

**VIII ЯЛТИНСКИЕ ФИЛОСОФСКИЕ ЧТЕНИЯ. «ФЕНОМЕН РУССКОЙ  
ФИЛОСОФИИ В МИРОВОМ ДУХОВНО-ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ»**

Коробкина Е.Н.

*советник Российской Академии Естествознания, член Российского философского общества, внештатный сотрудник Лаборатории по изучению сверхтекста НИЦ «Центр перспективных конвергентных технологий и коммуникаций» КФУ им. В.И. Вернадского  
e\_koro@mail.ru*

**ИСПАНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ФРОНТИР.  
ФЕНОМЕН БАРСЕЛОНСКОГО ХОРОТОПА.**

**Аннотация:** в статье исследуется феномен «каталонского фронта», данный в кинематографических кодах: испанский мир общества модерна vs каталонский авангард. Центральной темой статьи является феномен «барселонской школы» в постфранкистском испанском мире. Предмет исследования – феномен Барселоны, как перекресток фронтального движения от раннего каталонского авангарда – к эпохе смены парадигмы: франкистская диктатура vs каталонский сепаратизм: Гоббс vs Локк – и к поздней специфике Барселоны, к специфике «хоротопа каталонского фронта». Переход к явлениям неомодернизма итальянского кино на территории испанского мира, фронтёр экзистенциализма из Италии в Барселону в середине семидесятых. Мир Барселоны как ключевой код «уробороса» испанского постмодерна.

**Ключевые слова:** каталонский фронтёр, барселонский хоротоп, герменевтический хоротопный анализ

**Актуальность исследования.** Дискурс фронтёрных исследований, или фронтёрный дискурс, в современном научном мире трактуется как философский концепт, рассматривающийся в аспекте философско-культурологического поворота в методологии изучения пограничных территорий<sup>1</sup>. Транзит новых технологий, открывающих новую культурную парадигму, таких как синематограф братьев Люмьер в конце XIX – начале XX вв., имеет вид фронтёрного движения по странам Европы, из Франции в соседнюю Испанию, в Мадрид и Барселону. Нами рассматривается в контексте фронтёрных исследований конфигурация испанского кинематографического фронта как формула смены жанров и направлений.

**Целью нашего исследования** является рассмотрение в кинематографических кодах специфики «каталонского фронта», предметом исследования – феномен Барселоны, как перекрестка фронтёрного движения от раннего каталонского авангарда – к эпохе смены парадигмы: франкистская диктатура vs каталонский сепаратизм – и к поздней специфике Барселоны, к специфике «хоротопа каталонского фронта». «Уроборос» культурного кода позднего авангарда как ключевого кода барселонского постмодерна.

**Задачи:**

Для исследования пограничных территорий в философско-культурологическом аспекте воспользуемся двумя ключевыми понятиями: фронтёр vs хоротоп.

Концепция «фронта» связана с именем американского учёного Ф. Дж. Тёрнера, который в 1893 г. в Чикаго представил в докладе Американской исторической ассоциации теорию «фронта». Термин «фронтёр» (от frontier – граница, рубеж) означал изначально «подвижную границу», пограничную полосу «свободных земель» внутри североамериканского континента. Исторически этот феномен связан с перемещением на эти земли переселенцев, так называемым движением на Запад. Соединённые Штаты Америки в

<sup>1</sup> Мясникова Л.А. Культурная география: философскокультурологический поворот в методологии изучения территорий// Вестн. Гуманит. ун-та, 2016. № 2 (13). С. 100–105.

этот период были названы страной мелких собственников и фронта. С точки зрения Тёрнера, особенности становления американской демократии связаны с концепцией «фронта», в этом её кардинальное отличие от форм государственного устройства стран Старого Света, в частности, европейских. В 1920 г. Ф. Тернер выпустил сборник статей «Фронт в американской истории», в котором были собраны его работы по колонизации и освоению Америки.

В культурно-цивилизационном контексте процесс колонизации антропологически связан со встречей культур. Тёрнер рассматривал фронт как «процесс встречи, неожиданного столкновения колонизаторов, местного населения и окружающей среды», или же «точкой встречи дикости и цивилизации»<sup>1</sup>.

Таким образом, вслед за Тёрнером мы можем обозначить американский фронт как мигрирующую географическую зону, движущуюся от Атлантического к Тихому океану, зону столкновения культур коренных жителей и переселенцев, институтов, принесённых с собой переселенцами.

Явление фронта, как точки пересечения и взаимопроникновения, различных культурно-цивилизационных практик, как территории межкультурного диалога соседних, или зачастую, противоположных цивилизаций, подробно было визуализировано кинематографом в жанре вестерна. Мы не будем здесь подробно исследовать такое исторически уникальное явление, связанное с фронтом, как развитие вестерна в американском кино. Остановимся на некоторых ключевых моментах структуры вестерна как жанра. Ядром её является идея фронта как таковая. Анализ структуры вестерна как жанра, в котором из фильма в фильм повторяется устойчивое морфологическое ядро, обозначенное нами как фронт, опирается на структурно-морфологический анализ классического вестерна, введённый в научный дискурс Уиллом Райтом<sup>2</sup>. Ситуация фронта определяется противостоянием сил: фермеров-переселенцев, обрабатывающих свои земельные участки, и крупных землевладельцев, действующих незаконно в попытке отобрать земли у фермеров общины, не гнушаясь любыми методами. С другой стороны, в ситуации фронта выступает одинокий герой, желающий восстановить справедливость и выступающий на стороне переселенцев и общины. Его антиподом является профессиональный стрелок, нанятый крупным землевладельцем. Герой побеждает антипода. Справедливость в общине восстанавливается.

Вспомним пример отечественного комедийного вестерна «Человек с бульвара Капуцинов» 1987 г. режиссёра Аллы Суриковой, ярко иллюстрирующий пример вестерна в кинематографии, или «кинематографического фронта». Ситуация пародийной цитатности сюжета классического вестерна. Но в данном случае в фильме нагляден и яростный культурологический фронт, Два классических персонажа: герой и его антипод, несут различные плоды цивилизации наивным ковбоям. Происходит в прямом смысле культурная колонизация Дикого Запада посредством кинематографа. Герой, мистер Джонни Фёрст, миссионер от кино, приезжает в городок с целью создать там синемаграф немого кино, с целью просветить местную общину высокими идеалами. Его участие в жизни общины учит бедных дикарей новой этике, правилам поведения. Создаётся иллюзия, что он несёт свет и новую мораль. Но следующий за ним антипод, представитель киноиндустрии, носитель всех кинематографических зол цивилизации, таких как мир насилия и культивирования жестокости: боевики, вестерны. Он развращает общину и превращает её обитателей в источник дохода. Колонизация Дикого Запада киноиндустрией разрушает классическую мораль, но утверждает новую, в которой все плоды деятельности героя уничтожаются. Рассмотрим иные варианты фронтов в национальном кино Испании. Каковы их феномены?

<sup>1</sup> Тернер Ф. Дж. Фронт в американской истории. – М.: Весь Мир, 2009. – 304 с.

<sup>2</sup> Райт У. Индивиды и ценности: классический сюжет вестерна// Логос, 2010. № 9(79).

Для нас ключевыми станут ситуации, разворачивающиеся на территории фронта, посредством двух ключевых фигур, несущих противоположные культурные ценности, фигуры героя и его антипода. С помощью структурно-морфологического метода мы подвергнем анализу такое направление в национальном кинематографе Испании как «каталонский фронт».

Практически одновременно с открытием фронта Тёрнером кинематограф братьев Люмьер начал фронтальное шествие по Европе. На западе Европы из Франции в 1895 году первые фильмы братьев Люмьер вышли в кинопрокат в соседней Испании, в Барселоне и Мадриде благодаря, собственно, герою. Этим героем, сделавшим Барселону в первой четверти двадцатого века центром немого кинематографа, стал первый испанский режиссёр Сегундо де Шомон. Первые фильмы Шомона, снятые им в начале двадцатого века в Барселоне, положили начало экспериментальному кино в Испании. Барселона в этот период становится центром немого кино. Уже в 1910 г. Шомон совместно с Шарлем Пате открыл в Барселоне студию по производству испанских фильмов. Сам Шомон становится в этот период главным оператором «Кабирии». Он вводит в синтаксис повествования технические новшества, магические формулы и трюки, впервые использует искусственный свет для съемок на улице в ночное время, достигает определенных эффектов, играя с глубокими тенями. Шомон стал для Барселоны настоящим героем, новатором, пионером немого кинематографа, внедрявшим технические и концептуальные инновации первые тридцать лет развития кинематографа. Благодаря его сотрудничеству с Пате Барселона в первые десятилетия нового тысячелетия стала центром испанского мира в немого кино.

Таким образом, в нашем исследовании испанского фронта мы можем отметить первую ключевую фигуру героя. Им становится первый испанский режиссёр Сегундо де Шомон. Основанный им совместно с Пате в Барселоне центр испанских фильмов становится первым национальным центром производства немого кино. Фронт на первом этапе следует из Франции в Испанию, из Барселоны в Мадрид. Мигрирующая кинематографическая зона обозначена на этом этапе как «барселонский хоротоп».

Понятие «хоротоп» создает в 2006 г. британский ученый Питер Браун по аналогии с хронотопом Бахтина, выделяя в отдельную категорию пространственную продленность. «Развивая эти наблюдения, я следовал великому русскому ученому Михаилу Бахтину, чьи исследования греческого эпоса и эллинистического романа обогатили нас термином «хронотоп». Бахтин употребляет его, чтобы обозначить периоды, в которых, как представлялось, обитали персонажи древней литературы, созданной до Нового времени. Я бы хотел предложить еще и термин «хоротоп», так как, подобно «хронотопу» Бахтина он может оказаться плодотворным. «Пространство» – такой же продукт человеческого воображения, как и «время» – пишет профессор Браун<sup>1</sup>.

Впервые концепт «хоротоп» введен автором статьи в философский дискурс в 2017 году на межрегиональной философской конференции с международным участием «Тринадцатые Таврические чтения “Анахарсис”» на примере кодов матрицы балканского хоротопа<sup>2</sup>.

Для анализа барселонского хоротопа мы обратимся к герменевтическому хоротопному методу, использованному нами впервые при реконструкции античного мифа внутри философского текста. В нашем случае это были диалоги Платона «Тимей» и «Критий»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Браун П. Хоротоп: св. Федор Сикеот и его сакральная среда// Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. – М., 2006. – С. 124–125.

<sup>2</sup> Коробкина Е.Н. Одиссея балканского хоротопа: коды матрицы сакрального пространства на стыке ойкумен// Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология, 2017. № 3 (69). С. 124-133.

<sup>3</sup> Коробкина Е.Н. ХОРОТОПИЯ: ТЕОРИЯ, МЕТОД И ПРАКТИКА// Научное обозрение. Фундаментальные и прикладные исследования, 2019. № 6. URL: <http://www.scientificreview.ru/ru/article/view?id=72> (дата обращения: 21.06.2021).

Следующий этап испанского фронта с середины тридцатых годов почти до середины семидесятых перевернул полностью саму ситуацию в испанском мире. Диктатура Франко, резкая оппозиция: испанский мир vs каталонский сепаратизм, запрет на каталонский язык, в том числе, в кинематографе. Ранний испанский авангард в лице Бунюэля и Дали в Мадриде, а также кинематограф Барселоны, оказались под запретом.

Этот период обозначен нами пунктирно: противостояние франкистской диктатуры и традиций каталонской республики выявляют ситуацию, в которой, с одной стороны, гражданское общество Каталонии, следующее принципам свободной республики и своего языка. С другой стороны, тоталитарный режим Франко накладывает полное вето на каталонское инакомыслие и сепаратизм. Эта оппозиция в ситуации фронта выглядит следующим образом: Гоббс vs Локк.

С точки зрения социальной и политической теории общества модерна социальный миф о ситуации и героях классического вестерна закладывает Томас Гоббс, как автор идеи естественного состояния общества, как войны всех против всех. По Гоббсу состояние фронта это состояние взаимного насилия. Развитие такой ситуации планомерно приводит к тому, что к власти приходит группа с единственным, сильнейшим правителем, жестко подавляющим всякое инакомыслие. Такова схема развития диктатур в малых национальных государствах, переворотов, революций, чередования прихода к власти различных группировок. При этом оппозиция полностью уничтожается пришедшими к власти.

С другой стороны, для Джона Локка, в отличие от Гоббса, естественное состояние общества не равно войне всех против всех. «Естественное состояние имеет закон природы, которым оно управляется и который обязателен для каждого; и разум, и разум, который является этим законом»<sup>1</sup>. Понятие разума является здесь ключевым, это тот закон, который управляет обществом модерна, гражданским обществом, в котором господствуют свобода и равенство. Эта великая революция разума, начало которой положил Декарт. Она нашла социальное воплощение в теории Локка. Воплощением такой модели согласно Тёрнеру и его теории фронта является американская демократия.

Внутренне противостояние испанского фронта с середины тридцатых до середины семидесятых годов двадцатого века выражено этой формулой: Гоббс vs Локк – диктатура Франко vs каталонский сепаратизм. Время без героев.

Герой появляется в испанском мире уже со смертью Франко в середине семидесятых. Кадрами этих лет в Барселоне фильм Микеланджело Антониони «Пассажир», или «Профессия: репортер». Пассажир Антониони – человек без лица – репортер, во всех видеорепортажах сам он всегда за кадром.

Вспоминается «Мертвец» Джима Джармуша с Джонни Деппом в роли «мертвеца», снятый в середине девяностых. Мертвец Джармуша – безвестный бухгалтер, человек без индивидуальности, но с именем Уильям Блейк. Шаманствующий индеец помогает герою Джонни Деппа получить новое рождение и бессмертный образ поэта Уильяма Блейка, ибо Блейк из них, из Бессмертных.

Антониони использует схожий прием в своем фильме: во время взятия интервью у африканского шамана репортер Дэвид Локк (Джек Николсон) попадает в положение, когда шаман неожиданно оборачивает камеру на репортера. Так зритель впервые видит Лицо того, кто всегда за кадром.

Фабула в этом фильме лишена мистических приемов Джармуша, Антониони предельно реалистичен. Но этот сюжетный реализм будничен до абсурдности. Когда Дэвид Локк меняется жизнями с неким странствующим коммивояжером в одном из грязных африканских отелей, зритель видит действие превращения Дэвида Локка в мертвеца. Фабула проста: коммивояжер неожиданно умирает в номере отеля. Мертвое тело первым обнаруживает Дэвид Локк. Он долго глядит на тело, закуривает сигарету – и вот перед

<sup>1</sup> Локк Дж. Два трактата о правлении. – М.: Социум, 2019. – 482 с.

зрителем – воскресший коммивояжер. Перевоплощение Джека Николсона в этом эпизоде просто восхитительно. Затем в паспортах переклеиваются фотографии – и – свершилось: два по сути безликих, обменявшись лицами, поменялись судьбами: репортер Дэвид Локк умер – предприниматель Дэвид Робертсон воскрес. Мистика Антониони не так заметна глазу, как метафоры Джармуша. Абсурд Антониони незаметно подкрадывается, произрастает из незначительных деталей, он весь разлит в действии всего фильма, небольшими сценками-ракурсами он выводит зрителя за рамки реалистического мировосприятия.

Очень символично то, что новую жизнь и свободу мертвец Антониони обретает именно в этом городе. Вот первая знаковая сценка: призрак, парящий над Барселоной на фуникулере. Характерно, что причудливая архитектура Гауди в Барселоне не кажется гротескной в сравнении с незаметной абсурдностью Антониони. Она как нельзя лучше вписывается в сюжет. Мифический мир фигур и лабиринтов Гауди в Барселоне вдохновляет не только путешественников, здесь обретают новое лицо, имя и жизнь, странные личности, судьба которых внемирна.

Так, стараясь спрятаться в знаменитом дворце Гуэля, Николсон встречается там свою новую музу-путешественницу, в ее роли Мария Шнайдер (предыдущая ее роль в фильме «Последнее танго в Париже» Бертолуччи). Но каталонская муза, в великолепном дуэте с Николсоном, сразу вводит новые оттенки реализма в усиливающуюся гротескность обстановки дворца. Своей фразой она скрашивает мягкими интонациями, ажурно реставрирует смещением и смещением акцентов гротеск Гауди с абсурдностью Антониони: «Во дворце Гуэля так хорошо прятаться». И зрителей будто обволакивает фантазией причудливых линий Гауди, плавными бесконечными переходами дома Бальо. И уже барселонская муза берет мертвеца под свое покровительство.

Метаморфозы героя, прибывшего в испанский мир середины семидесятых, интересны с точки зрения роуд-муви с ярко выраженной жанровой окрашенностью вестерна и политического детектива. Интересна специфика дорожного путешествия как путешествия с мертвецом. Структурный анализ фильма как ситуации фронта выделяет его «уроборосом» в круговую структуру. Антипод героя – торговец оружием – умирает вначале, герой принимает его имя и специфику его профессии, отправляется в его путешествие, прибывает в Барселону – центр всех событий, следует по пути двойника в путешествие по испанскому миру – в белом испанском городке смерть настигает и его. Аллюзией имени героя – философ Джон Локк. Но в отличие от классического локковского героя общества модерна, вступающего в борьбу за его идеалы, наш герой приносит в испанский мир себя, отчужденного ото всех идеалов, себя – другого. Кто здесь герой, кто его двойник? Роли смещены, на смену естественному состоянию приходят маски, приходит отчужденность от себя и от своей жизни. Здесь уже сам итальянский режиссер Антониони – двойник героя-репортера, снимающего документальное кино. Антониони вместе с Локком являет испанскому миру иной фронт – экзистенциализма – из Италии первым пассажиром является тот, чье имя, скорее, иронично, ибо он сам – чистая доска – он – мертвец общества модерна, он первый представитель, равно как и сам Антониони, неомодернизма в кинематографе. Со смертью диктатора изменяется сам испанский мир. Из Барселоны новым «каталонским фронтом» транзитом из Европы в испанский кинематограф является авангардом – дивный новый мир. И центром этого мира становится Барселона.

Барселонский хоротоп как перекресток старого и нового миров крайне своеобразен. С одной стороны, он территориально причудлив и текуч как лабиринты Гауди, с другой стороны, мир его новых героев крайне эклектичен – это уже мир постмодерна.

Мы оставляем Барселону семидесятых и отправляемся в шокирующие девяностые. Барселона конца девяностых – это, прежде всего, Педро Альмодовар «Все о моей матери». Забывается странноватый гротеск Гауди, его затмевает почти китчевый ночной Готический квартал старого города. Ночью на его улицах появляются самые странные, экзотические

индивидуумы. В чередѣ призраков Готического квартала проститутки, торговцы наркотиками, трансвеститы, транссексуалы и музыканты. Ночной квартал и ярк, и убог, и циничен и искрометен. На его улицах мы встречаем этих удивительных проституток Альмодовара, людей, в буквальном смысле делающих себе лицо для еженощной охоты. И, как всегда у Альмодовара, гротеск на грани китча, выглядящий смешно и гениально.

Герои Альмодовара вписываются в череду наших героев; город для них возможность изменить не только лицо и имя, но и пол. Альмодовар открывает зрителю Барселону транссексуалов и трансвеститов, странных бабочек ночи чисто барселонского порока. Но мир их благороден, они, скорее, веселые, не унывающие жертвы цинизма ночных обитателей Готического квартала, они постоянно доказывают свое право на жизнь в этом городе не призраками-мертвецами Антониони, а парадоксальными, но такими яркими и живыми – истинными детьми ночной Барселоны.

И обращаешься взором к Барселоне великолепного уличного лицедейства. Празднества, посвященные покровительнице города, Богоматери, это великолепные уличные мистерии, когда актеры носят на себе тяжелых кукол из папье-маше, причем не только носят, но и танцуют, двигаются, играют.

Но и будничнѣй Старый город – это волшебство живых восковых фигур. Актеры на ходулях в различных одеяниях, их лица покрыты восковыми красками, их роли – ракурсы, лики старого города.

И Барселона, представшая в начале нашего путешествия городом для мертвеца, превращается в город множества ликов. И древнее искусство плавно перетекает в современность линиями Гауди – множество кукол и ликов средневековья наполняют жизнь горожан.

**Выводы.** Таким образом, в нашем исследовании мы обозначили феномен испанского кинематографического фронта как формулу смены жанров и направлений. Ранний барселонский авангард немого кино во главе с ключевой фигурой Шомона предваряет специфику каталонского фронта в испанский мир. Предмет исследования – феномен Барселоны, как перекрестка фронтального движения от раннего каталонского авангарда – к эпохе парадигмы: франкистская диктатура vs каталонский сепаратизм: Гоббс vs Локк – и к поздней специфике Барселоны, к специфике «хоротопа каталонского фронта». Переходный период от общества модерна к эпохе постмодерна рассматривался нами с точки зрения миграции из Италии таких направлений как экзистенциализм и неомодернизм, как время без героев и лиц. Культурные коды позднего авангарда как ключевые коды барселонского постмодерна рассмотрены в ключе китчевых, гротескных фильмов Альмодовара, снятых в Барселоне. «Уроборос» возвращения к раннему авангарду начала двадцатого века. Они были оформлены в кодах традиционного барселонского карнавала, уличного театра-шествѣя общества модерна. Смена эпох и направлений как смена ракурсов – из XX века в XXI – множеством ликов барселонского карнавала. Мир Барселоны как ключевой код «уробороса» испанского постмодерна.

### Литература:

1. Браун П. Хоротоп: св. Федор Сикеот и его сакральная среда// Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. – М., 2006. – С. 124–125.
2. Коробкина Е.Н. Одиссея балканского хоротопа: коды матрицы сакрального пространства на стыке ойкумен// Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология, 2017. № 3 (69). С. 124-133.
3. Коробкина Е.Н. ХОРОТОПИЯ: ТЕОРИЯ, МЕТОД И ПРАКТИКА// Научное обозрение. Фундаментальные и прикладные исследования, 2019. № 6. URL: <http://www.scientificreview.ru/ru/article/view?id=72> (дата обращения: 21.06.2021).
4. Локк Дж. Два трактата о правлении. – М.: Социум, 2019. – 482 с.

5. Мясникова Л.А. Культурная география: философскокультурологический поворот в методологии изучения территорий// Вестн. Гуманит. ун-та, 2016. № 2 (13). С. 100–105.
6. Райт У. Индивиды и ценности: классический сюжет вестерна// Логос, 2010. № 9(79).
7. Тернер Ф. Дж. Фронтир в американской истории. – М.: Весь Мир, 2009. – 304 с.

#### References:

1. Braun P. Horotop: sv. Fedor Sikeot i ego sakral'naya sreda // Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi. – Moscow, 2006. S. 124–125.
2. Korobkina E. Odisseya balkanskogo horotopa: kody matritsy sakral'nogo prostranstva na styke oikumen // Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya. – 2017. – 3 (69). – № 3. – S. 124-133.
3. Korobkina E. HOROTOPIYA: TEORIYA, METOD I PRAKTIKA // Nauchnoe obozrenie. Fundamental'nye i prikladnye issledovaniya, 2019. № 6. URL: <http://www.scientificreview.ru/ru/article/view?id=72> (Accessed: 21.06.2021).
4. Lokk Dzh. Dva traktata o pravlenii. – Moscow: Sotsium, 2019. – 482 s.
5. Miasnikova L.A. Kul'turnaya geografiya: filosofskokul'turologicheskii povorot v metodologii izucheniya territorii // Vestn. Gumanit. un-ta, 2016. № 2 (13). S. 100–105.
6. Rait U. Individy i tsennosti: klassicheskii syuzhet vesterna // Logos, 2010. № 9(79).
7. Turner F. Dzh. Frontir v amerikanskoi istorii. – Moscow: Ves' Mir, 2009. – 304 s.

#### THE SPANISH CINEMATIC FRONTIER. THE PHENOMENON OF THE BARCELONA HOROTOP

*Korobkina E.N.*

*Advisor to the Russian Academy of Natural Sciences, member of the Russian Philosophical Society, freelance employee of the Laboratory for the study of the supertext RC "Center for advanced convergent technologies and communications", Crimean Federal University named after V.I. Vernadskiy  
e\_koro@mail.ru*

**Abstract:** *The article explores the phenomenon of the «Catalan frontier», given in the cinematic codes: the Spanish world of the modern society vs the Catalan avantgarde. The central theme of the article is the phenomenon of the «Barcelona school» in the post-Francoist Spanish world. The subject of the study is the phenomenon of Barcelona as a crossroads of the frontal movement from the early Catalan avantgarde to the era of the paradigm: Francoist dictatorship vs Catalan separatism: Hobbes vs Locke and to the late specifics of Barcelona, to the specifics of the «horotop of the Catalan frontier». The transition to the phenomena of neomodernism of Italian cinema on the territory of the Spanish world, the frontier of existentialism from Italy to Barcelona in the mid-seventies. The world of Barcelona as the key code of the «ouroboros» of Spanish postmodernism.*

**Keywords:** *Catalan frontier, Barcelona horotop, hermeneutical horotopal analysis*

Для цитирования: Коробкина Е.Н. Испанский кинематографический фронтир. Феномен Барселонского хоротопа// Архонт, 2022. № 2 (29). С. 97-103.