

Культура и искусство*Правильная ссылка на статью:*

Машенцева Е.С. Подходы к определению киножанра. Его исследование и выявление атрибутивных признаков // Культура и искусство. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.75639 EDN: VUYYSL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75639

Подходы к определению киножанра. Его исследование и выявление атрибутивных признаков.**Машенцева Елизавета Сергеевна**

ORCID: 0009-0008-9253-0645



преподаватель; кафедра теории и истории искусства; Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный гуманитарный университет"
искусствовед; АНО "Академия популярного искусства"

123182, Россия, г. Москва, р-н Щукино, ул. Новощукинская, д. 8

nikonova.l@list.ru

[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.8.75639

EDN:

VUYYSL

Дата направления статьи в редакцию:

25-08-2025

Аннотация: Предметом данной статьи является киножанр. Понятие «жанра» подразумевает некую общность художественных произведений различных видов искусства, от живописи до кино. Этот термин, при кажущейся простоте, тем не менее вызывает множество споров в научных кругах. Как уже было сказано выше, несмотря на долгую историю изучения вопроса, до сих пор нет единой устоявшейся жанровой системы или даже доминирующего метода. Каждое новое поколение исследователей предлагает свой подход к решению этой проблемы. Однако, большое количество научных трудов порождает лишь поливариативность жанровой структуры. Множество разрозненных частных мнений и отсутствие единой, логически законченной системы. Это объясняется в первую очередь сложностью поставленной задачи. Отбор критериев, необходимых для объединения определенных произведений в общность, может сильно варьироваться в зависимости от подхода автора к решению данного вопроса. Отсюда возникает также проблема, касающаяся множества индивидуальных мнений, каждое из

которых, в свою очередь, в большинстве случаев отвечает критериям истинности. Очерченное автором проблемное поле не предполагает никакого иного решения обозначенной задачи, кроме как обращение к системному подходу. При помощи систематически упорядоченных, но при этом разнонаправленных методов отбора критериев, характеризующих жанры, создается возможность приблизиться к решению данного вопроса. В ходе работы также использованы описание и анализ, а также индуктивный метод. К настоящему моменту существует множество подходов к определению киножанра. Это обусловлено в свою очередь огромным количеством факторов, которые необходимо учитывать при систематизации того или иного рода произведений искусства. Кроме того, важно учитывать саму личность исследователя, определяющего ракурс, направление, методологию и пр. От этого зависит отбор критериев, ограничивающих, сужающих изучаемую общность, потому что без этой «оптики» количество переменных вырастает до невероятных размеров и выходит за рамки большинства, если не всех научных трудов. Попытка сведения основных положений, предложенных выбранными автором статьи исследователями, их наглядная презентация позволит в будущем приблизиться к созданию универсальной модели, приложимой к любой общности фильмических произведений, чем обусловлена актуальность рассматриваемого вопроса.

Ключевые слова:

кинематограф, жанр, теория, экранные искусства, киножанр, жанровая теория, теория кино, анализ фильма, границы жанра, исследования кинематографа

Стремление систематизировать произведения искусства сопровождает человека на протяжении многих веков. Примечательно, что вплоть до настоящего дня, несмотря на развитие научных методов и значительное количество трудов, посвященных этому вопросу, не существует единственно верного, универсального, принятого большинством исследователей подхода. Попытки упорядочить окружающую действительность и, в особенности, то, что является продуктом человеческой деятельности, продиктованы не праздным любопытством, но стремлением приблизиться к самой сути предметов и явлений. Именно поэтому выявление характеристик некоторых условностей, таких как «род», «вид», «стиль» и др., должно продолжаться.

К настоящему моменту существует множество подходов к определению подобных общностей. Это обусловлено в свою очередь огромным количеством факторов, которые необходимо учитывать при систематизации того или иного рода произведений искусства. Кроме того, важно учитывать саму личность исследователя, определяющего ракурс, направление, методологию и пр. От этого зависит отбор критериев, ограничивающих, сужающих изучаемую общность, потому что без этой «оптики» количество переменных вырастает до невероятных размеров и выходит за рамки большинства, если не всех научных трудов.

Предметом данной статьи является киножанр. Основной задачей – обобщение ряда научных трудов, посвященных определению «жанра» в киноискусстве. Цель автора текста – выявление характерных особенностей работы с различными аспектами жанровой теории. Попытка сведения основных положений, предложенных выбранными исследователями, их наглядная презентация позволит в будущем приблизиться к созданию универсальной модели, приложимой к любой общности фильмических произведений, чем обусловлена актуальность рассматриваемого вопроса. В качестве

основного метода работы использован системный подход.

Понятие «жанра» подразумевает некую общность художественных произведений различных видов искусства, от живописи до кино. Этот термин, при кажущейся простоте, тем не менее вызывает множество споров в научных кругах. Как уже было сказано выше, несмотря на долгую историю изучения вопроса, до сих пор нет единой устоявшейся жанровой системы или даже доминирующего метода. Каждое новое поколение исследователей предлагает свой подход к решению этой проблемы. Однако, большое количество научных трудов порождает лишь поливариативность жанровой структуры. Множество разрозненных частных мнений и отсутствие единой, логически законченной системы. Это объясняется в первую очередь сложностью поставленной задачи. Отбор критериев, необходимых для объединения определенных произведений в общность, может сильно варьироваться в зависимости от подхода автора к решению данного вопроса. Отсюда возникает также проблема, касающаяся множества индивидуальных мнений, каждое из которых, в свою очередь, в большинстве случаев отвечает критериям истинности. Очерченное автором проблемное поле не предполагает никакого иного решения обозначенной задачи, кроме как обращение к системному подходу. В таком случае при помощи систематически упорядоченных, но при этом разнонаправленных методов отбора критериев, характеризующих жанры, создается возможность приблизиться к решению данного вопроса.

Если обратиться к проблеме киножанра, то в настоящее время она стоит как нельзя более остро. Создание единой системы осложняется спецификой этого вида искусства. Кинематограф в основе своей имеет принцип синтеза различных видов творческой деятельности. По сути, перед нами пример сочетания в рамках одного вида искусства элементов некоторых других, которые при этом невероятно различны по своей природе. Живопись – пространственное искусство, музыка и литература – временные, а театр – это и вовсе синтез того и другого. Кино, принято относить к пространственно-временным искусствам. Но, на самом деле, это условность, так как оно выходит за рамки этого определения. Кино воздействует на зрителя всеми способами одновременно. Поэтому исследователь может основываться на визуальных, формально-стилистических и эстетических характеристиках (от живописи и философии), выбрать за основу нарратив произведения (от литературы), или использовать в качестве ориентира театральные жанры. Вне зависимости от подхода, в случае с кино всегда возникает проблема специфического именно для него языка и характерных средств художественной выразительности. Последние предполагают выработку особого способа изучения фильмических произведений.

Сложность формирования системы критериев, обуславливающих выделение определенного жанра, во многих случаях сопровождается также проблемой пограничности, переходности самих жанровых систем. Они постоянно смешиваются и взаимопроникают друг в друга. Отсюда нередко в киноведческих статьях, исследованиях и даже в простых обсуждениях в сети можно встретить такие понятия, как хоррор-комедия, драма с элементами хоррора и др.

При всей проблемности изучения жанровой теории, необходимость создания классификации произведений любого вида искусства обусловлена потребностью реципиента (читателя, зрителя) ориентироваться в многоликом мире искусства. Зачастую понимание характеристик жанра позволяет ему сориентироваться в поиске информации и быстро обнаружить искомое. И в этом отношении связь кино и зрителя особенно сильна, в силу распространенности и востребованности этого вида искусства.

Необходимость ориентироваться в огромном количестве выпускаемых работ в настоящий момент крайне важна для исследователя. Но таким образом ситуация обстояла далеко не всегда. История кино началась в конце XIX века. Уже в первых фильмах формировались основы будущих киножанров. Кроме того, их появление тесно связано со становлением голливудской студийной системы. В ранний период в американской традиции вырабатываются определенные шаблоны, наборы атрибутов, характерных для будущей общности того или иного рода фильмов. Каждая студия выбирает для себя конкретное направление, которое в итоге сложится в жанр: в случае «Paramount Pictures» — это комедии; «Universal Studios» сконцентрировалась на производстве фильмов ужасов, «Metro-Goldwyn-Mayer» в свою очередь специализировалась преимущественно на мюзиклах. Кроме перечисленных выше жанров, можно назвать также вестерн, мелодраму и детектив. В последствии к ним присоединяются также фильм-нуар и триллер. Интересно, что кинематограф первой половины XX века по мере своего развития начал выходить за рамки выработанных им шаблонов в пользу создания новых видов фильмов. Каждый из них отталкивался от достижений своих предшественников, накладывая на них иной набор визуальных, нарративных, эстетических и другого рода черт, которые в конечном итоге приводили к формированию новых жанров. Постоянное увеличение числа выпускаемых произведений в итоге привело к росту поливариативности жанровых систем. Вторая половина XX столетия была ознаменована дроблением устоявшихся жанров на поджанры, которые оставались внутри изначальной структуры, но имели слишком специфический набор черт, который позволил в итоге выделить их в отдельную общность. Одним из характерных примеров в данном случае является возникновение множества подвидов хоррора, таких как слэшер, боди-хоррор и др., обладающих собственной логикой нарратива, выделяющихся определенной эстетикой, визуальными атрибутами и использованием характерного набора элементов киноязыка.

Рассматривая проблему жанра невозможно обойти стороной подходы российских (и советских) и зарубежных авторов к данному вопросу. В силу обширности материала, автор исследования далее остановится лишь на некоторых, теоретиках и их трудах, которые позволяют осознать само понятие «жанра» в кинематографе, а также сформировать собственную позицию относительно его структуры.

Важный вклад в исследование жанровой теории внес советский и российский киновед, С. В. Лазарук. В 1990 году он защитил кандидатскую диссертацию, посвященную исследованию кино с точки зрения американской традиции исследования жанров. На ее основе в последствии Сергеем Владимировичем была создана монография «Базовые модели киноведения США: Из истории американского киноведения»[\[9\]](#). В ней он подробно осветил проблему изучения искусства кино западными исследователями. От накопления материала в 1960-х годах, в 1970-х годы они перешли к систематизированию огромного количества разрозненных фактов, которые на тот момент требовали тщательной проверки на истинность. Благодаря возникшему интересу ими были выработаны эстетический, социокультурный и технологический подходы к изучению жанра в кино. Увеличивающееся год от года количество трудов в свою очередь привели к развитию историографии и появлению множества школ, исследующих сами подходы к работе с информацией, то есть методологию. При обилии сведений, на тот момент не существовало общего целостного метода для ее систематизации. В результате чего, возникло множество разрозненных подходов, в основе которых в основном были различные философские теории: неомарксизм, неофрейдизм, структурализм, семиотика, феминизм и др. В результате, С.В. Лазарук выявил проблему, актуальную до сих пор – жанровый плюрализм и отсутствие единого метода в исследовании этой проблемы в

пользу множества индивидуальных взглядов на нее. [9]

Многие русские и советские исследователи обращаются к идеям и понятиям, введенным в научных обиход М. М. Бахтиным [6]. Например, он говорит о том, что во многих произведениях ключевую роль играет его темпоральность. Пространственно-временные характеристики Бахтин разбирает на примере литературы, вводя для этого термин «хронотоп» или «времяпространство». Эта формально-содержательная категория имеет важное значение с точки зрения жанровой структуры произведения, во многом являясь одной из ее ключевых характеристик. [6]

Д. А. Салынский, размышляя над проблемой жанров в кино в своей статье для журнала «Киноведческие записки», говорит о том, что жанр – это динамический процесс, а не статичная структура. И этот самый «процесс жанрообразования идет на наших глазах». [18] Кроме того, Д.А. Салынский обозначает очень важное свойство любой из существующих классификаций кинопроизведений. Жанры образуют, по сути, непрерывное поле, постоянно пересекаясь, перетекая друг в друга, образуя множество промежуточных форм. Дмитрий Афанасьевич связывает явление чистого жанра с авторитаризмом государств, использующих кино как средство управления людьми и регулирования самого кинорынка. Для современного же периода истории по Д.А. Салынскому характерен «жанровый хаос», порожденный обилием информации, и при этом стремлением к самоидентификации людей и отделению себя от общества. Легкий доступ к любой информации и обилие рекламы умножают «интертекстуальные взаимосвязи» всё сильнее усложняющие систему взаимоотношений элементов жанров и их критериев. При этом, Дмитрий Афанасьевич говорит о том, что, несмотря на такую внутреннюю подвижность системы, базовые понятия о разновидностях произведений искусства продолжают существовать. Таким образом, «система и хаос» сосуществует друг с другом одновременно. [18]

Д.А. Салынский, опираясь на «Поэтику сюжета и жанра» О. М. Фрейденберг [21], говорит о различном течении времени и восприятии пространства в комедии и трагедии, а также принципиальных различиях между этими двумя жанрами. Оба они обращаются к противостоянию силы и слабости и являются зеркальными отражениями друг друга. Однако, если в трагедии нет нарушения естественного хода вещей, сильный побеждает над слабым, то комедия «выворачивает жанр», что «нарушает мировой порядок». [18] Таким образом, пространственно-временные характеристики играют важную роль в причислении произведения искусства к одному из существующих жанров, или может, напротив, решающим фактором для акцентирования внимания на том, что оно относится одному из переходных жанров. [18]

Еще одним важным фактором, к которому обращается Д. А. Салынский то, что он акцентирует внимание на доминирование структуры произведения, ее «конструкции», и необязательности «трюков», которые, тем не определяют жанр, но тем не менее могут играть важную роль при его идентификации. [18]

К проблеме жанрообразования обращался также белорусский кинокритик и киновед, Г. В. Ратников. В его труде «Жанровая природа фильма» выдвинута система эстетических категорий, основанных на 3 парах, представляющих диалектическое единство: возвышенное/низменное, прекрасное/безобразное, трагическое/комическое. [17] Теория Ратникова не подразумевает жестких рамок жанра, то есть, как и у Салынского, в данном случае речь идет о том, что различные виды произведений могут соприкасаться,

переходить друг в друга и т.д. Исследователь, создавая свою классификацию, берет за основу эстетическую концепцию, в результате чего выделяет четыре основных жанра: киноэпос, кинотрагедию, кинодраму и кинокомедию. Его система основана на принципе иерархии, где киноэпос находится на вершине, а кинокомедия, следовательно, на последней ступени. Подобный подход можно встретить у многих исследователей явления жанра, в том числе в трудах Д. А. Салынского, идеи которого рассмотрены выше.

Г. В. Ратников не ограничивается эстетическим подходом, подчеркивая его недостаточность с точки зрения изучения киножанров. Он говорит о важной составляющей не только эстетических критериев, но и эмоционального уровня восприятия, а также главенствующей роли художественно-образных структур, то есть всего процесса создания фильма (от идеи до законченного произведения) и основных элементов киноязыка. [\[17\]](#)

Ряд исследователей для изучения жанрообразования в кино использует литературоцентристский подход. Например, О. Ф. Нечай в «Основах киноискусства», исследовательница, упомянутая ранее в связи с работами Д.А. Салынского, настаивает на том, что киножанры имеют в своей основе фольклорные и литературные истоки. Следовательно, фильмиеские произведения можно отнести к эпосу, драме и лирике. [\[14\]](#)

Подобным же образом мыслит М. П. Власов, выделяя три жанра киноискусства: повесть, новелла и поэма. При этом исследователь всё же говорит о том, что необходимо также учитывать характерные элементы и приемы этого вида искусства. Основной проблемой для исследования киноискусства с точки зрения литературы, становится в первую очередь тот факт, что ее методы не учитывают специфику киноязыка, его приемы и элементы, его динамическую структуру. [\[7\]](#)

В процессе изучения жанровой теории очень важно обратиться также к деятельности представителей русской формальной школы, таких как Тынянов, Шкловский, Пиотровский и др. Согласно формальному методу, сформировавшемуся еще на рубеже XIX-XX столетий, «любой вид искусства своеобычен, внутренне ограничен от других». [\[20\]](#)

Ю. Н. Тынянов в статье «Об основах кино» говорит о том, что средства технические, при помощи которых создается кино, переходят в разряд инструментов искусства. [\[19\]](#) Исследователь во многом еще остается в рамках литературоцентристского метода, но при этом, рассуждая о средствах выразительности, таких как монтаж, ритм, ракурс, свет и др., он приходит к выводу, что благодаря ним достигается эффект абстрагированности кино от реального мира. Жанр же для Тынянова становится совокупностью связанных между собой материалов, объединение которых определяется «установкой» или конструктивным принципом, благодаря которым один вид кинопроизведений отличается от другого. [\[19\]](#)

Одним из наиболее известных научных трудов, посвященных жанрообразованию в кино, является работа А. И. Пиотровского «К теории жанров». [\[15\]](#) Исследователь определяет жанр, как «совокупность композиционных, стилистических и сюжетных приемов, связанных с определенным смысловым материалом и эмоциональной установкой». Пиотровский выделяет киножанры в отдельную систему, основанную на специфических кинематографических средствах выразительности. Исследователь уточняет теорию Тынянова, фокусируясь на значимости эмоциональной установки, которая в итоге определяет «аффективную реакцию воспринимающего». [\[15\]](#)

Идеи, изложенные А. И. Пиотровским, стали основой для работ многих советских ученых, включая Я. К. Маркулан [11]. Ее исследования посвящены различным киножанрам, от детектива до хоррора. Она опирается на работы Пиотровского, говоря о том, что жанры отличаются друг от друга не только с точки зрения структуры, но также и выбранной темы, функциональных признаков, а также пространства и времени. [8] Однако, Маркулан говорит также о том, что необходимо при определении вида фильма учитывать также исторический, социальный, культурный и эстетический аспекты, связь между которыми основывается на особенностях их генезиса и эволюции. [8]

Период создания научных трудов формалистами определил сосредоточенность их работ на технологическом аспекте киноязыка, что сказалось на том, что их жанровые классификации основаны в основном на инструментах кино, а не на его задачах. [8]

В 1950-х годах проблема выделения жанров начинает обозначаться всё более отчетливо. Очевидной становится проблема недостаточности инструментов формального подхода для исследования видов фильмических произведений. В этот период появляются работы таких исследователей, как А. В. Мачерет и С. И. Фрейлих. Первый под «жанром» понимал тип художественной формы, ее структурные и композиционные черты. Александр Вениаминович рассматривал это понятие с точки зрения стилевых особенностей фильма, не включая в расчет сюжетную и нарративную составляющие. [12] С. И. Фрейлих в свою очередь во многом полемизировал с А. В. Мачеретом. Он включил в свое определение жанра в кино тематический аспект. [8] Фрейлих сочетает инструменты анализа литературного произведения и понятия формальной школы с анализом характеров персонажей, а также формы и содержания фильлического произведения. Уже в работах этого исследователя начинают формироваться предпосылки к использованию системного подхода в исследовании жанра. Эта тенденция получит свое развитие в 1970-х – 1980-х годах. [8]

При том, что проблеме жанрообразования посвящено множество статей, монографий, глав книг и учебников, степень ее разработанности в русскоязычной научной среде всё еще недостаточная. В основном для исследования проблемы жанров характерен системный подход, в разной степени сочетающий в себе теории и методы таких авторов, как В. Я. Пропп, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, М. С. Каган, Д. С. Лихачёв и др.

В 2009 году вышло исследование Л. Н. Нехорошева, посвященное драматургии фильма. [13] Согласно его теории, жанр определяется как сочетание исторически сложившихся свойств формы произведения, а также тем, под каким углом автор и зритель рассматривают изображаемое. Создатель фильма трансформирует его элементы согласно жанру, который выступает в данном случае, как определяющее начало. Оно трансформирует не только нарратив, но и изображение, звук и композицию фильма. По Нехорошеву, существуют чистые жанры и смешанные. В первых характерные признаки (например, в трагедии: неразрешимость конфликта; герой, противостоящий судьбе; личные качества персонажа, отличающегося наличием чувства вины; катарсис) будут всячески подчеркиваться автором картины. Во втором же, он будет использовать для раскрытия темы черты нескольких жанров. Важно также, что Нехорошев говорит о том, что понятие «жанра» связано в первую очередь с наличием негласного договора между автором кинокартины и зрителем. [13]

Одним из наиболее важных отечественных исследований последних лет, посвященных проблеме жанра, является диссертация А. Ю. Ионова «Жанровые особенности

американского фильма ужасов 1990-2000-х гг.». [8] В этой работе освещена история изучения вопроса в русскоязычной и западной традициях. Кроме того, Ионов, используя синтаксико-семантическую модель Р. Олтмена [1,2], а также основные элементы жанра хоррора, выявленные Н. Кэрроллом [3], выводит собственный метод выделения жанров и поджанров на примере слэшера и found footage.

Активное изучение киножанров западными исследователями, преимущественно англоязычными и в первую очередь американскими, началось только в 1960-х - 1970-х годах. Разработанные за более чем сорок лет подходы и методы подробно описаны в уже упомянутой ранее диссертации С. В. Лазарука [9]. Поэтому, в данной работе автор остановилась только на некоторых принципиально важных для исследования моментах. В начале своего становления западная кинотеория была посвящена в основном исследованию отдельных жанров и принадлежащих к ним фильмов. Затем появляются работы, основанные на психоаналитических теориях. Начиная примерно с 1980-х годов фокус исследователей жанра смещается к культурному и историческому контекстам, в которые он помещен. Всё чаще поднимаются темы связи киноискусства с маркетингом, гендерной теорией, особенностям восприятия фильма зрителем и др. [5]

Выделением отдельных жанров занимались такие исследователи, как С. Нил [5] и Р. Малтби [4]. Первый основывает свою систему на том, есть ли уже посвященные им научные работы и совпадают ли они с теми обозначениями, которые используют представители киноиндустрии. [5] Малтби следует тому же методу, выделяя десять жанров, среди которых мелодрама и фильм-нуар. [4] Оба теоретика кино относятся к видам фильнических произведений скорее с точки зрения маркетинговой теории.

Французский философ, Ж.-М. Шеффер, в своей работе «Что такое литературный жанр?» говорит о том, что опорой для обращения к сути жанров становится само существование жанровых имен. [10] Их многообразие говорит о множественном характере самой жанровой логики. Шеффер подчеркивает, что сама теория жанров плюралистична и раздроблена. Он берет за основу не только рассмотрение его как на связанные между собой синтаксико-семантические элементы, но и как на акт коммуникации. Шеффер предлагает анализировать литературное произведение с точки зрения семиотического сообщения, выделяя основные его составляющие, такие как адресант, адресат, функция, содержание и способ передачи. [10] То есть по сути, всё сводится к вопросу: Кто, кому, что говорит и с каким эффектом? Если разобрать его на составляющие, получится, что в нем есть адресант и адресат (автор и зритель), семантический (сюжет и тема), синтаксический (элементы сообщения) и функциональный уровни (познавательная или эмоциональная цель). [8] Такой подход, однако, не учитывает до конца динамичную структуру киноискусства, а также переходность жанров, перенимающих черты друг друга.

Исходя из перечисленных выше подходов к изучению проблемы жанров, автор работы приходит к неизбежному выводу, что, при всех достоинствах отдельных методов и подходов, сама теория несовершенна. Не существует общих критериев, семиологической системы кодов, эстетических элементов и др., при помощи которых можно было бы свести все киножанры в единую структуру. Из-за этого, большинство современных исследователей посвящает свои научные труды какому-либо одному жанру, сосредотачиваясь в основном на его нарративной составляющей.

В 1980-х годах профессор кино и сравнительного литературоведения Университета

Айовы, Р. Олтмен (Альтман), начал публиковать исследования, посвященные мюзиклу. Первая книга, «Genre: the Musical» [2], под его редакцией, вышла в 1981 году. Затем, в 1984 году в «Cinema Journal» была опубликована его статья, посвященная семантико-синтаксическому подходу к киножанру. Результатом долгих и глубоких исследований Олтмена стала книга «Американский киномюзикл», впервые напечатанная в 1987 году. За годы, прошедшие с момента первой публикации, ни одна работа исследователя не была переведена на русский язык. Впервые в наш научный оборот она была введена благодаря диссертации А. Ю. Ионова в 2017 году. [8] Эта научная работа стала необходимым подспорьем в процессе изучения автором проблемы киножанра и основой для многих сделанных им в последствии выводов. Ионов логически обосновал выбор в качестве основного метода своей работы семантико-синтаксическую модель Олтмена, которая является наиболее функциональной с точки зрения исследования массовых жанров.

Семантические элементы фильма в данном случае – это отдельные его отдельные составляющие, а синтаксические – его структура, которая организует их определенным образом. Во многом модель Олтмена основана на системе функций действующих лиц, созданной В. Я. Проппом. [11] Отличительной же чертой его подхода американского исследователя является обращение не только к нарративным, но и специфически кинематографическим особенностям фильма. При этом, семантические элементы могут изменяться, в то время как синтаксис – это основа всех фильмов одного жанра и одновременно конечный результат соединения изменяемых материалов. [8]

В целом, структура мюзикла по Олтмену строится на сочетании следующих элементов [8]:

Таблица 1

<u>Семантический уровень</u>	<u>Синтаксический уровень</u>
Формат	Стратегия нарратива
(не концерт, а полноценный сюжет)	(действие основано на чередовании, параллелизме и конфронтации между персонажами)
Длина	Пара и повествование
(полнометражный фильм, а не набор музыкальных номеров)	(выстроена четкая зависимость от успеха в создании пары двумя возлюбленными и удачным исходом всего дела)
Персонажи	Музыка и повествование
(обычно пара влюбленных и окружающий их социум)	(музыка передает внутреннее состояние героев)
Игра актеров	Повествование и музыкальный номер
(сочетание приближенной к жизни игры актеров и ритмичных движений под музыку)	(диалоги и музыкальные номера плавно перетекают друг в друга)
Саундтрек	Изображение и звуковой ряд
(музыка сочетается со звуками вне ее контекста)	(музыка в мюзикле становится полноправным участником действия, в отличие от других жанров, где

визуальная и нарративная
составляющая обычно выходят на
первое место)

А.Ю. Ионов подчеркивает важность теории Рика Олтмена, говоря, что она оказывается состоятельной и в том случае, когда речь идет о смешении жанров. К основе в виде семантико-синтаксической структуры мюзикла добавляются несколько элементов структуры, например,вестерна. При этом базовые семантико-синтаксические свойства изначального жанра остаются неизменными. [8]

Впоследствии к своей модели Р. Олтмен [\[1,2\]](#) добавил также аспект восприятия жанра зрителями, киносообществом и людьми, создающими фильмы. Особенno он подчеркивает важную роль идентичного восприятия зрителем и исследователем принадлежности одного и того же произведения киноискусства к определенному виду/роду. То есть между адресантом и адресатом существует некий негласный договор о том, что подразумевается под определенным жанром. В итоге, создатель фильма отталкивается от зрительских ожиданий. Человек же, воспринимающий кинокартину, ориентируется на устоявшиеся каноны в своем выборе. [\[8\]](#)

В результате, рассмотренных выше жанровых теорий, автор данной работы приходит к выводу, что все они разными способами говорят об одном крайне важном свойстве любого из видов фильмов – о **повторяемости элементов, о формировании устойчивой формулы**. При этом статичность подобного подхода лишь видимая. Успешные схемы действительно способны существовать долго, оправдывая зрительские ожидания и стабильно принося их создателям прибыль. Однако, любое изменение элементов этой устойчивой структуры, включение в нее черт других жанров будут неизменно трансформировать характер получаемого в результате впечатления у зрителя и тем самым вызывать чувство новизны. Таким образом, авторами фильма задается лишь общее направление, контекст, а не четко прописанная схема. При этом принадлежность фильма к определенному жанру будет сохраняться до тех пор, пока остаются неизменными сами «формообразующие синтаксико-семантические свойства жанра». [\[8\]](#)

В ходе работы с различными аспектами жанровой теории и анализа связанных с ее исследованием научных трудов, автором статьи были выявлены следующие характерные особенности изучения данного вопроса:

- вариативность подходов к исследованию жанра;
- зависимость выбора методов исследования от исторического контекста, в котором находится ученый;
- формирование методов изучения кинотеории на основе уже существующих подходов к анализу других видов искусства (литературоцентристский);
- при всём разнообразии научных исследований, теоретики сходятся в том, что для понятия «жанр» характерна повторяемость общих для всех его представителей элементов;
- доминирование индивидуального подхода в жанровой теории, обусловленного ее сложной, динамично развивающейся и неоднородной сущностью;
- прямая зависимость жанрового разнообразия и поливариативности методов его изучения.

Проанализировав выбранные работы, посвященные жанровой теории и выявлению отдельных характеристик, позволяющих говорить о наличии этого вида общности, автор статьи приходит к выводу о том, что для формирования нового подхода к жанровой теории необходимо отталкиваться от множества факторов одновременно. Задействовать различные аспекты, перечисленные другими исследователями, из самых разных сфер. Только в этом случае появится возможность приблизиться к универсальной системе работы с произведениями кинематографа и объединению их в ясно очерченные группы. Некоторые современные исследователи жанровой теории двигаются и в этом направлении, другие руководствуются сугубо индивидуальным подходом к каждой конкретной общности. Но для приближения к истине, нам необходимы оба варианта.

Библиография

1. Altman R. Film/Genre. – London: BFI, 1999. – 246 р.
2. Altman R. Genre: the Musical. – London: Routledge & Kegan Paul, 1981. – 228 р.
3. Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. – NY: Routledge, 1990. – 256 р.
4. Maltby R. Hollywood Cinema. – 2nd ed. – Oxford: Blackwell Publishing, 2003. – 712 р.
5. Neale S. Genre and Hollywood. – London: Routledge, 2000. – 344 р.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики [Электронный ресурс]. – URL: <https://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>
7. Власов М. П. Виды и жанры киноискусства. – М.: Знание, 1976. – 112 с.
8. Ионов А. Ю. Жанровые особенности американского фильма ужасов 1990–2000-х гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Ионов Алексей Юрьевич; [Место защиты: Рос. ин-т истории искусств]. – Москва, 2017. – 205 с.
9. Лазарук С. В. Базовые модели киноведения США: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Всес. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва, 1990. – 217 с. EDN: ZIRWJN
10. Лозинская Е. В., Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с франц. Зенкина С. Н. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 192 с. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. – Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. – 2011. № 2. – С. 68-77. EDN: NJIUOZ
11. Маркулан Я. К. Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. – 167 с., 8 л. ил.
12. Мачерет А. В. Вопросы жанра // Искусство кино. – 1954. – №11. – С. 65-79.
13. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. – М.: ВГИК, 2009. – 344 с. EDN: QRPIBH
14. Нечай О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай; [Предисл. И. В. Вайсфельда]. – Москва: Просвещение, 1989. – 287 с.: ил.; 22 см. – (Учеб. пособие для пед. ин-тов)
15. Пиотровский А. И. К теории киножанров // Поэтика кино. Перечитывая "Поэтику кино"./ под общ. ред. Копыловой Р. Д. – СПб.: РИИИ РАН, 2001. – С. 93-109.
16. Пропп В. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки; Русский героический эпос / Владимир Пропп. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 1168 с.
17. Ратников Г. В. Жанровая природа фильма. – АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Навука і тэхніка, 1990. – 179 с.
18. Салынский Д. А. Наброски к проблеме жанров в кино. [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. – 2004. – №69. – URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/93/>
19. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 326-345. [Электронный ресурс] – URL: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino4.htm>

20. Фетисова Т. А. Перечитывая "Поэтику кино" / Т. А. Фетисова // Вестник культурологии. – 2001. – С. 161-170.
21. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Изд-во Лабиринт, 1997. – 448 с.
EDN: QZNKEL

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Подходы к определению киножанра. Его исследование и выявление атрибутивных признаков», в которой проведен обзор современных теоретических направлений отечественного искусствоведческого исследования, направленных на формирование системы критериев, обуславливающих выделение определенного жанра.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что сущность феномена «жанр» вызывает множество споров в научных кругах. Несмотря на долгую историю изучения вопроса, до сих пор нет единой устоявшейся жанровой системы или даже доминирующего метода. Каждое новое поколение исследователей предлагает свой подход к решению этой проблемы. Однако, большое количество научных трудов порождает лишь поливариативность жанровой структуры, множество разрозненных частных мнений и отсутствие единой, логически законченной системы. Очерченное автором проблемное поле предполагает обращение к системному подходу.

Актуальность исследования обусловлена сложностью формирования системы критериев, обуславливающих выделение определенного жанра, что во многих случаях сопровождается также проблемой пограничности, переходности и условности самих жанровых систем. Научная новизна исследования заключается в систематизации имеющихся разрозненных критериев и факторов, определяющих принадлежность фильма к определенному жанровому направлению.

Методологической базой послужили общенаучные методы анализа и синтеза, описания, систематизации и классификации. Эмпирическим материалом данной статьи стали работы отечественных искусствоведов, проводивших исследование жанра.

Предметом данной статьи является киножанр. Основной задачей – обобщение ряда научных трудов, посвященных определению «жанра» в киноискусстве. Цель автора текста – выявление характерных особенностей работы с различными аспектами жанровой теории.

Для достижения цели исследования автором проведен анализ выборки научного дискурса, посвященного проблеме жанрообразования. Им исследованы основные положения трудов С. В. Лазарука, М. М. Бахтина, Д. А. Салынского, Г. В. Ратникова, О. Ф. Нечай, А. И. Пиотровского и других искусствоведов.

В результате, рассмотренных выше жанровых теорий, автор данной работы приходит к выводу, что все они разными способами говорят об одном крайне важном свойстве любого из видов фильмов – о повторяемости элементов, о формировании устойчивой формулы. Однако, любое изменение элементов этой устойчивой структуры, включение в нее черт других жанров будут неизменно трансформировать характер получаемого в результате впечатления у зрителя и тем самым вызывать чувство новизны. Таким образом, авторами фильма задается лишь общее направление, контекст, а не четко прописанная схема.

Проанализировав выбранные работы, посвященные жанровой теории и выявлению отдельных характеристик, позволяющих говорить о наличии этого вида общности, автор

статьи приходит к выводу о том, что для формирования нового подхода к жанровой теории необходимо отталкиваться от множества факторов одновременно, задействовать различные аспекты, перечисленные другими исследователями, из самых разных сфер.

В ходе исследования автором статьи были выявлены следующие характерные особенности изучения данного вопроса: вариативность подходов к исследованию жанра; зависимость выбора методов исследования от исторического контекста, в котором находится ученый; формирование методов изучения кинотеории на основе уже существующих подходов к анализу других видов искусства (литературоцентристский); при всём разнообразии научных исследований, теоретики сходятся в том, что для понятия «жанр» характерна повторяемость общих для всех его представителей элементов; доминирование индивидуального подхода в жанровой теории, обусловленного ее сложной, динамично развивающейся и неоднородной сущностью; прямая зависимость жанрового разнообразия и поливариативности методов его изучения.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала. Дальнейшие перспективы автор видит в создании универсальной модели, приложимой к любой общности фильмических произведений.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение изменений в подходах к анализу жанра кино в современном искусствоведении представляет существенный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 21 источник, в том числе и иностранный, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле, но нуждается в корректорской правке.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.