

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»



В. С. Майзель

СТРОЕНИЕ ФИЛЬМА

Учебное пособие

Санкт-Петербург
СПбГИКиТ
2021

УДК 791.43.01

ББК 85.37

М14

Рекомендовано к изданию Методическим советом СПбГИКиТ в качестве учебного пособия по спец. 55.05.05

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор *Н. И. Дворко* (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна),

лауреат Государственной премии РФ, профессор *А. П. Кривонос* (Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения)

Майзель В. С.

М14 Строение фильма : учебное пособие / В. С. Майзель ; Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения. – Санкт-Петербург : СПбГИКиТ, 2021. – 104 с.

ISBN 978-5-94760-455-9

В учебном пособии рассматриваются принципы, законы и особенности строения фильма как произведения искусства. Предлагаются методы анализа фильма. Теоретические обобщения сопровождаются многочисленными примерами из мирового кинематографа. Особое внимание уделяется жанровой и авторской теории, анализируются предпосылки и основные этапы становления Film Studies как самостоятельной дисциплины.

Издание предназначено для студентов, обучающихся по специальности 55.05.05 – Киноведение, а также для преподавателей, аспирантов, научных и практических работников. Материал пособия также может быть использован при освоении дисциплины «Анализ фильма».

УДК 791.43.01

ББК 85.37

ISBN 978-5-94760-455-9

© Майзель В. С., 2021

© СПбГИКиТ, 2021

ПРЕДИСЛОВИЕ

Строение фильма – курс, знакомящий студентов со структурой кинематографического произведения (произведения аудиовизуального искусства). В рамках данной дисциплины фильм рассматривается как объект искусства, тем самым выносятся за скобки вопросы, касающиеся фильма как любого произведения, записанного на пленку или цифру (ведь, строго говоря, и подкаст на канале YouTube, и интернет-трансляция телевизионного матча – тоже «фильмы», аудиовизуальные произведения).

В данном пособии мы почти не будем касаться промежуточной, многосоставной природы кинематографа, его положения между искусством и техникой, формой и событием, равно как вопросов о том, как действует фильм, какова его функция (того, что станет предметом теории кино и практики анализа фильма в 1960-е годы), какое влияние на зрительское восприятие оказывают практики экспонирования. Равным образом мы не будем говорить о кинематографе как производстве или об истории кинематографа. Эти вопросы исследуются в рамках смежных дисциплин, например «История и теория кино». В «Строении фильма» мы сосредоточимся исключительно на вопросе поэтики, на том, что есть фильм и какова его художественная форма.

Структура пособия во многом следует за уже существующими книгами по поэтике кино: от «Становления и сущности нового кино» Б. Балаша до «Искусства кино» Д. Бордуэлла и К. Томпсон.

В первой и второй главах пособия рассмотрены задачи поэтики, даны определения понятий художественной и фильнической форм, нарратива и диснarrатива, фабулы, сюжета, диегетического и экстрадиегетического пространств. Термин «диегезис», введенный в теоретический обиход Cinema Studies в 1950-х годах, обозначает пространство вымыщенного мира героев; само его появление было обязано с необходимостью разделения между повествовательными и стилистическими элементами, означающими и означаемыми фильма. Несмотря на то что в середине 1950-х годов границы диегетического и внедиегетического про-

странств становятся все более проницаемыми, в пособии акцентируется внимание на сложных отношениях между диегезисом и экстрадиегезисом, присутствующими уже в модернистском кинематографе 1920-х годов.

Третья глава посвящена кинематографическому стилю. Здесь подробно рассматривается значение кинематографической мизансцены, описываются ее составляющие, такие как натура и декорации, грим, стиль, костюм, актерская игра, свет и цвет. Следуя традиции, разработанной в рамках журнала «Кайе дю синема», мы обращаемся к значению мизансцены и ее роли в определении жанра и стиля произведения.

В четвертой главе речь идет о проблеме монтажа, звука, а также о краткой истории спецэффектов.

В пятой главе дается определение жанровому и авторскому кино. Определяются принципы, по которым фильмы могут быть классифицированы. Чтобы избежать недоразумений и терминологической путаницы, мы кратко описываем историю понятия «авторское кино», его трансформации в исторической перспективе.

Большое количество примеров, которые используются в пособии для иллюстрации тех или иных кинематографических принципов, дают возможность рассматривать фильм в исторической перспективе, позволяя студенту сделать вывод о том, как от эпохи к эпохе меняются грамматика кино, авторские стили и жанры.

ВВЕДЕНИЕ

Фильм как художественное целое отличается от простого факта записи на пленку. В первом случае мы говорим о художественной форме, во втором – о чисто технической, объективирующей роли киноаппарата, видеокамеры, мобильного телефона – словом, всего, что дает возможность запечатлевать реальность.

Как сегодня отличить художественное произведение от нехудожественного, особенно понимая то влияние, которое современное искусство – с его установкой на «концепт», «жест» – оказывает на кинематограф? Может ли факт простой видеозаписи быть рассмотрен как факт искусства? «Может», – скажем мы, если за этим можно увидеть авторский жест, если автор снабдил этот запечатленный на пленке/цифре фрагмент реальности комментариям, данным отдельно от видео- или интернет-трансляции. В этом случае перед нами будет аудиовизуальное произведение, чья форма будет складываться из «бесформенной» записи и текста.

Таким образом, кинематографическое произведение – это художественное целое, которое осознается таковым его автором. Именно так его понимали формалисты – от Р. Арнхайма и В. Шкловского до Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума, создавшие первые поэтики кино. Именно так его трактуют авторы самого популярного учебника по анализу фильма «Искусство кино» Д. Бордуэлл и К. Томпсон, именно так о нем писал А. Базен, представитель противоположной формалистам феноменологической школы, для которой важным и во многом определяющим качеством кино была его специфическая способность к сохранению «мумификации» реальности.

С середины 1970-х годов Film Studies становится самостоятельной дисциплиной в университетах, а кино – объектом академической науки. Одновременно с историей кино складывается комплекс разнообразных подходов к интерпретации и анализу фильма, основные из которых довольно легко перечислить.

Так, например, к онтологическому направлению принадлежат работы А. Базена, З. Кракауэра, а также Б. Балаша, Л. Деллюка и

Ж. Эпштейна, к формалистскому – С. Эйзенштейна, Ю. Тынянова, В. Шкловского и Д. Бордуэлла, к семиотике – Ю. Лотмана, К. Метца, П. П. Пазолини. Психоаналитический метод представляют С. Жижек и М. Долар, а феминистскую кинотеорию – Л. Малви, Д. Копжек, Ж. Роуз.

Каждая теория исходит из собственного метода (шире – мировоззрения). Скажем, формалист видит в кинематографе форму, искусство, которое рождается в процессе «деавтоматизации», дистанцирования от жизни. Ю. Тынянов ценит те свойства кино, которые отличают его от реальности: кино «плоско», «беззвучно», «лишено цвета».

Для последователя онтологического метода принципиальным оказывается фотографический характер кинематографа, его специфическое положение между искусством и жизнью. Представитель психоаналитической кинотеории обращает внимание на идеологию киноаппарата, феминистская критика увидит, как бессознательное структурирует удовольствие и наслаждения от киносеанса.

Таким образом, каждый из теоретиков говорит из «определенного места», которое и предписывает горизонты исследования.

Ни одна из теорий не претендует на универсальность.

Так, феминистская кинотеория оказывается единственной для анализа визуальных стереотипов «черного детектива», поскольку апеллирует к классическому голливудскому фильму – с его четко кодифицированной системой взглядов. Исследуемые с помощью феминистской методологии нуар и хоррор позволяют продемонстрировать экранные механизмы, определяющие удовольствие зрителя. Одновременно инструменты Л. Малви оказываются бесполезны для стилей, в которых отсутствуют характерные для нуара (хоррора) системы идентификаций.

В немецком экспрессионизме – с его абстрактностью, отказом от миметического подобия и неприятием психологизма – зрителю не удается ответить на вопрос, кто в данный момент это видит и от чьего лица ведется повествование. В экспрессионизме границы мужского и женского, органического и искусственного стира-

ются с помощью света и монтажа. То же движение к абстракции, к размыванию оппозиций характерно для французского импрессионизма или французской Новой волны, которая отказывается от персонажа в классическом смысле слова, фокусируясь на зазорах между человеком и его амплуа.

Любая теория, если воспользоваться метафорой, – это очки, сквозь которые интерпретатор смотрит на мир, очки, которые предписывают и – естественно – обусловливают то, что он в конечном счете увидит.

Глава 1

СТРАТЕГИИ АНАЛИЗА, ЗАДАЧИ ПОЭТИКИ, ПОНЯТИЕ ФИЛЬМИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

1.1. Историческая поэтика и ее задачи

В программной статье «Поэтика кино» Д. Бордуэлл предлагает свой взгляд на задачи кинопоэтики. Отталкиваясь от базеновской «Эволюции кино и проблем киноэстетики» и монтажной теории Эйзенштейна, Бордуэлл выбирает срединный путь: не теоретический (формулирующий «комплекс утверждений, объясняющий фундаментальную сущность кино»¹), но описательный, эмпирический, идущий от конкретных произведений.

Сюжетом его исторической поэтики являются интерсубъективные факты, описывающие изменения в бытovanии той или иной формы, выразительного элемента, иконографии.

Насколько возможен подобный «незaintересованный» подход и насколько сам язык не участвует в конструировании взгляда историка, остается вопросом, на который Бордуэлл отвечает весьма осторожно:

«Важно отметить, что мы не заложники собственных концепций, мы можем сформулировать идею способом, допускающим разночтения, чтобы сразу стали заметны исключения. Описываемая мной поэтика предлагает теоретически обоснованные, открытые для исправления утверждения, которые могут быть и отвергнуты»².

По Бордуэллу, цель поэтики кино – «получение достоверных знаний путем исследования двух основных сфер»³.

Существует аналитическая поэтика, исследующая принципы конструирования фильмов, и историческая поэтика, исследующая изменения этих принципов во времени.

Каркас поэтического исследования Бордуэлл описывает словами: «*частности, структуры, цели, принципы, изменения, обработка*».

¹ Бордуэлл Д. Поэтика кино. М.: Киноведческие записки, 2011–2012. С. 139.

² Там же. С. 140.

³ Там же.

Примером *частности* может быть любая деталь (например, пристальный взгляд персонажей, общий для некоторого количества фильмов).

Структура предполагает сочетание элементов (например, «рассеянное освещение» или прием «тикающих часов») и, в свою очередь, мотивирована *целью*. Так, целью «тикающих часов» является усиление драматического напряжения (приведение к развязке).

Принципы определяются нормами, «которые явно или имплицитно руководят процессом создания произведения искусства».

Сама же норма чаще всего выводится эмпирически. Ее могут использовать не задумываясь, бессознательно.

Рассуждая о принципах, Бордуэлл приводит в пример историю восприятия кинематографа 1910-х годов, который из-за предпочтения общих планов традиционно называли «театральным».

При более внимательном изучении оказалось, что структура мизансцены раннего кино определялась глубинным построением кадра и перспективой, которую позволял объектив кинокамеры: «Режиссеры использовали двухмерную композицию и расстановку актеров в трехмерном пространстве, чтобы обратить внимание зрителя на происходящее в кадре способом, который невозможен в театре»¹. Таким образом общие планы в датском или шведском кино отнюдь не были проявлением архаичности, но выражением другой *нормы*, не отклонением от эволюции, которую олицетворял Д. У. Гриффит и его монтажный кинематограф, но исследованием возможности глубинной мизансцены.

Анализируя сцены из фильма «Ингеборг Хольм» В. Шёстрёма, Бордуэлл показывает, что зритель кинокартины видит то, что не смогла бы увидеть театральная публика².

Часто за нормативные принимаются принципы жанрового кино, на фоне которых авторский кинематограф оказывается отклонением от правила. Бордуэлл рассматривает авторское и жанровое кино как самостоятельные области, подчеркивая, что отклонение от нормы не всегда свидетельство разрыва с традицией: ведь многие новаторские элементы оказываются результатом переосмыслиния давно известных приемов.

¹ Бордуэлл Д. Поэтика кино. С. 146.

² Там же.

Скажем, монтажный скачок, появившийся у Ж.-Л. Годара в фильме «На последнем дыхании», возникает внутри традиционного монтажа по оси. Вместо того чтобы последовать за советом Ж.-П. Мельвиля и сократить некоторые эпизоды, Годар их просто обрезал; так появился знаменитый *jump cut*.

Нормы, отличающиеся от общего правила, могут быть не результатом отклонения, но свидетельством иного мировоззрения (как неправильные восьмерки в фильмах у Я. Одзу или чередующиеся крупные и общие планы у П. П. Пазолини).

Цели и принципы не свободны от производственных условий кино, инструментов, имеющихся в наличии.

Эти факторы составляют практику.

Практика – это воссоздание творческой ситуации, в которой творческий процесс рассматривается как обусловленный технически и социально. Те или иные стратегии производства продиктованы особенностями организации творческого процесса в определенную эпоху.

Так, студийный принцип в Голливуде 1920-х, 1930-х годов – с его ориентацией на сценарий – дал толчок к «восприятию фильма как набора отдельных элементов (кадров и сцен)»¹. Ситуация изменилась с закатом студийного производства и возникновением кино пакетного типа, в котором режиссерская свобода оказалась ограничена иначе, чем раньше.

1.2. Кинематограф – новый опыт рецепции

Фотография, а затем и кинематограф, радикально меняют сущность изобразительных систем. Первых зрителей поражает «полнота» и «богатство» реальности, возможность видеть мир с тех точек и ракурсов, которые ранее были недоступны для взгляда. Не случайно термины «объективное», «естественное» входят в эстетический словарь критиков и художников. Мир кинематографа кажется более подлинным. Понятие «глаз объектива» становится главной метафорой для теоретиков кино и поэтов.

В отличие от предшествующих рукотворных искусств в кинематографе действует совершенно иная логика производства.

¹ Бордюэлл Д. Поэтика кино. С. 146.

Благодаря инструментальной верности кино может фиксировать движение с той точностью, которая в естественных условиях ускользает от восприятия. Как писал Э. Вюйермоз: «Этим глазом, что вырезает в пространстве и останавливает во времени неподражаемые картины, этим глазом, что увековечивает мимолетное мгновение, за которым чувствуется гений природы, является глаз объектива»¹.

Под воздействием кинематографа меняется лексика смежных искусств, в моду входят натуралистические метафоры: «женщина как поток», «водопад жестов» и т. п. Так, Э. Дега рассматривает натурщицу в качестве «животного», уподобляя видение художника зрению объектива: «Доселе обнаженную натуру всегда изображали в позах, которые предполагали зрителей»². Дега, наоборот, порывает с любой статуарностью и фактически с традиционной практикой расположения тела в пространстве: никакой манерности, позы, ничего, что бы напоминало о том, как зритель привык видеть женщину на портрете. Можно сказать, что женщина у Дега представлена как на моментальной фотографии, пойманная врасплох объективом. Фотография и живопись расстаются с классическим пониманием натурщика-человека, дегуманизируя его, лишая превосходства над собственным окружением. Глаз художника отчуждает модель от самой себя подобно тому, как объектив отчуждает актера от публики. В. Беньямин пишет: «Фотография подготавливает целительное отчуждение между человеком и его окружением, открывая свободное поле, в котором всякая близость уступает место точному отражению деталей»³.

Очевидно, что с появлением кинематографа существенно переосмысляется и роль актера, который включается в окружающий его мир как вещь среди вещей. Его выразительность, его актерское качество непосредственно вытекают из способности быть проводником тех сил, которые существуют в природе. Отрицание любой театральности, любого преувеличеннного жеста связано именно с пониманием имманентности природы кино-

¹ Цит. по: Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. С. 43.

² Там же. С. 60.

³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизведимости: избранные эссе. М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 1996. С. 33.

актера природе животного. (Не случайно Луи Деллюк считает кошку одним из самых фотогеничных существ). Художник, в свою очередь, является медиумом подлинной жизни, он больше не преобразует мир по неким эстетическим правилам, но позволяет говорить реальности «от себя». Как отмечает М. Ямпольский: «...естественность, бытие как самодостаточный факт становится условием превращения человека (а в абсолюте предмета) в творца. Здесь по-новому возникает то, о чем писал Бергсон, иллюзия художественного творчества самой природы как наиболее полного творца, творца уже в силу особой полноты и значимости своего всепроникающего бытия. Жизнь становится полнокровной художественной стихией»¹.

Таким образом, первоначально кинематограф рассматривают как «идеальный медиум реальности». Будучи искусством технической воспроизведимости, кино становится хроникером жизни. При этом сама возможность видеть мир подробно, в деталях, является и преимуществом, и изъяном. Симптоматично, что на протяжении столетия кино вменяют в вину его стремление развлекать. Жорж Дюамель называет кино «развлечением, не требующим никакой концентрации»². В. Беньямин говорит об отчуждающей роли кинематографа: рождаемая им рассеянность взгляда создает пространство визуального бессознательного³. А. Арто, поначалу веривший в революционные возможности седьмого искусства (в кино как «чистую работу мысли»), отрекаясь, напишет про «дурацкий мир образов, застрявший, будто в смоле, в мириадах сетчаток, никогда не реализует образа, который можно было из него создать. Поэзия, которую из всего этого извлечь невозможно, так и остается поэзией эвентуальной, поэзией того, что могло бы быть: а значит, ожидать ее следует не от кино...»⁴.

Действительно, кинематограф, будучи искусством присутствия и абсолютного сходства, в то же время обладает способ-

¹ Ямпольский М. Б. Видимый мир. М.: Киноведческие записки, 1993. С. 60.

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизведимости. С. 59.

³ Там же. С. 60.

⁴ Artaud A. La vieillesse precoce du cinema. Ouvres complets. Paris: Gallimard, 1933. P. 99.

ностью скрывать, производить реальность способом вычитания. Кино «ослепляет посредством избыточной зримости»¹, дает возможность запечатлеть время, одновременно не позволяя его увидеть. Таким образом, наравне с узнаванием кино производит неузнавание и остранение: время в нем проявляется там, где мы меньше всего ожидаем. Больше, чем любое другое искусство, кино несет в себе тот избыток, который можно назвать невидимым в видимом, банальным, «неизобразимым», которое не существует само по себе и не поддается мимесису.

В этом качестве сохранения, фиксации времени кинематограф воплощает в себе форму чистой памяти. Его способность к запечатлению позволяет сочетать две противоположные роли: быть консервативной избирательной памятью (тем, что можно назвать намерением автора) и непроизвольной памятью, которая содержится в бессознательном. Речь, таким образом, идет о новом отношении субъекта с собственной памятью, о том, что воспоминание уже не принадлежит исключительно субъекту, но становится несобственным, опосредованным другими.

Такое изменение характера субъективности подготовлено новым индустриальным обществом. Его особенности нашли отражение в таких феноменах культуры, как романы Г. Флобера и Ги де Мопассана, детективы Э. По, физиологические очерки и ежедневная пресса. На смену человеку, укорененному в определенном пространстве и времени, пришел горожанин, фланер, человек новой психологии, о котором не всегда можно говорить как об устойчивой личности. Общество, которое ранее поддерживалось коллективными ритуалами памяти, закончилось с индустриальным подъемом, который, как пишет П. Нора, повлек за собой крушение самой памяти: «Весь мир закружился в этом танце, вовлеченный в него хорошо известными феноменами глобализации, демократизации, социального нивелирования, медиатизации. На периферии независимость новых наций вторглась в историческое время обществ, уже разбуженных от своего онтологического сна колониальным насилием. И этот же самый порыв вызвал внутреннюю деколонизацию, деколонизацию всех малых народов,

¹ Рансье Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Европейский Университет в Санкт-Петербурге, 2007. С. 191.

групп, семей, всех тех, кто обладал сильным капиталом памяти и слабым капиталом истории; конец обществ-памятей, как и всех тех, кто осуществлял и гарантировал сохранение и передачу ценностей, конец церкви или школы, семьи или государства; конец идеологий-памятей, как и всего того, что осуществляло и гарантировало беспрепятственный переход от прошлого к будущему или отмечало в прошлом все то, что было необходимо взять из него для изготовления будущего, будь то реакция, прогресс или даже революция. Более того – сам способ исторического восприятия, благодаря средствам массовой информации, постепенно распался, подменив память, ограничивавшую свое наследие самым сокровенным, эфемерной фотографией актуальности»¹.

Таким образом, кинематограф предъявляет новую политику образов, для которой характерно «крушение всех систем мотивации чувств и поступков перед лицом случайности индифферентных смесей атомов»². Стремление к ясности и объективности в нем соседствует с деперсонализацией, уравниванием всего и вся на одной поверхности. Кино создает пространство, в котором одновременно развертываются, сталкиваются, соседствуют друг с другом любые смыслы.

Еще в начале 1920-х годов В. Беньямин и З. Кракауэр писали о том, что кино формирует собственного субъекта восприятия, который жертвует свою субъективность массе. В работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» В. Беньямин рассуждает о том, как техника и реальность переплетаются друг с другом, создавая эффект объективности кинематографического представления: «Кино, в особенности звуковое, открывает такой взгляд на мир, который прежде был просто немыслим. Оно изображает событие, для которого нельзя найти точки зрения, с которой не были бы видны не принадлежащие к разыгрываемому действию как таковому кинокамера, осветительная аппаратура, команда ассистентов и т. д. (Разве только положение его глаза точно совпадает с положением объектива кинокамеры.)

¹ Нора П., Озуф М., Де Пюимеж Ж., Винок М. Франция-память. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. URL: <https://mipt.ru/education/chair/philosophy/upload/6ec/nora1-arpgh7asf0ow.pdfc.17>.

² Рансье Ж. Разделяя чувственное. С. 191.

Это обстоятельство – больше чем любое другое – превращает сходство между тем, что происходит на съемочной площадке, и действием на театральной сцене в поверхностное и не имеющее значения. В театре, в принципе, есть точка, с которой иллюзия сценического действия не нарушается. По отношению к съемочной площадке такой точки нет. Природа киноиллюзии – это природа второй степени; она возникает в результате монтажа. Это значит: на съемочной площадке кинотехника настолько глубоко вторгается в действительность, что ее чистый, освобождений от чужеродного тела техники, вид достичим как результат особой процедуры, а именно съемки с помощью специально установленной камеры и монтажа с другими съемками того же рода. Свободный от техники вид реальности становится здесь наиболее искусственным, а непосредственный взгляд на действительность – голубым цветком в стране техники¹. Беньямин понимает, что кинематографическая версия реальности куда более значима для его современников. Ведь последняя создает иллюзию свободы от технического вмешательства, оставаясь «техничной» по сути.

В «Культе развлечений» З. Кракауэр акцентирует массовый характер кинематографа, говоря о необходимости наблюдать за «развлечением», чтобы понять управляющие обществом мифы. В конце сороковых годов в работе «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» он продемонстрирует, как немецкий экспрессионизм, с его идеалистическими концепциями и бегством от мира, привел к расцвету фашизма, подхватившего образы «Метрополиса» Ф. Ланга и «Кабинета доктора Калигари» Р. Вине.

В дальнейшем критика кино как «объективного медиума» была продолжена в таких работах, как «Общество спектакля» Ги Дебора, «Америка» и «Прозрачность зла» Ж. Бодрийара, «Машин на зрения» П. Вирильо, в которых речь шла о кинематографе как идеальном ресурсе манипуляции.

Ги Дебор в «Обществе спектакля» сосредотачивается на ре-презентативной природе зрелища, которое научилось подавать себя как реальность, скрывая собственно спектакулярное, содержащееся в каждом произведении. Для Дебора реальность мира

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизведимости. С. 56.

представляет собой образы, которые сливаются в непрерывное движение, в котором невозможно разглядеть единство жизни: «Спектакль вообще, как конкретная инверсия жизни, есть автономное движение неживого, одновременно представляет собой и само общество, и часть общества, и инструмент унификации общества. Как часть общества он явно выступает как сектор, со средоточивающий на себе всякий взгляд и всякое сознание. По причине самой своей обособленности этот сектор оказывается средоточием заблуждающегося взгляда и ложного сознания; а осуществляемая им унификация – не чем иным, как официальным языком этого обобщенного разделения. Спектакль – это не совокупность образов, но общественное отношение между людьми, опосредованное образами»¹.

Дебор говорит о том, что спектакль становится основной частью любой действительности. Таким образом, современное индустриальное общество является зрительским, а спектакль подчиняет себе живых людей в той мере, в какой их уже подчинила себе экономика. Спектакль – это экономика, развивающаяся ради самой себя: «Первая фаза господства экономики над общественной жизнью в отношении определения любого человеческого творения повлекла за собой очевидное вырождение “быть” в “иметь”. Настоящая фаза тотального захвата общественной жизни накопленными плодами экономики ведет к повсеместному сползанию “иметь” в “казаться”, из которой всякое действительное “иметь” должно получать свое высшее назначение и свой непосредственный престиж. В то же время всякая индивидуальная реальность становится социальной, непосредственно зависящей от общественной власти и ею же сфабрикованной. Только в том, что она не есть, ей и дозволено являться»². Живя в обществе спектакля, индивид не производит самого себя. Он не имеет доступа к продукту собственного труда, который «отчуждается» в марксовом понимании этого термина, так что постепенно отчуждается и сама жизнь индивида. Первыми жертвами такого отчуждения становятся память и история.

Поль Вирильо рассуждает о трансформации мира под воз-

¹ Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос-Радек, 2000. С. 23.

² Там же. С. 26.

действием технологий, телекоммуникационных и компьютерных систем, которые радикально преобразуют восприятие и всю среду человеческого бытия. Согласно Вирильо, в основе механики культуры лежит стремление к предельной скорости передачи данных. Скорость света электромагнитных волн радикально меняет структуры восприятия человека, ориентированные в своем исходном функционировании на физические ограничения скорости тел – пространство и гравитацию. По мере развития технологий пространство и время словно бы упраздняются. Хронологическое время прошлого, настоящего и будущего уступает место «хроноскопическому» времени: быть экспонированным значит быть телепрезентированным, телеприсутствующим на скорости света, быть выставленным в этом свете, быть телесуществующим¹. Телекоммуникации создают «третий горизонт» (первый – видимая физическая граница неба и земли, второй – психологический горизонт памяти и воображения), «горизонт прозрачности» – квадратный горизонт экрана телевизора или монитора, «проваоцирующий смещение близкого и удаленного, внутреннего и внешнего, дезориентирующий общую структуру восприятия»².

Таким образом, активная оптика организует не только визуальное, но и тактильное восприятие, производя «трансвидимость» сквозь горизонт прозрачности. В результате человеческое восприятие претерпевает глубинные изменения. Вирильо называет это состояние «фундаментальной потерей ориентации», когда происходит как бы стирание индивидуальной идентичности, утрата реальности. Технология требует стандартизации зрения. Но глаз не успевает за скоростью света, зрение мутит и подвергается технологической кастрации. «Техники перемещения приводят нас не к продуктивному бессознательному зрения, которое в свое время грезилось сюрреалистам в фотографии и кинематографе, но к бессознательности зрения, к аннигиляции местоположений и видимости, грядущий размах которой пока еще трудно себе представить»³. Таким образом, говорит Вирильо,

¹ Новейший философский словарь: 3-е изд., испр. Мн.: Книжный Дом, 2003. С. 203.

² Там же.

³ Вирильо П. Машина зрения. С. 19.

человек существует словно бы вырванный из истории, в вечном настоящем, его мнезические привычки постоянно разрушаются, благодаря массированному воздействию медиа. Кинематограф рассматривается как поле несобственного бытия, в котором категории времени и памяти претерпевают существенные изменения. Кроме того, кино становится местом власти, которая аккумулирует образы, задает принципы видения, производит события, толкование и память о них.

Если В. Беньямин, Г. Дебор, П. Вирильо рассматривали производимую кинематографом деперсонализацию негативно, то Ж. Делез предлагает совершенно иной взгляд на характер субъективности, настаивая на том, что в кинематографе существует совершенно особая, только ему присущая логика образа.

Не случайно мысль Ж. Делеза в «Кино» отворачивается от феноменологии с ее редукционистским желанием свести мир к серии представлений субъекта. Для Делеза субъект кинематографического не принадлежит себе, находится во власти коллективных образов, произведенных кинематографом, во власти виртуального, которое не противопоставляется реальному, но является его частью.

По Делезу, кинематографическое движение не существует в мире феноменов. С изобретением кино уже не образ становится миром, но мир – собственным образом. В этом смысле нерефлексивность кинематографа для Делеза является условием существования кино, его онтологическим свойством. Идея Делеза состоит в том, что кинематографический образ создается не с помощью изображения движения, но движением, которое не способно существовать в качестве образа-представления. Как пишет Делез, движение создается последовательностью случайных моментов, каждый из которых не воспринимается по отдельности и которые лишь в совокупности соотносятся с видимым, уподобляются реальности. Очевидно, что логика Делеза предполагает совершенно новый тип восприятия искусства. Можно сказать, что, согласно Делезу, мир кино не воспринимается по законам нашей чувственности и знания. Кино для него – не реальность как таковая, а только реальность желаний и сил, которые вступают в отношения друг с другом. Делез подчеркивает значение в кино смутных, еще не оформленных образов. Мир кино – это мир в

постоянном становлении. Поэтому для Делеза образы кино не сводятся к ожившей картинке.

Как пишет О. Аронсон: «Делез сразу начинает с того, что кино открывает особый тип образов – образы-движения, несводимые ни к какому изображению, а располагающиеся в пространстве между изображениями, фиксируемыми естественным человеческим восприятием и находящиеся за рамками данного типа восприятия. Представление о кино как о движущейся картинке неявно предполагает, что реальность здесь находит свой дубликат, свою копию, восприятие которой устроено по законам естественного восприятия. Для Делеза реальность, возвращенная кинематографом, диктует иной тип восприятия, иной опыт, который становится опытом каждого, – опыт виртуализации. Именно благодаря кинематографу «виртуальное» оказывается не противопоставленным «реальному», но становится его частью»¹.

1.3. Художественная условность как принцип кинематографического произведения

Проблема кинематографической условности связана с природой кинематографа, в которой на равных правах существуют искусство и техника.

Несмотря на веру в документальность, ранние репортажи братьев Люмьер цитировали композиционные особенности импрессионистов, С. Б. де Милль заимствовал принципы освещения у Рембрандта. Особое (связанное с фотографической сущностью объектива) напряжение между формой и материалом – родовое свойство кинематографа.

Даже когда кино отдалилось от традиционных искусств, «переприсвоив» их опыт, обзаведясь собственными сюжетами, оно не перестало ощущать своей промежуточности, оставаясь на перекрестке между «сделанностью» искусства и полупрозрачностью экранного медиума.

Симптоматично, что появление кино мотивировало рождение противоположных тенденций – иллюзионистско-аттракционной,

¹ Аронсон О. Язык времени // Цит. по: Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 14.

стремившейся к манипуляции реальностью, и хроникально-документальной, основывающейся на факте.

Кино то обожествляло иллюзию, как в эпоху немецкого экспрессионизма, то абсолютизировало имманентность, как во времена неореализма и датской догмы.

Регулярная смена вех (от люмьеровских хроник до литературных опытов *Le Film d'Art*, от экспрессионизма до новой вещественности) свидетельствовала о плодотворности их конкуренции.

Кино синтезировало опыт традиционных искусств, обращаясь то к литературе (фильм д'ар), то к живописи (экспрессионизму) и театру (реализм Э. Казана).

1.4. Образ и изображение

Образ и изображение соотносятся по принципу сложности.

Чтобы изображение стало образом, необходим некий сдвиг, отстранение, отказ от автоматизма, или, как сказал бы В. Шкловский, непривычный взгляд на привычное. Художественным образом нечто становится, когда отвлекается от натуры.

Очень наглядное объяснение отличия образа от изображения мы находим у Эйзенштейна, который в статье «Монтаж» обращается к образу времени:

«Возьмем белый средней величины кружок с гладкой поверхностью, разделенный по окружности на шестьдесят равностоящих друг от друга делений. На каждом пятом делении проставлена порядковая цифра от единицы до двенадцати включительно. В центре кружка прикреплены две свободно вращающиеся, заостренные к свободному концу металлические полоски: одна размером в радиус кружка, другая – несколько короче. Допустим, что более длинная заостренная полоска упирается свободным концом в цифру «двенадцать», а более короткая полоска своим свободным концом последовательно упирается в цифры 1, 2, 3 и т. д. до 12 включительно <...> В данном случае изображение и вызываемый им образ в нашем восприятии настолько слиты, что нужны совсем особенные обстоятельства, чтобы отделить геометрический рисунок стрелок на циферблате от представления о

времени. Однако это может случиться и с любым из нас, правда, в обстоятельствах необыкновенных.

Вспомним Вронского после сообщения Анны Карениной о том, что она беременна. В начале XXIV главы второй части “Анны Карениной” мы находим именно такой случай:

“...Когда Вронский смотрел на часы на балконе Карениных, он был так растревожен и занят своими мыслями, что видел стрелки на циферблате, но не мог понять, который час...”

Образа времени, который создавали часы, у него не возникало. Он видел только геометрическое изображение циферблата и стрелок¹.

Для Эйзенштейна образ и изображение соотносятся как богатое (образ) и бедное (изображение). Первое абстрактно, второе конкретно. Рождение художественной формы – это по-гегелевски диалектическое восхождение от конкретности изображения к абстрактности образа.

В одной из своих заметок Эйзенштейн описывает *три стадии становления образа* (от изображения предмета к концепту), обращаясь за иллюстрацией к «Путешествию Гулливера» Д. Свифта.

В качестве примера первой стадии он приводит философов, «изъяснявшихся с помощью показа предметов».

Вторая стадия характеризуется «полуосвобожденностью от чувственного комплекса», связанного с предметом; этот «звукокомплекс» Эйзенштейн сравнивает с диспутами буддистов, во время которых исследовалось соотношение предмета и имени.

Наконец, третья стадия – это титры, соответствующие «чистой абстракции» – свободному от изобразительности начертанию².

Монтажные классификации самого Эйзенштейна, описываемые им в знаменитой статье 1938 года («Монтаж»), – это аналогичные движения в сторону усложнения и абстракции (от метрического монтажа к тональному, от тонального к обертонному). В результате конкретный предмет превращается в иероглиф, освобождается от непосредственных изобразительных качеств, удаляется от фотографической изобразительности к символу.

¹ Эйзенштейн С. Монтаж. URL: https://toyallib.com/read/eyzenshteyn_sergey/montag_1938.html#0

² Иванов В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. С. 7.

1.5. Художественная форма

Художественная форма в кино – это система изобразительных средств, единство формы и содержания.

В книге «Искусство кино» Д. Бордуэлл предлагает следующие принципы фильминой формы.

Функциональность. Каждый из фильминых элементов имеет свою функцию, выполняет ту или иную роль в общей системе.

Так, например, в фильме «Гражданин Кейн» О. Уэллса функция появления жены Кейна в одном из первых и заключительных флешибеков важна для общей системы восприятия характера героя. Столь же важны зеркала и лестницы в фильме А. Рене «В прошлом году в Мариенбаде» или вальс «Весела вдова» в хичковской «Тени сомнения».

Сходство и повторение. Повторение – базовый элемент любого фильма.

Чтобы зритель узнавал героя (его привычки, характер) и лучше понимал сюжет, в фильме должны присутствовать повторяющиеся элементы, которые также называют мотивом. Мотивом может быть вещь, цвет, объект, мелодии, сопровождающие появление героя. Например, цвета в бергмановском «Шепоте и криках» или церковные символы в «Причастии».

Различие и вариации. Изменение интенсивности цвета, трансформация характера, обстоятельств, усиление ритма, темпа – все это создает эффект движения и развития художественного целого. Так, в «Молчании Лорны» братьев Дарденнов изменение поведения героини передается через телесный рисунок, движение, а нарастание угрозы в хичковском «Подозрении» – с помощью музыки и света.

Развитие. Чередуя сходство и различие, фильм развивает собственные мотивы, темы, смыслы. От начала к финалу мы наблюдаем прогрессивное движение – в детективе от незнания к знанию, в драме – от слепоты к пониманию собственной участии.

Единство/дизъюнктивность. Единство предполагает, что все фильминые элементы связаны друг с другом и образуют целое. Каждый из элементов имеет значение, его роль важна для общей

системы отношений. Однако одновременно есть фильмы, чьим формальным принципом является как раз дизъюнктивность, пробелы, разрывы в наррации, ложные флешбеки. Примерами такого кино становятся фильмы А. Роб-Гийе и А. Рене, Ж.-Л. Годара, М. Антониони и пр.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое художественная форма?
2. Чем отличается образ от изображения? Приведите примеры различия, используя материал конкретного фильма.
3. Назовите принципы фильминской формы.
4. Чем занимается поэтика? Что входит в ее задачи?
5. Чем отличается историческая поэтика от аналитической?

Глава 2

ОРГАНИЗАЦИЯ КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ В ФИЛЬМЕ

2.1. Нarrатив. Фабула. Диегезис. Сюжет

Определение «классический голливудский фильм» предполагает, что речь идет об особенностях нарратива, под которым понимают связный рассказ, линейный тип изложения истории.

В этом смысле советская мелодрама «Москва слезам не верит» В. Меньшова – идеальный голливудский фильм, а «Малхолланд Драйв» Д. Линча, сделанный в Голливуде, – нет.

Классический нарратив имеет начало, середину и конец и рассказывает о герое, который движется к цели, преодолевая препятствия.

Нарратив создает видимость связности и взаимообусловленности событий. К финалу истории зритель понимает причины, побудившие персонажа поступать так или иначе, финальная точка реорганизует смысл произведения, делает видимой его морфологию.

Мы говорим «видимость связности», потому что в действительности в нарративной истории много лакун (энное количество событий, обстоятельств, черт характера от зрителя скрыто); нарратив манипулирует временем, скрывает от зрителя собственную структуру.

Французское определение шва (suture) идеально описывает то, что делает нарратив. Он в буквальном смысле «сшивает» то, что не обладает причинно-следственной связью, скрывает зияние, существующее между причиной и следствием, событиями и поведением персонажей.

Например, в «Головокружении» А. Хичкока совершенно неясно, как спасся персонаж Джеймса Стюарта. Кто подал ему руку, когда его напарник сорвался с крыши? Зритель не задается подобным вопросом, ибо им не задается рассказ, который переводит внимание на детективное приключение. В фильме Хичкока мы видим детали, персонажей, понимаем перипетии сюжета; иными словами, все, кроме того, как это сделано, кроме приключения нашего взгляда, обращенного на экран и завороженного экраном.

Согласно Д. Бордуэллу, **нarrатив** – это цепочка последовательных событий, совершающихся в определенном пространстве и времени.

Наиболее важны для нарратива время и причинность.

Для того чтобы наглядно продемонстрировать то, как работает нарратив, Бордуэлл использует следующий пример: «Человек ворочается на кровати не в силах заснуть. Разбитое зеркало. Звонит телефон». Мы не можем осмыслить происходящее, так как действия не имеют причинно-временных отношений. А теперь представим другой вариант: «Человек повздорил с начальником. Ночью он не может заснуть. Утром, бреясь, он настолько взбешен, что разбивает зеркало. Звонит телефон. Начальник просит извинить его». Сейчас перед нами нарратив. Мы можем связать цепочку событий, представить, где и когда они происходят, где находится телефон, что чему предшествует, почему разбивается зеркало.

Для понимания нарративного типа повествования необходимо ввести понятия *фабулы*, *сюжета (дискурса)* и *диегезиса*.

Так, в самом начале фильма А. Хичкока «К северу через северо-запад» мы уже кое-что знаем о герое картины: Манхэттен, час пик, он и секретарша выходят из лифта. Зритель понимает, что герой – бизнесмен, занятой человек. Весь событийный сюжетный строй, то, что мы знаем и о чем можем догадаться, – это строй диегезиса.

Диегезисом называют реальность внутри игрового мира, то, что видят и слышат герои. Само понятие происходит от греческого *diegesis*, обозначающего «повествование» или «сообщение».

В фильме Хичкока трафик, небоскребы, даже люди, которые в настоящий момент за кадром, при этом существуют в пространстве истории, принадлежат к пространству диегезиса.

В фильме есть моменты, которые не охватываются диегезисом.

Например, титры, закадровая музыка – ведь герои не видят титров и не слушают музыки. Последние принадлежат порядку дискурса.

Под сюжетом понимается все видимое и слышимое зрителем.

Сюжет включает в себя все события фабулы, непосредственно показанные, и то, что герои истории не видят и не слышат.

Сюжет – это все, что представлено зрителю. То, что он видит, и то, что входит в понятие фабулы (оживленный Манхэттен,

разговор с секретаршей), а также *внедиегетические элементы*, находящиеся за пределами вымышленного мира героев (закадровая музыка, титры).

Сюжет еще называют *дискурсом*.

Сюжет, или *дискурс*, – это «что» фабулы + «как», «в какой обстановке».

Рассказчик может представить какие-то события прямо (тогда они часть фабулы), а какие-то спрятать или просто проигнорировать (мы ничего не знаем об отце героя Кэрри Гранта).

Таким образом, в понятие *фабулы* входят события, которые происходят с героями, и события, которые мыслятся как происходящие.

В понятие сюжета входят как очевидно представленные события (событийный строй фабулы), так и внедиегетические элементы.

Конец 1950-х годов принято связывать с появлением повествований, в которых диегетические границы становятся проникаемыми.

Подобная точка зрения справедлива лишь в том случае, если речь идет о регулярности использования приема.

Ведь уже в фильмах 1920-х годов (в немецком экспрессионизме, французском авангарде, первых английских фильмах Хичкока) диегетическое и внедиегетическое пространства далеко не всегда стабильны.

Скажем, в «Наполеоне» А. Ганса мы наблюдаем, как внутри игрового повествования оказывается документальный эпизод с настоящим домом Наполеона на Корсике, в «Кабинете доктора Калигари» рисованные титры предвосхищают сюжет следующего кадра, в «Жильце» Хичкока одна и та же музыка оказывается закадровой и внутрикадровой.

2.2. Слагаемые нарратива: герой, время, пространство, причинность

Герой. В нарративном повествовании всегда есть герой, чей характер мотивирован нарративом: черт ровно столько, сколько необходимо рассказу.

Сложный, богатый характер важен для героя психологической драмы и абсолютно не нужен герою слэптика. Нет ничего наивнее, чем попытка снабдить маньяка с бензопилой эдиповой травмой.

В классическом детективе герой нарисован довольно детально, однако эта детальность касается качеств, отличающих сыщика от обычного человека. Детектив – это прежде всего интеллект, освобожденный от сути повседневного мира. Ему почти не знакомы привязанности, у него нет никакой личной жизни, ничего, что бы отвлекало его от приведения мира в порядок. Аристократ Конан Дойля и Эдгара По – скорее – созерцает, чем действует: он редко пускает в ход кулаки, и для решения очередной интеллектуальной задачи ему даже не нужно выходить из квартиры. Классический детектив культивирует одиночество персонажа, его бросающуюся в глаза отделенность от общества, его странные склонности и привычки. Озабоченность формой усов у Эркюля Пуаро, орхидеи у Ниро Вульфа, морфий и скрипка у Шерлока Холмса – все эти маленькие штрихи свидетельствует об эксцентричности самого интеллекта, о трещине или – скорее – безумии, принадлежащим уже самой рациональности, которая так оберегается жанром.

Когда в начале 1940-х годов детектив переживает очередной ренессанс, на сцену выйдут совершенно другие герои. Сыщики Раймонда Чэндлера и Дэшила Хэмметта отличаются от предшественников. Им не знакомо аристократическое спокойствие их викторианских коллег, они действуют инстинктивно, не успевают подумать, хватаясь за пистолет. Если в классическом детективе, как пишет Т. Шатц, преступление «рассматривается как моральная аберрация»¹, а идентификация преступника «немедленно восстанавливает социальное равновесие, нарушенное лишь временно»², то в нуаре преступление проявляет болезнь самого общества. Там, где герой Конан Дойля, разгадывая очередную загадку, полагает, что избавляет реальность от хаоса, сыщик черного фильма 40-х уверен, что он всего лишь развязывает один из узлов в «мире тотальной социальной коррупции»³.

¹ Schatz T. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System. Austin: The University of Texas, 1981. P. 124.

² Ibid.

³ Ibid.

В хэмметовских детективах преступление уже не «сюжетный прием, ведущий к сложной битве умов»¹, принадлежащих верхушке общества, но «всепроникающий социальный фарс, который пронизывает городскую среду и практически всех ее обитателей»². Маньеристский мир черного детектива, его мизансцена, унаследованная от немецкого экспрессионизма и поэтического реализма, сам является персонажем, что автоматически лишает героя необходимости прежней харизмы. Случай «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса показывает, что сыщик может и вовсе исчезнуть, став функцией, обеспечивающей течение нарратива.

Время. Зритель следит за сюжетом и конструирует фабулу.

Сюжет может рассказывать историю в хронологическом порядке. Или как в детективе, где время повернуто вспять, двигаться из конца в начало истории.

Сюжет может воспроизводить несколько вариантов одного и того же события, чтобы, как в фильме «Гражданин Кейн» О. Уэллса или «Все о Еве» Д. Манкевича, дать наиболее полное представление о персонаже или событии.

Время сюжета, фабулы и экранное время (длительность фильма) традиционно не совпадают.

Например, время фабулы «К северу через северо-запад» – один год (создание Каплана спецслужбами, развод Торнхильда и т. д.), время сюжета – четыре дня и ночи, время фильма – 136 минут.

Сюжет использует *экранное время*, чтобы *манипулировать фабульным*.

Самый известный пример растягивания фабульного времени – сцена подъема мостов в «Октябре» Эйзенштейна.

Говоря о специфике экранного времени, Я. Мукаржовский указывает на существенные отличия между хронотопом в кино, литературе и театре. Если в эпическом времени зритель имеет дело «с одним течением времени (с развитием действия), в драматическом времени – с двойным течением времени (текущее действие и течение зрительского времени, причем оба ряда неизбежно параллельны), то у кино – три потока времени: действие,

¹ Schatz T. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System. P. 124.

² Ibid.

протекающее в прошлом, “изобразительное” время, протекающее в настоящий момент, и, наконец, время воспринимающего субъекта, параллельное предыдущему временному ряду.

Благодаря этой сложной конструкции кино обретает богатые возможности для временной дифференциации. Использование ощущения времени, свойственного самому зрителю, сообщает кино жизненность, подобную жизненности драматического действия (соприсутствие), но при этом ряд “изобразительного” времени, отделяющий действие от зрителя, предотвращает автоматическое соединение развертывающегося действия с реальным временем, в котором живет зритель, в результате чего так же, как в эпике, возникает возможность свободной игры со временем действия»¹.

Пространство. Пространство обозначает координаты, по которым мы сверяем изменения, которые происходят с героем: Канзас и страна Оз у Флеминга («Волшебник страны Оз»), замок Ксанаду у Уэлса («Гражданин Кейн»).

Иногда нам рассказывают о местах, не представляя их.

Например, мы не видим дома Торнхильда («К северу через северо-запад») или колледжа, из которого выгнали молодого Кейна. В этом случае нарратив заставляет нас вообразить то, что сам он скрывает.

Причинность. Нарратив развивает действия агента (героя), существующего в пространно-временных обстоятельствах. Поэтому для нарратива важно дать представление о том, что произошло изменение ситуации. Фильм не начинается, но – скорее – открывается (всегда есть некая история до начала).

Сюжет сообщает нам информацию, стремится удержать наше внимание. Впрочем, совсем не обязательно нечто скрывать, можно просто переставить порядок действий или создать ситуацию, в которой объективная информация будет читаться как субъективная, и пр.

Классический голливудский нарратив представляет собой идеальный вариант повествования. По сравнению с ним любой другой кинематограф оказывается куда менее нарративным, «повествовательно слабым».

¹ Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 396–410.

Так, очевидно слабым в нарративном смысле является немецкий экспрессионизм, французский импрессионизм или поэтический реализм. Слабость фабулы – характерная черта неорелизма, где умножение предметной среды провоцирует движение против фабулы, обращается к меланхолии самих вещей, к поэтической, описательной функции кинематографа.

Слабый нарратив – примета некоторых жанров, например, американской комической, где гэг является собой род шоустоппера – зрелища, которое буквально прерывает повествование, или американского нуара (наиболее характерны в этом отношении «Глубокий сон» Г. Хоукса или «Мальтийский сокол» Д. Хьюстона).

Слабость нарратива, таким образом, характерна для типов картин, в которых усилен формальный, поэтический уровень, и в которых отсутствует параллелизм сюжета и фабулы, естественный для классического голливудского фильма.

Крайне интересен случай Хичкока, у которого при стабильности нарратива присутствует откровенный дисбаланс сюжета и фабулы. Например, знаменитая сцена на кукурузном поле в картине «К северу через северо-запад» длится восемь минут, хотя для фабулы хватило бы и минуты. В фильмах Хичкока завершение истории не разрешает никаких – кроме поверхностно фабульных – отношений, а счастливый конец оставляет больше вопросов, чем ответов.

Нарративная «слабость» ощущается сильнее всего в авторском кино. В 1960-е, переживающие кризис субъекта, а значит и героя, который оказывается бесконечно детерминирован языком, идеологией, культурой и пр., классический нарратив – с его стабильными пространственно-временными отношениями и причинностью – оказывается столь же проблематичен, как и бесшовный монтаж по оси. Классический нарратив предполагает, что у текста есть рассказчик, своего рода Бог, высшая инстанция, которая держит в руках все нити повествования, все узлы судьбы.

Особенностью авторского кино является наличие не одного, а нескольких диегезисов. Одним из характерных примеров подобных повествований является «Мой американский дядюшка» Алена Рене.

У Рене повествование из жизни трех персонажей – Жана Ле Голля, Жанин Гарнье и Рене Рагно – прерывается речью биолога

Анри Лабори, в манере телевизионного репортажа рассказывающего о том, как человеческий мир оказывается детерминирован биологическими законами («человек является говорящим животным», «борется за доминирование», «мимикрирует под социальное окружение», «подчиняется принципам потребления, удовольствия и борьбы»).

А. Рене намеренно культивирует ощущение объективности. Несмотря на то что в фильме Рене два диегезиса (художественное пространство с вымышленными героями и телевизионное интервью Лабори никогда не пересекаются), жизнь персонажей начинает интерпретироваться, исходя из детерминистских взглядов биолога. Зритель оказывается жертвой аргументативной строгости, объективности, которая у Рене становится художественным приемом.

2.3. Диснarrатив

Диснarrатив – характерная черта повествований, появляющихся с конца 1950-х годов.

Под *диснarrативом* понимается «фальсифицирующий» рассказ, параллельный и альтернативный главной сюжетной линии.

Диснarrатив – характерная черта французского нового романа. Сам термин принадлежит Аллену Робу-Грие и применим как к кино, так и к литературе.

В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене и Алена Роба-Грие мы имеем дело с альтернативными событиями, ни одно из которых не получает характер реального. Встреча героев в Мариенбаде либо имела место, либо создана воображением рассказчика.

Появление подобного рода фальсифицирующих повествований – примета кино, в котором «место синтагматических отношений («отношений сосуществования единиц языка», правил, по которым строятся высказывания, подчиняющиеся формуле «и-и»), обусловливающих нормы построение высказывания, занимают парадигматические (отношения противопоставления нескольких элементов языка, выбора одного из взаимоисключающих элементов; единицы языка объединяются, соответствуют функции «или-или»)».

Если традиционная семиология «отождествляет кинематографический образ с высказыванием», то кинематограф 1950-х рождает образы, которые могут не иметь означающего, представляя собой незначимые изображения без кода. Становясь серийным, повествование «утрачивает однородный и отождествляемый характер, объясняющийся приматом синтагмы»¹.

2.4. К понятию реализма в кино

Тот факт, что кинематограф запечатлевает действительность, не снимает проблемы его сложной (находящейся между наукой и искусством) генеалогии. Пространство в кино изоморфно реальному, при этом ограничено рамками кадра. Этот конфликт между иллюзией изоморфизма и границей экрана составляет, по Ю. Лотману, одно из базовых противоречий кино.

В кино крупный план «штурмует» экранный периметр. Деталь, «заменяя целое, становится метонимией»². Ни в одном из искусств образы, «заполняющие внутреннюю границу художественного пространства, не стремятся столь активно ее прорвать, вырваться за ее пределы»³.

Понятие реализма в кино зависит от временного контекста, от того, что признается реальным в ту или иную эпоху.

Например, в начале 1930-х годов в голливудском кино реализичным становится бесшовный монтаж по оси, а в конце 1950-х такой монтаж кажется чрезмерно искусственным, не отвечающим времени. Французская Новая волна не скрывает присутствие камеры, монтажный скачок у Годара выглядит столь же законным, как шероховатости или исполнительские издержки в игре.

Со сменой эпохи меняются стили. На смену экзотическим, необычайным лицам 1920-х, вроде К. Фейдта и А. Нильсен, приходят «ординарные», «подчеркнуто неинтересные» типажи. В 1940-е годы по-другому начинает цениться пение. Теперь, как заметил Б. Балаш, оно будет оправдано только в том слу-

¹ Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. С. 143.

² Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 32.

³ Там же.

чае, если поет певец, ибо «необычайно красивый голос звучит неестественно»¹.

Таким образом, реализм оказывается всякий раз связан с контекстом.

Каждый кинематографический стиль (от немецкого экспрессионизма до французской Новой волны) исходит из собственного представления о современной (а значит – реалистичной) поэтике.

Процесс устаревания экранной реальности связан как с дискурсивным, так и с референциальным порядком.

Фотографическая природа кино оказывается способной улавливать то, как реальность выходит из обихода.

Язык дает возможность сказать «старый Антониони», не позволяя говорить «старый Микеланджело» или «старый Бах».

Само понятие реализма становится проблематичным в 1960-е годы. Возникает понятие «эффект реальности», которое Ролан Барт вводит в одноименной статье. Анализируя литературные приемы Флобера и Мишле, Барт показывает, что описание «места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства»² имеет риторический, эстетический характер.

Для Барта описание подчиняется «правилам данного типа речи», в силу того что значимыми оказываются исключительно нормы описательного жанра «льзов и оливы можно с легкостью помещать в страны Севера»³.

Таким образом «эстетические правила вбирают в себя правила референциальные»⁴.

Однако если в отношении литературного письма бартовское понимание реализма как набора описательных процедур очевидно работает, то в отношении кинематографа оно оказывается, как минимум, спорным.

В кино в отличие от литературы момент «современности» подтверждается самим языком, использующим определения «старый» или «современный» в адрес тех или иных фильмов.

¹ Балаш Б. Поэтика кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 93.

² Барт Р. Эффект реальности. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. URL: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94f.htm>

³ Там же.

⁴ Там же.

«На оперной сцене мы видим Радамеса, драматический театр предлагает нам Гамлета или Ореста, но стоит экранизировать эти сюжеты, как мы с неизбежностью увидим не только египетского фараона или датского принца, но и американца, артиста Голливуда, англичанина или даже более узко – Жерара Филиппа или Смоктуновского»¹, – проницательно скажет Лотман.

Об этом же говорит знаменитое высказывание Годара о любом художественном фильме как документальном фильме об актерах.

В отличие от театрального актера актер в кино гораздо теснее связан с собственным амплуа, роли имеют внеэкранную достоверность, восприятие персонажа как «человека из жизни», предполагает иную по отношению к театру меру условности.

Зритель, который помнит актерское амплуа, неизбежно транслирует свои ожидания в другие картины, наделяет знакомыми качествами новые роли. Амплуа может помогать и мешать – выступать дополнительной краской или, наоборот, вызывать ненужные ассоциации.

Так, Р. Барт в «Мифологиях» вспоминает нелепый грим голливудских актеров, изображающих Цезарей: «Волосы Кальпурни демонстративно спутаны, Брут постоянно потеет, секреция и пр., видимо, вынуждены выдавать волнение, но – сам факт узнавания лица, переигравшего шерифов, уничтожает эту античную эффектность, которая слетает как дешевая позолота»².

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое нарратив?
2. Назовите слагаемые нарратива.
3. Насколько богатым должен быть характер героя нарративного повествования?
4. Чем фабула отличается от сюжета?
5. Что такое дискурс?
6. Приведите примеры различия и совпадения сюжетного и фабульного времени, сюжетного, фабульного и экранного времени.
7. Что такое диснarrатив? Приведите примеры диснarrативов.
8. Как соотносятся понятие реализма с времененным контекстом?
9. Что такое реалистическое кино?

¹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 54.

² Барт Р. Мифология. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. С. 320 .

Глава 3

ПРЕДКАМЕРНОЕ ПРОСТРАНСТВО И СТИЛЬ

3.1. Мизансцена

Слово «мизансцена» означает расположение на сцене, поэтому все – от декораций до света и положения актеров на сцене – являются ее элементами.

Долгое время мизансцена касалась почти исключительно положения актера внутри декорации. Правила мизансцены определяли системы выходов, регламентируя то, что мог и не мог делать актер (например, каким плечом поворачиваться, уходя со сцены).

Ситуация меняется в конце XIX века, во многом благодаря опыту Станиславского, реформировавшего искусство мизансцены.

Существенное отличие между театральной и кинематографической мизансценами состоит в разной степени подвижности зрителя. Если театральный спектакль рассчитан на зрителя, у которого есть свое идеальное место (середина одиннадцатого/тридцатого ряда партера, откуда зритель видит все действие), то фильм – на зрителя, протеистически поспевающего за движением кинематографического аппарата.

В театральной мизансцене зритель сам выбирает, на что смотреть, в кинематографической – следует за положением камеры.

Если в театральной мизансцене ракурс сцены один и тот же, то в кинематографической – наоборот, он постоянно меняется, так же как темп (рапид или, наоборот, ускоренная съемка) или крупность планов.

В театре зритель аналитически вычленяет из общего частное, в кино – «монтирует» изображения, двигаясь из частного к общему.

В характере построения мизансцены находят выражение стиль и жанр произведения.

Основными аспектами мизансцены становятся декорации и костюмы, грим, свет, положение киноаппарата, положение актеров.

Разумеется, все эти аспекты выделяются аналитически, а сам эффект мизансцены возникает из сочетания всех формальных элементов.

3.2. Выбор натуры и декорации

Многие жанры и режиссерские стили определяются пристрастием к натуре или павильону.

Так, для экспрессионизма – с его недоверием к миметическому искусству – более естественен павильон, а для итальянского неореализма или французской Новой волны – интерьер и живая натура.

Выбор натуры важен для создания эффекта реалистического правдоподобия. Так, аутентиста Л. Висконти волновали мельчайшие детали обстановки, дома, ландшафта. Хичкок ценил интерьеры, однако одновременно предпочитал работу в павильоне на натуре и даже, когда технические возможности вполне позволяли, использовал комбинированные съемки. Тяготевший к студийной съемке Феллини в «Сладкой жизни» строил искусственные павильоны Виа Венето.

Надо подчеркнуть, что сама по себе живая натура и павильон автоматически не гарантируют искусственности или реализма.

Натура может казаться сделанной в павильоне, искусственной, а павильонная съемка – напротив, обманывать, выдавая искусственное за настоящее. Так, реальные городские ландшафты в «Носферату, симфонии ужаса» Ф. В. Мурнау выглядят иллюзорно, а снятые в студии сцены Казбы в «Пепе ле Моко» Ж. Дювиелье, наоборот, создают ощущение документальности.

Использование павильона или интерьера, павильона или натуры имеют разные эстетические задачи.

Например, Хичкоку важно субъективное ощущение кадра, реальности как ментальной конструкции, а Феллини – мира как оптической галлюцинации визионера-героя.

В фильме «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» использование павильона подчеркивает «мифологический характер реальности». Герой Джеймса Сьюарта, открывающий газетчикам правду о том, что выстрел, избавивший город от бандита Либерти Вэланса, принадлежал не ему, понимает, что правда так и останется похороненной, ведь людей интересуют легенды.

Абсолютно новаторской с точки зрения обращения с интерьером/натурой (равно как с реквизитом и декорациями) оказывает-

ся пространство проекта Ильи Хржановского «Дау». Гигантское здание института, воплощенное как реплика закрытому научному институту, в котором трудился Ландау, совмещает в себе черты натуры и павильона. По характеру – это, разумеется, декорация, павильон, специально построенный для того, чтобы проект «Дау» смог быть реализован на пленке, однако он же одновременно и интерьер, коль скоро реальные люди, воплощавшие самих себя в роли исторических персонажей, жили в нем на протяжении нескольких лет. Любопытно, что аутентичность в «Дау» является способом остранения, именно через приметы аутентичного (советскую мебель, подлинные детали обстановки, не без иронии воспроизведенный сталинский стиль) Хржановский дистанцирует людей/персонажей от себя и от времени. Зрителя «Дау» захватывает это размывание настоящего/прошлого, которое происходит не через монтаж или традиционные разрывы речи и изображения, как это было в кино 60-х, а с помощью костюма, декорации. Правдоподобие и аутентичность здесь играют роль рамки.

В «Дау» кино обращается к собственной онтологии. Средствами кино здесь развоплощается время как таковое. Настоящее переживается как уже-ставшее-прошлым. В самой съемке акцент сделан на разнообразные отражения, стеклянные поверхности, синий и серый света, подчеркивающие этот сновидческий характер реальности. Жизнь в «Дау» дана осозаемо и конкретно и одновременно как сон. Использовать реальных людей (не актеров), помещенных в нереальное календарное время – это значит создать на уровне вещной материальной реальности настоящий коллаж: в «Дау» за вещами не проступает никакой сущности, в этой реальности принципиально невозможно какое-то «само по себе», здесь парадоксальным образом нет ничего настоящего в силу того, что с помощью аутентичности как приема сама ложь настоящего и разоблачается. В одежде это особенно чувствуется. Одежда – еще одна рамка. Еще один способ остранения. Одежда как будто бы не сливается с персонажем, но, так сказать, существует сама по себе. Остроугольные пальто, как будто бы чрезмерно отстающие от плечей, мешковатые платья – умышленность реквизита здесь проявляется на каждом шагу.

3.3. Цвет

С момента изобретения кинематографа почти каждый фильм подвергался цветовой обработке. В афишах начала века вирированное кино именовали «обыкновенным»; другой разновидностью был «раскрашенный фильм», под которым имелся в виду фильм, изготовленный при помощи трафаретов либо вручную. Вершиной эволюции на заре 1910-х – как замечает Н. Изволов – было многокрасочное кино фирмы «Кинемаколор»¹.

При обилии разработок в области цвета (только за более 35 лет с момента изобретения кинематографа на различные виды производства цветного кино были получены сотни патентов) его выразительные способности в немую эпоху были невелики.

Цвет применяется при окрашивании титров и вираже.

В книге «Вся кинематография»² (1916) приводились таблицы рецептов вирирования, согласно которым ночь окрашивали в голубой, а утро – в розовый, таинственность выражалась с помощью зеленого цвета, а цвет ламп или свечей передавали коричневым или желтым.

Несмотря на обилие экспериментов цвет как выразительный элемент мизансцены появляется лишь в эпоху промышленного производства цветной пленки.

Только в 1960-е годы цвет эмансируется от репрезентативного качества, обретает самостоятельное значение.

У режиссера есть выбор между цветным и черно-белым изображением.

Одним из первых колористов в кино считается В. Минелли, чьи новаторские эксперименты оказали влияние на развитие цветного кинематографа. Цвет у Минелли – факт экранной драматургии.

В одном из ранних мюзиклов «Встреть меня в Сент-Луисе» режиссер стилизует скучный провинциальный Сент-Луис в духе обложек из-под шоколадных конфет. Цвет выражает мечту, заставляя воображаемое пространство Сент-Луиса конкурировать с настоящей Америкой.

¹ Изволов Н. Феномен кино: история и теория. М.: ЭГСИ, 2001.

² Вся кинематография. Настольная и справочная книга. 1916. М.: Карамзин, 2017.

Ж. Тати во «Времени развлечений» использует цвет как элемент нарратива. Если холодные металлические цвета первой части подчеркивают функциональный характер эпохи (стерильные, непроницаемые фасады, ультрасовременный дизайн с его обещанием прозрачности), то потеплевшая палитра второй части фильма очеловечивает кварталы старого города.

Радикально подходит к цвету Антониони. В «Красной пустыне» предметный мир конкурирует с человеком, вытребывая себе право голоса. Избегая натурализма, Антониони окрашивает интерьеры и мебель, стены домов, даже яблоки уличного торговца, придавая пространству подчеркнуто абстрактный характер.

Столь же новаторски цвет используется Жаком Деми. В его «Шербургских зониках» цвета образуют бинарные пары, вступают в отношения взаимного отрицания. Так, розовый цвет Франсузы по отношению к материнскому красному выступает как недостаточно зрелый. Цвет становится значимым лишь в оппозиции к соседнему, указывая на место, которое он занимает в структуре. У Деми колористическая палитра подчеркнуто не совпадает с чувствами персонажей, и сам мюзикл лишается прежнего простодушия, обозначая дистанцию между жизнью и жанром.

Цвет определяет драматургию «Мистерии Пикассо» Ж.-А. Клузо, черно-белого фильма, отпечатанного на цветной пленке (кроме моментов, изображающих картины).

Как напишет Базен, Клузо практически придумывает мир заново, исходя из того, что «реальный мир – за “исключением живописи” – выдержан в черно-белом цвете»¹. Благодаря однородности позитивной пленки, фильм обретает материальное единство. Поэтому зрителя не удивляет, что черно-белое изображение художника сменяется цветной картиной. Если бы Клузо снял цветное кино, живопись «оказалась бы пластиически в одной реальной плоскости с художником. В результате на экране синий тон картины был бы одинаков с синими глазами художника, а какой-нибудь красный цвет на полотне отождествлялся бы с красной рубашкой самого Клузо»². Чтобы зритель мог ощутить существование цве-

¹ Базен А. «Тайна Пикассо». Фильм в духе Бергсона. URL: <https://seance.ru/n/33-34/jubileum33-34/tajna-pikasso/>

² Там же.

та на холсте, Клузо должен был «разделить цвет на самого себя»¹. А коль скоро естественная реальность «есть форма, помноженная на цвет»², она в результате деления «сводится к одной лишь форме, то есть к черно-белому сочетанию, тогда как живопись, представляющая собой краску, наложенную на цвета реального мира, сохраняет после такой операции свой эстетический хроматизм»³.

3.4. Костюм и грим

Костюм. Мы запоминаем облик того или иного героя по элементам его костюма: трубка господина Юло, трико Мюзидоры, шляпа Китона и пр.

Костюм определяет поведение и характер героя, задает драматургию пространства.

Тяготеющий к историческому правдоподобию Л. Висконти использует подлинные фасоны одежды и фактуры тканей. Ф. Ланг в «Нибелунгах» занимается стилизацией, рифмую узоры на платьях героев с орнаментом стен бургундского замка. К стилизации склонен и С. Эйзенштейн, одним костюмом создававший полифоническую оркестровку пространства. Как пишет Д. Бордуэлл, «благодаря цвету и особой текстуре в сценах движения Грозного, кажется, что и сам костюм обретает подвижность»⁴.

Хрестоматийным примером удачно найденного костюма является гардероб Ч. Чаплина, в котором принципиально наличие шва, монтирующего аналитический, дисгармоничный образ героя.

Мир Чаплина – не качественный, но, наоборот, сконструированный так, чтобы внутри всегда сохранялось чувство противоречия. Асимметрия верха и низа «пробалтывается не столько о заемном происхождении образа, но, скорее о любого рода происхождении как заемном по преимуществу»⁵. Уже сам костюм с

¹ Базен А. «Тайна Пикассо». Фильм в духе Бергсона. URL: <https://seance.ru/n/33-34/jubileum33-34/tajna-pikasso/>

² Там же.

³ Там же.

⁴ Bordwell D. K. Thompson. Jeff Smith. Film Art. An Introduction. Eleventh edition. New York: McGraw-Hill, 2016. P. 544.

⁵ Смирнова В. Эффект Чарли. URL: <http://cineticle.com/texts/1485-charlie-effect-mimesis.html>

его «намеренной лапидарностью, с демонстрацией шва является атакой на оптическую привычку аудитории»¹.

Грим. Удачные роли – результат не только игры, но и правильно найденного грима. Грим, как и костюм, создает персонажа.

Идеальный пример находки художника и режиссера – грим Макса Шрека в «Носферату, симфонии ужаса» Ф. В. Мурнау.

Использование грима или отказ от него – характерные черты разных стилей и жанров.

В классическом голливудском кино грим часто используют для моделирования внешности, чтобы скрыть дефекты и неровности кожи, в немецком экспрессионизме – для того, чтобы абстрагироваться от «фальшивой естественности», уловить сходство лица с не-лицом.

Отказ от грима в итальянском неореализме продиктован стремлением к документальности.

К. Т. Дрейер в «Страстих Жанны д’Арк» не использует грима. Поскольку картина строится на крупных планах, ему важно сохранить мельчайшие детали мимики.

3.5. Свет

Значение света в кино столь же важно, как в театре и живописи. Свет определяет жанр, диктует характер и смысл картины.

Естественный/искусственный свет в той же степени характеризует пространство, как использование натуры и павильона, наличие или отсутствие грима. Все битвы за реализм сопровождались призывом к естественному освещению, и наоборот – там, где кино обращалось к стилизации, использовали искусственный свет.

Преуспев в создании разных типов неорганических, эфемерных пространств, экспрессионизм непосредственно зависел от света. Не случайно уже на стадии раскадровки немецкие режиссеры расписывали положение освещения в кадре. Борьба света и тени создавала параллельную жизнь на стенах домов, одушевляла предметы, рождала воображенную географию улиц.

¹ Смирнова В. Эффект Чарли. URL: <http://cineticle.com/texts/1485-charlie-effect-mimesis.html>

Во многом, как пишет Л. Айснер, экспрессионизм заимствовал светотеневые эффекты из театральной эстетики М. Рейнхарда – с ее стремлением к деформации людей и предметов, драматической акцентировке характеров¹.

Нarrативные способности света в экспрессионистском кино предопределяли поступки героев. Так, в «Черном ходе» П. Лени свет диктовал восхождение героини на крышу, предсказывая ее движение к финальному самоубийству. Используя внутрикадровый и закадровый свет, экспрессионисты дереализовали пространство, извлекали свечение непосредственно из предметов.

Лицо в экспрессионизме становилось сопричастным «неорганической жизни вещей».

Как пишет Ж. Делез: «Лицо делается полосатым, линованным, показывается сквозь сеть с более или менее узкими ячейками, отражает жалюзи, отблески огня, листья или солнца сквозь деревья <...> Лицо показывается как бы в неделимом свете или становится белым, как при неколебимой рефлексии Кримхильды. Оно обретает четкие контуры и переходит к другому полюсу: к жизни духа или же к духовной непсихологической жизни. Объединяются красноватые отблески, сопровождавшие всю серию степеней затененности, они образуют нимб вокруг лица, ставшего фосфоресцирующим, искрящимся, сияющим; из света возникает существо. Сверкание выходит из теней, мы переходим от интенсификации к рефлексии. Правда, эта операция может быть и дьявольской, когда показывают бесконечно меланхоличного демона, отражающего тьму в пламенном круге или же сжигающего неорганическую жизнь вещей (демон из “Голема” Вегенера или из “Фауста” Мурнау). Но это может быть и божественной операцией, когда дух отражается в себе в виде Гретхен, спасенной божественной жертвой; в виде вечно горящей эктоплазмы или фотограммы, уступающей место лучезарной духовной жизни (опять же у Мурнау – Эллен из «Носферату» или даже Индре из “Восхода солнца”»².

Там, где экспрессионизм исследовал всевозможные варианты падения, растворения границ предметов, французская школа (Ж. Эпштейн, Ж. Гремийон, А. Ганс и пр.), наоборот, использова-

¹ Айснер Л. Демонический экран. М.: Пост Модерн Текнолоджи, 2010. С. 210.

² Делез Ж. Кино. С. 149.

ла светотеневые возможности, чтобы показать становление материи. В импрессионизме свет не противоречит тьме, но чередуется с ней, дополняет ее, поэтому французам так важно движение.

Главные слагаемые света: направление, интенсивность, цвет.

Яркое интенсивное освещение создает жирные тени и ломкие текстуры вещей; мягкое, наоборот, растушевывает, смягчая переходы между светом и тенью.

Фронтальный свет лишает теней («Космическая Одиссея» Кубрика), боковой – скульптурно лепит характер («Печать зла» Уэллса).

Задний свет очерчивает контуры фигур и предметов («Гражданин Кейн» Уэллса).

Нижний – отвечает за драматические эффекты и особенно характерен для фильма ужасов.

Классическое голливудское освещение предполагает три источника света: базовый, дополнительный и задний. Использование трех источников моделирует внешность, создавая баланс света и тени.

Марлен Дитрих в автобиографии описывает издержки заднего света, придававшего ее героям излишнюю статуарность: «Благодаря свету, направляемому сзади, мы со своими нимбами выглядели прекрасно, но оставались манекенами. <...> Поскольку источник света находился позади актера, ему нельзя было поворачивать голову <...> свет мог попасть на кончик носа. <...> Когда мы разговаривали, то смотрели только в одну точку, прямо, не глядя друг другу в глаза. Даже любовные сцены не были исключением»¹.

Свет может отличаться по степени естественности, если операторы используют фильтры. Например, у Эйзенштейна во второй части «Ивана Грозного» свет становится синим, сообщая, что убийца поблизости.

3.6. Актерская игра

Актер на сцене и актер в кино – два разных способа актерской условности. В кино при реалистичности фона актер играет на камеру, в театре – живет на сцене среди искусственных декораций.

¹ Брем Д. Марлен Дитрих. М.: Эксмо, 2006. С. 167.

Театральный актер существует в реальном времени и пространстве, в кино же пространственно-временная синхронность отсутствует, характер в кино – результат монтажа дискретных отрезков.

В силу фотографической природы кинематографа особую роль в нем играет фотогения. Ж. Эпштейн, Б. Балаш и Л. Деллюк определяли специфические свойства кинематографа, рассуждая об особенных, расположенных к кинематографу лицах.

В кино любой нажим, любая слишком акцентированная игра, если она не предписана режиссерским замыслом (как у К. Муратовой или А. Германа), оказывается фальшивой.

Как писал А. Базен: «Игра в театре – это противопоставление реальности. Костюм, маска или грим, стиль языка, рампа – все в большей или меньшей мере способствует этому различению, однако наиболее ясное его воплощение – сама сцена», «привилегированное пространство, фактически или мысленно отличающееся от природы <...> локализованное место драматического действия, несколько квадратных метров света и иллюзий...»¹.

Фотогения лица проявляет актерскую сущность.

Как пишет Ж. Эпштейн: «Я назову фотогеничным тот облик предметов, существ и душ, внутренняя значимость которого возрастает благодаря воспроизведению их кинематографом»².

Пространственно-временная реальность в кино – результат монтажа, иллюзия непрерывности экранного мира включает в себя различные времена и пространства.

В театре герой на сцене.

В кино он может находиться вне кадра, как отец в фильме А. Тарковского «Зеркало», о чьем присутствии зрителю сообщает закадровый голос.

Кино позволяет показать внутренний монолог, трудноосуществимый в театре, сделать видимой психическую реальность, визуализовать сны, галлюцинации и фантазии.

Стиль актерской игры (психологической или условной) зависит от характера мизансцены.

¹ Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 56.

² Цит. по: Ямпольский М. Видимый мир. М.: Киноведческие записки, 1993. С. 178.

В итальянских пеплумах 10-х годов XX века метод психологического вчувствования неуместен из-за вещественно плотной предметной среды, а в кинематографе Бергмана – с его интересом к актерствующему лицу – невозможен любитель.

Режиссура, ориентирующаяся на натурщика, существует параллельно со школой переживания.

Актерским режиссерами были Г. Пабст или В. Пудовкин. Одним из ярких примеров психологического кино считался реалистический кинематограф Э. Казана, опиравшийся на принципы и методы К. Станиславского.

Школа Э. Казана и Л. Страсберга обращалась к личной эмоции, «правде сценического переживания». Примером психологического кинематографа стали «Трамвай “Желание”» или «В порту», сделанные Казаном с Марлоном Брандо.

Для советского кинематографа 1920-х годов был характерен тип актера-натурщика, означавший специфическое отношение к киноактеру.

Этот термин вводит в употребление Е. Бауэр, говоря о природных свойствах лица, его естественности и органической непосредственности. Понятие «натурщик» связано с требованием жизненной правды, которую культивировали советские режиссеры.

Одним из апологетов актера-натурщика был Л. Кулешов, отвергавший психологию «актера-переживальщика» в пользу монтажа жестов. Кулешов утверждал, что любое выражение чувства актера не зависит от причин, его порождающих. В мастерской Кулешова от актера ждали органики, позволявшей не изображать боксера или атлета, но быть ими («Нужно теперь не “играть”, а делать, не “изображать” прыжки, а хорошо прыгать, не “представлять” борьбу, а хорошо бороться»)¹.

В отличие от Кулешова Эйзенштейн ориентировался на типаж, выражавший черты определенного социального типа. В лице Эйзенштейн искал биологию, выбирая форму головы и фигуры, выявляя типическое в конкретном.

Тяготение к типажности упраздняло различие между актером и неактером. Не случайно в 1930-е, приглашая сниматься Н. Чер-

¹ Кулешов Л. Основы кинорежиссуры. М. : Госкиноиздат, 1991. URL: http://teatrsemya.ru/lib/rejissura_kuleshov_1.v-uroki_kinorezhissury.pdf

касова, Эйзенштейн не изменяет приемам, на которые опирался в эпоху «Стачки» и «Броненосца “Потемкина”».

Обращение к актеру-натурщику или типажу обозначало эстетический вектор эпохи. Так, в итальянском неореализме интерес к непрофессиональным актерам выражал стремление к документальности. При этом авторы часто использовали смешанные ансамбли.

Висконти в «Самой красивой» снимает Анну Маньяни, пришедшую из муссолиниевского кино, точно так же, как Де Сика в «Умберто Д» приглашал на главные роли известную комедийную актрису и непрофессионала-любителя.

Смешанные дуэты становятся фактом драматургии, свидетельством столь важной неореализму социальной неоднородности. Даже такой шедевр неореалистической правдивости, как «Похитители велосипедов» Де Сики, изначально планировался как актерский фильм с участием Грегори Пека.

Интерес к непрофессиональным актерам отнюдь не всегда связан с натурализмом. Так, П. П. Пазолини отвергал естественность повествовательного кино, которую называл «прозаическим кинотеатром». Приглашая на роли друзей и знакомых, Пазолини исходил из необходимости творческой автономии, из возможности обладать единоличным контролем над каждым аспектом съемочного процесса (доступным, скорее, писателю или поэту, чем режиссеру).

Изгнание реалистического подобия характерно для Федерико Феллини, с определенного момента регулярно выбиравшего непрофессиональных актеров (во многом и в силу небольших бюджетов его картин).

Очень быстро отказывается от профессионалов Робер Брессон, предпочитавший моделей, от которых он требовал «морального соответствия образу». Кинематограф Брессона опирается на отдельные жесты. Отказ от психологизма обусловлен установкой на внешнее, стремлением вытащить на поверхность те качества, которые сам актер в себе не подозревает.

Брессон, по его собственному признанию, ищет невыразительности.

Подобная установка проявляется в выборе 50-миллиметрового объектива и голоса, который произносит речь так, как если бы постоянно вслушивался в собственные слова, оставаясь непрозрачным для себя и для зрителя.

Брессоновский интерес к постановке чужого текста предполагает дедраматизацию фразы. Поэтому тексты, произносимые от первого лица, имеют характер косвенной речи.

Различие актера-модели и театрального актера Брессон обосновывает более универсальным различием между синематографом (*cinematographe*) и синема (*cinema*).

Если синематограф использует театральные средства (актеры, мизансцены и т. д.), оказываясь запечатленным на пленку театром, то синема использует камеру, чтобы создать реальность.

Для Брессона фильм «не может быть спектаклем, потому что спектакль требует присутствия во плоти. Однако он может, как в снятом на пленку театре или в СИНЕМА, быть фоторепродукцией спектакля. А фоторепродукция спектакля сравнима с фоторепродукцией живописи или скульптуры. Но репродукция “Святого Иоанна Крестителя” Донателло или “Девушки с ожерельем” Вермеера не имеет ни силы, ни ценности, ни цены этой скульптуры или этого холста. Она не создает ее. Она ничего не создает. Фильмы СИНЕМА – это исторические документы для архивов: как играли в 19... господин X и госпожа Y. Актер в кинематографе – иностранец. Он не знает языка»¹.

Новая волна рождает особые типы актеров-любителей вроде Ж.-П. Лео, которых Ж. Делез назовет «профессиональными неактерами». Играя в фильмах Ф. Трюффо, Ж. Риветта или Ж.-Л. Годара, Лео никогда не совпадает с собственным образом. Его игра не скрывает искусственности, культивируя всевозможные сбои, шороховатости, «исполнительские издержки».

Персонажи Ж.-П. Лео не действуют, но «видят и направляют видение», в силу этого они могут молчать или говорить, «оставаться немым» или «поддерживать какой угодно нескончаемый разговор».

¹ Брессон Р. Заметки о кинематографе. Материалы к ретроспективе фильмов. М.: Музей кино, 1994. С. 6.

3.7. План, крупный план и ракурс

План. Под планом понимают изменяющийся масштаб изображения людей и предметов, связанный с движением камеры.

Люмьеры, как правило, снимали одним куском или, как мы сегодня бы сказали, планом-эпизодом. Открывшие крупный план брайтонцы использовали чередование планов.

Освоил и поэтически применил крупный план только Д. У. Гриффит, в отличие от брайтонцев сделавший его психологически мотивированным.

Классическая монтажная фраза предполагает переход от крупного плана к среднему и затем к общему. Эта последовательность, впрочем, характерна исключительно для «повествовательного» (или, как сказал бы Пазолини, «прозаического») кино, стремящегося к сокрытию монтажной последовательности.

М. Ямпольский в статье «Кино тотальное и монтажное»¹ объясняет классическую трехчленную композицию психологическими особенностями восприятия, описанными в теории кинематографического аппарата Л. Бодри. Согласно Бодри, монтажная фраза предполагает первичную идентификацию зрителя с объектом взгляда и с кинематографическим аппаратом, обеспечивая психологическое тождество Я. Несмотря на то что в кино зритель лишен неподвижного места и перемещается вслед за движением камеры, монтаж создает иллюзию целостности, «сшивает» зияния и пробелы во времени и пространстве.

Очевидно, что большое количество стилей не подчиняются нормативному голливудскому синтаксису. В немецком экспрессионизме или французском авангарде, в кинематографе Хичкока или во французской Новой волне мы обнаруживаем примеры всевозможных монтажных рассогласований, которые усиливают ощущения шва, подчеркивают присутствие камеры.

Таковы знаменитый монтажный скачок у Годара, или хрестоматийный верхний ракурс Хичкока, проделывающий брешь в диегезисе, указывая на взгляд, для которого внутри фильма невозможно найти внятного объяснения и который в результате становится зрительским взглядом.

¹ Ямпольский М. Язык, тело, случай. М.: НЛО, 2004. С. 25–49.

Таковы характерные для лирического эпоса Гриффита сочетание сверхдальнего и крупного планов или следующие друг за другом крупные планы в кинематографе Пазолини.

Предпочтение того или иного плана характерно для различных авторских эстетик. Так, если для чаплиновского кино типичным является средний план, обозначающий наиболее человечную оптику театрального просцениума, то для китоновского, наоборот, общий.

Выбор Б. Китона объясняется установкой на большую форму, в результате которой весь мир (от паровоза до океанского лайнера) оказывается приспособлен для одного персонажа.

Появление большого количества неподвижных планов в неореализме или у Я. Одзу связано с чрезвычайно подробной предметной средой и персонажем, который из героя превращается в зрителя.

Долгие планы Антониони обусловлены характером времени, не вытекающим из изменения пространства, но, наоборот, это пространство производящим. Для Бергмана, с его интересом к персонажу-актеру, необходим крупный план, тогда как Отар Иоселиани им, напротив, пренебрегает.

Отвечая на вопрос о том, почему он так часто использует общие планы, Иоселиани говорит, что не интересуется индивидуальностью, потому что «камера не может проникнуть во внутренний мир»¹, и что для него: «все равны и каждый несет в себе свою тайну»². Если человек дан в полный рост – он всегда уже «носитель определенного знака»³, его узнаваемость «обеспечивает режиссура и его собственные жесты»⁴.

Этот принцип обратен тому, которому следуют режиссеры, имея перед собой, скажем, такую актрису, как Изабель Аджани. Снимая Аджани на крупном плане, они стремятся использовать ее эмоциональность, ее взрывную психику, но им никогда не распознать, что происходит у нее в душе.

¹ Иоселиани О. Без крупных планов. URL: <http://re-movie.ru/ioseliani-1992/>

² Там же.

³ Эйзенштейн С. Монтаж. URL: https://royallib.com/read/eyzenshteyn_sergey/montag_1938.html#0

⁴ Там же.

Таким образом, крупность всегда мотивирована режиссерской задачей: повествовательной или изобразительной.

В статье «Монтаж» Эйзенштейн предлагает «монтажную раскадровку» от плана к плану на материале «Медного всадника» А.С. Пушкина.

Несмотря на то что «Медный всадник» – не кино, а поэма, чисто технически эта разница несущественна, ибо разбор Эйзенштейна представляет собой готовый режиссерский сценарий.

«Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел.

Два героя столкновения – Петр и Евгений – сначала увидены Пушкиным вместе, в едином плане. Евгений обходит вокруг памятника, как бы подбираясь к нему, оглядывая его, примесясь к схватке. Это вступительный кадр, очевидно, – общий план.

Следующие две строки дают резкое укрупнение:

И взоры дикие навел
На лик державца полумира.

Здесь два крупных плана – Евгений и Петр – по кадру на строку (монтажный темп ускорился вдвое):

И взоры дикие навел (лицо Евгения)
На лик державца полумира (голова Петра).

Затем автор снова возвращается к Евгению:

Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь.

Можно представить себе эти стихи как наезд или ряд постепенных укрупнений, ибо Евгению видится – строка за строкой – все крупнее:

Стеснилась грудь его. (поясной план) Чело
К решетке хладной прилегло, (голова сквозь решетку)
Глаза подернулись туманом... (лоб и глаза)

Иными словами, Пушкин все пристальнее всматривается в Евгения, все ближе подводит нас к нему. Затем следует явный отход камеры»¹.

Крупный план. Крупный план считается специфической принадлежностью кино, выразительным элементом, отличающим его от других искусств.

Разумеется, уже фотография знала о крупном плане, он присутствовал в живописи, начиная с фаюмских портретов (если говорить о европейской традиции). Чисто технически он встречался в первых экспериментах у У. Диксона.

Однако только у Д. У. Гриффита он обретает повествовательное и изобразительное значение.

Крупный план «изменяет масштаб», «вырывает» лицо (или предмет) из пространственно-временных отношений, абстрагирует, сводя его к чистой сущности².

Не случайно в работах Б. Балаша, Ж. Эпштейна или Л. Делюка столь актуальным становится понятие физиognомики.

Изолированное лицо порывает с пространством, переживает детерриоризацию, о необходимости которой говорил уже С. Эйзенштейн, упрекая А. Довженко или Д. У. Гриффита за то, что они «связывали крупные планы с пространственно-временными координатами определенного места или момента, но так и не достигали того, что сам он называл “патетическим” элементом, схватываемым в состоянии экстаза или аффекта»³.

В сущности, любой крупный план – это лицо.

«Лицевость» – свойство крупного плана, умеющего извлекать выражения из неодушевленных предметов и, наоборот, превращать лицо в вещь.

Как пишет Ж. Эпштейн: «Крупный план глаза – это больше не глаз, это некий глаз: то есть миметическая видимость, за которой вдруг возникает личность взгляда...

Я высоко оценил недавний конкурс, организованный киногазетой. Надо было назвать примерно сорок более или менее из-

¹ Эйзенштейн С. Монтаж. URL: https://royallib.com/read/eyzenshteyn_sergey/montag_1938.html#0

² Балаш Б. Поэтика кино. Становление и сущность нового искусства. С. 328.

³ Делез Ж. Кино. С. 153.

вестных киноактеров, чьи вырезанные из фотографий глаза напечатала газета. То есть нужно было обнаружить личности сорока взглядов. Это была любопытная бессознательная попытка привыкнуть зрителей к познанию яркой личности изолированного глаз.

А крупный план револьвера – это больше не револьвер, это персонаж-револьвер, то есть тяга к преступлению или раскаяние, поражение, самоубийство. Он темен, как искушения ночи, сверкающ, как блеск вожделенного золота, мрачен, как страсть, груб, приземист, тяжел, холoden, недоверчив, опасен. У него есть характер, нрав, воспоминания, воля, душа»¹.

С помощью крупного плана лицо может замыкаться в себе, обретая абстрактность, подобную «узору на занавеске», как это обычно происходило с героинями Дитрих у Штернберга, или уходить в тотальную рефлексию, как героиня бергмановского «Лета с Моникой», наконец, превращаться в другие лица, как красивое лицо попа становится хитрой гримасой у Эйзенштейна в «Старом и новом».

Открываемое крупным планом, лицо позволяет себя интерпретировать как крупные планы «Эноха Ардена» Гриффита, или, наоборот, становится сообщением без кода, обнажая «заумную» сущность кинематографа («Персона» Бергмана).

Как пишет Делез: «Новаторство Эйзенштейна <...> состояло не в изобретении напряженного лица, равно как и не в создании интенсивных серий с несколькими лицами, нескольких крупных планов. Оно заключается в том, что он создавал компактные и непрерывные интенсивные серии, выходящие за рамки каких бы то ни было бинарных структур и преодолевающие противопоставление коллектива индивидуальному»².

На заре кинематографической эры крупный план чаще всего оказывается в роли «эпитета» или «глагола».

С временем, когда изобразительный характер кино начинает преобладать над повествовательным, крупный план приобретает собственные, уже не мотивированные предыдущей докинематографической традицией, значения.

¹ Из истории французской киномысли: немое кино 1911–1933 гг. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=241754&p=27>

² Делез Ж. Кино. С. 150.

Примером изобразительного использования крупного плана является взгляд Вещи в фильмах Хичкока.

Невозможный взгляд Вещи проявляет подчеркнуто субъективный характер реальности, чей субъект (а вместе с ним зритель) делят одно и то же пространство моральной вины.

Ракурс. Вместе с крупным планом и монтажом ракурс – один из главных элементов кинематографа.

Ракурс (от франц. *raccourcir*) означает сокращенное изображение людей и предметов, изменяющихся в зависимости от перспективы.

Очень активно ракурс стали использовать во времена Ренессанса (наиболее характерные примеры – роспись Сикстинской капеллы Микеланджело и «Мертвый Христос» Мантеньи). Интерес к искажению стал реакцией на открытие линейной перспективы, естественным поиском приемов, нарушающих правило.

К ракурсным изменениям тяготел модернизм (экспрессионисты и постимпрессионисты). Э. Дега, вводя переменные ракурсы, буквально предвосхищает кинематограф, заставляя зрителя смотреть то снизу, то сверху. Перспективное искажение у Дега мотивировано сиюминутностью сцены, желанием схватить движение.

В дальнейшем ракурсная съемка утверждается в фотографии, однако лишь в кино смена ракурсов дает возможность не столько выразить отношение людей и предметов, сколько занять разные точки зрения, отождествившись не с героем, но с камерой.

Систематически ракурс начинают использовать в 1920-х годах.

Уже в «Варьете» Э. А. Диопон чередует ракурсы, демонстрируя нестабильность мира, его умышленный, абстрактный характер.

Смена ракурса характерна для немецкого экспрессионизма, французского авангарда («Наполеон» «Колесо» А. Ганса), советской монтажной школы (самый известный пример – сцены «Октября» или «Потемкина» с их столкновением верхних и нижних ракурсов).

Перспективные искажения – обязательные свойства некоторых жанров и стилей. Так, частая смена ракурсов характерна для фильма ужасов или нуара (и – шире – гангстерского кино) и не характерна для вестерна.

Использование ракурса – признак многих режиссерских эстетик от О. Уэллса («Гражданин Кейн», «Мистер Аркадин», «Печать зла») до К. Рида («Выбывший из игры», «Третий человек»), от А. Хичкока до М. Калатозова («Я – Куба», «Летят журавли»).

Смена ракурса в нуаре или фильме Хичкока предполагает, что мир, даже будучи формально объективным, имеет иллюзорный, субъективный характер, не позволяет занять нейтральную незаинтересованную позицию.

Особую популярность использования ракурсов в конце 20-х – начале 40-х годов привнесло появление широкоугольной и длиннофокусной оптик, которые сужали/расширяли пространство.

В одном случае перспектива становилась более, в другом менее ощутимой (одним из классических примеров использования широкоугольной оптики, существенно трансформировавшей чувство перспективы, был «Гражданин Кейн» О. Уэллса).

В фильме К. Рида «Поверженный идол» именно ракурс становится стилемобразующим элементом. В истории мальчика, ставшего свидетелем смерти домоправительницы, ракурсность (ограниченность «точки зрения») определяет сюжет. Поскольку основная часть действия происходит на лестнице, смена ракурса демонстрирует взгляд ребенка, неспособного встать вровень с событием, не знающего о правилах и условностях «взрослого языка».

Вопросы для самоконтроля

1. Что входит в понятие мизансцены?
2. В чем отличие театральной мизансцены от кинематографической?
3. Назовите основные слагаемые мизансцены.
4. От чего зависит выбор натуры или павильона?
5. Приведите примеры использования натуры и павильона. Какие художественные задачи решал режиссер, выбирая то или другое?
6. Является ли использование натуры гарантией натуралистичности изображения?
7. Чем отличается актер от натурщика?
8. Что такое типаж? Кто использовал типажей?
9. Что входит в понятие ракурса?

Глава 4

МОНТАЖ, ЗВУК, СПЕЦЭФФЕКТЫ И ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

4.1. Монтаж

Вариативность обозначений понятия «монтаж» (в английском языке – cutting, в немецком – schnitt, во французском – montage) предполагает различные, но сопоставимые функции соединения и изъятия.

Монтаж – это и «сборка кусков», и собирание фразы из отдельных кадров – одним словом, такие различные процедуры, как:

а) связь эпизодов между собой – простая монтажная склейка, которую знал кинематограф начиная с Эдвина Портера;

б) внутrikадровый монтаж (однако некоторые исследователи предпочитают не использовать это определение, исходя из того, что функционально внутrikадровый монтаж ничем не отличается от композиции кадра);

в) монтаж спецэффекта (изобретенный Ж. Мельесом);

г) эйзенштейновский монтаж как выразительный пример столкновения кадров.

Монтаж может определяться технически, исходя из правил, по которым соединяются кадры (по крупности, направлению движения, звуку и т. п.), или функционально (ассоциативный, повествовательный, параллельный).

Монтаж бывает коротким (если соединяются короткие по длине планы), а может и вовсе отсутствовать. Примером безмонтажного кинематографа является снятый одним планом «Русский ковчег» А. Сокурова.

В различные периоды в разных национальных кинематографиях преобладает тот или иной тип монтажа.

Так для 1920-х годов характерен короткий монтаж, для конца 1940-х, наоборот – съемка планом-эпизодом.

С появлением глубокофокусной оптики режиссеры начинают все чаще использовать возможности внутrikадрового монтажа, классическим примером которого становятся фильмы У. Уайле-

ра («Маленькие лисички») или О. Уэллса («Гражданин Кейн») и Ж. Ренуара («Правила игры»).

Влияние телевидения сказывается на монтажных особенностях, в результате которых кадр становится длиннее, клиповая эстетика, наоборот, возвращает в кино короткие планы, нарушая классические монтажные правила.

С. Эйзенштейн, видевший в монтаже теоретическую универсалию, обнаруживавший его в японском хокку, романах Золя или поэзии Пушкина, ввел в обиход понятие «монтаж по доминантам». Каждый монтажный эпизод объединялся с другим по подавляющему признаку: метру или ритму, тону (общему характеру кадра или «куска»), обертону. При этом, если первый тип монтажа (метрический) описывается Эйзенштейном как «характеризующийся грубой физиологией воздействия»¹, то обертонный, наоборот, «повторяет в высшем разряде интенсивности категорию первую, снова обретя стадию усиления непосредственно историки»².

Таким образом Эйзенштейн описывает категории в их диалектически поступательном развертывании: от простого к сложному, от наиболее простого и грубо воздействующего на зрительское восприятие, физиологию до наиболее тонко и опосредованно влияющих на эмоции.

«Количество раздражений от куска» характеризует для Эйзенштейна высокий уровень монтажа.

Интеллектуальный монтаж для него – возможность «не грубо физиологических обертонных звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой...»³.

Для каждого автора характерен свой принцип монтажного синтаксиса.

У Б. Китона мы находим пример подробного (прозаического) монтажа, исключающего возможность пробелов (идеальным примером здесь является «Паровоз “Генерал”»). Показанная с нескольких ракурсов сцена у Китона отражает не множественность

¹ Эйзенштейн С. Монтаж. URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSSTEJN/s_montazh_1938.txt

² Там же.

³ Там же.

точек зрения, но пристальный взгляд персонажа-исследователя, верящего в логическую связность реальности.

П. Пазолини, напротив, является собой антипод голливудского синтаксиса, «сшивавшего» повествование, обеспечивая иллюзию экранной реальности. Его чередующиеся крупные планы создают ощущение того, что герои обращаются непосредственно к камере, обнажая присутствие лирического рассказчика.

Различные типы монтажных рассогласований свойственны кинематографу Новой волны, с ее тяготением к коллажности и ориентацией на цитату. А. Рене открывает свой фильм «Мюриэль, время возвращения» крупными планами мебели, одежды, кипятильника, чернильницы, велосипедного колеса.

«Осколочная стилистика» фрагментирует предметный мир и чувства героев.

В фильме «Хиросима, любовь моя» вместо ожидаемого зрителем взрыва Рене показывает черный экран, на котором возникают крупные планы рук и ног безымянных любовников, «чье тела засыпает мерцающий снег». После того как на экране появляется титр «Хиросима, любовь моя», снег превращается в радиоактивную пыль. Таким образом, уже вводные сцены «диктуют особый режим образности, характеризующийся контрастом между зрительским ожиданием (идея взрыва и присущие ей коннотации, настраивающие на определенное прочтение) и тем, что он действительно видит (любовная сцена героев). Изображение постоянно опровергает речь, свидетельствуя о проблеме самого восприятия и, как следствие, презентации, основанной на таком восприятии»¹.

Хичкок, который реформировал различные остросюжетные жанры, придумал свой принцип монтажных соединений. Взгляд Вещи в фильмах Хичкока (характерный пример – взгляд дома в «Психо») создается благодаря кодификации типов съемки.

У Хичкока разрешены «объективная съемка героя, приближающегося к Вещи, и субъективная съемка, показывающая Вещь, как видит ее герой.

Запрещена объективная съемка Вещи, «зловещего» объекта, и – прежде всего – субъективная съемка приближающегося героя с позиции самого «зловещего объекта».

¹ Майзель В. Художественные модели памяти. СПб.: РИИИ, 2011. С. 50.

В сцене «Психо», где Лайла приближается к дому, Хичкок показывает дом с точки зрения девушки. Если бы, как пишет С. Жижек, «он добавил “нейтральный” объективный вид дома, исчез бы весь эффект загадочности. Мы (зрители) испытали бы радикальную десублимацию; нам вдруг стало бы ясно, что в доме как таковом нет ничего “зловещего”, что дом – как “черный дом” в рассказе Патрисии Хайсмит – всего-навсего порнография, ностальгия, монтаж, обычный старый дом. Эффект странности был бы коренным образом “психологизирован”; мы подумали бы: “Это просто старый дом, вся его загадочность и тревожность – всего лишь результат нервного перенапряжения геройни...”»¹.

Зловещий эффект был бы невозможен и в том случае, если бы Хичкок добавил субъективную съемку из дома, субъективизация «поставила бы под вопрос статус взгляда как объекта, сводя его к субъективной точке зрения другого диегетического персонажа»².

Клиповый монтаж. Клиповый монтаж – особенность кинематографа 1990 годов. Его появление в кино связано с развитием видеокарта и телевидения, прежде всего жанра музыкального клипа, которому присущи короткий монтажный ритм, сверхкрупные планы, использование широкоугольных объективов.

Чисто изобразительно клиповый монтаж наследует эйзенштейновскому монтажу аттракционов – с его повышенной поэтичностью, метафоризмом, использованием разнообразных рифм, ориентацией на принцип межкадрового конфликта.

Клиповый монтаж характерен для такого типа пространства, в котором важны быстрые трансформации, переход из одного мира в другой. Клиповость сродни поэзии, при помощи метафоры изменяющей качество и структуру реальности, сплавляющей воедино различные по природе предметы.

Клиповость – почти обязательная примета кино, повествующего о виртуальной реальности (идет ли речь о киберпанке, вроде «Матрицы» братьев Вачовски, или о мире, в котором актуализирован момент вымысла, как в «Беги, Лола, беги» Т. Тыквера, или об изменении сознания, как в «На игле» Д. Бойла). Чаще

¹ Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока. М.: Логос, 2004. С. 108.

² Там же.

всего сцены в клиповом монтаже соединяются путем затемнения, оправдывающим произвольные переходы из одного пространства и времени в другое.

4.2. Звук

Звук – один из важных выразительных элементов кино, без которого последнее обходилось достаточно долго.

Впрочем, как такового немого кино никогда не существовало: сопровождавшие киносеансы оркестр или фортепиано составляли постоянный фон фильма.

Как пишет М. Шион: «У Гарбо в эпоху немого кино было столько голосов, сколькими награждал ее каждый из поклонников. После появления звукового кино у нее остался один голос, ее собственный»¹.

Утверждение, что для появления звука в кино не было ни эстетических, ни культурных оснований, вполне резонно.

Несмотря на существование патентов на звукозаписывающие устройства, звук не появлялся до конца 1920-х годов (уже в первое десятилетие века кинематографисты, опасаясь удорожания и потери иноязычных рынков, просто скупали патенты и складировали до лучших времен).

Лишь с падением интереса к киносеансам, растущей конкуренцией с радио, грампластинками и танцевальными залами кинопромышленники обращают взоры в сторону звука.

В 1927 году находящаяся на грани банкротства студия «Уорнер бразерс» снимает музыкальный фильм «Певец джаза» А. Кросби, с премьеры которого года начинают отсчитывать звуковую эру кино.

Долгое время звук расценивали как убийство «седьмого искусства», превращение его в говорящий театр, покушение на его имманентные (визуальные) добродетели.

На первых порах кинематограф действительно превратился в записанный на пленку спектакль, неповоротливость камеры сделала сцены статичными, парализовала актеров, вынужденных считаться с неподвижностью микрофона. Подобное отношение

¹ Chion M. The voice in cinema. New York: Columbia University Press, 1982. P.12.

было характерно для тех, кто ценил специфическую немоту кино, не признавая его реалистической, репрезентативной природы.

Так, Р. Арнхейм фактически перестал заниматься киноэстетикой с приходом звука в кино, Ч. Чаплин демонстративно медлил, рассматривая звук как помеху, как вторжение чуждой кинематографии идеологии. В «Огнях большого города» – фильме, который Мишель Шион назвал «манифестом в защиту немого кино»¹, Чаплин минимизирует количество внутрикадровых звуков, демонстрируя публике граммофон, не позволяя услышать его звучание (точно так же, как не дает нам услышать звук хлопающей двери лимузина, благодаря которому завязывается интрига бродяги с цветочницей).

Как напишет А. Базен: «О Чаплине можно сказать и то, что он принадлежал к числу режиссеров, которые меньше всего доверяли звуковому кино, и то, что он радикально и оригинально применил эту новинку: Чаплин пользуется им для того, чтобы ввести в кинематограф фигуры дискурса и тем самым трансформировать изначальные проблемы образа-действия. Отсюда – особая важность “Великого диктатора”, где заключительная речь (какой бы ни был ее внутренний смысл) отождествляется с любым человеческим языком (*langage*), представляет все, что может сказать человек, и это соотносится с фальшивым языком (*langage*) абсурда и террора, шума и ярости, с гениальным изобретением Чаплина, вкладываемым им в уста тирана»².

В «Новых временах» звук выступает в роли окрика или призыва. Начинаясь с кадра огромного циферблата, фильм помещает героя в механическое настоящее время, где голос символизирует смысл, синхронизированный с человеком. Сама процедура одушевления через голос очевидно не интересна для автора, принадлежащего к эпохе, «получавшей удовольствие от чтения знаков»³ от «их многозначности»⁴.

Появление звука драматично сказалось на судьбах актеров, чей голос не соответствовал экранному амплуа, поставило крест на ролях иностранцев.

¹ *Chion M. Film: A Sound Art.* New York: Columbia University Press, 2009. P. 320.

² Базен А. Что такое кино? С. 384.

³ Там же. С. 57.

⁴ Там же.

Так, описывая положение эмигрантов в Голливуде 20-х годов, Р. Янгиев пишет: «Положение русских в зарубежной киноиндустрии упрочивалось и было вполне благоприятным вплоть до мирового кризиса конца 20–30-х годов, который совпал с тяжелейшим для искусства переходом от немого кино к звуковому. Особенно пострадали русские актеры, которым на несовершенной звукозаписывающей аппаратуре приходилось подтверждать знание иностранных языков.

Многим не удалось преодолеть этот барьер. Приход звукового кино поставил русских актеров и статистов на грань физического выживания. Начался отток актеров в другие, смежные специальности»¹.

Обрушив карьеры, звук одновременно создал возможность для появления новых жанров. Взамен покидающих сцену слэпстиков, покоящихся на выразительной пантомиме, появляются мюзикл и screwball comedy братьев Маркс.

Кодекс Хейса стимулирует появление комедий повторного замужества («Его девушка пятница» Ф. Капры, «Ужасная правда» Л. Маккери, «Воспитание крошки» Г. Хоукса, «Филадельфийская история» Д. Кьюкора), базировавшихся на литературном сценари и искусстве диалога.

В 1928 году советские режиссеры В. Пудовкин, С. Эйзенштейн и Г. Александров выпустили манифест «Будущее звуковой фильмы», в котором речь шла о необходимости несинхронного звука, продолжавшего опыты выразительных монтажных экспериментов: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами»².

Однако, несмотря на декларации авангардистов, раннее звуковое кино гораздо больше интересовалось связью изображения с диалогом и музыкой, развитием качеств, сближавших кино с театром.

Появление звука демонстрирует, насколько неизбежен этап удовольствия от презентации, чисто технического наслаждения

¹ Янгиев Р. М. «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. М.: Русский путь, 2008. С. 496.

² Эйзенштейн С. Заявка. URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_budushchee_zvukovoj_film.txt

от совпадения звука и изображения, которому постепенно приходит на смену этап создания формы.

Одним из первых выразительные возможности звука исследует Р. Клер. В его фильме «Под крышами Парижа» драматургия рождается благодаря постоянному использованию контрапункта (в сценах диалога героев на темном экране или эпизоде бурного объяснения друзей, чьи голоса не слышны из-за витрины кафе).

Столь же изобретательно звук использует А. Хичкок в «Шантаже», накаляя саспенс разнообразным ритмическим повторением слова «нож».

В «М – город ищет убийцу» называемым «“Гражданином Кейном” в области звука», Ф. Ланг упраздняет естественные шумы, на фоне которых пронзительный свист убийцы звучит особенно жутко.

Соотнесение изобразительных и музыкальных рядов подчеркивает, как пишет С. Филиппов, «одну из важнейших особенностей кино, обнаруженную в начале 20-х – музыкальную природу киноизображения: балетная синхронизация изображения и фонограммы (в одном случае) выводит на первый план ритмическую общность музыки и кино, а построение фильма или фрагмента фильма во внутреннем соответствии с музыкальным произведением (в другом) раскрывает их глубинное единство»¹.

Приход звука естественно сказывается на кинематографической мизансцене, которая начинает осваивать возможности глубины.

Широкоугольный объектив и глубокофокусная оптика дают возможность для одинаковой резкости переднего и общего плана, и согласно Базену, видевшему в глубинной мизансцене своего рода эволюционный этап, значительно меняют степень зрительской свободы.

Если в конце 20-х годов глубину используют исключительно экспериментально (как, например в «Генеральной линии» Эйзенштейна), то в 40-х уже регулярно, прежде всего в кинематографе О. Уэллса, Ж. Ренуара и У. Уайлера.

¹ Филиппов С. Два аспекта киноязыка, два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино // Киноведческие записки. 2007. № 55. С. 149–197.

Базен рассматривает глубинную мизансцену и план-эпизод как основные слагаемые кинореализма. В глубинной мизансцене Базен находит предельное выражение фотографической природы кино.

Однако подобный взгляд учитывает лишь репрезентативные качества, игнорируя другую способность кинематографа – выразительную.

Так, для Ю. Лотмана глубинный кадр «противоположен монтажу, который выделяет линейность и, тяготея от живописи к пластику, к чисто синтагматической системе значений, вполне мирится с плоской природой киномира»¹. Упрекая авторов «Кайе дю синема» в том, что они «видят в глубинном кадре непосредственную жизнь, естественность, сырую реальность, в отличие от режиссерски препарированного и условного монтажного фильма»², Лотман указывает на то, что перед нами «не упрощенный, а еще более совершенный, сложный, порой изысканный, киноязык», чья простота – сомнительна³.

Для Лотмана в кинематографе О. Уэллса мы видим «не автоматически схваченную жизнь – первую ступень системы “объект – знак”, а третью ступень, имитацию предельно сходного с действительностью знака из материала, предельно от этого сходства удаленного»⁴.

Как пишет Лотман: «Глубинный кадр борется с монтажом, но это означает, что основное значение он получает на фоне режиссерской и зрительской культуры монтажа, вне которой он теряет значительную часть своего смысла. Кадр, непрерывный в глубину, и повествование без резких монтажных стыков создают текст, предельно имитирующий недискретность жизни, ее текучий, неразложимый характер. Однако на самом деле кинотекст оказывается рассеченным по многим линиям: крупные планы рассекают “авансцену” кадра, а глубинный план остается недискретным (возможность давать его размытым и четким по художественному выбору усиливает этот контраст). В кадре

¹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 24.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

одновременно оказывается и текст и метатекст, жизнь и ее моделирующее осмысление»¹.

Музыка в кино. Музыка бывает внутрикадровой и закадровой.

Внутрикадровая музыка мотивирована действием в кадре. Если герой играет на пианино или в кадре играет радио, музыка синхронно озвучивает и то и другое.

Внутрикадровая музыка обычно ограничена в драматургическом смысле, так как полностью зависит от изображения и сюжета.

Закадровая музыка обладает гораздо большим арсеналом возможностей. Она может подчеркивать драматическую выразительность сцены, как музыкальная тема в «Шербургских зонтиках», комментировать, как вальс в «Подозрении» Хичкока, акцентировать действие, как в комедиях Чаплина, задавать пространственно-временной объем, как в «Зеркале» Тарковского; она может фрагментировать время, как в кинокартине «Хиросима, любовь моя», где музыка Хиросимы озвучивает сцены Невера.

Однако в большинстве случаев значение музыки сводится к иллюстрации сцены, пояснению перипетий сюжета.

Одними из первых, кто исследовал драматические возможности музыки, были Хичкок, создавший в знаменитой сцене убийства в «Психо» почти абстрактные композиции из виолончелей и скрипок, и Бressон, озвучивший сцены кражи в «Карманнике» религиозной музыкой Ж. Люлли.

В отношении звука Бressон придерживался той же самой политики, что и в отношении актерского жеста, аналитически раскладывая его на отдельные элементы, практически не используя синхронную запись.

Даже в «Карманнике» шумы Лионского записаны по отдельности и сведены только на окончательной фонограмме.

Подобный подход объясняется желанием развести звук и его восприятие, упразднить любые психологические эффекты. Собранные из осколков звуковое пространство оказывается столь же бессвязно, как пространство изобразительное, обеспечивая нейтральную интонацию текста.

¹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 24.

Одна из звуковых революций в кино связана с именем Ж.-Л. Годара, чьи эксперименты 1960-х исследуют изобразительные возможности внутрикадровой музыки, диалога, шумов, речи как штампа.

Кинематограф Годара атакует слова. Уличные шумы в его фильмах сливаются с голосом персонажей, предложения обрываются на середине или повторяются до бесконечности, речь обесмысливается, превращается в какофонию.

4.3. Спецэффекты

Появившись на заре кинематографа, специальные эффекты во многом определили формирование киножанров.

К спецэффектам традиционно относятся крупный план и съемка с движения, активно применявшаяся в ранних итальянских пеплумах.

Изобретение спецэффектов подтолкнуло развитие игрового кино, появление покадровой съемки дало возможность для развития анимации.

Изобретенный Ж. Мельесом стоп-кадр предрешил судьбу множества технических трюков, дал возможность развития феерий и фантастических фильмов. За несколько лет им был разработан основной арсенал приемов. Мельес первым в кино использовал двойную экспозицию, размножение изображений, каше, напльвы, съемку на черном фоне (вслед за У. Диксоном), опробовав большинство выразительных возможностей кино.

Если люмьеровские раскачивающиеся деревья так поражали воображение публики, то у Мельеса предмет оживал, перешагивал с места на место, превращался в другой.

Мельес стоял у истоков большинства киножанров, его спецэффекты были быстро подхвачены и растиражированы.

Без Мельеса невозможно представить немую комическую или блокбастер. Его инсценированные хроники толкнули вперед жанр реконструкции. Двигаясь в сторону преобразования натуры, Мельес определил иную по отношению к люмьеровской тенденцию кинематографа, дав ей свое имя.

Следующий за мельесовским этап в истории спецэффектов связан с появлением пеплумов в Италии 1910-х годов.

У итальянцев спецэффект перерастает в качество трюка и служит усилению драматургической выразительности. Д. Пастроне или Э. Гуццони используют подвижную камеру, добиваясь стереоскопичности изображения. Объемные декорации дают возможность глубинной перспективы.

Благодаря особому способу обработки пленки в пеплумах впервые демонстрируются природные катастрофы.

Ж. Садуль писал о «Кабирии» Д. Пастроне: «Макеты, движение камеры, многократные экспозиции <...> уже внедрились в самый синтаксис повествования. Магические формулы стали словами кинорассказа, а фокусы вошли в синтаксис кинематографа...<...>. «Кабирия» – лучший из итальянских постановочных фильмов – появился в результате многолетних опытов и исканий, она была их синтезом, нашедшим свое выражение в совершенно новом и плавном синтаксисе. Каков бы ни был успех фильма, в нем содержится столько новшеств, что они не могли привиться все сразу... Только с развитием немецкого кино стиль фильмов окончательно обновился благодаря движению аппарата»¹.

Эпосы Э. Гуццони («Камо грядеши») или Д. Пастроне («Кабирия») оказали влияние на развитие исторического кино и прежде всего на произведения Д. У. Гриффита («Рождение нации», «Нетерпимость»), Т. Инса («Цивилизация»), К. Т. Дрейера («Страницы из книги Сатаны») и пр.

Если у итальянцев спецэффекты способствуют драматургической выразительности, то в немецком экспрессионизме они уже определяют сюжет, становятся ключевым эстетическим элементом.

Так, рисованные декорации ««Кабинета доктора Калигари» Р. Вине диктуют особенности освещения, стиль актерской игры и архитектуру пространства.

Ускоренная съемка, манипуляции с негативом, грим, до неузнаваемости изменивший облик М. Шрека, задают драматургическую партитуру «Носферату, симфонии ужаса» Ф. В. Мурнау.

¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино в шести томах. М.: Искусство, 1958–1963. Т. 1. С. 350.

Благодаря зеркалам Э. Шюфтана в «Метрополисе» Ф. Ланга ожидают декорации и макеты. Гигантские толпы, автомобили,двигающиеся по автострадам, летающие корабли, созданные с помощью комбинированных съемок, становятся главным выразительным средством «Метрополиса», определяют специфику художественного пространства. Во многом именно благодаря спецэффектам «Метрополис» стал эталонным фильмом-антиутопией, надолго определившим каноны жанра.

Голливудский кинематограф 1930-х годов совершенствует палитру спецэффектов. С помощью комбинированных съемок становятся возможными крупные планы, покадровая съемка рождает «Кинг Конга», машина для оптической печати позволяет совмещать актеров и кукол, изменять размеры предметов, совмещать реальные и сконструированные ландшафты, всячески подталкивает развитие иллюзионистских жанров.

С изобретением латекса появляются новые возможности грима.

Латексная пена крепится к лицам непосредственно перед съемкой, что позволяет актерам не гримироваться каждый раз заново.

Появление цифровых технологий производит эффект, по степени революционности сравнимый с приходом звука.

Компьютер дает новый толчок для развития большинства киножанров – от научной фантастики до киберпанка и фильма-катастрофы.

Поначалу функция компьютерных технологий состоит в контроле за движением камеры и управлением аниматронными монстрами (разнообразными куклами или животными).

В 1977 году, когда появляются «Близкие контакты третьего вида» Стивена Спилберга и «Звездные войны» Джорджа Лукаса, компьютер дает возможность съемки непрерывных движений.

Как пишет С. Хлыстунова: «Аппаратура позволяла камере свободно перемещаться, снимать множество объектов, движущихся по одной траектории. При помощи специальной программы можно было рассчитывать сложные последовательности движений и управлять положением кинокамеры.

Полученные изображения было удобно комбинировать, создавая сцены захватывающих космических сражений с участием многочисленных и разнообразных кораблей. В «Звездных вой-

нах” двигали уже не модели межзвездных крейсеров, как это делалось раньше, а саму кинокамеру <...>¹.

Благодаря компьютеру совершенствуется аниматроника, позволяющая управлять разнообразными неживыми моделями.

Если во времена Мельеса движение кукол или животных обеспечивалось с помощью разнообразных механических рычагов или тросов, то теперь эти функции выполняет компьютер.

Компьютер «позволяет создавать существа различных размеров, с потрясающей воображение детализацией. <...> аниматронные модели успешно заменили на экране персонажей, реальные съемки которых невозможны по различным причинам, в первую очередь из-за опасности как для животного, так и для человека»².

Модели выглядят неотличимо от настоящих людей, плавность их передвижений создается с помощью компьютерной графики. Аниматроника дает возможность создания фантастических персонажей, сказочных героев, инопланетян, реализует возможности анимации в игровом кино и пр.

Мастера компьютерных спецэффектов преображают «натуру», действуя по законам анимации, «препарируют ее до атомарного состояния», «производят такую обработку изображения, которая выявляет не только его новые свойства, но и вмешивается в его онтологию».

В одном из главных произведений в жанре киберпанка – «Матрице» братьев Вачовски – «не просто осуществлялось преобразование “видимого человека” и “видимой вещи”, не только использовалась вся палитра свойств этих “видимостей”, но “создавался эффект одновременного присутствия этих свойств” (что является действующим эффектом работающего интерфейса)»³.

Комментируя эпизод воскрешения Нео, А. Артюх пишет:

«Герой воскресает, обретая новую матрицу жизни, прорывая замкнутость киберпространственного “бытия”. Но как это доносит Газета до зрителя: он расфазовывает движения героя, делает его тело невесомым, как будто бы “растелеснивает” его в кибер-

¹ Хлыстунова С. Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: этапы истории. СПб.: РИИИ, 2012. С. 288.

² Там же.

³ Артюх А. Киберпространство: лучший выход это вход // Искусство кино. 2002. № 4. URL: <http://kinoart.ru/archive/2002/04/n4-article11>.

пространстве. Нео начинает действовать как агент “инобытия” (иной, победившей матрицы). Рядом с ним бывшие агенты тे-ряются, выглядят менее совершенными и, что интересно, более человеческими»¹.

«Матрица» демонстрирует преодоление физических границ, совмещение разнообразных пространств, гиперреальность. Ва-човски создает реальность, снимает оппозиции между «здесь» и «там», помещает зрителя в подвижный, изменчивый мир, дикту-ющий новые способы поведения, реагирования и восприятия.

Появление компьютерных спецэффектов по-новому связы-вает кинематограф и живопись.

Возможность создавать воображаемую среду, ранее недоступ-ная из-за сопротивления материала и специфического характера объективной презентации, превращает режиссера в художника.

Цифровые технологии способны создать иллюзию актерского присутствия, стирая границы между искусством и жизнью.

Так, в анимационной картине «Последняя фантазия: Духи внутри» (2001) Хиронобу Сакагучи специальные датчики на телах актеров дали возможности полностью передать их движения в анимации. Реальные актеры выступают прототипами фильма, отдавая анимационным героям собственную внешность, жесты и мимику.

Благодаря компьютерным технологиям кинематограф полу-чает возможность трансформировать внешний вид персонажа и экранного мира: создавать искусственные ландшафты, изменять перспективу, по-новому снимать комбинированные сцены, редак-тировать снятые материалы, исправлять дефекты, незамеченные при съемке (стирать признаки современности в историческом фильме), скрывать съемочные принадлежности в кадре.

Одновременно компьютер позволяет контролировать освеще-ние, монтировать кадры, снятые в разное время суток, с помощью цветокоррекции добавляя или уменьшая насыщенность цвета, стилизовать цветовую палитру картины.

Спецэффекты мотивируют рождение новых героев, «откры-вая <...> темы, сюжеты и новое поле деятельности, давая воз-

¹ Артюх А. Киберпространство: лучший выход это вход // Искусство кино. 2002. № 4. URL: <http://kinoart.ru/archive/2002/04/n4-article11>.

можность осваивать новую среду, новые места действия: космос, далекие планеты, иные галактики, подводный мир и подземные глубины Земли <...> Компьютерные технологии дали новый тип реальности (в чем-то схожей по своей медиумной природе с самим кинематографом) – виртуальную – новую форму искусственно созданной иллюзорной аудиальной или аудиовизуальной реальности, попадая в которые человек может общаться с другими попавшими сюда людьми, а также с “обитающими” здесь фантомными персонажами. Виртуальная реальность стала как одним из новых героев кинематографа, так и средой действия фильмов»¹.

Вопросы для самоконтроля

1. Опишите различные функции монтажа.
2. Кто впервые использовал в кино монтажную склейку?
3. Как изменяется монтаж с приходом звука?
4. Приведите примеры использования короткого монтажа и безмонтажного кино.
5. Был ли приход звука мотивирован культурно или эстетически?
6. В чем функция закадровой/внутрикадровой музыки? Приведите примеры, используя материал конкретного фильма.
7. На материале конкретного фильма приведите пример выразительного использования синхронного звука.
8. Как спецэффекты влияют на жанр?

1 Хлыстунова С. Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: этапы истории. С. 32.

Глава 5

ЖАНРОВОЕ И АВТОРСКОЕ КИНО

5.1. Жанровое кино

Формулируя принципы жанра, родоначальник современной поэтики Аристотель обращается исключительно к форме произведения.

В трагедии его интересуют не смыслы и содержание, но техника (то, как выглядят кульминация, драматическая завязка, перипетии). Именно такая структура, говорит Аристотель, приводит зрителя к катарсису.

Следуя жанровой формуле, зритель переживает эмоцию: в комедии – смех, в трагедии – слезы, в фильме ужасов – страх.

Жанр – это язык, код, правило или система конвенций. Зная законы жанра, читатель/зритель интерпретирует произведение.

Даже малейшие изменения в жанровой формуле сказываются на восприятии жанра. Так, называя романом «Евгения Онегина», Пушкин меняет правила чтения, согласно которым полемика с современной литературой и лирические отступления рассказчика значат не меньше, чем перипетии героев, а предпочтение английского языка французскому не уступает в важности письмам Татьяны.

Чем жестче жанровые конвенции, тем эффективнее сообщения, тем четче их смысл. Чем меньше смыслов у слова, тем прозрачней, необязательней коммуникация.

Жанр зависит от контекста эпохи (у каждого времени свои представления о вещах; зритель XX века смеется или сострадает иначе, нежели современник Шекспира): он возникает в ответ на происходящие в обществе изменения и чрезвычайно чувствителен к социальным процессам (так, гангстерский фильм появляется в эпоху «сухого закона»).

Жанры либо ненадолго уходят со сцены (как когда-то вестерн), либо угасают – как эпос, реагируя на настроение и вкусы эпохи. Жанр всегда стар и нов.

Детектив 1920-х годов и современный отличаются друг от друга точно так же, как дирижабль отличается от реактивного самолета.

В силу того что жанр предполагает знание формулы, он требует постоянного обновления, нуждается в авторе.

Автор переизобретает жанр, именно потому что знает традицию. Вне этой прививки жанр умирает.

Согласно М. Жирмунскому, признаки жанра «охватывают все стороны произведения». Жанр – это и «особенности композиции, построения произведения, но также особенности темы, т. е. своеобразное содержание, определенные свойства поэтического языка (стилистики). Значит, когда мы говорим о жанре как типе художественного произведения, мы не ограничиваемся композицией, а имеем в виду установленный традицией тип сочетания определенной темы с композиционной формой и особенностями поэтического языка»¹.

Так, герой вестерна пребывает в праздности, а гангстер, наоборот, – вкалывает, не смыкая глаз.

Для вестерна характерна долгая, немного сомнамбулическая завязка: летний полдень без теней, несколько посетителей у стойки салуна, пространство, готовое очнуться от летаргии. В вестерне плохой парень – сюжетная необходимость; он приходит, чтобы прервать бесконечное ожидание, разрушить пустое время.

В гангстерском фильме завязка, напротив, стремительна и происходит в рассеянном светеочных фонарей. Если в вестерне все случается днем, то в гангстерском фильме – ночью. Если в первом месте действия – пустыня, во втором – город, асфальтовые джунгли. Для вестерна характерны средние и общие планы, для гангстерского фильма – крупные планы и короткий монтаж.

М. Бахтин говорил о том, что жанр имеет память, и вне зависимости от того, хочет этого художник или нет, жанр «помнит» собственную традицию. Поэтому «сегодняшнее творчество оказывается выражением каких-то пластов старого опыта».

Согласно Бахтину, у любого из сложившихся жанров есть архаические корни, любой жанр восходит к мифу².

¹ Салынский Д. Наброски по проблеме жанра в кино. М.: Киноведческие записки, 2004. С. 158.

² Бахтин М. Особенности поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 120.

Так, приключенческий фильм восходит к авантюрному роману; хоррор – к мистериям, публичным казням, гиньолям; гангстерский фильм – к традициям литературы романтизма; нуар – к античным трагедиям.

Постоянно меняясь, жанр помнит о собственном прошлом.

Привнося в жанр нечто новое, автор продлевает жизнь жанра, омолаживает его.

Так, Серджо Леоне переизобретает формулу вестерна, прививая ему черты гангстерского кино, острания поп-артовской шутливостью, существенно меняя стиль. С приходом Леоне в вестерне появляются сверхкрупные планы. Такеши Китано в «Затоичи» скрещивает вестерн с мюзиклом.

Братья Коэны в «Старикам тут не место» доводят до абсурда этику вестерна, превращая главного героя в маньяка.

Жанр высвечивает одну из сторон действительности, ему принадлежат «определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения»¹.

Некоторые из жанров возникают в литературе, другие – как гангстерский фильм или экшн – в кинематографе.

При том, что генеалогия детектива восходит к библейским историям и античным сюжетам, как жанр он рождается только в эпоху Чарльза Диккенса и Эдгара По, став реакцией на стремительную урбанизацию, изобретения криминалистики, фотографии, «исчезновение следов индивида в толпе большого города»², «появление массового читателя газетных хроник»³.

Как писал Бальзак: «Попробуйте оставаться неузнанными или затеять какую-нибудь пустяшную интрижку, когда цивилизация отмечает на площадях час отъезда и прибытия фиакра, пересчитывает и дважды штемпелюет письма, когда она нумерует дома, занося в реестр налогообложения все этажи зданий и пересчитав все ходы и выходы»⁴.

¹ Бахтин М. Особенности поэтики Достоевского. С. 158.

² Салынский Д. Наброски по проблеме жанра в кино. С. 158.

³ Там же.

⁴ Беньямин В. Маски времени. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 480.

Появление вестерна происходит во времена, когда переселение на Запад заканчивается, недавнее прошлое становится фактом истории, легенда о пионерах-первоходцах выступает как компенсация отсутствия у Америки собственных мифов.

Как пишет Базен: «Вестерн, единственный жанр, истоки которого почти совпадают с истоками самого кинематографа, единственный жанр, который после неизменного полувекового успеха по-прежнему полон жизни... Но еще поразительнее исторической долговечности жанра оказывается его географическая универсальность. Каким образом, казалось бы, воспоминания о зарождении Соединенных Штатов Америки, о борьбе Буффало Билла против индейцев, о прокладке железнодорожных линий и о войне Севера и Юга могут волновать арабские, индийские, латинские, германские и англо-саксонские народы, у которых вестерн всегда имел неослабный успех?

...Очевидно, вестерн таит в себе секрет не только вечной молодости, но даже и бессмертия; секрет, который каким-то образом отождествляется с самим существом кинематографа...

Формальные атрибуты, по которым обычно распознают вестерн, – это лишь знаки или символы его сокровенной реальности, которую составляет нечто иное, чем миф. Вестерн родился из соединения мифологии с определенным средством выражения»¹.

В силу того что жанр – это stream, каждое поколение переписывает формулу жанра. Изменяются стиль и конфликт, даже набор персонажей.

Так, описывая изменения, которые гангстерский жанр переживает в 1940-е годы, Томас Летч пишет:

«В тридцатые преобладание героев-преступников на экране было следствием их новизны. Идеализации образа гангстера способствовала его экзотичность. К концу декады, однако, взгляд Голливуда утратил прямолинейность и стал более сложным. Помимо этого произошел еще один фундаментальный сдвиг – гангстерские фильмы стали скорее соотноситься с литературой, нежели с непосредственным социальным контекстом, а образ преступника стал куда более метафоричным, во-

¹ Базен А. Что такое кино? С. 234.

площая скорее клубок социальных проблем, а не реальный характер»¹.

В 1990-х годах сходит на нет легендарный статус преступника, герой становится одним из «славных парней», человеком из банды, лишенным романтического ореола. В девяностых не действует кодекс чести, иначе раскрывается семейная тема: «Семейные узы не только и не столько дают герою счастье и защищенность, но и тянут его на дно, обременяют, подавляют, в конце концов, становятся непосильной ношей.

В «Маленькой Одессе» семейные отношения – источник угрозы, для всех героев без исключения. Джошуа выдает его родной отец, Рубен погибает из-за дурного влияния старшего брата, их отцу угрожает местная мафия, которой Джошуа перешел дорогу.

В фильме «Схватка» (1995 г., реж. Майкл Манн), объединившем актеров, создавших культовые образы гангстера в кинематографе семидесятых и восьмидесятых (Де Ниро и Аль Пачино) оба они, герой и антигерой, схожи в одном: «Основное правило: никогда не имей в жизни ничего, что бы ты не смог бросить в течение тридцати секунд, если запахнет жареным»².

Одним из самых универсальных жанров считается мюзикл, в силу того что изобразительные особенности в нем превалируют над повествовательными.

Мюзикл – как пишет Д. Комм – базируется на шоуостоппере.

Этот термин, пришедший с Бродвея, долгое время касался музыкального жанра, означая эффектный номер, вызывающий у публики экзальтацию; шоуостоппер буквально останавливает шоу, давая публике выразить свой восторг.

В кино шоуостоппер – «ударная кульминационная сцена со своей хореографией, сюжетом, кульминацией, развязкой».

В комедии аналогом шоуостоппера будет гэг, в боевике – драки, в хорроре – сцены убийства; шоуостоппер – это всегда аттракцион, чья продолжительность не продиктована требованием нарратива.

Нарратив в шоуостоппере всегда уступает зрелищу.

¹ Leitch T. Crime films: genres in American cinema. Cambridge: Cambridge university press, 2004. P. 29.

² Сенченко А. Трансформация образа героя гангстерского фильма на рубеже XX–XXI веков. СПб: СПбГУКиТ, 2014. С. 56.

Хичкоковская сцена с кукурузником из фильма “На север через северо-запад” – типичный пример шоустоппера с собственным сюжетом.

В мюзиклах – сюжет факультативней аттракциона, то же можно сказать об американской комической, начиная с МакСеннета. Не случайно находки обоих жанров повлияли на развитие языка кино»¹.

Говоря о присутствии автора в жанровом кино, апологет «cinéma d'auteur» в Америке Энрио Саррис писал:

«Сильный режиссер реализует в фильме свои персональные качества ... Авторская теория тем больше ценит индивидуальность режиссера, чем выше те барьеры, которые индивидуальности нужно преодолеть на пути выражения»².

Автор привносит в жанр собственные сюжеты и темы, поэтические приемы, актерские типажи.

Автор меняет каноны жанра.

После Хичкока триллер навсегда изменяется, точно так же, как с появлением Басби Беркли и Винсента Минелли меняется мюзикл.

Впервые понятие авторства возникает в недрах «Cahier du Cinema»: Ф. Трюффо и Ж.-Л. Годар, Э. Ромер, Ж. Риветт стали анализировать его составляющие: от стиля до точки зрения.

При этом альтернативный канон американских режиссеров, считавшихся в Голливуде ремесленниками, был «сконструирован <...> во многом “в пику” первому канону европейских “великих режиссеров”, который ассоциировался ими с репрессивной высокой культурой (ведь на дворе были бунтарские 1960-е, воюющие с истеблишментом и рассматривающие классическую культуру как жесткое элитное пространство “глубоких смыслов” и “высоких целей”, подавляющее и вытесняющее все маргинальное, иное)»³.

В авторском кино жанр не исчезает совсем.

Для кинематографа французской Новой волны он остается постоянной координатой.

¹ Комм Д. Шоустопперы // Искусство кино. 2012. № 2. С. 43.

² URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/KINO_AVTORSKOE_REZHISSERSKOE_KINO.html

³ Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 76.

Фильмы Трюффо были во многом реакций на жанровое кино, большинство лент Годара представляли развернутые рецензии на целые стили (идеальным примером являлся «Безумный Пьеро»).

Цитатность Годара никогда не была самоцелью, но критикой отдельных приемов, своего рода увеличительным стеклом, которое автор подносит к жанру, обращаясь к его архетипам.

У Годара функции жанра остаются стабильными, меняется персонаж: вместо героя-гангстера – лирический герой, авторский альтер-эго, который примеряет функции гангстера, при этом не изменяясь внутренне. В фильме «На последнем дыхании» или в «Отдельной банде» герои умирают от пули по правилам гангстерского кино.

Рассуждая об отношении автора и жанра, М. Ямпольский описывает работу цитаты в годаровском «На последнем дыхании»:

«В одном из эпизодов герояння фильма Патриция пытается повесить в комнате героя Мишеля принесенную ей афишу-репродукцию картины Ренуара. Она примеряет ее то на одну, то на другую стену, в конце концов сворачивает в трубку и смотрит сквозь нее на Мишеля. Затем Патриция и Мишель целуются, и девушка отправляется в ванную комнату, где и прикрепляет афишу к стене. В этом эпизоде нет ничего такого, что нарушило бы линейное развертывание рассказа. Между тем сам Годар указывал, что в данном эпизоде скрыта цитата. В тот момент, когда Патриция смотрит в свернутую трубкой афишу, режиссер цитирует сцену из “Сорока ружей” Сэмюэля Фуллера, где один из героев смотрит на своего антагониста сквозь прицел ружья (Эндрю, 1988:18). Эта цитата выполняет двойную функцию. С одной стороны, она отсылает через фильм Фуллера к жанру “черного фильма” и устанавливает, используя выражение Жерара Женетта, архитектуральную связь, так как жанр в качестве совокупности однотипных текстов может пониматься как архитектурный текст. Иными словами, эта цитата подтверждает принадлежность фильма Годара определенному жанру и задает соответствующие этому жанру коды чтения.

С другой стороны, через фильм Фуллера вводится более глубокое понимание отношений между Патрицией и Мишелем, отношений, в которых Мишель выступает как жертва, мишень.

Этот эпизод как бы предвосхищает трагическую смерть героя, погибающего из-за предательства Патриции.

Вместе с тем этот эпизод до такой степени органично включен в годаровское повествование, так прозрачен в общем мимесисе фильма, что требуется специальный комментарий Годара, чтобы усмотреть в естественно-непреднамеренном действии героини отсылку к фильму Фуллера. Без помощи Годара эта цитата, по существу, необнаружима, она исчезает в ненарушенной линейности рассказа. Сознательная, очевидная цитата, таким образом, для зрителя таковой не оказывается. Мы имеем выразительный случай сокрытия цитаты, ее исчезновения в мимесисе. Более того, смею утверждать, что до появления годаровского комментария этот эпизод, как это ни парадоксально, не был цитатой¹.

Утверждая, что без годаровского комментария цитата из Фуллера перестает быть цитатой, Ямпольский указывает на «жанр» годаровского кино, предполагающий специфическую разомкнутость текста.

В фильм Годара включается нефильмический элемент, авторский комментарий определяет интерпретацию, предписывает правила чтения.

Подобное наблюдение проблематизирует феномен границы, вводит дополнительные сюжеты в полемику о различиях авторского и жанрового кинематографов.

5.2. Авторское кино

Хотя сам термин «авторский фильм» восходит к теоретическим трудам французских кинокритиков и режиссеров 1920-х годов, понятие «авторский фильм» (*autorenfilm*) рождается в 1913 году в Германии.

Во многом *autorenfilm* был реакцией на появление во Франции весьма популярного жанра – фильм д’ар, – который легитимировал кино как искусство, приведя образованную публику в кинотеатры.

Фильм д’ар обращался к экранизации общепризнанной классики, привлекая актеров из «Комеди Франсез».

¹ Ямпольский М. Память Тиресия. М.: Ad Marginem, 1993. С. 464.

В немецком autorenfilm авторство определялось сценарием, что выливалось в борьбу драматургов за авторские права и требования признать превосходство сценариста над постановщиком.

Во Франции, наоборот, автором был прежде всего постановщик, вне зависимости от того, является ли он автором текста.

Несмотря на то что среди французских режиссеров большинство соединяли в себе функции драматурга и постановщика, были случаи осознанного сотрудничества с драматургом, как в случае постановки Ж. Дюллак «Раковины и священника» А. Арто.

На протяжении 1920-х годов во Франции не утихали противостояния режиссерского типа кино и кино, основывающегося на сценарии (практика того времени предполагала, что студии ангажирует режиссеров для постановки фильмов по утвержденным сценариям). Это разделение вылилось в дебаты о высоком и низком искусстве, которые велись еще в 1908-м в отношении массового кино и фильм д'ар.

Таким образом для французских теоретиков авторские фильмы, сделанные режиссерами, обладали даже большей ценностью, чем канонические экранизации фильм д'ар, которые, в свою очередь, значили больше, чем экранизации популярной литературы.

Эти дебаты обрели популярность, приведя к тому, что проблема высокого и низкого в искусстве размылась.

Благодаря группе журнала «Кайе дю синема» термин «авторское кино» стал относиться как к узнаваемому режиссерскому почерку (стилистическим особенностям построения мизансцены), так и к кино, где режиссер был одновременно и постановщиком, и автором сценария.

После 1948 года, не без помощи эссе А. Астрюка «Камера стиля», термин «авторское кино» был снова «выпущен в оборот», спровоцировав дискуссии о концепции авторства и став манифестом французской Новой волны.

Группа критиков «Кайе дю синема» связывала авторство с понятием мизансцены.

Самым известным эссе, связанным с дискуссией, стала статья Франсуа Трюффо (1954 года) «Об одной тенденции во французском кино».

Как пишет С. Хэйвард, авторская концепция не опиралась на сюжеты теоретиков 1920-х годов, разрабатывая понятие «автора», «Кайе» связала его с понятием мизансцены¹.

Этот сдвиг в значении во многом был обусловлен вниманием к американскому/голливудскому кино, которое после длительной паузы (во время немецкой оккупации американские фильмы были запрещены) затопило французские экраны.

Эстетическая новизна фильмов Форда, Хичкока и Хоукса заставила французских критиков пересмотреть собственные взгляды на Голливуд, в частности, на возможность сохранения авторства даже в отсутствие абсолютного контроля над всеми стадиями производства.

Сам тип студийного кино предполагал длительные творческие ансамбли. Примерами успешных сотрудничеств были творческие tandemы Артура Фрида и Винсента Минелли на «Метро Голливуд Майер» или Чарльза Бреккета и Эрнста Любича на «Парамаунт». Долгосрочные контракты с актерами и режиссерами давали возможность оттачивать мастерство, совершенствовать актерскую игру, создавая преемственность стиля.

Критики «Кайе» считали, что *авторство* – прежде всего это *явление стилевое*.

Благодаря им термин *auteur* стал означать как узнаваемую систему мизансцен, так и особенность сценария (в фильмах, где автор совмещал роль постановщика и сценариста), являясь «абсолютным автором».

К абсолютным авторам, согласно «Кайе», принадлежат Жан Виго, Жан Ренуар, Жан-Люк Годар, Аньес Варда, Райнер Вернер Фассбinder, Вим Вендерс, Маргарет фон Тротта, Орсон Уэллс и Дэвид Линч.

Политика авторства был полемикой, инициированной «Кайе» не только для того, чтобы оценить по достоинству любимых американских кинематографистов, но и для того, чтобы одновременно атаковать французский «кинематограф качества», который они считали закостенелым, консервативным, опирающимся на текст сценария, лишенным примет настоящего.

¹ Hayward S. Cinema Studies. The Key Concepts. Routledge Key Guides, 2000. P. 65.

Как пишет Ф. Трюффо: «Полагаю, уместно напомнить, что и режиссеры ответственны (да они и не отказываются от этого) за сценарии и диалоги, которыми они эти сценарии иллюстрируют. Выше я написал: “фильмы сценаристов”, и, уж, конечно, не Ораншу с Бостом мне возражать. Когда они завершают свой сценарий, это означает, что фильм готов; режиссер, на их взгляд, – это господин, разбавляющий их сценарии картинками, и – увы! – это так и есть. Вспомним о мании повсюду включать сцены похорон. Потому-то почти всегда смерть выглядит фикцией. Вспомним превосходные эпизоды смерти Нана или мадам Бовари у Ренуара. В “Пасторальной симфонии” смерть – упражнение для гримера и оператора. Стоит сопоставить крупные планы Мишель Морган в “Пасторальной симфонии”, Доменик Бланшар в “Тайне Майерлинга” и Мадлен Солонь в “Вечном возвращении”, чтобы убедиться: это одно и то же лицо! Вот уж поистине – смерть всех уравнивает.

Прокитируем наконец заявление Жана Деланнуа, которое мы не без умысла обращаем ко всем французским сценаристам: “Когда талантливые литераторы для заработка или по слабодушанию решаются однажды ‘писать для кино’, они делают это с таким видом, будто добровольно идут на унижение. Они испытывают что-то вроде искушения посредственностью: заботятся о том, как бы не скомпрометировать свой талант, и уверены, что писать для кино надо так, чтобы тебя понимали на самом примитивном уровне” (“Пасторальная симфония, или Любовь к профессии”, – “Ревю Верже”, 1947, ноябрь).

Ничего не добавляя к сказанному, я должен опровергнуть один софизм, который мне наверняка бросят как аргумент: “Когда диалог ведется низкими людьми, то и говорить они должны грубо – так подчеркивается их низость. Таков уж наш способ морализировать”. Мой ответ: утверждение, будто низкие люди должны говорить низости, неверно. Правда, в фильмах “психологического реализма” изображаются одни подонки, но желание авторов быть выше своих персонажей так велико, что даже те персонажи, кто совсем не должны быть мерзавцами, оказываются поразительно гротесковыми. Что же до героев-мерзавцев, произносящих одни низости, то мне известны во Франции несколько человек, неспо-

собных даже понять эти слова – это кинематографисты, чье видение мира как минимум не менее ценно, нежели взгляды Оранша и Боста, Сигура и Жансона. Я имею в виду Жана Ренуара, Робера Бressона, Жана Кокто, Жака Беккера, Абеля Ганса, Макса Офюльса, Жака Тати, Роже Леенхардта. Они тоже французские кинематографисты и – так уж складывается (забавное совпадение, не так ли?) – авторы, которые очень часто сами пишут диалоги к своим фильмам, а некоторые из них даже придумывают сюжеты, которые потом ставят»¹.

Эта, во многом «эдипальная полемика» установила первенство автора, предложив довольно романтичный (по мнению многих историков) подход к анализу фильмов. По мнению С. Ховард, несмотря на горячий политический климат вот Франции 1950-х, само письмо авторов «Кайе» было удивительно неполитизированным. Впрочем, сама эта неполитизированность имела довольно веские причины и была ответом на крайнюю политизированность Парижа левого берега, во многом обязанного Ж.-П. Сартру и тому влиянию, которое экзистенциализм оказывал на культуру. Интересно, что «романтизм» авторов «Кайе дю синема» сочетался со вполне классическими ценностями: как мы покажем ниже, «эдипальная» позиция французских критиков отнюдь не означала разрыва с традицией.

Чтобы понимать всю сложность и противоречивость положений авторской политики, важно сказать несколько слов об отношении Новой волны с классической культурой. Например, с литературой.

Любопытно, что, дистанцируясь от «литературного кино» (статья Трюффо «Об одной тенденции во французском кино» буквально называла фильмы Рене Клемана, Жана Деланнуа или Ива Аллегре «кинематографом сценаристов») на уровне кинематографической эстетики, на более глубинном уровне критики «Кайе дю синема» восстанавливали связи с литературой.

Как показывает Захра Тавассоли в книге «Переосмысленный Бальзак: классические и современные лица Эрика Ромера и Жака

¹ Трюффо Ф. Об одной тенденции во французском кино. URL: <http://kinocenter.rsuu.ru/article.html?id=682170>.

Риветта»¹, огромное количество фильмов, сделанных бывшими авторами «Кайе дю синема», было экранизацией оригинальных произведений от Кретьена де Труа до Дени Дидро, от Эмили Бронте до Бальзака, от Генриха фон Клейста до Гюстава Флобера и Генри Джеймса.

Знаменитая статья А. Базена «За нечистое кино» говорила о ложности самой оппозиции кино и литературы². Однако, как покажет Тавассоли, само сближение кино и романа нуждалось в тщательном разъяснении, поскольку параллельно с романтической идеей о кинофильме как средстве выражения режиссерской мысли критики в «Кайе дю синема» говорили об академизме как главной добродетели голливудского кино³.

Разумеется, само понятие «академизм», которое во французском контексте очень часто сближалось с представлением о консервативной эстетике Французской Академии, тщательно переосмыслилось французскими критиками. Под академизмом понималась отсутствие любого рода нарциссизма, смирение перед студийной системой, существование в рамках жестких цензурных и цеховых правил, которые парадоксальным образом не упраздняли автора и его стиль, но, наоборот, делали его присутствие явным. Тавассоли показывает, насколько ложным оказывается оппозиция между литературой и кино, называя литературу одним из основных источников влияния на кинематограф Новой волны. Еще Базен в программной статье «За нечистое кино» (“Pour un cinéma impur: défense de l’adaptation”) призывает критиков не рассматривать распространение экранизаций как отклонение от истинной природы кинематографа, воспринимая его как свидетельство эволюции и зрелости. Базен постоянно подчеркивал, как важна техническая составляющая кинематографа:

¹ Tavassoli Z. *Balzac Reframed: The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*. Clemson: Palgrave Macmillan, 2019. P. 7.

² Нельзя не вспомнить и о популярной ассоциации режиссера с романистом, которой Новая волна обязана знаменитой статье Александра Астрюка «Камера-перо». Однако, говоря о сближении режиссера с романистом, было необходимо держать в голове культурный и социальные контексты, изнутри которых подобное, довольно радикальное сравнение (если учесть цеховой характер кино и индивидуальный характер литературы) стало возможным.

³ Tavassoli Z. *Balzac Reframed: The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*. P. 7.

в отличие от художника или писателя кинематографист не может игнорировать техническую, функциональную и содержательную реальность кино. Отталкиваясь от реальности, кино, как считает А. Базен, вдохновляется уже существующими формами искусства, такими как роман и драма; в самой природе кино заложена потребность обращаться к тому, чего хочет публика, поскольку существование кино зависит от его потребления. Таким образом, экранизации являются гарантией технического, стилистического и экономического здоровья кинематографа: «Если кинематограф может ныне с полным основанием вторгаться в область романа и театра, то причина заключается прежде всего в том, что он достаточно уверен в себе, достаточно полно владеет своими возможностями, чтобы быть готовым не стушеваться перед своим объектом. Он может, наконец, претендовать на достижение верности оригиналу – но не иллюзорной верности переводных картинок, а верности, основанной на глубоком понимании своих собственных эстетических структур, понимании, которое является необходимым исходным условием соблюдения уважения к используемым произведениям. Рост числа экранизаций литературных произведений, очень далеких от кино, ничуть не должен тревожить критика, пекущегося о чистоте седьмого искусства; наоборот – в этом залог его прогресса»¹. Тавассоли показывает, как два «наиболее прилежных» ученика Базена, Ромер и Риветт, видели в кинематографе теоретического наследника романа, тем самым реализуя бальзаковское видение в кино.

Обсуждая в 1957 году развитие французской киноиндустрии и сравнивая французский кинематограф, охваченный кризисом, и классический Голливуд, Риветт говорил о ценности «голливудского академизма» и важности традиции и классицизма в кинематографе. Для Риветта есть огромная разница между Кингом Видором, снимающим «Войну и мир», подчиняясь правилам «Парамаунта» и системе, которая установила определенные ограничения, и Жаком Беккером и Рене Клеманом, которые создают академическое кино без всякого принуждения.

Риветт использует термин «академизм» в двух значениях: говоря о французском кино 50-х годов, понятие «академизм» отсы-

¹ Базен А. Что такое кино. С. 139.

лает к элитарной культуре, увековеченной Академией изящных искусств; прилагательное «академический» «является синонимом традиционного помпезного». И наоборот, рассуждая о Голливуде, термин «академизм» становится свидетельством умения подчиняться универсальным законам. По ту сторону Атлантики академическая ценность фильма связана со студийной системой. Идея жанрового кино, являющаяся фундаментом голливудских киностудий, требует академических канонов в области стиля и повествования. Для Риветта «академические» ограничения, налагаемые крупными производственными компаниями, кодексом Хейса и любыми другими цензурными мерами являются необходимыми принципами создания классических произведений. Таким образом, «величие американского режиссера оценивается его «способностью подчиняться академическим ограничениям и одновременно находить в этих рамках возможность выражения своего личного стиля и видения мира»¹.

Анализируя «Дружеское убеждение» У. Уайлера, Ромер говорит о нем, как о проявлении «худшего академизма» в кинематографе. Как замечает Тавассоли: «В двух случаях Ромер особенно тщательно отделяет “академизм” от “классицизма”. Ссылаясь на Доминика Энгра как на художника, чьи картины, опираясь на методы классической античности, превращали их в нечто “новое”, он говорит о диалоге с современностью»². Говард Хоукс для Ромера оказывается ближайшим эквивалентом Энгра, поскольку «каждая его работа имеет совершенно новый и вечный блеск»³. Напротив, Уайлера Ромер критикует за его отношение с классической традицией, идущей от Гриффита, обвиняя его в недостатке воображения и поверхностном копировании прошлого. Ромер не только указывает на важность создания фильмов, «которые выдвигают на первый план характеристики современной эпохи»⁴, но и предупреждает читателей о претенциозности «чрезмерно ностальгических фильмов», которые вскоре устареют, «как

¹ Tavassoli Z. *Balzac Reframed: The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*. P. 7.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

опера Доницетти или концерт Сен-Санса»¹. Ромер настаивает на том, что «обращение к прошлому означает исследование и переоценку оригинальных, существенных и плодотворных элементов, упущенных из виду эпигонами»². Ромер отстаивает знание классического наследия западной цивилизации, поощряя развитие современных эстетических форм, выраждающих время и культуру: «Гриффит изобрел жесты. Следовать его примеру – значит выдумывать другие жесты, а не использовать те, что он предложил»³.

Примером аналогичного мышления является реакция Трюффо на фильм Фрица Ланга «Большая жара». Источая похвалы «честной голливудской системе» производства, способной выпустить шедевр, под видом малобюджетного триллера», Трюффо заканчивает статью замечанием о «превосходстве экранизации над криминальным романом Уильяма П. Макгиверна»⁴. У Трюффо Ланг возрождает любимую тему «морального одиночества», следяя которому человек, угнетенный безнравственным обществом, «переходит от борьбы к самопожертвованию ради любимого человека»⁵. Благодаря моральным законам цензуры, считает Трюффо, Ланг и другие голливудские режиссеры оказываются способными расслышать и воплотить божественные, универсальные законы, превратив детективный фильм или вестерн в классическое произведение искусства.

Таким образом, хотя «академизм» неразрывно связан с законами производства и распространения, требующими «классической» повествовательной структуры, такие режиссеры, как Говард Хоукс, Фриц Ланг, Альфред Хичкок, Otto Премингер или Николас Рэй, «смогли передать индивидуальное, “невыразимое” и все же узнаваемое качество своим фильмам»⁶.

Творческая независимость для авторов «Кайе дю синема» неразрывно связана с уважительным отношением к классической

¹ Tavassoli Z. *Balzac Reframed: The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*. P. 7.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 8.

⁵ Ibid.

⁶ Rohmer E. Ou bien... Ou bien.... // *Cahiers du cinema*. 1957. March. C. 44.

системе. Напротив, академизм французских режиссеров, таких как Клеман или Беккер, имеет совершенно другую природу. Французский академизм – академизм «фиктивный», ведь США создали жанровое кино по необходимости, «посколькувестерн, криминальный фильм, романтическая комедия или мюзикл нашли свою собственную причину в североамериканской истории»¹. Точно так же итальянский неореализм, или «итальянская школа», возник из необходимости выдвинуть новую идею мира.

Критика Риветтом французского академизма, как показывал Тавассоли, была связана не столько с желанием французского кинематографа повторствовать костюмированным драмам и отсутствием оригинальных, авторских сценариев, сколько с явным неодобрением унизительных взглядов и практик французской интеллигенции по отношению кинематографическому искусству. «Академизм» Жана Деланнуа и Отан-Лара, наряду с Клузо и Клеманом, рассматривался как симптом «комплекса неполноценности» киноиндустрии по отношению к литературе. Поэтому голливудские экранизации классики, вроде «Войны и мира» Кинга Видора французские критики предпочитали национальным адаптациям Отан-Лара («Красное и черное») или Деланнуа («Королева Франции Мария-Антуанетта»).

Авторы «Кайе дю синема» дистанцировались от той части французского кино, которая поддалась влиянию экзистенциального нигилизма, пессимизма и склонности к трансгрессиям. Французский академизм, оторванный от классицистических добродетелей, противостоял, по мысли Ромера, наивности и универсальной кинематографической морали.

Марко Гросоли предположил, что, испытав влияние экзистенциализма в начале своей карьеры, французские критики в дальнейшем от него отвернулись. Идея «морального отвращения», столь критикуемая Ромером, по словам Пьера Каста воплотилась в «Плате за страх» Жоржа Клузо, чей фильм идеально соответствовал «взглядам Сартра на роман»².

¹ Tavassoli Z. Balzac Reframed: The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette. P. 9

² Grosoli M. Eric Rohmer's Film Theory (1948–1953): From “L'école Scherer” to “Politique des auteurs”. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. P. 184.

Говоря о закрытости французского кино 1950-х годов, Ромер ссылался на тщеславие, с которым «большинство французских фильмов отражают личность режиссера или сценариста и заключенный в них набор политических и философских ценностей»¹. Речь шла о разделении формы и содержания, в результате чего «технически» безупречная мизансцена ставится на службу политическому антиконформизму, антиклерикальным и антибуржуазным диалогам. В итоге французские режиссеры снимают «антибуржуазное кино, созданное буржуа для буржуа»². Как показывает Тавассоли, негативная реакция Трюффо на то, как французские сценаристы и режиссеры экранизировали романы в соответствии со своими политическими взглядами, может прояснить этическую позицию Ромера по отношению к кино: «Под прикрытием литературы – и, конечно же, качества – они дают публике привычную дозу непристойности, нонконформизма и легкомысленной дерзости»³.

Таким образом, «академическое» ограничение кинематографа – это не что иное, как «уважение “универсального” языка мединума, то есть способности фильма достучаться до интеллекта и эмоций большинства людей по всему миру через наследование и дальнейшее развитие определенной классической системы»⁴. Для французских критиков становление «автором», возможно лишь в случае способности к свободе в рамках классических ограничений. Обнаруживая точку соприкосновения классического романа Бальзака и взглядов Ромера и Риветта на кинематограф, Тавассоли показывает, насколько сама идея классицизма присутствовала в сознании авторов «Кайе дю синема». Обращаясь к рецензиям 1950-х годов, он показывает, какое место авторы *“politique des auteurs”* отводили западной классической культуре. Несмотря на разнородность стилей письма и тематики таких критиков, как Годар, Риветт и Ромер, все они так или иначе были наследниками онтологических идей Базена о кино как «мумии реальности».

¹ *Grosoli M.* Eric Rohmer's Film Theory (1948–1953): From “L'école Scherer” to “Politique des auteurs”. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. P. 13.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ *Truffaut F.* Une certaine tendance du cinOma franHais. Cahiers du cinema, 31. P. 15–29. Une certaine tendance du cinema francais // Cahiers du cinema. 1954. January. P. 29.

Первая статья Ромера «Такое тщеславие эта живопись» («*Vanité que la peinture*», 1951), открывающая дискуссию о взаимоотношениях кинематографа с традиционными искусствами, начинается с базеновской мысли о том, что красота уже существует в природе и кинематограф, благодаря способности к механическому запечатлению, способен ее раскрыть: «В прошлом Сезанн, Пикассо или Матисс дали нам новые глаза, чтобы видеть мир <...>, но истина заключается в том, что вещи таковы, каковы они есть, независимо от того, как мы их видим»¹. Кино для него «несет живой дух классицизма в его наиболее совершенной и многообещающей форме; оно “излечивает художника от его фатального нарциссизма” и перенаправляет внимание на природу»². И в дальнейшем Ромер будет постоянно подчеркивать идею о том, что кинематографическая красота и красота природы должны рассматриваться как одно: «Для меня важно то, что наша цивилизация добровольно смешала понятия идеальной и естественной красоты и в результате достигла неоспоримой универсальности»³. Следуя за Базеном, Ромер говорит о способности кинематографа «обнаруживать красоту там, где обычно мы видим уродство, показывая нам мужчин и женщин за работой, действующих в домашней обстановке и вовлеченных в их повседневную борьбу»⁴. В итальянском неореализме режиссеры начинают придавать одинаковое значение всем сценам, в «Похитителях велосипедов» любой будничный жест становится важным. Базен вслед Чезаре Дзаваттини будет подчеркивать главные качества неореалистического кино: повседневность, банальность, скуку. Неореализм эстетизирует скуку, сделав ее новой формой переживания.

В статье, посвященной «Роберто Д» Витторио Де Сики Базен покажет, как в кино входит банальное. Служанка наливает воду в кофейник, поджигает газету, избавляясь от муравьев, – каждое утро начинается с перечисления одних и тех же движений. Базен постоянно подчеркивает, насколько в неореализме «каждое изображение есть лишь фрагмент действительности, существующий

¹ Rohmer E. *The Taste for Beauty*. Cambridge: Cambridge University Press., 1989. P. 44.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

еще до выявления смысла»¹. Именно поэтому итальянцам так удаются сцены незначимые, «в автобусе, на грузовике или в вагоне», «сцены насыщенные деталями обстановки и людьми». Он показывает, как итальянцы «умеют описывать действие, не вырывая его из материального контекста и не затушевывая людского своеобразия, с которым это действие сплетено»². Сам по себе человек – это один из многих фактов, которому не должно быть придано априори никакого преимущественного значения.

Базен утверждает тесную связь кинематографа и романа. Роман точно так же, как повествовательное кино, «состоит из событий, которые не обязательно являются признаками какой-либо истины; они имеют свой собственный вес, свою особую уникальность, выражая двусмысленность, которая характеризует любой факт»³. В отличие от театра, полагающегося на действие, роман (как и кино) состоит из последовательности событий. Не случайно взаимодействие с окружающей средой – главная тема романиста и режиссера. Годар вслед за Базеном будет обращаться к ассоциации естественной красоты с искусством. В первой своей рецензии на фильм «Нет грустных песен для меня» Рудольфа Матэ, рассказывающей о смертельно больной женщине, которая притворяется счастливой, чтобы скрыть свою неминуемую смерть от семьи, Годар постоянно использует такие слова, как «любовь», «красота», «реальность», «чувство», «истина» и пр. Эти слова означают универсальность и «обнаруживают желание выйти за рамки фактического изложения сюжетной линии и сосредоточиться, вместо этого, на том, как фильм соответствует его собственному представлению о кино как поиске “великой истины”»⁴.

Обращение к античной, платоновской ассоциации красоты с истиной усиливает «напряженность между вневременной и вне-пространственной сферой “идеи” (“любви”, “красоты”, “смерти”) и сферой научных возможностей кинематографа, фотографический механизм которого ограничен записью внешних проявлений

¹ Базен. А. Что такое кино? С. 276.

² Там же.

³ Lucas H. Les bizarries de la pudeur (No Sad Songs for Me) // Cahiers du cinema. 1952. № 8. Р. 69.

⁴ Ibid. Р. 68.

мира»¹. Годар показывает, как будучи «искусством репрезентации», кино приближается к «реальности “с помощью классических приемов монтажа”»². Подобно Ромеру и Риветту, Годар будет критиковать нарциссизм современной литературы (предпочитая Сартру Дидро) и сравнивать искусство XVIII века с современным американским кинематографом. Именно признание природы главной моделью искусства позволяет Годару сблизить такие разные в историческом и географическом смысле вещи, как фильмы Преминджера и классический роман Дидро. В своих статьях Годар ссылается на Стендalia, уподобляя реалистический роман кинематографу в том смысле, что оба они развиваются «миметические нарративы», целью которых является раскрытие через репрезентацию индивидуальностей узнаваемой человеческой и «“естественной” истины». Таким образом, понимание «авторской политики» в терминах нарциссизма оказывается весьма далеким от правды. Ранняя критика Годара, как показывает Тавассоли, «придает вес классическому представлению Ромера о кино как акте веры и уважения к универсальной природе души и ее совершенству. Та скромность, которая, согласно Годару, характеризует стиль Рудольфа Матэ точно так же, как Хоукса и Дж. Л. Манкевича, вторит стендальевскому определению красоты как свободному от страсти выражению нравственных привычек. Риветт тоже обращается к Стендалю, рассуждая о фильмах Б. Барнетта и подчеркивая гуманистическое романическое измерение его фильмов. Любопытно, что, обращаясь к понятию «гений», Риветт не использует его в значении «оригинальности». Скорее всего, определение «гения» «шло вразрез с идеей французских романтиков о политической миссии художника, воплощенной в произведениях Виктора Гюго или Альфонса де Ламартина»³.

Для Риветта и Ромера мизансцена раскрывает индивидуальность в мимесисе. Уже Базен писал об этом в «Мифе тотального

¹ Lucas H. Les bizarries de la pudeur (No Sad Songs for Me) // *Cahiers du cinema*. 1952. № 8. P. 69.

² Lucas H. Defense et Illustration du decoupage classique // *Cahiers du cinema*. 1952. № 15. P. 29.

³ Tavassoli Z. *Balzac Reframed: The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*. P. 17.

кино», обращаясь к способности кинематографа к целостному реализму, к воссозданию мира по его образу и подобию. Вслед за ним критики «Кайе дю синема» будут говорить о «намеренном самоуничтожении режиссера», позволяющем реальности говорить самой за себя. Эта идея режиссера как медиума, как замечает Тавассоли, имеет решающее значение для понимания «политики авторов». Гениальность выражена через сближении классической концепции мимесиса и идеи раскрытия внутреннего «я».

Цитируя Франсуа Фенелона, Годар пишет о том, что «младотурки “ищут” возвышенное настолько знакомое, что каждый будет склонен верить, что он легко открыл бы его сам, хотя немногие способны открыть его»¹. Лексический анализ текстов французских критиков показывает, насколько слова «скромность», «смирение», «порядочность» свидетельствуют о стремлении к кинематографу, восстанавливающему целостность природы в презентации, именно этим можно объяснить их восхищение такими разными и, в целом, непохожими авторами, как Рудольф Матэ и Борис Барнет. Говоря о французской экранизации, Трюффо, следя за Базеном, замечает, насколько часто французы жертвуют целостностью формы и содержания, игнорируя «феноменологическую целостность», «позволяющую публике рассматривать персонажей в связи с целым». Любовь французов к «связующим кадрам», их пристрастие к «редким», «хитроумно расположенным ракурсам» и «необычному освещению» вне их связи с повествованием говорит о пренебрежении к духу оригинальных произведений. Согласно Трюффо, «двадцать лет фальшивых великих сюжетов» сделали необразованными большинство зрителей, которые, привыкнув смотреть третьесортные фильмы, были бы неспособны отличить громкую и безвкусную адаптацию от шедевра. Кино, по мнению Трюффо, должно одновременно развлекать и воспитывать. Каждый из французских критиков обращается к классическим ценностям кинематографа. А сам классицизм в большинстве эссе критиков «Кайе дю синема» ассоциировался с классическими романами Бальзака, Дидро и Стендоля. Любопытно, что, независимо от «культурного, финансового и стилистического разрыва» голливудских и советских фильмов, французские

¹ Godard J.-L. Godard on Godard. New York: Da Capo Press, 1986. P. 26.

критики говорили о связи между Флаэрти и Барнетом, считали, что неореализм Де Сики и Роберто Росселлини имеет общие этические и эстетические качества с кинематографом Хоукса. В этом отношении Риветт восхвалял современность Хокса, говоря: «Он дает современной чувствительности классическую совесть»¹. Что касается Росселлини, то Риветт считал его «более современным, чем любой из нас», добавляя, что «ничто никогда не будет таким современным, как католицизм»². Таким образом, в 1950-х годах поворот к классицизму был для многих критиков «Кайе дю синема» наилучшим способом быть современным.

Дальнейшая дискуссия вокруг концепции авторского кино заключалась в критике привилегированного положение автора, позволявшего игнорировать как исторический, так и социокультурный контексты.

Поскольку кино анализировали исходя из его формально-стилистических и сюжетно-тематических особенностей, такие вещи, как отношения между режиссером и актером или экономическое давление индустрии, исчезали из виду.

Считается, что именно кинематограф Ф. Трюффо отвечал консервативно-романтической идеологии политики авторства, тогда как Годар всегда ставил авторство под вопрос.

Появление в 1960-х термина «авторская теория» стало результатом неправильного перевода французской полемики «Кайе дю синема» американским кинокритиком Эндрю Саррисом.

Саррис, как пишет С. Хэйвард, использовал авторство в националистическом и шовинистическом контекстах, чтобы пре-вознести голливудские кино до статуса единственного достойного внимания (за исключением заслуживающих упоминания нескольких европейских фильмов)³.

В своих «Заметках об авторской теории в 1962 году» он выдвигает *три критерия авторства*:

1. *Техническая компетентность*. Отсутствие высокой технической компетенции автоматически исключает режиссера из пантеона авторов.

¹ Rivette J. Génie de Howard Hawks // *Cahiers du cinema*. 1953. January. P. 22.

² Rivette J. Lettre sur Rossellini // *Cahiers du cinema*. 1955. April. P. 23.

³ Hayward S. *Cinema Studies. The Key Concepts*. Routledge Key Guides, 2000. P. 68.

2. *Режиссерская личность*. Великий режиссер определяется специфическим узнаваемым почерком. Способ отражения реальности фильма соответствует мировоззрению режиссера (например, экран в виде рамы и перспектива Долины смерти является собой режиссерскую подпись Форда).

3. *Внутренний смысл кино с точки зрения искусства*. Внутренний смысл возникает как результат напряжения между режиссерской личностью и материалом. Видение неоднозначно и с трудом может быть выражено в некинематографических терминах. «Внутренний смысл» Саррис называет душой. Душа же – «почти неуловимое отличие между двумя личностями при условии равенства прочих вещей»¹.

Говоря о технической компетентности, Саррис критикует авторов «Кайе дю синема» за то, что «самый слабый Форд» для них всегда «превосходит хорошего Г. Кинга», как если бы «Форд всегда ходил с тузов, в то время как у Кинга были исключительно двойки».

Сарриса, в свою очередь, законно критиковала П. Кейл, указывая на относительность критерия технической компетентности, приводя в пример модернистский кинематограф Ж. Кокто².

С появлением авторской теории кино стало разделяться на авторское и все остальное. Влияние Сарриса и «Кайе» было столь значительным, что появилась тенденция изучать только великое каноническое кино, игнорируя тех, кого авторами не считали.

Новую актуальность понятие «автор» приобретает в конце 1960-х годов в свете влияния структурализма и обращения к работам Фердинанда де Соссюра. В его «Курсе общей лингвистики» 1916 года производится различие между языком (*langue*) и речью (*parole*).

Как пишет Соссюр: «Разделяя язык и речь, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и более или менее случайного»³.

Язык – «функция говорящего субъекта», «продукт, пассивно регистрируемый индивидом», который «не предполагает предва-

¹ Sarris A. Notes on the Auteur Theory in 1962 // Film Culture. 1962. № 27. P. 15 .

² Kael P. Circles and Squares // Film Quarterly. 1963. № 3. P. 12–26.

³ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Екатеринбург, 1999. С. 38.

рительной рефлексии», а «анализ в нём выступает лишь в области классифицирующей деятельности».

Речь – «индивидуальный акт воли и понимания», содержащий, во-первых, «комбинации, при помощи которых говорящий субъект пользуется языковым кодексом», а во-вторых, – психо-физический механизм, позволяющий субъекту объективировать эти комбинации; «в речи нет ничего коллективного». Речевая деятельность «имеет характер разнородный», а язык «есть явление по своей природе однородное: это – система знаков, в которой единственno существенным является соединение смысла и акустического образа».

Речевая деятельность, речевой акт, согласно Соссюру, имеет три составляющие: физическую (распространение звуковых волн), физиологическую (от уха к акустическому образу, либо от акустического образа к движениям органов речи), психическую (во-первых, акустические образы – психическая реальность, не совпадающая с самим звучанием, психическое представление о физическом звучании; во-вторых, – понятия).

Как понятия, так и акустические образы, составляющие язык, представляют собой значимости; они чисто дифференциальны, т. е. определяются не положительно – своим содержанием, но отрицательно – своими отношениями к прочим членам системы.

В языке нет положительных элементов, положительных членов системы, которые существовали бы независимо от нее; есть только смысловые и звуковые различия (*différences*). «То, что отличает один знак от других, и есть всё то, что его составляет»¹.

Клод Леви-Стросс развивает антропологический структурализм, рассматривая мифы американских индейцев и применяя тезис Соссюра к нарративным структурам.

Согласно Леви-Строссу, у всех культур существуют общие родовые черты, поскольку все они являются продуктом человеческого мозга. Следуя подходу, заданному Бартом и Леви-Стросом, Луи Альтюссер применял теорию авторства в дискуссиях об идеологии, а Жак Лакан – в работах по теории психоанализа. Популяризация структурализма совпала с возвращением в президентское кресло Шарля де Голля в 1958 году.

¹ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. С. 492.

Его призывы к национальному единству перед лицом алжирского кризиса, равно как эра экономического триумфализма и последующего за ним широко распространенного национализма, проявились в мобилизации структур, дающих Франции чувство национальной идентичности. Таким образом, желание тотальной структуры могло быть прочитано как стремление противостоять реальной политической нестабильности 1960-х.

Важно отметить, что «переосмысление» кинотеории в 1960-х годах происходило не изнутри кинокритики, как это было десятилетием раньше, но со стороны структурной лингвистики и семиотики.

Этот же сценарий повторился в 1970-х с психоанализом и философией, подтолкнув вперед дебаты об авторстве. Нельзя недооценивать значительность этого нового тренда эссеистов и философов, обращающихся к кино с целью обоснования их собственных методов.

Однако, «не упрощая оценку их важности», нужно сказать, что именно их работы, в конце концов, легитимировали Film Studies в качестве академической дисциплины и ввели кино в академический дискурс.

Структуралистский метод был охотно подхвачен теоретиками авторства, так как существовало убеждение, что его научный подход способствует созданию объективного базиса и может противостоять романтической субъективности авторской теории. Более того, кроме желания легитимации привлекательность структурализма состояла в подспудном стремлении установить тотальную структуру.

Симптомами этого желания порядка были труды К. Метца, разместившего кино внутри соссюровской семиологии.

Метц-семиотик был первым, кто в своем знаменитом эссе «Значение кино» развернул подход тотальной теории в форме его большой синтагматики. Он полагал, что кино обладало тотальной структурой.

Задействуя терминологию Соссюра, Метц воспринимал кино как язык, а каждый фильм – как речь. Его стремление раскрыть правила, которыми управляет язык кино, и установить рамку для

семиотики кино указывали на фундаментальную ограниченность представления о кино как языке.

После 1968 года «Кайе» предприняло первую попытку включения идеологии в дебаты собственных исследований голливудских фильмов, которые либо «сопротивлялись» идеологии, либо отражали ее (В «Дебатах о “Молодом мистере Линкольне”» утверждалось, что фильм выражает республиканские ценности в противовес рузвельтовским демократическим мерам 1933–1941 годов, продвигая победу республиканцев на президентских выборах в 1940 году)¹.

Дискуссии Альтюссера об идеологии, в частности – его концепт интерpellации, дали возможность рассматривать кино с точки зрения отношений «экран – зритель».

Согласно Альтюссеру, идеологические аппараты государства создают индивидуума как субъекта идеологии. Индивидуум, таким образом, оказывается явлением идеологических аппаратов государства, а не его причиной. В качестве субъектов-явлений индивиды придают значение идеологии, вступая с ней в говор и действуя согласно ее интересам.

Применительно к кино это означает помещение зрителя на место субъекта-явления, который принимает образы, сходящие с экрана в качестве реальных, при этом не участвуя в производстве значений, но лишь получая их. Таким образом, семиотика ввела в теорию текстуального субъекта, обозначив позиции субъекта внутри текстуального процесса, включая авторскую и зрительскую, каждая из которых производит значения. Более того, семиотика прояснила, что текст – это серия знаков.

Определив место автора в текстовом процессе, авторская теория теперь могла быть помещена в теорию текстуальности. Поскольку не существует «чистого» текста, любой фильмический текст стал рассматриваться с точки зрения интертекстуальности. С включением в авторский дискурс психоанализа исследование начинает касаться условий самого представления, двусторонних идеологических эффектов (фильм – на зрителя, зрителя – на фильм). Теперь критика интересует то, что обуславливает удо-

¹ Цит. по: Hayward S. Cinema Studies. The Key Concepts. Routledge Key Guides, 2000. P. 69.

вольствие зрителя; говорить о тексте теперь означает понимать особенности производства и представления фильма, понимать социальный, политический и исторический контексты.

Вопросы для самоконтроля

1. Что входит в понятие жанра?
2. От чего зависит изменение жанровой формулы?
3. Как автор влияет на жанр?
4. Когда появляется понятие авторского фильма?
5. В чем отличие авторского кино от авторской теории?
6. Исчезает ли жанр в авторском кино?
7. Насколько студийная система Голливуда способствовала авторству?
8. Какие критерии авторства предлагает Э. Саррис?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В чем смысл цвета в «Красной пустыне», света в дрейровском «Вампире», порядка флешбеков в «Гражданине Кейне»? Анализировать фильм – значит уметь отвечать на эти вопросы, понимать принципы его конструирования (причины, которыми обусловлена та или иная деталь, по которым повторены та или иная музыкальная тема, тот или другой монтажный ритм) и характер его воздействия на зрителя.

Кино – искусство фотографическое, однако, перешагивая на пленку (или на цифру), реальность становится эстетической реальностью, превращается в знак; все, что в обыденной жизни лишено значения, в кинематографе его обретает.

Как скажет Адорно, цитируя Шёнберга: «Пишут картину, а не то, что она изображает»¹. Где начинается искусство, там кончается подражание. По самой своей сущности каждое произведение искусства стремится «обрести идентичность с самим собой»², только благодаря «отделению от эмпирической реальности художественное произведение становится бытием второго плана»³. Даже будучи копией, произведение живет своей собственной жизнью, его формальная завершенность «контрастирует с рассеченностью внешнего мира»⁴.

Несмотря на чувство жизнеподобия (ведь в отличие от традиционных искусств реальность в кино окончательно не снимается) режиссер подходит к своему материалу (реальности) точно так же, как поэт подходит к словам, а художник – к краскам. Он ее трансформирует, рождая новую форму. Обращаясь к миру Тати или Антониони, к вестерну Форда или мюзиклам Фосса, мы анализируем формы, чьи конструктивные особенности различны.

¹ Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm>.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

Скажем, использование плоского кадра Хичкоком и глубинного Ренуаром идут от совершенно разных художественных задач, имеют совершенно разные цели. Там, где один превращает мир в картину, другой, наоборот, все время преодолевает рамки экрана, утопически указывая на протяженность реальности, не сводимой к отдельным решающим ситуациям. Короткий монтаж у Хичкока делает каждый поворот сюжета акцентным, превращает реальность в череду решающих эпизодов; тревеллинг Ренуара, напротив, есть способ порвать с решающими моментами простым уходом камеры с места действия. В отличие от Хичкока у Ренуара все существует на пересечении разнообразных манер: его фильм – это бесконечное движение взгляда туда, где вас нет, где зритель бесцеремонно отсутствует. Дать почувствовать решающий момент для Ренуара означало бы обездвижить действие, лишить жизнь ее непрерывности, обнаружить в самой реальности что-то значительнее момента. Ренуар же больше всего ценит присутствие, процессуальность *per se*; именно поэтому в его кино никакая двусмысленность не разрешается: тоска обязательно с ленью, комическое – с трагическим и пр.

Анализируя Хичкока или Ренуара, мы обращаемся к деталям и частностям (плоский кадр, короткий монтаж/глубинная мизансцена и план-эпизод), складывающимся в структуру, угадываем цели и принципы, которыми руководствовался автор. Однако «читая» произведение, мы возрождаем не одно только «намерение» режиссера, но, как сказал бы Бордуэлл, воспроизводим творческую ситуацию, в которой художественный выбор был сделан; отвечаем на вопрос о том, что в эстетическом решении автора было намеренным, а что было обусловлено особенностями производства или демонстрации, что принадлежало художественной специфике времени (общие планы в европейском кино 1910-х годов или долгие тревеллинги в кинематографе 2000-х), а что – авторскому взгляду на мир («неправильные» восьмерки у Одзу).

Научившись видеть поэтические частности и детали, мы перестаем читать фильм как произведение повествовательное (а ведь именно так к нему подходит большинство зрителей), угады-

ваем его собственные законы, понимаем специфику его изобразительного языка. Осваивая принципы строения фильма, изучая его историческую поэтику, бытование одних и тех же приемов в истории, мы понимаем, как существует фильм в культурно-исторической перспективе, как возможно подходить к анализу, используя методы различных кинотеорий. Изучение принципов строения фильма дает возможность говорить о нем как о художественном целом, не увлекаясь исключительно повествовательным, содержательным аспектом или, наоборот, только вопросом его стиля и формы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Аристарко Г.* История теорий кино. М.: Искусство, 1966. 356 с.
2. *Арнхейм Р.* Кино как искусство. М.: Иностранная литература, 1960. 392 с.
3. *Аронсон О.* Приключение вымысла // Искусство кино. 2002. № 12. С. 90–97.
4. *Аронсон О.* Метакино. М.: Ad Marginem, 2003. 264 с.
5. *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.
6. *Балаши Б.* Культура кино. Л., 1925. 181 с.
7. История зарубежного кино (1945–2000). М.: Прогресс-Традиция, 2005. 568 с.
8. *Йоскевич Я.* Сто лет аудиовизуальной культуры Франции. СПб.: РИИИ, 2009. 214 с.
9. *Кракауэр З.* От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. 352 с.
10. Поэтика кино: Сб. ст. / Под ред. Б. М. Эйхенбаума; предисл. К. Шутко; под общ. ред. Р. Д. Копыловой. СПб.: РИИИ, 2001. 156 с.
11. *Эйзенштейн С.* Монтаж. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2000. 592 с.
12. *Эйзенштейн С.* Метод. Том 1: Grundproblem. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2002. 495 с.
13. *Эйзенштейн С.* Метод. Том 2: Тайны мастеров. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2002. 688 с.
14. *Ямпольский М. Б.* Видимый мир. М.: Киноведческие записки, 1993. 215 с.
15. *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York: Columbia University Press, 1987. 345 p.
16. *Film: An Anthology.* Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1969. 289 p.
17. *Film Genre Reader III.* Austin: University of Texas Press, 2003. 457 p.
18. *Film Theory Goes to the Movies.* New York: Routledge, 1993. 378 p.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Введение	5
Глава 1. Стратегии анализа, задачи поэтики, понятие фильминческой формы.....	8
1.1. Историческая поэтика и ее задачи	8
1.2. Кинематограф – новый опыт рецепции	10
1.3. Художественная условность как принцип кинематографического произведения	19
1.4. Образ и изображение	20
1.5. Художественная форма.....	22
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	<i>23</i>
Глава 2. Организация киноповествования в фильме	24
2.1. Нarrатив. Фабула. Диегезис. Сюжет	24
2.2. Слагаемые нарратива: герой, время, пространство, причинность	26
2.3. Диснarrатив	31
2.4. К понятию реализма в кино	32
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	<i>34</i>
Глава 3. Предкамерное пространство и стиль	35
3.1. Мизансцена.....	35
3.2. Выбор натуры и декорации.....	36
3.3. Цвет	38
3.4. Костюм и грим	40
3.5. Свет	41
3.6. Актерская игра	43
3.7. План, крупный план и ракурс	48
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	<i>54</i>
Глава 4. Монтаж, звук, спецэффекты и их выразительные возможности	55
4.1. Монтаж	55
4.2. Звук.....	59
4.3. Спецэффекты.....	65
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	<i>70</i>
Глава 5. Жанровое и авторское кино.....	71
5.1. Жанровое кино	71
5.2. Авторское кино	78
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	<i>98</i>
Заключение	99
Библиографический список	101

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

Майзель Виктория Сергеевна

СТРОЕНИЕ ФИЛЬМА

Учебное пособие

Редактор *Т. В. Янова*

Компьютерная верстка *И. В. Федоровой*

Подписано в печать 22.04.2021. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Печ. л. 6,5. Усл. печ. л. 6,0. Уч. изд. л. 5,5. Тираж 58 экз. Заказ 26.

СПбГИКиТ. 191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13.
ИзПК СПбГИКиТ. 192102, Санкт-Петербург, ул. Бухарестская, 22.