

Фирсов Денис Евгеньевич

**КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО КИНОИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ФЕЛЛИНИ, И. БЕРГМАНА И А. ТАРКОВСКОГО**

В статье исследуется проблема концептуализации интеллектуального киноискусства, связанной с формированием художественных методов и смыслового дискурса, позволяющих решать задачи самоопределения интеллектуалов языком кинематографа. На примере работ Ф. Феллини, И. Бергмана и А. Тарковского рассматриваются характерные для интеллектуального кинематографа творческие приёмы. По мнению автора, становление интеллектуального киноискусства продолжает начавшееся в литературе формирование творческого пространства и универсальных социокультурных стратегий европейского интеллектуализма, актуальность которых определяется характером интеграционных процессов в современном обществе.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2012/1-2/48.html](http://www.gramota.net/materials/3/2012/1-2/48.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2012. № 1 (15): в 2-х ч. Ч. II. С. 186-190. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2012/1-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2012/1-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

## CONTRACT ON FINANCING AGAINST MONETARY CLAIM ASSIGNMENT ESSENCE

**Diana Valer'evna Fedulova***Department of Civil Law**Law Institute**Tomsk State University**dianaf@mail.ru*

The author researches the legal nature of a contract on financing against monetary claim assignment, reveals the essential features of the contract in question, basing on the analysis of the Civil Code doctrinal regulations and norms; in particular determines the contract goal, allowing to refer it to the group of contracts on property disposal to ownership; substantiates the position of contract commutativity, and concludes such contracts legal nature duality, which is also found in their subject matter.

*Key words and phrases:* contract on financing against monetary claim assignment; factoring; real and consensual nature of contract; commutative and aleatory contracts; unilaterally and bilaterally binding contract; onerous contract; contract subject matter; bond of obligation.

УДК 130.2

*В статье исследуется проблема концептуализации интеллектуального киноискусства, связанной с формированием художественных методов и смыслового дискурса, позволяющих решать задачи самоопределения интеллектуалов языком кинематографа. На примере работ Ф. Феллини, И. Бергмана и А. Тарковского рассматриваются характерные для интеллектуального кинематографа творческие приёмы. По мнению автора, становление интеллектуального киноискусства продолжает начавшееся в литературе формирование творческого пространства и универсальных социокультурных стратегий европейского интеллектуализма, актуальность которых определяется характером интеграционных процессов в современном обществе.*

*Ключевые слова и фразы:* интеллектуализм; интеллектуальное киноискусство; неореализм; творческая свобода; духовная самоидентификация.

**Денис Евгеньевич Фирсов**, к. филос. н., доцент*Кафедра истории и философии**Ярославская государственная медицинская академия**den\_firsov@rambler.ru***КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО КИНОИСКУССТВА  
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ФЕЛЛИНИ, И. БЕРГМАНА И А. ТАРКОВСКОГО®**

Европейское интеллектуальное киноискусство является одним из наиболее ярких, резонансных творческих концептов, определивших духовный облик современной Европы. В своём развитии интеллектуальный кинематограф продолжил оформление западного интеллектуализма как стратегии духовной самоидентификации и как аутентичного культурного пространства, в первую очередь связанного с литературой.

В процессе становления европейской интеллектуальной традиции вырабатывались специфические художественные приёмы, удовлетворяющие стремление интеллектуалов к автономности и творческой свободе. Развитие этой тенденции в литературе прослеживается в работах Лукиана из Самосаты (119 – ок. 180), в сочинениях популяризатора лукиановского творчества Эразма Роттердамского (1469-1536), Джонатана Свифта (1667-1745), Хорхе Луиса Борхеса (1899-1986), Гюнтера Грасса (р. 1927), Мишеля Турнье (р. 1924), отечественных интеллектуалов-просветителей XVIII-XIX вв.: Вас. К. Третьяковского (1703-1768), А. Д. Кантемира (1708-1744), М. В. Ломоносова (1711-1765), А. П. Сумарокова (1717-1777), М. М. Хераскова (1733-1807), Г. Р. Державина (1743-1816), Ю. А. Нелединского-Мелецкого (1751-1828), И. И. Дмитриева (1760-1837), Мих. Никит. Муравьева (1757-1807), Н. М. Карамзина (1766-1826), в произведениях Н. С. Лескова (1831-1895), В. В. Набокова (1899-1977).

Закрепление и дальнейшее развитие потенциала интеллектуализма как модели духовного самоопределения западных интеллектуалов зависело от адаптации интеллектуалами к собственным творческим задачам смежных с литературой новых видов искусства, в частности активно развивавшегося в XX в. кинематографа. Поиск новых художественных форм для переосмысления проблемы самоидентификации формировал тенденции киноискусства, нашедшие выражение в европейском «неореализме» 40-х – 60-х гг. и «новой волне» 50-х – 70-х гг.

Концептуализация интеллектуального киноискусства оформлялась в процессе развития новаторских кинематографических тенденций в творчестве режиссёров-интеллектуалов В. де Сика (1901-1974), Л. Висконти (1906-1976), Р. Росселини (1906-1977) и Ф. Феллини (1920-1993), «завершившего неореалистскую революцию» [1, с. 106].

Под концептуализацией в данном случае понимается определение общих художественных приёмов и смысловых акцентов, позволяющих решать задачи самоопределения интеллектуалов языком кинематографа, рассматриваемого в качестве одного из сегментов аутентичного пространства европейской интеллектуальной культуры.

Целью статьи является исследование характерных для представителей европейской интеллектуальной культуры общих творческих тенденций, формирующих целостный концепт интеллектуального кинематографа.

Данная цель определяет задачи статьи: описание и сравнительный анализ систем выразительных средств, характеризующих творчество представителей различных кинематографических школ: Ф. Феллини, И. Бергмана и А. Тарковского.

Актуальность проблемы обусловлена значением интеллектуального кинематографа в развитии социокультурных стратегий западного интеллектуализма, универсальный характер которых приобретает особый статус в контексте развития мировых интеграционных процессов.

Кинематографическое творчество Федерико Феллини, начавшего свою работу в кино в 1945 г. в качестве соавтора сценария фильма Р. Росселини «Рим – открытый город», было естественным развитием его литературной деятельности. Феллини неоднократно отмечал глубокий разрыв между писательским искусством и кинематографом, «не нуждающимся в литературе», а «только в кинематографических авторах» [19, с. 109; 20, с. 18]. Но, по его словам, «сложности, сомнения, колебания, драматические ситуации и напряжение сил в кино примерно такие же, какие приходится преодолевать художнику... или писателю, который зачёркивает и переписывает, исправляет и начинает всё сызнова в поисках единственного верного образа – ускользающего и неосязаемого, прячущегося среди тысячи возможных вариантов» [19, с. 51-52].

Стремление Ф. Феллини к самовыражению в искусстве было формой декларации и удовлетворения его потребности в автономности. Ещё в ранней юности он, по собственному признанию, страдая от подростковых комплексов, «уединялся, обособливался, ссылаясь на пример великих людей», и, «чтобы заполнить эту пустоту», «стал увлекаться искусством» [Там же, с. 23-24].

Как отмечали критики и биографы, «для Феллини характерно именно роковое неприятие всякой групповой идеи, всякой организованной морали, всякой организационной структуры» [15, с. 139].

В подтверждение своей творческой независимости Феллини последовательно утверждал, что «не знает классиков кино – Мурану, Дрейзера, Эйзенштейна» и, «к стыду своему», «никогда не видел их фильмов» [19, с. 49], как «никогда не смотрел ни одного фильма французской “новой волны”» [15, с. 144].

Автономность в искусстве достигается посредством развития авторского стиля. Соответствующий масштаб повествовательного замысла Феллини аутентичный художественный почерк приобретал выразительность и ёмкость с каждым новым его фильмом, поэтапно раскрывая потенциал авторского метода.

Постепенно модернизируя эстетику одного из основателей неореализма – Р. Росселини, влияние которого на Феллини сохранялось на протяжении всей его жизни [2, с. 384], Ф. Феллини начал использовать «сценарий без драматургической связи эпизодов, основанный лишь на феноменологическом описании персонажей» [1, с. 106]. Феноменология, точнее «метафеноменология» Феллини, как охарактеризовал метод К. М. Долгов, была основана на описании явлений, при котором «объективная реальность отражается и выражается режиссёром посредством “самораскрытия”... развёртывания накопленного в течение многих лет жизненного опыта». Эта «феноменология духа и сознания» проходит у Феллини три стадии: «“самораскрытие” персонажей, “самораскрытие” вещей, “самораскрытие” художника» [8, с. 270-271].

Своеобразие и убедительность этого «глубокого самораскрытия» акцентируют «символы автобиографии», «доведённой до крайних пределов откровенности и предложенной в качестве первого доказательства веры в отдельную человеческую личность» [11, с. 55].

«Делая фильмы, – писал Феллини, – я стремлюсь лишь следовать своей природной склонности, то есть рассказывать средствами кино всякие истории, созвучные моему образу мыслей, истории, которые я люблю придумывать, закручивая в один запутанный клубок и правду, и фантазию, и желание поразить, исповедаться, самооправдаться, и откровенную жажду нравиться, привлекать, быть пророком, свидетелем, клоуном... смешить и волновать» [19, с. 55].

Утверждая, что в его «фильмах-воспоминаниях воспоминания от начала и до конца выдуманы» [Там же, с. 47], Феллини систематично воспроизводит в своих сценариях и кинокартинах эпизоды собственного взросления [20, с. 17; 21], словно они изначально предназначались для этой цели. Сам Феллини так писал о коротком периоде своей биографии: «...я вёл жизнь богемы... сколько было необходимо для того, чтобы в последующих своих рассказах я мог романтизировать это время» [20, с. 73].

Развёрнутая ауторефлексия Ф. Феллини лишена, по его словам, «моралистических намерений и критических поползновений», но насыщена самоиронией и отчётливо транслирует стремление «уйти от поверхностных и искусственных решений» [6, с. 85; 10, с. 163; 20, с. 68].

Своим естественным состоянием Ф. Феллини называл потребность «быть в движении, в пути» [19, с. 102]. В нескончаемом странствии, в поиске находятся и персонажи его книг и фильмов: «маменькин сынок-интеллектуал» [20, с. 47] Леопольдо («Маменькины сынки», 1953), Марчелло Рубини («Сладкая жизнь», 1959), Гвидо Ансельми («8<sup>1/2</sup>», 1963), Джакомо Казанова («Казанова», 1976), Марчелло («Город женщин», 1980).

Многoplanовый, полифоничный рефрен продолжающегося из сюжета в сюжет повествования Феллини может объясняться тем, что «когда реалисту уже нечего сказать, он может ещё описать это своё состояние и объяснить его причины» [13, с. 207]. Дистанцируясь от интерпретаций и комментариев, Феллини, по его

собственному, «повторённому тысячу раз» утверждению, «выражает себя в своих фильмах, и как только фильм снят, его работа закончена» [10, с. 113].

Феллини, как это характерно для европейских интеллектуалов, принадлежащих к «литературной культуре», превращает творческий процесс в развёрнутое автобиографическое повествование. Подчёркивая свой «интерес дилетанта» [19, с. 100], избегая тенденциозности и обобщений, Ф. Феллини художественными приёмами очерчивает контур собственного аутентичного мира, пространства рефлексии.

Тенденции интеллектуального искусства, обобщённые в творчестве Феллини, характерны и для литературных и режиссёрских работ Эрнста Ингмара Бергмана (1918-2007).

«Потребность творчества, – писал Бергман, – всегда ощущалась мной как голод» [5, с. 248]. Реализуя эту потребность как драматург, сценарист, писатель, театральный режиссёр и режиссёр кинематографа, И. Бергман детально восстанавливал целостную картину собственной жизни, начиная с раннего детства [3].

Одной из ключевых тем этой реконструкции было рано осознанное Бергманом стремление, по его собственным словам, «быть собой» [4]. Погружение в реальность субъективных переживаний компенсировало дискомфорт обыденного существования, придавало индивидуальный смысл обусловленным культурной средой условиям взросления, нравственного и художественного становления Бергмана.

Внешне этот опыт самоидентификации, основанный на наблюдениях, сравнениях, чувственных импульсах, проявлялся в творческих экспериментах. Художественное удовлетворение в них достигалось посредством тщательного выстраивания целостного контекста драматических приёмов, искусственно конструируемых сюжетных ситуаций, моделирования поведения вовлекаемых Бергманом во взаимодействие участников, их эмоциональной реакции [Там же, с. 13]. Эти разнообразные по жанру и форме реализации «попытки, – как писал Бергман, – показать другим, чего я могу добиться» [5, с. 248], в значительной мере сформировали его эстетическую и нравственную индивидуальность, стимулировали развитие рефлексивного сознания и поэтического мышления, определили художественный почерк.

Процесс сопоставления обыденности и искусства, формируя баланс реального и идеального, может иметь характер универсальной стратегии отношения к миру. В ситуации фрустрации, возвращающей к логике повседневности и к связанным с ней привычным понятиям «греха, признания, наказания, прощения и милосердия», этот процесс принимает форму, обозначенную Бергманом как «спектакль с собственной персоной в главной роли – профессиональная болезнь, немилосердно преследовавшая меня всю жизнь и зачастую нарушавшая цельность моих самых глубоких переживаний или вовсе лишавшая меня их» [4, с. 11, 123-124].

Стремление Бергмана доказать свою способность к самореализации постепенно выходило за рамки предлагаемых условий, повседневных отношений. «Исчерпав все реальные возможности» доказательств «моего присутствия в чувственном мире», писал И. Бергман, «я начал фантазировать» [5, с. 248].

К. Г. Юнг отмечал, что «если пассивная форма фантазии нередко носит на себе печать болезненного или, по крайней мере, ненормального, то её активная форма принадлежит нередко к высшим проявлениям человеческого духа, так как в ней сознательная и бессознательная личности субъекта сливаются в одном общем объединяющем произведении» [22, с. 572]. Создавая действительность, в которой «было необычайно трудно отделить фантазии от того, что считалось реальным» [4, с. 17], И. Бергман генерирует структуру адекватного языка собственного рефлексивного диалога. То, что для Бергмана в итоге «средством выражения стало кино» [5, с. 249], было результатом развития этого процесса посредством литературы и театральной режиссуры.

Эвристические истоки бергмановского поиска новых художественных средств самовыражения в системе классических форм театра и кинематографа стали неотъемлемой частью творческого процесса. Как сам он писал о времени работы в Городском театре Мальмё, «если бы кому-нибудь пришло в голову спросить нас, почему мы занимаемся этим или какие мы преследуем цели, ответить мы, наверное бы, не сумели» [4, с. 175].

Воссоздавая на протяжении всей творческой жизни контекст повседневности, во всех его интимных психологических подробностях, Бергман стремится к эффекту, когда «страх облечёт в плоть и кровь причину страха». Это необходимо для того, чтобы осознать истину происходящего даже спустя тридцать лет [Там же, с. 158, 165]. В некоторых случаях, писал Бергман, «потребовалось более сорока лет, прежде чем мои чувства, запертые в непроницаемом пространстве, смогли выйти на свободу» [Там же, с. 117].

Попытки анализа творчества Бергмана, по замечанию Ф. Трюффо, если «не заканчиваются тирадой о глубоком пессимизме бергмановского творчества, завершаются утверждением о его оптимизме» [17, с. 133]. Сам И. Бергман считал, что лишь излагает «свой субъективный взгляд на вещи» [5, с. 252].

Бергман отчётливо демонстрирует характерный для интеллектуального искусства жанровый эклектизм на уровне синтеза «литературной культуры». В его кинематографическом повествовании могут тесно переплетаться драматургия литературы, театра и кино («После репетиции», 1984).

Приоткрывая в своих произведениях собственный поэтизированный мир, И. Бергман достиг мастерства «в искусстве быть другим, оставаясь собой» [7, с. 5], а его фильмы, по словам Феллини, стали своеобразным индикатором осмысленного отношения зрителя к киноискусству [20, с. 102].

Специфика развития российского интеллектуального кинематографа 1960-х – 1980-х гг. отразилась в творчестве Андрея Арсеньевича Тарковского (1932-1986). А. Тарковский, по словам Л. Аннинского, приходит к кинематографу в момент «поворота» в поиске отечественными художниками нового этического и эстетического канона. Не удовлетворяясь идеалами будущего, творческая элита постепенно начала искать эти идеалы в прошлом [12, с. 85]. Погружение в историческую реальность России, в её летописную действительность, в мир

русского человека приближало язык искусства к иконографической, «метафизической» точности передачи отражения настоящего в зеркале «вечных» вопросов, разрешаемых человеком.

Источником ответов на вопросы, стоящие перед поколением отечественных молодых интеллектуалов середины XX в., становилась «заново» открываемая русская духовная художественная культура: творчество Феофана Грека, Дионисия, Андрея Рублёва. «Анонимная личность гениального инок, – писала об Андрее Рублёве П. Волкова, – была магнитом. Его странничество, образованность, выстаивание в лихолетье, крепость характера и сиятельная духовная мощь искусства – то, что искало и молодое поколение художников – современников Андрея» [16, с. 145].

Тарковский писал о своём пути в кинематографе: «Я никогда не понимал, что такое кино... когда я закончил институт кинематографический, я уже совсем не знал, что такое кино. Я начал снимать... и по существу не знал, что такое режиссура. Это был поиск соприкосновения с поэзией... Я почувствовал, что при помощи кино можно прикоснуться к какой-то духовной субстанции» [Там же, с. 295].

Индивидуальное переживание этого соприкосновения становится основной темой в творчестве А. Тарковского. Как и в работах Л. Бунюэля, И. Бергмана, Ф. Феллини, в картинах Тарковского «“субъективизация” экранного времени привела к тому, что мир, в котором существуют герои, оказывается тесно переплетённым с их внутренним миром» [9, с. 17-18]. Это «переплетение» у Тарковского часто раскрывается как драма. Он «пытался рассказать о внутреннем конфликте человека – между духом и материей, между духовными нуждами и необходимостью существовать в этом материальном мире» [16, с. 299].

Проблема, лежащая в основе нравственного конфликта, акцентируемого Тарковским, транслируется в прологе фильма «Зеркало», где, как замечает П. Волкова, «врач заставляет поверить мальчика, что он может говорить легко и свободно» [Там же, с. 162]. Художника обязывает говорить с лёгкостью и свободой его потребность в самооценке, духовной самоидентификации.

По словам Тарковского, «когда художник изменяет поиску, это дурно сказывается на его творчестве». Сталкиваясь в этом поиске «с подлинным произведением искусства, с шедевром, мы имеем дело с “вещью в себе”, с образом, таким же непонятным, как и сама жизнь». Поэтому «в создании образа важна иллюзия жизни, а не сама жизнь» [Там же, с. 203, 221, 264].

Воплощением иллюзорной двойственности реальности, «сквозной (по словам П. Волковой) метафорой всего творчества Тарковского» является зеркало. Зеркало в фильмах Тарковского можно сравнить с оптическим инструментом Сведенборга, отражавшим «все тончайшие нюансы психологии из жизни прошлой, настоящей и будущей» [Там же, с. 423]. «Не всегда, – писал Тарковский, – режиссёр может поделиться своим замыслом... В каком-то смысле режиссёр всегда обманщик» [Там же, с. 252].

«Более национального художника», как писала о А. Тарковском П. Волкова, «трудно представить». Его «Андрей Рублёв», по определению Л. Пинского, «национальная картина – как «Мёртвые души» и «Карамазовы» в русской литературе» [Там же, с. 146, 189].

При этом, «как всякий русский полифонический гений, Тарковский цитатен. Это замечательное свойство связей с прошлым в культуре, высокого “не одиночества”. Связями, скрытыми и явными, Андрей пропитан, соединён с мировой культурой» [Там же, с. 193], «с общим движением мирового кинопроцесса» [18, с. 195].

Ж.-П. Сартр, познакомившийся с А. Тарковским после просмотра фильма «Иваново детство», заметил, что «он очень плохо знает западное кино... по неизбежности» [12, с. 12]. Сам Тарковский неоднократно обращался к творчеству западных художников, писателей, кинематографистов: Р. Брессона, И. Бергмана [Там же, с. 316; 16, с. 141, 165].

Как и Ф. Феллини, А. Тарковский считал, что «настоящий сценарий не должен претендовать на то, чтобы быть законченным литературным произведением. Он должен изначально задумываться как будущий фильм... Кинообраз не адекватен образу литературному» [16, с. 213]. По словам Л. Аннинского, Тарковский стремится «уйти от литературщины... отказаться от повествовательности» [12, с. 75].

И. Бергман писал: «Открытие первых фильмов Тарковского было для меня чудом... Тарковский... принёс в кино новый, особый язык, который позволяет ему схватывать жизнь как видимость, жизнь как сновидение» [Там же, с. 8]. Актёр «бергмановского» круга Эрланд Юсефсон, сыгравший главную роль в последнем фильме Тарковского «Жертвоприношение» (1986), заметил, что А. Тарковский «выражает себя через всё человечество, и все тянутся к нему, так как от него исходит нечто такое, что кажется одновременно и тайной, и её разгадкой» [14, с. 328].

А. А. Тарковский судьбой и творчеством связал традиции отечественного кинематографа с европейским интеллектуальным киноискусством. Раскрывая проблему поиска интеллектуалами художественного языка самоопределения, Тарковский отразил её в контексте условий отечественной культуры 1960-х – 1980-х гг.

Европейский кинематограф во второй половине XX столетия, как литература в более ранний период, стал для представителей «литературной культуры» аутентичным пространством творчества, одной из форм художественного языка самоидентификации. История интеллектуального киноискусства, творчество Ф. Феллини, И. Бергмана, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, Б. Блие, В. Хитиловой, А. Тарковского, дискуссия, развёрнутая вокруг образа молодой интеллектуальной генерации, подтверждают, что относительный компромисс между потребностями интеллектуалов в свободной творческой рефлексии и социокультурной конъюнктурой возможен только в дискурсе художественных текстов.

Таким образом, концептуализация интеллектуального киноискусства, определение смыслового дискурса и художественных методов, позволяющих решать задачи самоопределения интеллектуалов языком кинематографа, были связаны с общими для творчества Ф. Феллини, И. Бергмана, А. Тарковского тенденциями.

1. Для представителей различных школ интеллектуального кинематографа характерно использование потенциала автобиографического жанра для моделирования проблемного контекста, акцентирующего общие для западного интеллектуализма вопросы достижения духовной свободы.

2. Интеллектуалы экспериментально переосмысливают язык искусства. Предлагаемые ими художественные методы придают кинематографическому повествованию многозначность, метафоричность.

Общие задачи и цели, сопоставимые методы их решения, характерные для представителей интеллектуальной литературы и кинематографа, способствуют формированию обобщающих тенденций, целостного «концепта» интеллектуального творчества. «Совпадая» в рамках эстетического и смыслового языка, литературное и кинематографическое искусство интеллектуалов образует общее аутентичное пространство европейской интеллектуальной культуры. В этих границах творческой рефлексии в художественной, поэтической форме раскрывается и закрепляется потенциал интеллектуализма как модели духовного самоопределения западных интеллектуалов.

Исследование данной проблемы позволяет конкретизировать значение интеллектуального кинематографа в практическом аспекте изучения социокультурных стратегий западного интеллектуализма и их влияния на общие процессы интеграции в современной Европе.

#### *Список литературы*

1. Базен А. Путешествие на край неореализма // Федерико Феллини. М.: Искусство, 1968. С. 101-107.
2. Бачелис Т. И. Феллини. М.: Наука, 1972. 384 с.
3. Бергман И. Картины. М. – Таллинн: Музей кино; Aleksandra, 1997. 438 с.
4. Бергман И. Латерна магика. М.: Искусство, 1989. 288 с.
5. Бергман И. Осенняя соната: киноповести. М.: Известия, 1988. 256 с.
6. Вокруг «Мошенничества» // Федерико Феллини. М.: Искусство, 1968. С. 85-86.
7. Гульченко В. Самопознание Бергмана // Бергман И. Картины. М. – Таллинн: Музей кино; Aleksandra, 1997. С. 5-8.
8. Долгов К. М. Жизнь и фильм: творчество Федерико Феллини // Феллини Ф. Делать фильм. М.: Искусство, 1984. С. 198-281.
9. Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. 350 с.
10. Константины К. Федерико Феллини. М.: Молодая гвардия, 2009. 272 с.
11. Лидзани К. Проблема Феллини // Федерико Феллини. М.: Искусство, 1968. С. 46-60.
12. Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1990. 400 с.
13. Моравиа А. Он находит героя в себе самом // Федерико Феллини. М.: Искусство, 1968. С. 207-209.
14. О Тарковском / сост. М. А. Тарковская. М.: Прогресс, 1989. 400 с.
15. Ронди Б. Личность Феллини // Федерико Феллини. М.: Искусство, 1968. С. 137-155.
16. Тарковский А. А. Ностальгия. М.: АСТ, 2008. 496 с.
17. Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. М.: Радуга, 1987. 456 с.
18. Туровская М. И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 257 с.
19. Феллини Ф. Делать фильм. М.: Искусство, 1984. 288 с.
20. Феллини Ф. Феллини о Феллини. М.: Радуга, 1988. 480 с.
21. Феллини Ф., Гуэрра Т. Амаркорд. И корабль плывёт. СПб.: Азбука-Классика, 2003. 286 с.
22. Юнг К.-Г. Психологические типы. М.: Университетская книга; АСТ, 1997. 717 с.

#### **INTELLECTUAL FILM ART CONCEPTUALIZATION IN F. FELLINI, E. BERGMAN AND A. TARKOVSKII'S CREATIVE WORK**

**Denis Evgen'evich Firsov**, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
*Department of History and Philosophy*  
*Yaroslavl' State Medical Academy*  
*den\_firsov@rambler.ru*

The author studies the problem of intellectual film art conceptualization connected with artistic methods and semantic discourse formation, allowing to solve the problem of intellectuals' self-determination by means of cinema language, considers the creative techniques typical of intellectual cinema by the example of F. Fellini, E. Bergman and A. Tarkovskii's works, and shows that intellectual film art formation continues the formation of the creative space and universal social-cultural strategies of European intellectualism which began in literature, and which topicality depends on the nature of the integration processes in modern society.

*Key words and phrases:* intellectualism; intellectual film art; neorealism; creative freedom; spiritual self-identification.