

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА (КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ)

---

Научная статья

УДК 008:1–027.21, 008(091)

DOI: 10.20323/2499-9679-2025-2-41-241

EDN: SMXYQJ

### Проблематика рецепции в кинокритике периода оттепели: Н. М. Зоркая

#### Николай Андреевич Хренов

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств сектора зрелищно-развлекательной культуры, Государственный институт искусствознания. 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5

nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

**Аннотация.** Статья посвящена развитию осмысления опыта отечественной кинокритики в ситуации «оттепели». Теоретико-методологическим основанием статьи является синтез историко-культурного, культурно-философского и эстетического подходов, принципов истории кинокритики. Актуализируется проблема существенного сдвига в советской культуре, при котором безличные идеологические догмы уступали место индивидуальной позиции творцов, а в сознании массовой аудитории доминировала консервативная точка зрения, ставшая барьером для утверждения авторских фильмов. Указано, что разрешению ситуации способствовало появление посредника – прогрессивной кинокритики, сконцентрировавшей критиков из среды шестидесятников. Особое внимание уделено опыту кинокритика – просветителя и подвижника Н. М. Зоркой. Доказано, что Н. М. Зоркая отличалась парадоксальной позицией и уникальной методологией, открывшими потенциал глубинного анализа массового искусства как сферы бытия архетипических формул позитивного массового вкуса. В статье обосновано, что открытия Н. М. Зоркой потребовали выхода за пределы существующего киноведения и искусствознания, обращения к методам смежных гуманитарных наук, прежде всего, социологии и семиотики. Зафиксировано, что обращение к социологическому и семиотическому дискурсам определило особенности кинокритики Н. М. Зоркой, специфику ее деятельности, используемые ею методы и открытия. Определено, что Н. М. Зоркая в своих исследованиях опиралась также на методы «формальной» школы литературоведения. Проакцентировано, что для истории отечественной гуманитарной науки труды Н. М. Зоркой и ее коллег – кинокритиков-шестидесятников представляют значительный интерес, а потому требуют всестороннего изучения.

**Ключевые слова:** кинокритика; оттепель; рецептивная эстетика; социология кино; «авторское» кино, «формальная» школа в литературоведении; массовая культура; археология массового вкуса; архетипы; структурный анализ жанра; Н. Зоркая

**Для цитирования:** Хренов Н. А. Проблематика рецепции в кинокритике периода оттепели: Н. М. Зоркая // Верхневолжский филологический вестник. 2025. № 2 (41). С. 241–250. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2025-2-41-241>. <https://elibrary.ru/SMXYQJ>

## THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND THE ARTS (CULTUROLOGY, ART HISTORY)

Original article

### Reception problematics in film criticism of the thaw period: N. M. Zorkaya

**Nikolai A. Khrenov**

Doctor of philosophical sciences, professor, chief researcher at the department of media and mass arts, the sector of entertainment culture, State institute of art studies. 125009, Moscow, Kozitsky lane, 5.  
nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

**Abstract.** The article focuses on understanding the experience of Russian film criticism in the context of the «thaw». The theoretical and methodological basis for the article is the synthesis of historical, cultural, philosophical and aesthetic approaches, and the principles of the film criticism history. The author actualizes the issue of a significant shift in Soviet culture, in which impersonal ideological dogmas gave way to the personal position of artists, and the consciousness of mass audiences was dominated by conservative viewpoints, which prevented the approval of auteur films. It is pointed out that the situation was resolved by the emergence of an intermediary – progressive film criticism, which brought together a number of critics from the Sixties. Special attention is paid to the work of N. M. Zorkaya, a film critic, an educator and an activist. N. M. Zorkaya was distinguished by her paradoxical position and unique methodology, which showed the potential for in-depth analysis of mass art as a sphere of archetypal formulas of positive mass taste. The article proves that N. M. Zorkaya's discoveries required transcending the limits of existing film studies and art history, turning to the methods of related humanities, mainly sociology and semiotics turning to sociological and semiotic discourses determined the specifics of N. M. Zorkaya's work in film criticism, and the methods and discoveries she used. The author points out that N. M. Zorkaya also used the methods of the «formal» school of literary studies in her research. It is emphasized that the works of N. M. Zorkaya and her colleagues, the film critics of the sixties, are of considerable interest for the history of Russian humanitarian science, and therefore require comprehensive analyses.

**Key words:** film criticism; thaw; receptive aesthetics; film sociology; «auteur» cinema, «formal» school in literary studies; mass culture; archaeology of mass taste; archetypes; genre structural analysis; N. Zorkaya

**For citation:** Khrenov N. A. Reception problematics in film criticism of the thaw period: N. M. Zorkaya. *Verhnevolski philological bulletin*. 2025;(2):241–250. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2025-2-41-241>. <https://elibrary.ru/SMXYQJ>

#### Введение

Продолжая знакомить читателя с исследованиями и публикациями кинокритика Н. М. Зоркой [Хренов, 2024], автор данной статьи считает необходимым начать с характеристики ситуации, возникшей в нашей стране с середины 50-х годов прошлого века, когда одной из острых проблем становится проблематика так называемой «массовой культуры». С одной стороны, гипноз этой запрещенной в советской России «культуры» с присутствием ей развлекательным потенциалом для массового зрителя был велик, а с другой, она его не могла не пугать, поскольку он привык относиться к искусству, используя усвоенные им как представителем традиционной культуры сказочно-фольклорные стереотипы. Длительное время этот вопрос в печати не обсуждался, но от этого он не стал менее острым. С наступлением оттепели настало время обсуждения и этой проблематики.

#### Результаты исследования

В 60–70-е годы стало ясно, что назрела необходимость в советской России понять то, что на Западе называли «массовой культурой». В 60–70-е годы в прессе уже возникали дискуссии о массовой культуре. Хотя в печати это понятие, как мы уже отметили, заменяли словом «массовое искусство». Между тем, во всем мире этот вопрос давно обсуждался. Он обсуждался с начала 30-х годов, о чем свидетельствовали, например, работы Х. Ортеги-и-Гассета, Т. Адорно и в особенности американских философов и социологов. В СССР это понятие не употреблялось, словно советские люди не существовали, как все народы, в массовом, то есть индустриальном обществе. Да, существовали в утопическом обществе, не допуская развития капитализма и нормы которого контролировались идеологией. Кроме того, барьером для использования понятия «массовая куль-

тура» оказывалась и революционная идентичность советского человека, предполагавшая идеализацию и романтизацию массы. Между тем, в зарубежных исследованиях масса как объект исследования представляла, в том числе, и в негативной ауре. Так вопрос о массовом успехе и массовом вкусе требовал демифологизации, возникшей как следствие утопии и идеологии. Поэтому осмысление объективных процессов, связанных с рецепцией, затрагивал куда более серьезные вопросы. Но, как казалось, без негативной характеристики массы и массовости не обойтись. Но только в этой третируемой искусствоведами, выступающими адвокатами «авторского» кино, массовости Зоркая обнаружила нечто необычное, можно сказать, парадоксальное. Более того, позитивное. По тем временам это было настоящим открытием. Да и по этим временам тоже.

Чтобы прийти к окончательным выводам о массовых вкусах, Н. М. Зоркой пришлось заняться настоящей их археологией. Она начала изучать фольклор, лубок, бульварные жанры в литературе, а также все так называемые низкие жанры. Н. М. Зоркая – инициатор создания ежегодного сборника «Культурологические записки» и его ответственный редактор. Сборник издавался Отделом социологии художественной жизни ГИИ. В последний период своей деятельности Н. М. Зоркая уже покинула Сектор художественных проблем СМК, все больше погружаясь в проблематику социологии искусства и функционирования художественной культуры. В восьмой выпуск этого сборника она, например, включила стенограмму дискуссии «Добро и зло массовой культуры» [Добро и зло..., 2003]. Эта дискуссия была организована теоретическим клубом «Свободное слово» при Институте философии РАН и Отделом социологии художественной жизни ГИИ. Такая дискуссия для этого времени показательна.

В одном из выступлений в этой дискуссии говорилось следующее: «Я полагаю, – говорит выступающий, – что разнобой в оценках массовой культуры иногда возникает из-за того, что это явление трактуется слишком абстрактно, не исторически. Правильнее было бы рассматривать массовую культуру не только как явление текущего дня, но как явление исторически обусловленное, развивающееся, приобретающее различные национальные формы. В связи с этим представляется очень важным проследить основные вехи развития массовой культуры в России от возникновения до нынешних времен. Можно также попытаться выделить определенные стадии осмысления названного процесса в истории отечественной

общественной мысли» [Добро и зло..., 2003, с. 220]. Справедливая мысль, но только ведь к этому времени Зоркая как раз в этом направлении многое уже сделала. Она это сделала благодаря тому, что была еще и историком, знала факты, могла выявить в становлении кино разные его фазы, причем как в самом кино, так и в истории его рецепции.

Заметим, она была участницей этой дискуссии. Именно она и сделала на ней один из основных докладов. В нем она в методологической отсталости обвиняет уже не киноведов и искусствоведов, а самих социологов, а еще и уже появившихся и активно о себе заявляющих культурологов. А социологи утопали в колоссальном массиве анкет, будучи бессильными сделать выводы, которые интуитивно угадывала Н. М. Зоркая. «Беда, что приходится повторять элементарные истины – говорит она на этой дискуссии – казалось бы, общеизвестные. Но, к сожалению, тянется шлейф чудовищной социологической и культурологической отсталости в теории массовой культуры, что свойственно было советской поре и ныне сохраняется и в наших бытовых суждениях, оценках и увы! в публицистике и даже в специальных проблемных исследованиях. Если на Западе, начиная с Ортеги-и-Гассета, Теодора Адорно, Вальтера Беньямина, Нортропа Фрая была разработана глубокая, с огромным количеством фактов, с высоким философским уровнем теория массовой культуры, то у нас царили утопические представления о советском читателе, зрителе, напоминающем того гомункулуса – «нового человека социализма», который виделся творцом Октябрьской революции преимущественно в рабочем, в пролетарии («могилищик буржуазии» в проектах и мечтаниях наделялся и антибуржуазным, здоровым вкусом) [Зоркая, 1976, с. 272].

#### **Массовая культура как проблема: от полного отторжения со стороны критики к открытию ее позитивных особенностей**

Вернемся к парадоксу, что связан с открытиями и прозрениями Н. М. Зоркой, продолжающей заниматься археологией массового вкуса. Так, имея в виду извлеченный из бульварной литературы и повторяющийся в кино сюжет «обольщения», Н. М. Зоркая констатирует, что происходит удивительная вещь. То, в чем обвиняли раннее дореволюционное кино, существует, но еще всего, а, может быть, самого главного не определяет. В нем присутствуют ранние слои культуры, сформировавшиеся еще в древности и к декадансу, а также упадочному искусству они не имеют отно-

шения. Она пишет: «На самой нижней этой ступеньке сюжет словно бы очищается от бульварщины, от „проблем пола”, от мути и наволочи декаданса, от арцибашевщины, от 10-х годов. Конечно, в историческом облики своего времени, разумеется, в антураже и стиле эпохи, его породившей, при всем своем декларативном морализаторстве он все же возвращается к каким-то далеким народным истокам, к национальной традиции» [Зоркая, 1976, с. 298]. Можно утверждать, что это не просто парадокс, а настоящее открытие ученого. Такое открытие способны оценить только культурологи. Ведь Н. М. Зоркая, по сути дела, открывает в кино то, что сегодня называют «традиционными ценностями», представляя их порой весьма поверхностно.

Это открытие Зоркой делается в направлении концепции К. Юнга. Оказывается, углубление в традиции, получающие выражение, например, в лубке, позволяют понять не только массовый вкус, но и ментальность целого народа. Углубленное прочтение раннего кино позволило киноведо опровергнуть многие бытовавшие при советской власти критические оценки в его адрес. Несмотря ни на что, Н. М. Зоркая доказывала: «Русский кинематограф 10-х годов при всех декадентских туманах и маревах, заволакивающих экран, при всем пышном и эстетическом узоре в модном стиле „либерти”, при всех маниях, безумиях, „поэмах смерти” и прочей „поэзии упадка” формируется как искусство морализаторское, проповедующее добродетель, честность, порядочность, скромность, верность» [Зоркая, 1976, с. 142]. Вот это и есть, еще раз подчеркнем, те традиционные ценности, о которых сегодня много говорят. Это все тот же массовый вкус, который так ненавидели критики. Но оппонентов среди критиков у Зоркой по этому поводу не было. Она убеждала.

Выпуская книгу «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов», Н. М. Зоркая поражала в ней своими парадоксальными выводами. Во-первых, она отвергла приговор, данный тому блестящему периоду в истории нашей культуры, который сегодня назван «Серебряным веком» и который был осужден М. Горьким с трибуны Первого съезда советских писателей. Осмысля бульварные пласты литературы и вообще, искусство начала XX века, она смело погружалась в мир декаданса, обнаруживая в том, что, казалось, заслуживало со стороны эстетиков и критиков лишь проклятий, золотую жилу в кинематографических сюжетах, а вместе с этим древние этические и не только этические, но и эстетические архетипы русской культуры, а это,

конечно, поразительное прочтение и, можно сказать, открытие пытливого и смелого исследователя. Без понимания активности этих архетипов разобраться в массовых вкусах невозможно. Так в книге «На рубеже столетий...» она пишет: «Уже наш материал, связанный с рождением массовых искусств в России на рубеже двух последних веков, настойчиво требует постановки ряда вопросов. И прежде всего о древней традиции повторности, о стереотипах в сюжетосложении, которым наверняка должны соответствовать определенные культурные архетипы восприятия, некие извечные потребности читателя и зрителя» [Зоркая, 1976, с. 227]. Это уже не абстрактный философский и социологический треп о массовой культуре, который водопадом прольется с 60-х годов, а выверенные и доказанные факты, взрывающие утопию о реципиенте. Это и есть реальность.

#### **Н. М. Зоркая как основатель научного направления, с помощью которого изучается массовая рецепция кино**

Что же помогло Н. М. Зоркой предпринять столь глубокое истолкование раннего русского кино и сделать столь удивительные открытия? Казалось бы, ведь это ранее кино незадолго до выхода книги Зоркой «У истоков массового искусства...» описал и проанализировал в своей книге С. С. Гинзбург. Да, он проделал это как киновед и историк. Зоркая же в своей книге выходила уже в пространство культурологического рассмотрения проблемы. Она понимает, что структура культуры состоит из слоев разного исторического происхождения, и отношения между ними оказываются динамичными. Но такое рассмотрение культуры тоже было характерно для русской «формальной» школы, хотя формалисты рассматривали этот вопрос на материале исключительно литературы, не претендуя на большее. Н. М. Зоркой удалось сделать открытие еще и потому, что она была в этом вопросе не только социологом, но и историком. У Н. М. Зоркой история кино представляла, в том числе, и историей рецепции. Вообще, видимо, это две параллельно развивающиеся и не всегда совпадающие во времени истории. В свое время Н. Рубакин отмечал, что читательская масса отстает от ритмов развития самой литературы на столетие [Рубакин, 1895, с. 7]. Так, в XIX веке русский читатель еще демонстрировал рецептивные установки XVIII века. А социологи 60–70-х годов прошлого столетия наращивали горы получаемой с помощью анкетных данных статистики и к такого рода обобщениям не были готовы. Так что разносторонние интересы Н. М. Зор-

кой в данном случае ее открытию помогали. Это была интуитивно ощущаемая исследователем необходимость в комплексном исследовании кино и в использовании междисциплинарного подхода. Социологические факты требовали именно исторического истолкования, хотя взаимоотношения двух наук – социологии и исторической науки, как уже отмечалось, не столь просты. Об этом, например, размышлял один из лидеров американской социологии Р. Мертон [Мертон, 2006].

#### **От наблюдений над рецепцией кино к выявлению особенностей медиа**

Интересы и открытия Н. М. Зоркой объясняются также революцией в средствах коммуникации, а точнее, как сегодня выражаются, в медиа, что развертывалась с середины прошлого века. Она происходила под воздействием возникновения и распространения телевидения, которое продемонстрировало в технической воспроизводимости художественных шедевров безграничные возможности и далеко продвинула процессы демократизации искусства. Вторжение в художественную жизнь второй половины XX века ТВ потребовало пересмотра некоторых представлений о кино как предмете изучения. Так, например, возникла проблема взаимоотношений между оригиналом и копией. Новая техника воспроизведения имела не только количественный, но и качественный смысл. Так, на долгие годы в среде теоретиков становится популярной книга В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [Беньямин, 1996]. Этой проблематике Н. М. Зоркая посвящает свою книгу «Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство» (1981). Необходимость в разработке новой проблематики приводит к тому, что Зоркая работает в новом научном коллективе – секторе, изучающем художественные проблемы средств массовой коммуникации. Но для Зоркой это все та же проблема, которой она занималась и раньше, публикуя работы о кино. В поле ее внимания все та же массовая культура как существенный и даже пугающий признак демократизации искусства.

То, что Зоркая занялась телевидением, тоже демонстрирует ее потребность в расширению предмета изучения. Расширение проблематики за счет ТВ не было отходом от киноведения. Хотя в организационном плане она вроде бы изменила кино, как она когда-то изменила театру, отказавшись переходить во вновь возникший научно-исследовательский институт киноискусства, куда ее приглашали. Ведь начавшаяся с появлением кино коммуникативная революция подводила к тому, что кино вовсе не является лишь видом ис-

кусства, а ведь киноведа и искусствоведы это все еще продолжали доказывать уже несколько десятилетий. Следовательно, искусствоведческого подхода к кино явно недостаточно. Оно тоже, как и ТВ, является средством массовой коммуникации. Это обстоятельство обязывало заново вернуться к истокам кино, поэтому Н. М. Зоркая проявляет такой интерес к раннему кино. Вышедшая в 1997 книга Ю. Цивьяна «Историческая рецепция кино» явно появилась под воздействием не только теории Ю. Лотмана, но и работ Н. Зоркой [Цивьян, 1991].

Например, в начале XXI века возникает колоссальная потребность в сериалах. Этому вопросу Н. М. Зоркая также придает значительное внимание. Вспоминается ее доклад на конференции 1976 года в Таллине. Она в нем говорила о принципе серийности [Зоркая, 1976, с. 21]. Н. М. Зоркая прослеживала этот принцип с начала появления кино. Но ее интересовала предшествующая форма серийности, то есть литературная форма, которая помогала понять принцип серийности и в его кинематографическом, и в его телевизионном варианте. Этот принцип первоначально возникает в устной и печатной литературе, а потом переключивается в кино. Давление массовой публики проявляется уже в том, что на экране появляется сквозной персонаж, переходящий из сюжета в сюжет, из романа в роман, из фильма в фильм. Такой тип персонажа, найденный в раннем кино, Зоркая позднее найдет и в современной литературе, и в современном кино. Это Эраст Фандорин в романах Б. Акунина, о котором она писала [Зоркая, 2005]. Она не могла этого не зафиксировать, поскольку прослеживает в истории искусства преемственность и постоянный возврат к некогда существовавшим, но забытым формам. Из этой логики ранняя фаза в истории кино, да и вообще, в истории кино не выпадает.

Но почему все же такой заметный регресс? И это после таких открытий в литературе XIX века и художественного авангарда начала XX века. В XX веке реципиент становится не только пассивным потребителем искусства, как его иногда изображают, а тоже творцом, что вытекает из открытий Н. М. Зоркой. Например, творцом фольклора. На этот раз городского фольклора, каким считается кинематограф.

#### **Исследование мелодрамы по методу Владимира Проппа**

Попытаемся поразмышлять на тему – что значат работы Н. М. Зоркой, если их сегодня рассматривать в исторической перспективе, с точки зрения научной парадигмы, что утверждается в гуманитарных науках лишь на рубеже XX–XXI

веков. К сегодняшнему дню социологическая волна схлынула. Да и осмыслять ее следует в контексте активизации этических ценностей в ситуации распада и утопической идеологии и ослабления имперского комплекса. Мода на эту науку прошла, но она продолжает существовать. Понятно, что, восполняя пробелы в науке о кино, социология реципиента еще не стала в становлении методологии изучения кино последней парадигмой. Сегодня рассмотрение социологической парадигмы может включаться в так называемый культурологический поворот, а он уже был реальностью на рубеже XIX–XX веков. В этом универсальном культурологическом повороте много парадигм, а социологическая парадигма лишь одна из них.

Существует точка зрения, согласно которой гуманитарные науки, в том числе, искусствоведение, десятилетиями находились под воздействием лингвистической парадигмы [Бахман-Медик, 2017]. Этот вектор был задан в самом начале прошлого столетия итальянским философом и эстетиком Бенедетто Кроче [Кроче, 1920]. Русская «формальная» школа и последователь этой школы, а именно, структурализм – тому свидетельство. Лингвистическая парадигма активно влияла на становление и понимание киноязыка и, в особенности, на понимание кино как знаковой системы, чем увлекался Ю. М. Лотман. Она была прогрессивной, ибо разводила искусствоведение с эстетикой и стимулировала становление теории кино как самостоятельной субдисциплины искусствоведения. Н. М. Зоркая исследовала кино и с этой точки зрения. То, что она прикоснулась сначала к социологии, а затем к семиотике свидетельствует о ее четкой позиции в науке. Можно сказать и о приверженности позитивизму, а он в середине прошлого века в науке активизировался, и активизация социологии об этом свидетельствовала. Ведь Зоркая постоянно настаивала на необходимости в понимании реципиента принципа объективности и научности. В гуманитарных науках этот принцип часто размыт, а точные и естественные науки демонстрируют образцы строгой научности.

Ориентируясь на позитивистскую методологию В. Проппа, Н. М. Зоркая блистательно проделала структурный анализ мелодраматических сюжетов в раннем русском кино [Зоркая, 1976, с. 183]. Ничего подобного до нее в киноведении не было сделано, да и теперь этим мало кто занимается. Очень важно здесь осознавать, что, начиная с формалистов, а затем и структуралистов, теория кино активизируется. Эта субдисциплина впервые возникает, отделяя искусствоведение от эстетики, что и должно было произойти, поскольку

предмет эстетики шире предмета искусствоведения, если иметь в виду онтологическое направление. В искусствоведении, как и в социологии, тоже нуждались в чем-то таком, что в социологии называли теорией среднего ряда, а это и есть теория кино как субдисциплина.

Вклад семиотической и вообще лингвистической парадигмы, а семиотика возникла как продолжение идей о коммуникации, в кино значителен. Но сегодня мы тоже можем констатировать, что как прошла мода на социологию, так она проходит и на семиотику. Об этом доказательно высказывался М. Ямпольский, взяв курс на опять-таки раннее кино как предмет философского, а, точнее, феноменологического исследования [Ямпольский, 1992]. Что же дальше? Когда-то на рубеже 60–70-х годов в среде социологов имели место бурные дискуссии о необходимости разрабатывать так называемую социологическую теорию среднего ряда. Если из этого исходить, то можно полагать, что есть теория первого (или низшего) ряда (а под ним следует понимать осмысление полученной в ходе проведения анкетных опросов статистики), но также предполагается наличие теории среднего ряда (а она до сих пор так и не была разработана). Вместе с этим должна также быть и теория верхнего ряда как еще один уровень интерпретации кино. Представляется, что такой теорией верхнего ряда и оказывается культурологическая интерпретация кинематографа. Пришла пора ориентации киноведения на культурологию. Вне этой теории не может иметь места и социология среднего ряда. В этой перспективе становятся очевидными уязвимые стороны последней и уже прошедшей, то есть социологической волны в гуманитарной и социальной науках.

В этой уже схлынувшей волне социологической интерпретации кино можно фиксировать, как минимум, два таких уязвимых места. Эта волна, несмотря на ее достижения, все-таки оказалась односторонней. Если теория среднего ряда, а это, видимо, и есть теория кино как субдисциплина, возможна, то она должна быть не только социологией реципиента, но и социологией творца, автора. Социология кино как следствие последней волны в социологии, по сути, была сведена исключительно к реципиенту. Видимо, эта истина была выстрадана столетием радикальной демократизации художественной культуры, а именно, XX веком. Тем более, что еще при появлении предшествующей волны в социологии, возникшей в 20-е годы XX века, отмечалось повышение активности реципиента, ставшего массовым. Кино, а затем и ТВ демонстрировали позднее последующее увеличение численности реципиентов искусства.

Появление кино в этом смысле явилось настоящей революцией. В силу этого в художественной культуре создалась исключительная ситуация. В XX веке реципиента и творца больше невозможно было понять без их взаимосвязи и взаимозависимости. Ведь и известная мифологема «смерть автора» может восприниматься оборотной стороной рождения, то есть усиления активности в художественном процессе реципиента как второго творца. Реципиент в роли творца; во всяком случае, в роли сотворца. К этому выводу придут и постструктуралисты, например, У. Эко. Зоркая эту трансформацию убедительно показывает на примере метаморфозы в восприятии многочисленных репродукций картины И. Крамского «Неизвестная» в массовом сознании, а также и в восприятии «Джоконды» Леонардо, показанной на выставке в музее изобразительных искусств имени А. Пушкина [Зоркая, 1981, с. 154].

Получается, что и художественный образ, в конечном счете, создается не только самим художником, скажем, режиссером, но и реципиентом. Марксистское искусствознание отстает: рецепция произведения здесь истолковывается исключительно в соответствии с тем, что в произведение было вложено самим автором, как будто этот автор до конца осознавал то, что он в свое произведение вкладывал. Возникающий в массовом сознании образ, запечатленный в художественном шедевре, трансформируется, видоизменяется помимо воли автора. Часто он может предстать просто другим. Ведь массовое сознание иррационально. Но это и есть свидетельство того, что реципиент тоже предстает творцом. В еще большей степени, чем это было на предшествующих этапах истории искусства и истории его рецепции.

Как показала Н. М. Зоркая в книге «У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов», такие метаморфозы не всегда можно оценивать негативно. Это следует принимать как данность, как реальность. Что же касается неразработанности вопроса о социологии творца, то вообще-то эта идея в конце 60-х годов высказывалась. На необходимость социологического исследования творца указывал философ Ю. Н. Давыдов, который в эти годы руководил в Институте истории искусств сектором эстетики. Он один из тех советских философов, которые разрабатывали теоретические вопросы социологии искусства. Об этом свидетельствовала вышедшая в 1968 году его книга «Искусство как социологический феномен».

## Проблема рецепции с точки зрения реципиента, но и с точки зрения автора

Если вопрос о рецепции рассматривать не только в социологическом, но и в культурологическом аспекте, то есть в соответствии с актуальной сегодня научной парадигмой, то здесь, видимо, следует говорить о вторжении в художественный процесс внеиндивидуального фактора, что некоторых искусствоведов от культурологии может оттолкнуть [Хренов, 2022, с. 114]. Это, конечно, становится проблемой, нуждающейся в обсуждении. Такое недопонимание между искусствоведами и культурологами объясняется тем, что для искусствоведа в его интерпретации искусства на первый план выходит личность (почему, собственно, на ранних фазах становления истории искусства как субдисциплины подобные исследования типа исследования Д. Вазари назывались как «жизнеописания художников»). Искусствоведческий подход меняется, совершенствуется и углубляется, но биографический подход совершенно не исключается. Тем не менее, даже в искусствознании, если иметь, например, в виду концепцию Г. Вельфлина, тоже существует внеиндивидуальный фактор, позволяющий искусствознание на его позднем этапе становления называть, в соответствии с применяемой Т. Куном терминологией, «нормальной наукой». Почему, собственно, формула Г. Вельфлина «история искусства без имен» по-прежнему остается актуальной, хотя это не вельфлиновская, а гегелевская формула, иллюстрирующая историю Духа, а не выдающиеся имена художников.

Тем, не менее, история искусства все же больше ориентирована на выражение не внеиндивидуального, а именно индивидуального фактора, личного и авторского начала. Когда Б. Эйхенбаум объяснял, как следует понимать предмет литературы и как его понимают формалисты, он тоже, вслед за Г. Вельфлиным, представляющим немецкий вариант формализма, констатировал в литературе внеиндивидуальный фактор. «Центральной проблемой истории литературы является для нас, – пишет он, – проблема эволюции вне личности – изучение литературы как своеобразного социального явления» [Эйхенбаум, 2007, с. 383]. Но внеиндивидуальный фактор, без которого не существует ни история литературы, ни история искусства вообще, в еще большей степени значим при культурологическом изучении искусства.

Что касается науки о культуре, то предметом здесь является все же культура как тоже внеиндивидуальная, общезначимая субстанция. Этот вопрос обсуждает американский антрополог и культуролог Альфред Кребер, пытаясь пересмотреть категоричность в понимании культуры как безлич-

ной системы О. Шпенглером. А. Кребер в исследовании искусства и творца вводит понятие модели как посредника между личностью творца и культурой, пытаясь проследить действие этой модели на разных фазах истории культуры [Кребер, 2004]. Возникающие в истории культуры модели способствуют выдвиганию и самовыражению того или иного типа личности художника, дотеле, на предшествующей фазе такой возможности не имевшего. Или, наоборот, востребованность в нем исключают. Здесь действует именно культурологический детерминизм.

Конечно, культура – главный и определяющий предмет науки о культуре. Своей целью он имеет заинтересованность в таком подходе прежде всего науки о культуре. Являясь индикатором культуры, тот или иной тип художника дает информацию скорее о состоянии культуры, нежели о художественном процессе, но ведь это тоже необходимая информация. Поэтому А. Кребер заключает: «Мы, человеческие существа, являемся в наших свершениях продуктами культуры в гораздо большей степени, чем принято считать» [Кребер, 2004, с. 782]. Такой культурологический детерминизм художественного творчества не следует абсолютизировать, но он необходим. Да и классики, например, Руссо или Кант, его бы, по всей видимости, не разделяли, исходя в самовыражении гения прежде всего из фактора природы, а не культуры. Да и искусство в некоторых своих проявлениях оказывается по отношению к культуре уж очень нигилистическим. Например, художественный авангард, вторжение которого в искусство происходит где-то на рубеже XIX–XX веков, свидетельствует об активном разрушении установок культуры. Это очень убедительно аргументируется А. Якимовичем в его книге «Эпоха сокрушительных творений» [Якимович, 2009].

А кроме того, в нашей стране, как уже отмечалось, становление науки о культуре разворачивается в двух направлениях – позитивистском, с одной стороны, и, можно сказать, в филологическом и герменевтическом, с другой стороны. Второе направление у нас представляют, например, Ю. Лотман, С. Аверинцев, Вяч. Вс. Иванов. Сам этот раскол отечественной науки о культуре на два направления свидетельствует о влиянии не только культурологии на искусствознание, но и искусствознания на культурологию. Русскую культуру не назовешь самой персонологической, но пока статус личностного, индивидуального в ней продолжает культивироваться. Об этом свидетельствует «авторский» кинематограф, который кинокритика считает образцом. Эта установка вселяет надежду. Хотя не исключено, что здесь может дей-

ствовать и компенсаторный фактор: чего мало в самой жизни, то восполняется искусством.

### **Социология без социологии власти: в каком политическом контексте следует рассматривать рецепцию?**

Следующее уязвимое место в отшумевшей моде на социологию искусства связано с непроясненностью, а вообще, следовало бы сказать, невозможностью осмыслить с помощью социологии процессы художественной жизни, если отсутствует научно выверенное представление о типе государственности, в контексте которой разворачивался контакт реципиента и творца, происходит функционирование искусства и художественная коммуникация. Представление об искусстве как социальном институте, а это и есть смысл социологического анализа, предполагает и знание о типе государства, о соотношении этого государства и этого общества, государства и культуры, культуры и личности, знания о существующих субкультурах. Практически ни об одной из этих проблем говорить было нельзя. Без этого говорить о функциях искусства в этом государстве было невозможно. Речь идет о таком типе государства, который называется империей. Империей нового типа, возникшей на развалинах старой империи со всеми вытекающими отсюда последствиями, а главное установками. Хотя большевики ведь и сами бы удивились, если бы им сказали, что они вместо свободного государства возвели новую империю. Но объективно получалось так. Распад этой новой, уже большевистской империи разворачивался в 80-е годы, хотя признаки его начавшегося распада были уже в период оттепели [Зоркая, 1999]. Они свидетельствовали о том, что существуют не только внешние, но и внутренние факторы такого распада.

Подобно выводам английского историка Э. Гиббона, пришедшего к выводу в своей истории римской империи о том, что причиной ее распада были именно внутренние причины [Гиббон, 2008, с. 624], в новой советской империи сработали именно такие внутренние факторы. Однако как утверждают современные исследователи в начале XXI века, эти внутренние факторы функционирования новой империи все еще не до конца познаны даже теперь. Так, С. Никольский пишет: «Споры о советском в его ужасах, в благих делах и причудах все еще не утихли и, по-видимому, не утихнут еще продолжительное время. В том числе, и прежде всего потому, что его возникновение, развитие и укоренение в обществе до сих пор не только не изжито, но и осмыслено лишь отчасти – локусами и в отдельные временные отрезки... И особого желания осознать не видно» [Никольский, 2023, с. 3]. Следовательно, чтобы сделать адекватные реаль-

ному положению дел в советской империи выводы о массовости и о ситуации в художественной жизни в России XX века, необходимо об этих факторах иметь представление. Таким выводам должна предшествовать характеристика того периода в новой империи, что имела место в России XX века. Без этого обстоятельства данные, полученные с помощью конкретно – социологических исследований, конечно же, полными быть не могут.

### Заключение

Таким образом, предприняв изучение текстов Н. М. Зоркой, публикуемых в виде книг, статей, докладов и выступлений на дискуссиях, автор статьи продемонстрировал, какой серьезной проблемой на рубеже 50–60-х годов в советской России оказалась проблема рецепции. 50–60-е годы прошлого века – это следующий период в обострении проблемы рецепции, что связано с активностью массового реципиента в художественной жизни. На этот раз, как показывает автор, осознание этой проблематики потребовало обращения к науке. Ощутив запущенность вопроса, объясняемую идеологическими установками, кинокритики периода «оттепели» приходят к выводу об актуализации просветительских традиций в отечественной культуре. Ее представители доказывают, что реципиент должен быть активным звеном кинематографического процесса, не манипулируемым объектом, а субъектом. Но к этой его новой роли следует его еще подготовить. Однако, как показано в статье, на пути к воспитанию и образованию массового реципиента оказалось препятствие в виде массовой культуры. По отношению к этой культуре кинокритика разделилась на две группы: просветительскую и консервативную. Особенностью оттепельного периода явилось то, что просветительское направление в кинокритике оказалось в центре дискуссий, развернувшихся в художественной жизни. Установки «новых просветителей» в советском кино побеждали и позитивно влияли на реципиентов и на рецепцию кино, в частности, на «авторское» кино, на «новую волну» в кинематографе. Одновременно автор показывает, что открытия в области рецепции были связаны также и с обнаружением в массовой культуре сохраняющихся древних архетипов, что в немалой степени определяет и рецепцию кино. Достижению успехов просветительской критики явилась обращенность к разным гуманитарным и социальным наукам, в частности, к социологии, семиотике, психологии, рецептивной эстетике. Все эти аспекты истории кинокритики автор показывает на примере критической и исследовательской деятельности одного из самых известных кинокритиков периода оттепели Н. М. Зоркой.

### Библиографический список

1. Бахман-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. Москва : Новое литературное обозрение. 2017. 504 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Москва : «Медиум». Немецкий культурный центр имени Гете, 1996. 240 с.
3. Гиббон Э. Закат и падение Римской империи. В 7 т. Т. 4. Москва : Terra – Книжный клуб, 2008. 624 с.
4. Добро и зло массовой культуры. Стенограмма заседаний клуба «Свободное слово» Института философии РАН совместно с Отделом социологии художественной жизни ГИИ (5 марта 2003 года) // Культурологические записки. Выпуск 8. «Российский масскульт» – 2000 и новые технологии. Москва : Государственный институт искусствознания. 2003. 283 с.
5. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. Москва : Наука, 1976. 304 с.
6. Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. Москва : Искусство. 1981. 167 с.
7. Зоркая Н. М. Феномен Эраста Фандорина. «Маскульт» для интеллектуалов и эстетов // Массовая культура на рубеже веков. Москва–Санкт-Петербург, 2005. 264 с.
8. Зоркая Н. М. Чары многосерийности: О связи проблемы многосерийного телефильма с кардинальными вопросами эстетики и поэтики телевидения // Многосерийный телефильм. Москва : Искусство, 1976. С. 21–36.
9. Зоркая Н. М. На фоне пейзажа после битвы. Заметки о постсоветской художественной интеллигенции // Художественная жизнь России от 1970-х к 1990-м. Культурологические записки. Выпуск 6. Москва : ГИИ, 1999. С. 270–295.
10. Кребер А. Избранное: Природа культуры. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 1008 с.
11. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Москва : Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. 160 с.
12. Мертон Р. Социальная теория и социальная структура. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2006. 873 с.
13. Никольский С. А. Советское. Идея и практика. Москва: [б.и.], Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2023. 392 с.
14. Рубакин Н. Этюды о русской читающей публике. Санкт-Петербург, 1895. С. 7.
15. Хренов Н. А. Искусствознание как гуманитарная наука в эпоху становления культурологии: итоги, проблемы, перспективы // Культурное наследие – от прошлого к будущему. Москва–Санкт-Петербург : Институт наследия, 2022. 390 с.
16. Хренов Н. А. Критик как наставник: из опыта отечественной кинокритики // Верхневолжский филологический вестник. Научный журнал. 2024. № 2. Ярославль : РИО ЯГПУ. С. 253–262.
17. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930 // Латвийская академия

наук. Институт языка и литературы. Рига : Издательство «Зинатне», 1991. 492 с.

18. Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода» // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / ответств. редакторы: Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. С. 383–416.

19. Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений. Из истории искусства и мысли XX века. Москва : Галарт, 2009. 256 с.

20. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. Москва : Научно-исследовательский институт киноискусства, 1992. 216 с.

### Reference list

1. Bahman-Medik D. Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukah o kul'ture = Cultural turns. New landmarks in cultural sciences. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. 504 s.

2. Ben'jamin V. Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehnicheckoj vosproizvodimosti. Izbrannye jesse = The work of art in the age of its technical reproducibility. Selected essays. Moskva : «Medium». Nemeckij kul'turnyj centr imeni Gete, 1996. 240 S.

3. Gibbon Je. Zakat i padenie Rimskoj imperii = The decline and fall of the Roman Empire. V 7 t. T. 4. Moskva : Terra – Knizhnyj klub, 2008. 624 s.

4. Dobro i zlo massovoj kul'tury. Stenogramma zasedanij kluba «Svobodnoe slovo» Instituta filosofii RAN sovместno s Otdelom sociologii hudozhestvennoj zhizni GII (5 marta 2003 goda) = Good and evil of mass culture. Transcript of the meetings at the «Free Word» club, Institute of Philosophy RAS in cooperation with the Department of Sociology of Artistic Life, State Institute of Philosophy (March 5, 2003) // Kul'turologicheskie zapiski. Vypusk 8. «Rossijskij masskul't» – 2000 i novye tehnologii. Moskva : Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznaniya. 2003. 283 s.

5. Zorkaja N. M. Na rubezhe stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov = At the turn of the century. The origins of mass art in Russia 1900–1910. Moskva : Nauka, 1976. 304 s.

6. Zorkaja N. M. Unikal'noe i tirazhirovanное. Sredstva massovoj informacii i reproducirovanное iskusstvo = The unique and the replicated. Mass media and reproduced arts. Moskva : Iskusstvo. 1981. 167 s.

7. Zorkaja N. M. Fenomen Jerasta Fandorina. «Masskul't» dlja intellektualov i jestetov = The Phenomenon of Erast Fandorin. «Masscul't» for intellectuals and aesthetes // Massovaja kul'tura na rubezhe vekov. Moskva–Sankt-Peterburg, 2005. 264 s.

8. Zorkaja N. M. Chary mnogoserijnosti: O svjazi problemy mnogoserijnogo telefil'ma s kardinal'nymi voprosami jestetiki i pojetiki televidenija = The charms of multiseriess: On the relationship of multiseriess television with cardinal

questions of TV aesthetics and poetics // Mnogoserijnij telefil'm. Moskva : Iskusstvo, 1976. S. 21–36.

9. Zorkaja N. M. Na fone pejzazha posle bitvy. Zametki o postsovetsoj hudozhestvennoj intelligencii = Against the background of the landscape after the battle. Notes on post-Soviet artistic intelligentsia // Hudozhestvennaja zhizn' Rossii ot 1970-h k 1990-m. Kul'turologicheskie zapiski. Vypusk 6. Moskva : GII, 1999. S. 270–295.

10. Kreber A. Izbrannoe: Priroda kul'tury = Selected: The nature of culture. Moskva : Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija (ROSSPJeN), 2004. 1008 S.

11. Kroche B. Jestetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshhaja lingvistika = Aesthetics as the science of expression and as general linguistics. Moskva : Izdanie M. i S. Sabashnikovyh, 1920. 160 s.

12. Merton R. Social'naja teorija i social'naja struktura = Social theory and social structure. Moskva : OOO «Izdatel'stvo ACT», 2006. 873 s.

13. Nikol'skij S. A. Sovetskoe. Ideja i praktika = The Soviet. The idea and practice. Moskva: [b.i.], Sankt-Peterburg : Centr gumanitarnyh iniciativ, 2023. 392 s.

14. Rubakin N. Jetjudy o russkoj chitajushhej publike = Sketches of the Russian reading audience. Sankt-Peterburg, 1895. S. 7.

15. Hrenov N. A. Iskusstvovoznание kak gumanitarnaja nauka v jepohu stanovlenija kul'turologii: itogi, problemy, perspektivy = Art studies as a humanitarian science at the time of cultural studies formation: results, problems, perspectives // Kul'turnoe nasledie – ot proshlogo k budushhemu. Moskva–Sankt-Peterburg : Institut nasledija, 2022. 390 s.

16. Hrenov N. A. Kritik kak nastavnik: iz opyta otechestvennoj kinokritiki = The critic as a mentor: lessons of Russian film criticism // Verhnevzhskij filologicheskij vestnik. Nauchnyj zhurnal. 2024. № 2. Jaroslavl' : RIO JaGPU. S. 253–262.

17. Civ'jan Ju. Istoricheskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii. 1896–1930 = Historical reception of the cinema. Cinematography in Russia. 1896–1930 // Latvijskaja akademija nauk. Institut jazyka i literatury. Riga : Izdatel'stvo «Zinatne», 1991. 492 S.

18. Jeihenbaum B. M. Teorija «formal'nogo metoda» = The theory of «the formal method» // Jestetika i teorija iskusstva HH veka. Hrestomatija / otvetstv. redaktory: N. A. Hrenov, A. S. Migunov. Moskva : Progress-Tradicija, 2007. S. 383–416.

19. Jakimovich A. K. Jepoha sokrushitel'nyh tvorenij. Iz istorii iskusstva i mysli HH veka = The age of earthshattering creationS. From the history of the arts and thought of the XXth century. Moskva : Galart, 2009. 256 s.

20. Jampol'skij M. B. Vidimyj mir. Ocherki rannej kinofenomenologii = The visible world. Essays on early film phenomenology. Moskva : Nauchno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva, 1992. 216 s.

Статья поступила в редакцию 22.03.2025; одобрена после рецензирования 13.04.2025; принята к публикации 16.05.2025.

The article was submitted on 22.03.2025; approved after reviewing 13.04.2025; accepted for publication on 16.05.2025