быть воспринята как несколько старомодная и несвоевременная.

С начала 1990-х годов в западном киноведении остаётся актуальной парадигма, обозначаемая как «пост-теоретический поворот». Одной из его ключевых черт является критика «медиаэссенциализма», что, вероятно,

может привести к маргинализации аналитических моделей, апеллирующих к онтологическим основаниям кинообраза. Для представителей этого направления, таких как Ноэль Кэрролл (Post-Theory..., 1996), эссенциализм в теории кино характеризуется двумя взаимосвязанными стремлениями:

1. Выделить некую специфическую характеристику, определяющую кинематограф как отдельный вид искусства.

2. На основании этой характеристики сформировать универсальный метод анализа всех фильмов (Post-Theory..., 1996).

Так, Кэрролл (Post-Theory..., 1996) критикует классические теории кино – например, креационизм Рудольфа Арнхейма, отстаивающего монтаж и специфику кадра как суть киноискусства, и реализм Андре Bazена, видевшего онтологическую основу кино в его фотографической природе. Также под его критику подпадает и главная «мишень» пост-теоретического дискурса – критические теории (в оригинальной терминологии – «теории SLAB», аббревиатура от имен Соссюра, Лакана, Альтюссера и Барта). Критические теории определяют кино уже не как искусство, а как аппарат идеологии по Альтюссеру, но также выводят из этого определения специфический метод анализа и критерий для оценки фильмов.

Кэрролл (Post-Theory..., 1996) делает два категоричных замечания об эссенциалистских теориях:

1. Во-первых, они являются «философски несостоятельными». Этот ход выглядит очевидным в рамках американского антиэссенциалистского дискурса. При этом Кэрролл (Post-Theory..., 1996) дистанцируется от решения проблемы эссенциализма в логике фамильного сходства по Витгенштейну и даёт минимальное определение понятия кино как движущегося изображения.

2. Во-вторых, они «вредны для анализа», поскольку навязывают кинематографу априорные интерпретационные схемы, создавая тем самым редуцирующие бинарные оппозиции. В качестве примеров таких оппозиций можно привести дихотомию «истинного» и «ложного» реализма у Андре Bazена или разделение кинематографа на «прогрессивный» и «реакционный» в работах левых теоретиков (Post-Theory..., 1996).

В противоположность этому пост-теоретики предлагают сосредоточиться на вопросах «среднего уровня», привлекая инструментарий аналитической философии, когнитивных наук и экономики и социологии (Post-Theory..., 1996).

Стоит отметить, что указанная проблема критических теорий как ключевой интерпретационной рамки действительно может затмевать фильмы как индивидуальные произведения, сводя всё к общим нарративам.

Однако представляется, что критика Кэрролла (Post-Theory..., 1996), оставаясь в рамках спора об универсальной дефиниции («что такое кино?»), упускает важный аспект классических теорий. Дело в том, что и Арнхейм (1960) и Базен (1972) отвечали не только и не столько на вопрос о сущности искусства, но, в первую очередь, на фундаментальный вопрос об онтологическом статусе кинематографического изображения и его связи с реальностью. По сути, это чисто феноменологический анализ столкновения с новым медиумом или направлением в искусстве, а вовсе не попытка очертить его границы, объективные признаки и условия функционирования (как в американской теории искусства). Базен отмечает: «Если мой анализ точен, из него следует, что термин “неореализм” никогда не следовало бы применять как существительное, за исключением тех случаев, когда он должен обозначать всех режиссёров-неореалистов в целом. Неореализм не существует сам по себе» (1972, с. 344).

Из приведённой цитаты очевидно, что речь идёт о документации некоторой тенденции в кино, а не о создании некой автономной сущности или окончательного определения понятия. Итак, «эссенциалистские» теории Базена (1972) и Арнхейма (1960) – это разные варианты ответа на проблему реализма в кино: смотря фильм, до какой степени я вижу технически воспроизведённые события реального мира, а до какой – новую, автономную реальность? Что именно вызывает моё доверие или подозрение? Что данная оптика может сообщить о мире, памяти, искусстве, теле, идентичности, восприятии, социуме? Этот вопрос, сформулированный позже Стэнли Кэвеллом (Cavell, 1994) как «проблема кинематографического скептицизма», не теряет своей актуальности.

Отказ от «больших теорий» в пользу минимального определения или внешних социологических описаний, хотя и полезен для прояснения границ объекта, часто не даёт инструментов для анализа конкретного фильма как уникального эстетического события. Напротив, такой теоретик, как Николь Бренез, демонстрирует иной путь. Начиная с вопросов, сходных с базеновскими, она не стремится дать исчерпывающее определение кино, а использует теоретический аппарат как открытый инструментарий.

Заемствованная Бренез (Brenez, 2023, р. 9) у Делёза установка «экспериментируй, но не интерпретируй» смещает фокус с поиска единственно верного значения на артикуляцию способов восприятия и тех отношений между образом, реальностью, смыслом, которые конституирует каждый конкретный фильм. Следовательно, ценность «эссенциалистской» рефлексии (в широком смысле – размышлений о природе кинематографического образа) заключается не в создании догматических систем, а в разработке языка, позволяющего говорить о внутренней, эстетической и философской событийности конкретного фильма. Этот язык, как показывает пример фигурального анализа, остаётся продуктивным полем для синтеза теоретической мысли и внимательной, ориентированной на внутреннюю структуру фильма кинокритики.

Заключение

В результате проведённого исследования метода фигурального анализа Бренез можно сделать несколько ключевых выводов.

I. Фигуральный анализ Николь Бренез представляет собой не догматическую теорию, а интеллектуальную установку, исходящую из приоритета внутренней логики фильма над любыми контекстуальными объяснениями (историческими, социальными, биографическими). Его ключевая мотивация – дать слово тому в фильме, что не поддается логике принадлежности и идентичности.

II. Переосмысляя концепцию Беньямина, Бренез утверждает не чистую утрату «ауры» с развитием технологий, а её замещение «фотогенией». Последняя понимается как способность камеры выявлять скрытые, неочевидные качества реальности, что задаёт фундаментальную для метода установку на кинематограф как «разоблачителя».

III. В отличие от делёзианского прочтения фигурального, Бренез переносит акцент на зрительскую установку. Фигуральное для неё – не свойство образа, а режим восприятия, требующий приостановки привычной репрезентативной оптики и допускающий, что мир, тела и социум в фильме могут создаваться заново по правилам, отличным от нашего опыта.

IV. Опираясь на генеалогию понятия “figura” у Эриха Ауэрбаха (2022), Бренез формулирует три следствия для анализа кинофигур: 1) их подвижность и способность перезапускать свои границы вне логики психологизированного персонажа; 2) их понимание как выражений способов связи (риторической, политической, симптоматической), а не самостоятельных сущностей; 3) в качестве центрального объекта анализа – «фигуральную экономику» фильма как общую логику отношений между элементами на всех уровнях системы.

V. Несмотря на эссенциалистскую ориентацию, метод Бренез не сводится к поиску универсальной дефиниции кино. Его ценность заключается в разработке операционального языка, позволяющего описывать внутреннюю эстетическую событийность конкретного фильма, что делает фигуральный анализ продуктивным инструментом синтеза теоретической мысли и внимательной кинокритики.

Перспективы дальнейшего исследования включают применение фигурального анализа к кинематографу, сопоставление метода Бренез с другими постклассическими теориями образа (например, с иконологией Диди-Юбермана (Didi-Huberman, 1990)), а также более детальную разработку связи фигуральной экономики с вопросами телесности и идентичности в кино.

Источники | References

1. Арнхейм Р. Кино как искусство / пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; посл. А. В. Мачерета. М.: Издательство иностранной литературы, 1960.
2. Ауэрбах Э. Историческая топология / пер., предисл. Д. С. Колчигина; под ред. Ф. Б. Успенского. М.: Языки славянской культуры, 2022.
3. Базен А. Что такое кино?: сборник статей. М.: Искусство, 1972.
4. Баллаш Б. Видимый человек очерки драматургии фильма / предисл., ред. В. М. Блюменфельд. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.
5. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011.
6. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / предисл., сост., пер. и прим. С. А. Ромашко. М.: Медиум, 1996.
7. Гини Д. Русская «фигура» (к постановке вопроса) // Проблемы исторической поэтики. 1998. Т. 1. Вып. 1.
8. Давыдова О. «Фотогения» Л. Деллюка: опыт феноменологического прочтения // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2015. № 4 (37).
9. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения / пер. с франц. А. В. Шестакова. СПб.: Machina, 2011.
10. Деллюк Л. Фотогения // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг.: сборник статей / сост. М. Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988.
11. Игнатов А. Фотографический «Андеграунд» как фактор информационной революции в отечественной медиакультуре XX века // Человек в мире культуры. 2017. № 2-3.
12. Коса Р. О работе с Годаром над «Книгой образов» / пер. с франц. А. Держицкая, Д. Голотюк // Сеанс. 2020. 3 декабря.
13. Петровская Е. Фотогения революции // Философский журнал. 2021. № 2.
14. Сафина А. Непреодолима историчность медиа: размышления о концепции аура-тичности В. Беньямина // Манускрипт. 2025. № 3. <https://doi.org/10.30853/mns20250169>
15. Тессе Ж.-Ф. Краткая история кинокритики на примере Cahiers du Cinéma // Сеанс. 2014. 22 июля.
16. Травников С. Аура истории и диалектическое воображение в «Пассажах» Вальтера Беньямина // Философско-литературный журнал «Логос». 2018. № 1 (122).
17. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. С. Афонина, И. Кушнарева, В. Лукина и др. СПб.: Сеанс, 2016.
18. Эпштейн Ж. О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг.: сборник статей / сост. М. Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988.
19. Brenez N. On the Figure in General and the Body in Particular. N. Y.: Anthem Press, 2023.
20. Cavell S. A Pitch of Philosophy. Harvard: Harvard University Press, 1994.
21. Didi-Huberman G. Fra Angelico. Dissemblance et figuration, Flammarion, 1990.
22. Post-Theory: Reconstructing Film Studies / ed. by Bordwell D., Carroll N. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996.

Информация об авторах | Author information**RU****Ломаева Полина Ивановна¹****Чернышев Игнат Викторович²**^{1, 2} Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург**EN****Polina Ivanovna Lomaeva¹****Ignat Victorovich Chernyshev²**^{1, 2} Ural Federal University, Yekaterinburg¹ *polina.lomaeva98@gmail.com*, ² *ceignat19@gmail.com***Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 13.07.2026; опубликовано online (published online): 21.08.2026.

Ключевые слова (keywords): фигуральный анализ; Николь Бренез; теория кино; пост-теоретический поворот; figural analysis; Nicole Brenez; film theory; post-theoretical turn.