

Сергей Филиппов  
Два аспекта киноязыка и два  
направления развития кинематографа.

Пролегомены к истории кино

Труд по киноведению.

## Оглавление

|  |    |  |
|--|----|--|
| Проблема   | 4  |  |
| Задача   | 7  |  |
| Основной тезис   | 9  |  |
| Параллели  | 10 |  |
| Поэзия и проза   | 11 |  |
| Метафора и метонимия                                       | 13 |  |
| Нарративное и ненарративное                                | 15 |  |
| Асимметрия   | 17 |  |
| И другие   | 18 |  |
| Пролегомены  | 20 |  |
| 1894-1896. Рождение кино. Люмьеры и Эдисон                 | 20 |  |
| Движение и пространство                                    | 22 |  |
| Мельес   | 24 |  |
| Монтаж и крупный план                                      | 26 |  |
| Непонятное новое   | 28 |  |
| 1908-1916. Формирование сложных повествовательных структур | 29 |  |
| Укрупнение   | 29 |  |
| Ход времени  | 31 |  |
| Ход мысли  | 33 |  |
| Созревание   | 35 |  |
| 1916-1928. Освобождение изображения                        | 37 |  |
| 1916-1923. В сторону изображения                           | 39 |  |
| “Нетерпимость”   | 39 |  |
| Футуристы  | 40 |  |
| Экспрессионизм   | 41 |  |
| Ранний Авангард  | 43 |  |
| Фотогения  | 44 |  |
| 1924-1928. Визуальный язык                                 | 46 |  |
| 2-й Авангард: монтаж-4                                     | 47 |  |
| Ритм   | 49 |  |
| Музыка изображения   | 51 |  |
| Метафоры и метонимии                                       | 53 |  |
| Поэзия склейки: советское монтажное кино                   | 55 |  |
| 1928-1950. Назад к повествованию: приход звука             | 58 |  |
| 1928-1940. Освоение звука                                  | 59 |  |
| Катастрофа   | 59 |  |
| Назад к повествованию                                      | 60 |  |
| Звукозрительный ‘контрапункт’; кино и музыка               | 62 |  |
| 1941-1949. Новая повествовательность                       | 65 |  |
| Глубинная мизансцена                                       | 65 |  |
| Иные сюжеты: неореализм                                    | 67 |  |
| Онтология кинематографического образа                      | 69 |  |
| Изображение и жизнеподобие                                 | 71 |  |
| 1950-1966. Новые возможности                               | 74 |  |
| 1950-1960. Единое кино                                     | 75 |  |

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| “Гражданин Кейн”                      | 76  |
| Изобразительное повествование         | 79  |
| Проблема модальности                  | 81  |
| Точка зрения                          | 84  |
| Притчи                                | 86  |
| ‘Новая волна’                         | 88  |
| 1960-1966. Новый визуальный язык      | 90  |
| Внешний мир как внутренний            | 90  |
| Внутренний мир на экране: предыстория | 92  |
| Внутренний мир на экране              | 94  |
| 1966 - наши дни. После конца истории  | 97  |
| ‘Большое кино’                        | 98  |
| Длинный план                          | 98  |
| Тарковский                            | 101 |
| Теперь                                | 102 |
| Клипы                                 | 104 |
| Что такое кино?                       | 104 |
| Клипы и кино                          | 106 |
| Клипы и изображение                   | 108 |
| Крупность                             | 110 |
| Заключение                            | 112 |

## Проблема

Любая историческая наука есть прежде всего систематическое изложение изучаемых ею фактов. Причём в равной степени важны обе эти составляющие: система, не опирающаяся в достаточной степени на факты, является пустой абстракцией; а изложение фактов, не организованных в систему, есть инвентарный перечень.

История кино — наука преимущественно фактографическая. Если даже не говорить о трудах, представляющих собой не слишком упорядоченную грудку фактов (классический пример здесь — многотомник Жоржа Садуля), то концепция всех изданных всеобщих историй кино явно неполна: либо изучается только какой-нибудь один аспект кинематографа (или же какой-нибудь один вид кино — например, жанровое), либо история кино рассматривается с точки зрения внешних по отношению к собственно кинематографу обстоятельств.

Первый вариант мы встречаем в большинстве известных нам киноисторий, которые интересуются преимущественно ‘содержанием’ фильма (например, пятитомник Ежи Теплица), а то и вовсе одним лишь сюжетом (“Краткая история кино” под редакцией Питера Коуи<sup>1</sup>) (характерно, что противоположная — чисто ‘формальная’ — история кино, насколько мне известно, никем не была написана). Это же относится и к историям, изучающим эволюцию отражения на экране ‘реальности’ (например, “Живейшее из искусств” Артура Найта<sup>2</sup>).

Второй вариант мы можем видеть также при подходе к истории кино как к истории социальных влияний на кинематограф и отображения кинематографом социальных процессов (к чему тяготеет советская киноистория и, отчасти, Теплиц), при чисто историческом взгляде на киноисторию (например, статья об истории кино в Британской энциклопедии, которая делится на разделы в соответствии с периодами мировой истории — например, “Американское кино после I мировой войны” или “Перед II мировой войной: звуковая эра” и т. п.<sup>3</sup>), равно как и при изучении истории кино с точки зрения эволюции кинотехники (“За экраном: история и техника кинематографа” Кеннета Макгауэна<sup>4</sup>).

Все эти системы, конечно, верны, но верны лишь отчасти. Ни одна из них не в силах описать развитие кинематографа как целого, следствием чего, например, является удивительная беспомощность, с которой историки одного направления пытаются объяснить, почему фильм другого, чуждого им направления является важным для истории. Чем велик, например, “Гражданин Кейн”? Беспощадностью в показе жизни магната? Первым применением в кино системной множественности точек зрения — приёма, давно известного в литературе? Использованием глубинной композиции — которая применялась уже в “Генеральной линии”? Строительством

---

<sup>1</sup> A Concise History of Cinema in 2 vol., ed. by Cowie P., L., N.Y., 1971

<sup>2</sup> Knight A. The Liveliest Art, N.Y., 1957

<sup>3</sup> The New Encyclopaedia Britannica, XVII ed., vol.24, Chicago, Aucland, L. etc., 1994, pp. 369-398

<sup>4</sup> Macgowan K. Behind the Screen: The History and Techniques of the Motion Pictures, ?, 1965

потолков в декорации, наконец? И это ещё не самый сложный случай — существуют фильмы, про которые ‘частные’ историки кино не могут сказать совсем ничего<sup>5</sup>.

Такого рода беспомощность — ещё полбеды: некоторые историки вообще отказывают в праве на существование течениям, не укладывающимся в их парадигму. Например, историк ‘содержания’ Ежи Теплиц характеризует Первый французский Авангард как “ложный путь эстетизма”<sup>6</sup>, который в период Второго Авангарда — а это, вероятно, самое интересное с изобразительной точки зрения направление в истории кино, — по его мнению, привёл своих участников “в тупик”<sup>7</sup>.

Однако невозможность объяснить, почему очевидно великий фильм является великим — далеко не единственная методологическая трудность, возникающая у историков любого из “частных” направлений. Не менее серьёзная проблема состоит, например, в невозможности отделить фильмы хорошие, но не имеющие значения для развития кино, от принципиально важных для последнего фильмов.

Все эти осложнения имеют не только историко-теоретический характер, но также распространяются и на прикладную сферу: отсутствие единой концепции истории кино приводит к тому, что в среде кинематографистов и в обществе в целом практически отсутствует культурная иерархия различных видов кинематографа. В результате под общеупотребимым понятием ‘кино’ скрываются совершенно различные культурные феномены, которые при наличии внятных критериев никогда бы не попали в общую корзину. Невозможно себе представить, чтобы в уважающем себя книжном магазине на одной полке стояли бы, скажем, Искандер и Маринина (или даже Акунин), или чтобы на одной выставке присутствовали работы Кабакова и Сафронова (или даже Шемякина). В кино же такая ситуация является нормой — как в сознании зрителей, так и самих кинематографистов (даже авторы порнофильмов с полным правом считают, что они делают искусство — см. фильм такого же уровня “Ночь в стиле бугги” ... ), включая членов отборочных комиссий и жюри вполне солидных кинофестивалей, авторов различных справочников (как известно, в американских кинословарях кино как собственно искусство обозначается в виде отдельного жанра под названием ‘art house’) и самих историков.

Такая культурная неразбериха в итоге приводит к самым грустным последствиям, во-первых, в гуманитарной сфере: ни один образованный человек не позволит себе сказать, что литература или живопись не является искусством, а про кино такое приходится слышать достаточно часто; не говоря уж о том, что редкий культурный человек станет бравировать тем, что он читает только детективы, в то время как про кино считается едва ли не хорошим тоном говорить о своём пристрастии исключительно к боевикам. С этим же связан и тот факт, что степень презрения режиссёров к кинокритикам намного превосходит аналогичное чувство, испытываемое писателями к литературным критикам, а также композиторами и дирижёрами к критикам музыкальным — то есть авторами в тех видах искусства, теория которых выработала более или менее внятные критерии оценки произведений.

---

<sup>5</sup> например, фильмы позднего Бунюэля: как я попытался показать в работе Скотч и повествовательные структуры (КЗ, №46, стр. 241-248), эти картины принципиально не могут быть проанализированы с помощью стандартного киноведческого инструментария

<sup>6</sup> Теплиц Е. История киноискусства, т.1, М., 1968, стр. 172.

<sup>7</sup> там же, стр. 264.

Но ещё печальнее последствия в сфере сугубо практической — в финансировании и прокате собственно художественных фильмов. А самое неприятное здесь то, что в итоге те авторы, которые пытаются снимать свои фильмы как произведения искусства, зачастую вынуждены маскироваться под так называемый зрительский кинематограф, что неизбежно серьёзно сказывается на художественном уровне их картин (это чаще относится к начинающим или не самым значительным режиссёрам, но и к режиссёрам первого ряда иногда тоже — можно вспомнить судьбу Копполы).

Из всего этого совершенно не хочется, но, очевидно, придётся сделать вывод, что мы как профессионалы не оправдываем своего предназначения.

## Задача

Абсолютно очевидно, что с таким положением дел мириться невозможно. Должна быть сформирована достаточно чёткая система критериев, позволяющая дифференцировать фильмы по степени важности для истории (иначе говоря, по тому, внёс ли данный фильм что-либо новое в 'формальный' или 'содержательный' аспекты кинематографа), то есть разделять:

- a) фильмы или группы фильмов, совершившие переворот в киноязыке;
- b) фильмы или группы фильмов, внёсшие в киноязык какие-либо новые элементы;
- c) фильмы, не принёсшие ничего нового в язык, но в которых последовательно проводится некая оригинальная эстетическая идея (это единственный критерий художественности);
- d) фильмы, впервые раскрывшие какие-либо новые для кино темы или идеи;
- e) фильмы полностью традиционные. Фильмы этой категории могут быть 'хорошими' (то есть небесмысленными и имеющими цельную — но неоригинальную — эстетику) или 'плохими' (то есть не имеющими одного или обоих из этих элементов), но в любом случае они не могут рассматриваться как произведения искусства.

(Некоторые категории могут частично перекрываться.)

Вероятно, стоит оговориться, что в категории a и b, где должны находиться фильмы, имеющие определяющее значение для истории кино, попадают не просто те фильмы, в которых впервые был использован тот или иной элемент киноязыка, а лишь те, под непосредственным влиянием которых этот элемент вошёл во всеобщий обиход, в киноязык как таковой. Иными словами, для истории важно не то, кто первым сказал "Э!", а то, кто действительно повлиял на процесс (например, в литературе по этой причине отцом 'внутреннего монолога' совершенно справедливо считается Джеймс Джойс, а не Эдуард Дюжарден или те писатели, которые применяли некоторые компоненты этого способа организации произведения — как, скажем, Лев Толстой).

Естественно, степень воздействия того или иного произведения на мировой кинопроцесс не всегда определяется его имманентными художественными достоинствами, а часто зависит от ряда совершенно посторонних обстоятельств (поэтому, кстати, становится понятна важность внекинематографических дискурсов в киноистории). В наибольшей степени это относится к раннему кинематографу, который, во-первых, плохо сохранился, а во-вторых и в-главных, не представлял собой единого культурного пространства, и большинство авторов работали, не имея достаточной информации о достижениях коллег. Поэтому, хотя в этом тексте, по возможности, время от времени будут упоминаться предвестники того или иного важного киноприёма, всё же мы не можем знать их всех, чаще всего не знаем, да и в общем-то знать и не должны.

Кроме того, необходимо обратить внимание на одну серьёзную проблему, слабо отрефлектированную в кинотеории: кино одновременно является коммуникационной (кинематограф) и художественной (киноискусство) системами. Если, например, живопись есть почти исключительно художественная система, а литература была надстроена над уже существовавшим языком (благодаря чему поэтика и лингвистика

являются относительно независимыми дисциплинами), то кино как коммуникация и кино как искусство развивались не только одновременно, но и неразрывно: абсолютное большинство новшеств в визуальной коммуникации было введено в фильмах, явившихся несомненными достижениями в киноискусстве<sup>8</sup> (поэтому кинопоэтику невозможно отделить от кинолингвистики). Неповоротливая и консервативная по своей природе — как и всякий всеобщий язык — машина нормативного киноязыка, естественно, не могла создавать свои новые элементы с той скоростью, которая требовалась для решения эстетических задач, возникавших перед художниками.

В данном кратком тексте, посвящённом главным образом истории кинематографа, а не киноискусства, мы будем обращать внимание на это разграничение только при необходимости.

---

<sup>8</sup> отсюда, кстати, легко видеть, что критерии а и б относятся главным образом к развитию кинематографа, а с и d — к развитию киноискусства

## **Основной тезис**

Попробуем идти *ab ovo* — от родителей кинематографа. Таковых, как и положено, двое — театр и фотография. Соответственно, кинематограф можно с равным успехом рассматривать как запечатлённый театр и как движущуюся фотографию. Отсюда можно выделить два основных направления тяготения кинематографа (по крайней мере, раннего): к фотографии и к театру. Таким образом, мы получаем простейшую методологическую оппозицию: ‘кино, ориентированное на театр’ / ‘кино, ориентированное на фотографию’.

Такая оппозиция неплохо (как мы увидим) описывает процессы, происходившие в первые годы существования кинематографа, но поскольку кино является самостоятельной структурой (а не синтезом театра и фото), она не слишком подходит для описания внутренних процессов развития кинематографа.

Оппозиция театр/фото не просто выражает происхождение того или иного киноприёма и характеризует способ мышления того или иного автора, но также и является следствием серьёзных глубинных генетических различий. Действительно, из ориентации на театр мы получаем тяготение к драматургии и далее к литературе, и в конечном итоге — к повествованию как таковому, к слову, к вербальному. Аналогично, ориентация на фотографию и далее на живопись приводит в конечном итоге к изображению как таковому, к картинке, к визуальному.

Отсюда мы получаем две основные линии развития кинематографа — развитие повествовательных структур и развитие изобразительных средств; и два главных аспекта киноязыка — повествовательный и изобразительный.

## Параллели

Эта фундаментальная для данного исследования оппозиция имеет много общего с большинством классических дихотомий, получивших распространение в киноведении.

Но прежде, чем перейти к ним, стоит оговориться, что кинематографическая оппозиция повествовательность/изобразительность зачастую оказывается тесно связанной с общеискусствоведческим противопоставлением содержания и формы. Дело в том, что в мировой киноведческой традиции под ‘содержанием’, как правило, понимаются идеи, которые можно извлечь непосредственно из сюжета произведения, иными словами, — из повествовательной, литературной составляющей фильма; те же смыслы, которые содержатся в изобразительной составляющей фильма, обычно или просто игнорируют, или же относят к области ‘формы’<sup>9</sup>. Иными словами, если в литературе и ‘содержание’, и ‘форма’ создаются одними и теми же элементами произведения — словами, то в кино почему-то принято считать ‘содержание’ производным от речи и действий персонажей, а к ‘форме’ относят все остальные элементы фильма.

Таким образом, противопоставление формы и содержания, достаточно сомнительное и само по себе (поскольку формальная идея — в любом виде искусства — точно так же является мыслью об этом мире и о нас, как и всякая ‘содержательная’ идея), в традиционном киноведческом понимании становится вовсе некорректным. При этом совершенно очевидно, что если уж пользоваться данной дихотомией, то в случае кинематографа следовало бы говорить о четырёх вещах: о ‘содержании повествования’ (это и есть ‘содержание’ в традиционном понимании), ‘форме повествования’ (это совершенно аналогично тому, что называется ‘формой’ в теории драматургии), ‘содержании изображения’ (то есть идеях, содержащихся в визуальном пласте фильма) и ‘форме изображения’ (то есть о способе, которым излагается визуальное содержание; ‘формой’ чаще называют именно его). Так или иначе, мы будем по возможности реже пользоваться этой конструкцией, но — как будет видно — в некоторых интересных случаях с её помощью можно прояснить достаточно тёмные детали.

---

<sup>9</sup> отсюда следует, что так называемая ‘школа содержания’ в киноведении неизбежно связана, прежде всего, с повествовательным кинематографом, а т.н. ‘формальная школа’ тяготеет, соответственно, к изобразительному

## Поэзия и проза

Итак, прежде всего, конечно, следует назвать следующие оппозиции: ‘прозаическое кино’ / ‘поэтическое кино’ (Виктор Шкловский, Пьер Пазолини), ‘вера в реальность’ / ‘вера в изображение’ (Андре Базен), ‘реалистическая тенденция’ / ‘формотворческая тенденция’ (также ‘линия Люмьера’ / ‘линия Мельеса’ — Зигфрид Кракауэр). Валентин Михалкович в книге “Изобразительный язык средств массовой коммуникации” показал, что, хотя во всех четырёх случаях используются существенно различные эстетические, идеологические и методологические установки, по существу это одно и то же противопоставление:

“В основу кладутся характеристики кинематографической речи. В первом случае — в прозе — речь опирается на имманентную, ‘природную’ значимость вещей, и речью значимость эта подчёркивается, акцентируется. В другом случае — в поэзии — создаётся новая семантика. Она выстраивается средствами, имеющимися у кинематографиста, — монтажом, о котором говорит Шкловский, или чисто съёмочными приёмами, согласно Пазолини”. Базен “делил не кинематограф на прозаический и поэтический, но режиссёров — на тех, кто верит в реальность, и тех, кто верит в изображение, хотя критерий деления оставался у Базена тем же, что у Пазолини и Шкловского”. Наконец, “формотворческая и реалистическая тенденция соотносятся у Кракауэра так же, как вера в реальность и вера в образ у Базена”<sup>10</sup>.

Необходимо отметить, что во всех четырёх случаях имеет место несомненное смешение двух совершенно различных теоретических категорий: проблемы строения художественного произведения (то есть проблемы сугубо эстетической) и вопроса о взаимоотношении искусства и реальности (то есть онтологической проблемы). Причём если у Шкловского это смешение практически нерелевантно, то у Кракауэра (и, до некоторой степени, — у Базена) уже происходит полная подмена понятий: попытка ответа на онтологический вопрос выдаётся за эстетическую концепцию. Именно это смешение — не столько сам факт смешения, сколько различие в пропорциях смешивания, — очевидно, и не позволяло до 1986 года (когда была напечатана книга Михалковича) обнаружить общность всех четырёх оппозиций.

Рассмотрим хронологически самую раннюю из них (и наиболее свободную от онтологических примесей в обосновании) антитезу Шкловского, где поэтическое кино характеризуется “преобладанием технически-формальных моментов ... над смысловыми”<sup>11</sup>, а в кинопрозе, соответственно, преобладают “величины, которые можно назвать бытовыми, смысловые величины”<sup>12</sup>. В принципе, уже отсюда очевидна связь прозаического кино с повествовательным и поэтического с изобразительным<sup>13</sup> — достаточно вспомнить то, что говорилось чуть выше о ‘содержании’ и ‘форме’ в киноведении.

---

<sup>10</sup> Михалкович В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации, М., 1986, стр. 48, 49, 51

<sup>11</sup> Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии, стр. 142 // “Поэтика кино”, М.-Л., 1927, стр. 137-142

<sup>12</sup> там же, стр. 141

<sup>13</sup> здесь очень характерна фраза, которой оканчивается статья Шкловского: “Бессюжетное кино — есть ‘стихотворное’ кино” (там же, стр. 142)

Стоит отметить, что здесь теоретически значимо не только противопоставление ‘смыслового’ (то есть, по существу, повествовательного) ‘формальному’ (то есть преимущественно изобразительному), но также и связь между ‘смыслом’ и ‘бытом’. Иными словами, Шкловский не только констатирует существование двух различных видов кинематографа, но и фактически описывает способы образования смысла, характерные для каждого из них. В ‘прозаическом’ случае смысл возникает непосредственно из предметов и того, что с ними происходит, а в ‘поэтическом’ — главным образом, из разнообразных изобразительных (т.н. “формальных”) взаимоотношений между ними<sup>14</sup>.

Поэтому в повествовательном фильме всегда акцентирована “имманентная значимость вещей” (заметим например, что именно этим вызвана страсть Голливуда к правдоподобию бытовых деталей, к убедительности актёрской игры и к синхронной звукозаписи — при полной фантастичности мифологического сюжета и постоянном недостатке элементарных сюжетных мотивировок), а в изобразительном фильме, наоборот, вещь часто рассматривается лишь в качестве своей визуальной оболочки, или даже вообще теряет свою предметную отнесённость. Отсюда, кстати, видно, что онтологический дискурс имеет для киноведения очень большое значение.

---

<sup>14</sup> обратим внимание на риск подмены термина ‘поэтическое’ распространённым эпитетом ‘поэтичное’: в первом случае речь идёт об особом способе организации кинопроизведения в целом, а во втором — о специфическом взгляде на мир, характерном для какого-либо фильма. При этом один из способов сделать фильм ‘поэтичным’ — как раз сосредоточиться на самодостаточной “поэзии” самих предметов — то есть на ‘кинопрозе’ (как это и следует из работы Шкловского). Например, в несомненно весьма поэтичной картине “Песнь дороги” (1955) Сатьяджита Рея общая организация вполне ‘прозаическая’

## Метафора и метонимия

Следующая оппозиция ‘кино метонимическое’ / ‘кино метафорическое’ принадлежит Роману Якобсону. Под метафорой здесь традиционно понимается замена одного объекта на другой по их внешнему сходству. В случае же метонимии в русских переводах обычно говорят о замене объектов по “смежности”; однако слово ‘contiguity’, употребляемое Якобсоном в определении метонимии<sup>15</sup>, означает не только несколько туманную в данном случае ‘смежность, близость’, но также и психологический термин ‘ассоциация идей’ (да и в классических определениях метонимии речь обычно идёт о ‘причинной’ или ‘логической связи’). Таким образом, в кинематографе мы имеем противопоставление связи предметов, возникающей на основании их визуального, изобразительного сходства — в одном случае, и связи предметов, возникающей на основании их понятийной общности, выражаемой главным образом вербально — в другом. Так что эта оппозиция лежит в том же кругу, что и все предыдущие.

Хотя признано, что “разработка проблем метафоры и метонимии — основное достижение Якобсона в области киноведения”<sup>16</sup>, в его статье 1946 года, где эта оппозиция вводится, о кино сказано всего две фразы (что лишний раз убедительно свидетельствует о недостатке оригинальных идей в кинотеории). Приведём их целиком:

“С того времени, как появились произведения Д. У. Гриффита, искусство кино, с его высокоразвитой способностью изменения угла, перспективы и фокуса ‘кадров’, порвало с театральной традицией и разработало беспрецедентное разнообразие синекдохических ‘крупных планов’ и метонимических ‘ракурсов’ вообще. В таких картинах, как фильмы Чарли Чаплина и Эйзенштейна, эти приёмы, в свою очередь, уступили место новаторскому метафорическому монтажу, с его ‘наплывами’ — фильмическими сравнениями”<sup>17</sup>.

Здесь вызывает сильное удивление отнесение Чаплина к ‘метафорической’ ветви кинематографа (это тем более важно, что о ‘прозаичности’ Чаплина говорили и Шкловский, и Пазолини). Когда через 21 год после публикации цитированной статьи Якобсона наши коллеги, наконец, задались вопросом, в чём же именно состояло его “основное достижение” в кинотеории, и провели большое интервью с ним, они не преминули спросить о ‘метафоричности’ Чаплина. Якобсон ответил так: “Как можно не увидеть метафорического стиля в “Золотой лихорадке” Чаплина, нашпигованной метафорами?”<sup>18</sup>. Интересно, что эпизоды именно из этого фильма разбирались таким ‘изобразительным’ теоретиком, как Рудольф Арнхейм: в сцене съедения башмаков

“изображённая в ней нищета противопоставлена богатству весьма своеобразным и изобразительно ярким приёмом уподобления причудливой трапезы голодающего

---

<sup>15</sup> Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances, p. 90 // Jakobson R., Halle M., “Fundamentals of Language”, the Hague, P., 1975, pp. 67-96

<sup>16</sup> Строение фильма, М., 1984, стр. 298 (цитируется комментарий Михаила Ямпольского к статье Якобсона “Конец кино?”)

<sup>17</sup> Jakobson R., op. cit., p. 92. Небезинтересно, что упоминание Эйзенштейна было добавлено только во втором переработанном издании

<sup>18</sup> Якобсон Р. Беседа о кино с Адриано Апра и Луиджи Фаччини, стр. 49 // КЗ, №4, стр. 48-56. Продолжая ответ, Якобсон разбирает фильм Чаплина “Огни рампы” (там же, стр. 49-50), который, однако, к моменту публикации его статьи о метафоре и метонимии ещё не был снят

застольной церемонии богача: подошва башмака = костяк рыбы; гвозди = куриные косточки; шнурки = макароны. Зритель особенно остро чувствует контраст потому, что собственными глазами видит внешнее сходство этих различных вещей”<sup>19</sup>.

Этот разбор, несомненно, есть разбор метафоры. Однако это лишь разбор одного из гэгов, имеющих в этом фильме. И хотя фильм действительно может быть “нашпигован” другими метафорическими гэгами, всё же, несомненно, следует согласиться с интервьюерами Якобсона, что в целом “развитие рассказа у Чаплина кажется не особенно отличающимся от гриффитовского”<sup>20</sup>. Чтобы отнести тот или иной фильм к тому или иному течению, важно, что именно в этом фильме преобладает — как писал Виктор Шкловский. Таким образом, Шкловский, обычно не стремившийся к строгости в определениях, в данном случае оказался в них более точен, чем его соратник по ОПОЯЗу Роман Якобсон, который, напротив, о строгости обычно беспокоился. В целом же, различия между оппозициями прозаическое/поэтическое и метонимическое/метафорическое представляются незначительными (что, кстати, признавал и сам Якобсон<sup>21</sup>).

---

<sup>19</sup> Арнхейм Р. Кино как искусство, М., 1960, стр. 119 (абзацы в цитате соединены)

<sup>20</sup> Якобсон Р., цитированная беседа, стр. 49

<sup>21</sup> в том же интервью на вопрос, близко ли различие кинопрозы и кинопоэзии в советской кинотеории якобсоновской дихотомии, он ответил: “Да, очень” (там же, стр. 51)

## Нарративное и ненарративное

Американские исследователи Дэвид Бордуэлл и Кристин Томпсон в своём учебнике “Киноискусство: введение” вводят исключительно близкую нам оппозицию, деля существующие в киноискусстве формальные системы на ‘нарративную’ и ‘ненарративные’<sup>22</sup>. Если с первой из них всё ясно — собственно говоря, слово ‘narrative’ можно и даже следовало бы перевести как ‘повествовательное’, и авторы используют его в целом в том же значении, какое придаётся ‘повествовательному’ в данной работе, — то с ‘ненарративными’ ситуация несколько сложнее.

Бордуэлл и Томпсон делят ненарративные системы на четыре типа: ‘категориальный’, ‘риторический’, ‘абстрактный’ и ‘ассоциативный’. Поскольку их очень интересная, полезная и занимательная книга (равно как и сама их концепция) абсолютно неизвестна в России, позволим себе привести довольно длинную цитату:

“Категориальные фильмы, как подсказывает название, делят объект на части, или категории. В нашем гипотетическом фильме общим объектом будет бакалейный магазин. Мы могли бы пройти через магазин и снять каждую его часть, чтобы показать, какого рода вещи находятся в этом магазине. Мы могли бы показать мясной отдел, овощной отдел, кассу и другие внутримагазинные категории.

Но это не единственный способ трактовки объекта. Вместо этого мы можем пожелать убедить аудиторию в чём-нибудь связанном с бакалейным магазином. В этом случае мы применим риторическую форму, которая предоставляет аргумент и выкладывает доказательства в его поддержку. В этой версии мы можем снять хозяина магазина, лично помогающего покупателям; ... можем проинтервьюировать покупателей об их мнении об этом магазине, можем попытаться показать, что продукты из этого магазина превосходного качества. ...

Мы могли бы, однако, решиться на третью альтернативу, сделать фильм о бакалейном магазине, используя абстрактную форму. В этом типе организации, внимание аудитории направлено к абстрактным визуальным и звуковым качествам изображённых вещей — к форме, цвету, акустическому ритму и тому подобному. Таким образом, мы бы попытались снять магазин ... в интересной и поразительной манере. Необычные позиции камеры могли бы исказить очертания коробок и банок на полках, резкое кадрирование смогло бы обнаружить большие площади ярких цветов...

Наконец, можно захотеть внушить определённое отношение к магазину или добиться эмоционального состояния, связанного с ним. Здесь подойдёт ассоциативная форма, работающая через сопоставление свободно соединённых изображений, предлагающих зрителю эмоцию или понятие. ... Мы могли бы снять содержимое магазина выглядящим уныло и могли бы вставить метафорический материал, чтобы подсказать аудитории среагировать негативно на то, что видит. Например, кадр с длинными линиями магазинных тележек у кассы можно сравнить с кадром затора в час пик”<sup>23</sup>.

Кроме того, авторы отмечают весьма важное обстоятельство, которому мы из соображений экономии места не всегда сможем уделить должное внимание в этом

---

<sup>22</sup> Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction, N.Y., St. Louis, S.F. etc., 1990, p. 54

<sup>23</sup> ibid., pp. 89-90

тексте (и которое, кстати, явилось причиной только что разобранный неточности Романа Якобсона):

“фильмы могут смешивать формальные типы, и не всегда легко сказать, какой тип используется данным фильмом. ... Нарративная и ненарративная структуры и кинематографическая техника, работая вместе, создают общую формальную систему картины”<sup>24</sup>.

Итак, ‘абстрактный’ и ‘ассоциативный’ типы в нашей парадигме являются полностью изобразительными (заметим на всякий случай, что Бордуэлл и Томпсон используют термин ‘абстрактное’ в несколько более широком значении, чем это принято в отечественном искусствоведении, имея в виду, скорее, ‘отвлечённое’ или даже просто ‘формальное’). Что касается первых двух типов, то ‘категориальный’, связанный с логическим дискурсом, основанном на вербальных понятиях, в принятой нами терминологии, несомненно, относится к повествовательному пласту фильма (также стоит отметить бросающееся в глаза сходство ‘категориальной’ общности с метонимической ‘смежностью’). ‘Риторический’ же, как и всё, что связано с идеологией, в значительной степени тяготеет к повествовательному, но, вообще говоря, может реализовываться и чисто изобразительными методами.

Возможно, наши принципы деления на ‘повествовательное’ и ‘изобразительное’ станут более ясными из следующей родственной дихотомии.

---

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 123 (абзацы в цитате соединены)

## **Асимметрия**

Существует ещё одна оппозиция, совершенно не разработанная в киноведении, но представляющаяся мне наиболее важной для понимания строения и особенностей функционирования кинематографа — это противопоставление левополушарное/правополушарное.

Как известно из психофизиологии, левое полушарие головного мозга человека отвечает за тот тип мышления, который можно приблизительно охарактеризовать как дискретное отвлечённо-систематизирующее, реализующееся преимущественно в словах (и, шире, — в любой семиотической системе); а правое — за континуальное конкретно-интегрирующее, реализующееся преимущественно в изображениях. Отсюда понятно, что та часть кинематографа, которая имеет отношение к повествованию, связана главным образом с левополушарным типом мышления (в основном вербальным), а та, что относится к изображению — с правополушарным (в основном зрительным).

Эта оппозиция кажется необычайно плодотворной с точки зрения построения более или менее систематической кинотеории, а сама наша антитеза повествовательное/изобразительное является лишь достаточно частным (хотя и важным) её случаем. Автор этих строк в настоящее время готовит большое исследование по этой теме, здесь же мы будем по возможности избегать нейрофизиологической терминологии, благо при разговоре об истории кино частной оппозиции в большинстве случаев оказывается достаточно.

## И другие

Следующая оппозиция, имеющая, впрочем, большее значение для кинопроката, чем для кинотеории — ‘жанровое кино’ / ‘авторское кино’. Эта антитеза уже не вполне тождественна нашей: жанровое кино всегда повествовательно, и, следовательно, всякое изобразительное кино — авторское, но авторское кино не всегда изобразительно, и, соответственно, не всякое повествовательное кино — жанровое.

Дословно то же самое можно сказать об оппозиции ‘кино как развлечение’ / ‘кино как искусство’: всякое развлекательное кино повествовательно... и т. д.

Наконец, примерно то же можно сказать и об оппозиции ‘кино нормативное’ / ‘кино авангардное’: устоявшаяся норма есть главным образом общепринятая система повествования, а способ, которым организуется изображение в изобразительном фильме, каждый раз приходится изобретать заново (как мы помним, в поэтическом кино всегда “создаётся новая семантика”), а это и есть авангардизм. В этом смысле авторское и авангардное точные синонимы — оба тяготеют к изобразительному направлению, но вовсе не обязаны к нему принадлежать.

Для удобства все перечисленные оппозиции можно свести в таблицу. Отметим, что хотя, как мы убедились, все термины внутри каждой колонки по существу означают примерно одно и то же, степень соответствия противопоставлений релевантным для нас признакам убывает сверху вниз (для последних двух строчек она уже совсем — как мы только что видели — мала):

|  |   |
|--|---|
| по сущности  |   |
| левополушарное<br>повествовательное<br>нарративное                 | правополушарное<br>изобразительное<br>ненарративное                               |
| по происхождению   |   |
| ориентированное на театр   | ориентированное на фото (на изображение)  |
| по принципу организации фильма                                     |   |
| прозаическое<br>метонимическое<br>реалистическое (‘линия Люмьера’) | поэтическое<br>метафорическое<br>формотворческое (‘линия Мельеса’ <sup>25</sup> ) |
| по прокатным характеристикам                                       |   |
| жанровое (mainstream)<br>нормативное                               | авторское (art house)<br>авангардное  |

Стоит обратить внимание, что несмотря на заметно большую притягательность правой колонки для подготовленного зрителя, и левой — для массового, ни одна из них не обладает априорной предпочтительностью, которую было бы возможно сколько-нибудь убедительно теоретически обосновать (поэтому здесь и нет оппозиции

<sup>25</sup> стоит подчеркнуть, что ‘линия Мельеса’ используется здесь исключительно как устоявшийся термин. Творчество самого Жоржа Мельеса, о чём пойдёт речь в соответствующем разделе, находится не в самых близких отношениях с ‘линией’ его имени. Более того, и термин ‘линия Люмьера’, как мы увидим, является не слишком удачным

‘кино как развлечение’ / ‘как искусство’ — чтобы не смущать взор). В обеих категориях присутствуют как фильмы, сыгравшие существенную роль в развитии киноязыка (критерии a-b), так и просто художественно значительные фильмы (критерии c-d)<sup>26</sup>.

Попробуем в этом убедиться.

---

<sup>26</sup> исключением здесь является, разве что, категория ‘нормативное кино’, фильмы которой могут соответствовать лишь критерию e по определению (но и они всё же могут подпадать под критерий d)

## Пролегомены

“Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать ‘приём’ своим единственным ‘героем’.

Далее основной вопрос — вопрос о применении, оправдании приёма”

Роман Якобсон<sup>27</sup>

## 1894-1896. Рождение кино. Люмьеры и Эдисон

Известно, что первый коммерческий сеанс кинетоскопа Томаса Эдисона состоялся 14 апреля 1894 года. Тем не менее, датой рождения кино принято считать 28 декабря 1895, когда — полтора года спустя — состоялся первый коммерческий сеанс синемаатографа Луи и Огюста Люмьеров. Почему?

Оба приспособления имели в своей основе один и тот же физико-химический и сходные технические принципы (различаясь, разве что, скоростью и направлением движения плёнки и форматом кадра), а единственное значительное отличие состояло в способе проекции — причём не столько в его технической сути, сколько в положении зрителя по отношению к движущемуся изображению: в первом случае зритель видел его стоя и в одиночестве, а во втором — сидя и среди публики. Иными словами, в кинетоскопе Эдисона зритель находился в условиях, достаточно сходных со стандартными условиями наблюдения картины, а в синемаатографе Люмьеров ситуация просмотра была абсолютно идентична ситуации театрального спектакля<sup>28</sup>. Таким образом, история кино отсчитывается от того дня, когда зародилась театральноориентированная его ветвь. Почему?

Конечно, имеет определённое значение то, что к тому времени фотография ещё не вполне сформировалась как искусство, и, соответственно, сложно было ожидать, чтобы производная от не-вполне-искусства могла быть расценена иначе, чем просто развлечение. И действительно, кинетоскоп воспринимался исключительно как аттракцион, и, после непродолжительного ажиотажного интереса, системы индивидуального кинопросмотра на многие десятилетия вышли из употребления.

Но гораздо существеннее здесь то обстоятельство, что движение как эстетический феномен во всей мировой культуре было к тому времени серьёзно осмыслено только в сценических искусствах; или, что то же самое, в театре была традиция непрерывного развития чего-либо во времени, а в фото и живописи — нет. Поэтому путь к кино от театра был на тот момент гораздо более коротким, чем от живописи и фото: ожившая картина была принципиально новым явлением, не имевшим никаких аналогов и предшественников (разве что “живые картины” — в тех же театральных искусствах), и художественные возможности, которые приносит в изобразительное искусство движение, требовали серьёзного осмысления; в то время, как запечатлённый на плёнке спектакль всё равно остаётся спектаклем (хотя и сильно вульгаризованным), отличаясь лишь отсутствием обратной связи с актёром и (на тот момент) звука — что, несомненно,

---

<sup>27</sup> Якобсон Р. Новейшая русская поэзия, стр. 275 // Якобсон Р., “Работы по поэтике”, М., 1987, стр. 272-316

<sup>28</sup> здесь можно также отметить, что в силу особенностей нашего зрения изображение на достаточно удалённом от зрителя экране синемаатографа представляется гораздо более объёмным, чем картинка в окошке кинетоскопа

гораздо менее значительные препятствия, чем необходимость осмысления феноменов движения и времени.

В силу этого, в начальный период своего существования кинематограф неизбежно тяготел к сценическим искусствам: к театру и — в силу социальных причин — к балагану.

## Движение и пространство

Основатель театральноориентированного кинематографа Луи Люмьер в своих фильмах в определённой степени был связан с противоположной, фотографической традицией: характер люмьеровских фильмов дал Жоржу Садулю все основания сказать, что “он шёл непосредственно от семейного альбома”<sup>29</sup>. Здесь можно отметить, что эстетика семейного альбома, то есть любительская, а не художественная фотография, альбома в целом игнорировала все достижения мировой живописи<sup>30</sup>, тяготея к точке зрения театрального зрителя; и действительно, эстетика люмьеровских картин, на первый взгляд, была вполне театральной — общие планы, преимущественно неподвижная камера и т. п.

Однако ситуация здесь несколько сложнее.

Историю кино принято отсчитывать не с “Политого поливальщика” (1895) — первого фильма с законченной повествовательной структурой, соответствующей всем канонам классической драматургии: экспозиция, завязка (наступили на шланг), развитие действия с поворотной точкой (заглянул в наконечник шланга), кульминация (освободили шланг) и развязка (бьёт наступившего, тот убегает). И не с “Выхода рабочих с фабрики Люмьер” (1895), которым открылся первый киносеанс на бульваре Капуцинок. История кино отсчитывается с “Прибытия поезда на вокзал Ля Съота” (1895) — с фильма, в котором имелось исключительно активное движение в направлении, непараллельном плоскости кадра (связанное с сильным изменением видимых размеров) в пространстве, заметно протяжённом в глубину.

Во-первых, конечно, здесь имеет значение то, что — как пишут Юрий Цивьян и Юрий Лотман — тогда

“само по себе движение на экране было не такой уж новостью. Волшебные фонари к тому времени достигли большого совершенства и были снабжены особыми приспособлениями”, с помощью которых “можно было добиться эффекта движения”. “Однако такие фонари могли имитировать движение только вдоль экрана”<sup>31</sup>, но не вглубь.

Однако движение из глубины экрана имелось уже в “Выходе рабочих...”, поэтому гораздо более существенным представляется здесь следующее обстоятельство, связанное с общими свойствами плоского изображения: данные в нём в разном масштабе предметы одновременно могут быть восприняты и как предметы разных размеров, и как предметы разноудалённые от нас (на чём, кстати, основано многообразие систем перспективы в живописи). Поэтому движение запечатляемого объекта в направлении, перпендикулярном картинной плоскости, может рассматриваться и как увеличение/уменьшение данного объекта (например, в фильме “Невероятно увеличивающаяся голова” (1???) Жоржа Мельеса), и как собственно движение на нас / от нас, и обоими способами одновременно.

---

<sup>29</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 1, М., 1958, стр. 166

<sup>30</sup> как она игнорирует их и сейчас: например, в любительских фотографиях по сей день редко встречаются планы крупнее второго среднего — поэтому, кстати, камеры-“мыльницы” обычно комплектуются широкоугольным объективом 35 мм

<sup>31</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном, Таллинн, 1994, стр. 45, 46. На всякий случай оговоримся, что сама по себе возможность движения на экране ещё не означала его эстетическую осмысленность

Таким образом, в “Прибытии поезда...” (где, в отличие от “Выхода рабочих...” видимое увеличение размеров при движении из глубины было весьма заметным) был открыт абсолютно уникальный чисто изобразительный кинематографический феномен, не имеющий даже самого отдалённого подобия во всей предыдущей истории культуры, и который по существу начал изучаться лишь тремя десятилетиями спустя, а всерьёз был осмыслен лишь в середине XX века.

В картинах Люмьеров встречаются и другие изобразительные явления, например, сильнейшая замороженность феноменом движения как таковым: у них “камера всегда и всюду устанавливается так, чтобы в кадре было как можно больше траекторий различного движения”<sup>32</sup>. И, вероятно, именно этой малозаметной ныне изобразительностью, видимо, и объясняется то, что люмьеровская эстетика сразу не прижилась, и в 1898 году Люмьеры прекратили выпуск фильмов.

---

<sup>32</sup> Добротворский С. Кино: история пространства, стр. 72 // КЗ, №32, стр. 64-91

## Мельес

Если изобретателями кинематографа являются Эдисон и Люмьеры, то основателем киноискусства, несомненно, был Жорж Мельес.

Хотя Мельес благодаря Зигфриду Кракауэру оказался в правой, изобразительной, колонке нашей таблицы, сам он, несомненно, последовательно утверждал на экране сценические принципы: “экранные феерии Мельеса — это театр в кино и вместе с тем завершение театра, доведение до предела его принципов”<sup>33</sup>. То, что ‘линия Мельеса’ оказалась тождественной ‘формотворческой’ (или же ‘поэтической’) традиции кино, очевидно, вызвано уже упоминавшимся смешением эстетического и онтологического аспектов кинематографа. А для эстетики кино важно в первую очередь то, что Мельес в своих феериях камерой, установленной на точке зрения зрителя партера, запечатлял разворачивающиеся “на сцене” события (при этом сами события, как это и бывает иногда в театре, были вполне ‘формотворческими’). И придуманные Мельесом собственно кинематографические приёмы были именно развитием сценических эффектов. Прежде всего это относится к монтажу.

Вообще говоря, слово ‘монтаж’ в кинолитературе используется во множестве существенно различных значений (список не исчерпывающий):

- 1) монтаж как сборка фильма в целом — иными словами, межэпизодный монтаж;
- 2) монтаж как способ организации повествования — то есть, преимущественно внутриэпизодный монтаж;
- 3) монтаж как средство создания спецэффектов (например, ‘компьютерный монтаж’);
- 4) монтаж как сопоставление различных изображений;
- 5) монтажная склейка — уникальный кинематографический феномен;
- 6) ‘внутрикадровый монтаж’.

И, надо сказать, что каждая из этих эстетических категорий потребовала в истории кино своего первооткрывателя. Более того, развитие немого кинематографа шло главным образом именно через обнаружение этих категорий. Мы, разумеется, поговорим обо всех них, за исключением последней — термин ‘внутрикадровый монтаж’ мы полностью исключим из рассмотрения. Даже не столько потому, что он фактически ставит знак равенства между композицией кадра (общеизобразительного в целом явления) и монтажной склейкой (кинематографически специфическим феноменом), сколько потому, что при таком подходе термин ‘монтаж’ становится настолько всеобъемлющим, что полностью лишается смысла: сказать ‘монтаж’ в этом случае всё равно, что сказать ‘кино’ — и термин перестаёт быть инструментом анализа<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Михалкович В., цит. соч., стр. 180

<sup>34</sup> как известно, всякое слово — как научный термин, так и общеупотребительное выражение — имеет смысл лишь постольку, поскольку оно противостоит другим словам. Этот принцип бинарных оппозиций был сформулирован ещё Фердинандом де Соссюром: “в языке, как и во всякой семиологической системе, то, что отличает один знак от других, и есть всё то, что его составляет” (де Соссюр Ф. Курс общей лингвистики, стр. 154. // де Соссюр Ф. Труды по языкознанию, М., 1977, стр. 31 273; курсив мой)

Итак, Жорж Мельес изобрёл монтаж как средство для спецэффектов — монтаж-З (можно сказать, что мельесовская склейка есть доведение до предела принципа сценического люка). Монтаж в остальных значениях этого слова Мельеса не интересовал<sup>35</sup> (вследствие чего он, возможно, и сошёл со сцены так рано). Ими занялись другие режиссёры.

**1896-1916. В сторону повествования**

**1896-1908. Освоение феномена кино, возникновение монтажа**

---

<sup>35</sup> ср.: он “с самого начала 1900-х годов ... все монтажные склейки осуществляет через наплывы” (Ямпольский М. Кино “тотальное” и “монтажное”, стр. 138 // ИК, 1982, №7, стр. 130-146)

## Монтаж и крупный план

Раннее кино пошло по пути освоения повествовательных структур — то есть, прежде всего, по пути изучения возможностей монтажа в первых двух значениях этого слова. Как принято считать, честь открытия монтажа как способа локальной организации повествования (монтаж-2) принадлежит, по-видимому, кинематографистам Брайтонской школы<sup>36</sup>. А ключевую роль в этом открытии, очевидно, сыграло то, что они применили “в своей работе опыт ... волшебного фонаря”<sup>37</sup>. Иными словами, брайтонцы использовали те единственные разворачивающиеся во времени структуры, которые сложились к тому времени в изобразительных системах.

Но можно сказать и иначе: они, наоборот, использовали уже существовавший способ построения повествования с помощью отдельных изображений. Разница существенна: в первом случае монтаж рассматривается как изобразительный феномен, во втором — как повествовательный. Отсюда видно, что монтаж в первых двух значениях этого слова есть некая точка смыкания изображения и повествования в кинематографе.

Рассмотрим, как это происходит, на примере фильма, в котором, как считается, был обнаружен межэпизодный монтаж (монтаж-1) — картины “Большое ограбление поезда” (1903) Эдвина Портера. Точнее говоря, на примере первой его склейки, где действие перемещается из интерьера на натуру. Предшествующий склейке план-эпизод организован вполне по-люмьеровски: на первом плане театрально (неподвижная точка, фронтальный общий план), но в целом глубоко и с самостоятельным движением на втором плане — за окном перемещается паровоз (это, кстати, один из первых примеров использования рирпроекции). Второй план несколько напоминает “Прибытие поезда...” наоборот: по диагонали от нас едет поезд. Два эпизода объединяются в общую повествовательную цепочку благодаря следующим двум обстоятельствам: в обоих поезд движется справа налево; в первом он движется строго поперёк оптической оси, а во втором мы видим его несколько сзади, в результате чего возникает ощущение, что мы просто переместились за дверь (расположенную слева). То есть повествовательное единство здесь возникло из-за использования особенностей нашей перцептивной системы, на которых основана способность к ориентации в пространстве, что относится, скорее, к изобразительным аспектам кинематографа.

Мы вернёмся к этому при разговоре о Девиде Гриффите, а сейчас перейдём к другому приписываемому брайтонцам великому открытию — к крупному плану.

Хотя совершенно очевидно, что главными элементами кинематографической специфики являются монтаж (в значениях 2—5, особенно 4 и 5) и зафиксированное движение — как явления, не имеющие аналогов в других видах искусства и коммуникации, — тем не менее, во всей ранней кинотеории главными кинематографически специфическими элементами принято было считать монтаж

---

<sup>36</sup> Цивьян и Лотман считают, что эта честь принадлежит “одному демонстратору из Турина”, который в 1897 году “додумался подклеить к “Прибытию поезда” изображение целующейся пары. Два маленьких фильма тут же сомкнулись в повествовательную цепочку” (Лотман Ю., Цивьян Ю., цит. соч., стр. 51)

<sup>37</sup> Теплиц Е., цит. соч., стр. 35

(преимущественно в значениях 1—3, очень редко 4, и почти никогда 5) и крупный план.

Такое положение дел представляется в высшей степени странным, если рассматривать кинематограф как единство изобразительного и повествовательного аспектов. Действительно, для человека, знакомого с живописью, в крупном плане не может быть решительно ничего удивительного — в ней он существовал по крайней мере со времён фаюмских портретов. Поэтому такое невероятное внимание к крупному плану может возникнуть только при взгляде на кино как на потомка одного лишь театра: “Крупный план сделал то, чего не смог бы ни один театр, используя свои собственные средства, хотя сами мы могли бы, вероятно, достичь похожего эффекта в театре, взяв бинокль” — писал крупнейший ранний теоретик кино Хуго Мюнстерберг<sup>38</sup>.

А для кинематографа, отталкивающегося от фото и живописи, крупный план является достаточно самоочевидным. И он применялся ещё даже до изобретения монтажа — например, в эдисоновском фильме “Поцелуй Мей Ирвин и Джона Райса” (1896)<sup>39</sup>. Поэтому бывшим фотографам и любителям латерны магии брайтонцам было вполне естественно при необходимости использовать крупный план. Другое дело, что в театрално-повествовательной традиции было не вполне ясно место крупного плана, и его пришлось искать в течение почти двух десятилетий.

---

<sup>38</sup> Мюнстерберг Х. Фотопеса: Психологическое исследование (главы из книги), стр. 257 // КЗ, №48, стр. 242-277. Отметим, что Мюнстерберг, отчасти предвосхитивший многие ‘изобразительные’ теории кинематографа, всё-таки строил свою теорию на основе систематического сравнения театра и кино

<sup>39</sup> да и Люмьеры не стеснялись подойти с аппаратом поближе, если ноги снимаемого человека были скрыты, например, столом (в “Завтраке ребёнка” (1895)); что, впрочем, вполне соответствовало эстетике семейного альбома

## Непонятное новое

Однако даже сосредоточенность раннего кинематографа на простейших повествовательных структурах не приводила к общепонятности новой системы изложения сюжета. Многие зрители нуждались в непосредственном переводе повествования в картинках в повествование в словах. Для этого существовали специальные интерпретаторы: как это описывает Луис Бунюэль,

“помимо постоянного тапёра, в кинотеатрах был свой ‘экспликадор’, то есть человек, который рядом с экраном громко объяснял происходящее. Скажем, он говорил:

— И вот граф Уго видит, что его жена идёт под руку с другим мужчиной. А сейчас, дамы и господа, вы увидите, как он открывает ящик своего стола и достаёт револьвер, чтобы убить неверную женщину.

Кино принесло столь новую, столь необычную форму рассказа, что большая часть зрителей с трудом понимала происходящее на экране и не всегда улавливала последовательность событий”<sup>40</sup>.

Постепенно вербальные структуры стали инкорпорироваться непосредственно в изображение. Их перечисляет Эрвин Панофски:

“Появились легко определяемые благодаря своей стандартизированной внешности, поведению и атрибутам столь хорошо известные типы Женщины-вамп и Бесхитростной девушки, ... Семьянина и Негодяя, последнего отличали чёрные усики и тросточка. ... Клетчатая скатерть раз и навсегда была закреплена за ‘бедной, но честной’ семьёй, счастливое супружество, которое вскоре должно замутиться призраками прошлого, символизировалось сценой, где молодая жена проливали кофе, предназначенный мужу, первый поцелуй неизменно предварялся тем, что дама нежно поигрывала галстуком партнёра, а сам поцелуй непременно сопровождался взрывком её левой ножи. Соответственно предопределялось поведение персонажей”<sup>41</sup>.

На первый взгляд, все эти иконографические элементы относятся к изображению. В то же время, они ничего не добавляют к тому, что можно было бы понять и без них, они просто маркируют определённым образом некоторые элементы изображения, кодифицируют его. Более того, по способу своей работы каждый из них функционирует как знак, то есть как конвенциональное единство означаемого и означающего; иными словами, чёрные усики в данном случае точно так же означают негодяя, как если бы на лбу у их носителя было бы большими буквами написано “негодяй”. Таким образом, вся эта структура относится исключительно к повествовательному пластику<sup>42</sup>.

Итак, в начале своего существования кинематограф постепенно осознавал себя как систему связного изложения несложного повествования с помощью особого рода (преимущественно театральноподобных) изображений.

---

<sup>40</sup> Бунюэль Л. Мой последний вздох, стр. 65 // "Бунюэль о Бунюэле". М., 1989, стр. 39-278

<sup>41</sup> Панофски Э. Стиль и средства выражения в кино, стр. 173 // КЗ, №5, стр. 166-178

<sup>42</sup> это будет гораздо очевиднее, если вспомнить о семиотическом принципе работы левого полушария головного мозга

## 1908-1916. Формирование сложных повествовательных структур

### Укрупнение

В 1908 году Дэвид Уарк Гриффит снял фильм “Много лет спустя” — и, видимо, отсюда и следует отсчитывать историю формирования повествовательных приёмов, которые в итоге утвердились в кинематографе.

В этом фильме “впервые осмысленно был применён, а главное, использован крупный план”<sup>43</sup>. Как мы только что видели, крупный план употреблялся в кино и раньше, в том числе и крупный план человеческих лиц (у Эдисона), новаторство же Гриффита состоит прежде всего в том, что крупный план героини этого фильма был не нейтральным (как изолированный крупный план у Эдисона), не ‘логически информационным’<sup>44</sup> (как у брайтонцев), не шоковым (как стреляющий “в публику” пистолет в “Большом ограблении поезда”), а психологически мотивированным, привлекающим внимание зрителя к лицу героини и, следовательно, к происходящему у неё в душе (в данном случае).

Тем самым было открыто основное психологическое значение крупного плана, впервые сформулированное, по-видимому, Мюнстербергом: “крупный план объективировал в мире нашего восприятия психический акт внимания”<sup>45</sup>. Отметим, что такое значение крупный план приобретает не сам по себе (повторимся, что в изолированном крупном плане нет ничего революционного, и с точки зрения изображения он совершенно естественен), а лишь по отношению к предшествующему ему общему или среднему — то есть в монтажном контексте, создающем определённый повествовательный эффект. Иными словами, крупный план в данном случае предстаёт не как самостоятельная изобразительная структура, а как монтажный приём (это и имел в виду Эйзенштейн, противопоставляя синонимы ‘применён’ и ‘использован’). Если быть строгим в терминах, то Гриффит изобрёл (и Мюнстерберг проанализировал) не крупный план, а укрупнение<sup>46</sup>.

Однако крупный план является не единственным способом объективации внимания. Более того, и самому Гриффиту он первоначально представлялся не лучшим:

“«Он хотел создать некое средство концентрации зрительского внимания на центральном персонаже или некой детали внутри большой сцены, но не двигая камеры, без изменения масштаба». В итоге этих поисков Битцер<sup>47</sup> изобретает для

---

<sup>43</sup> Эйзенштейн С. Диккенс, Гриффит и мы, стр. 152 // Эйзенштейн С., “Избранные произведения в шести томах”, т. 5, М., 1968, стр. 129-180

<sup>44</sup> термин Сергея Эйзенштейна (там же, стр. 153)

<sup>45</sup> Мюнстерберг Х., цит. соч., стр. 256

<sup>46</sup> характерно, что в самом английском термине ‘close-up’ содержится идея относительности (в указывающем на движение наречии ‘up’), в то время как термины ‘long shot’ и ‘medium shot’ (соответственно, общий и средний планы) указывают лишь на абсолютную крупность плана. Интересно, что, например, в русской кинотерминологии ‘крупный план’ не выбивается из общей линейки — притом, что английская техническая терминология вообще и кинотерминология в частности, как правило, гораздо удобнее и системнее русской (ср.: ‘dolly in’ / ‘dolly out’ и ‘zoom in’ / ‘zoom out’, которые следует переводить, соотв., как ‘наезд (тележкой)’ / ‘отъезд (тележкой)’ и ‘наезд (ТФК)’ / ‘отъезд (ТФК)’, а если написать просто ‘наезд’, то вообще не будет понятно, какой приём имеется в виду)

<sup>47</sup> Битцер, Готфрид Вильгельм (Билли) (1874-1944) — оператор большинства фильмов Гриффита с 1908 по 1920 годы и некоторых более поздних

Гриффита маску-виньетку, позволяющую затемнять всё поле изображения, кроме нужной детали, без монтажной смены планов. Маска-виньетка ... в принципе больше соответствует психологии восприятия, ... чем трудно мотивируемый внезапный скачок масштабов при переходе к крупному плану”<sup>48</sup>.

Так что в фильме “Много лет спустя” психологический крупный план был открыт, что называется, не от хорошей жизни. Но, тем не менее, в дальнейшем как норматив утвердился именно он, а не виньетка. Конечно, можно сказать, что хотя виньетка больше соответствует психологии восприятия, она создаёт худшие условия восприятия (попросту говоря, при виньетке хуже видно), но тем самым с уровня эстетики кино мы перейдём на элементарную кинотехнику, и, по сути дела, ничего не объясним.

По-видимому, наиболее глубокое истолкование этого факта принадлежит Михаилу Ямпольскому, который в статье “Кино ‘тотальное’ и ‘монтажное’” связывает смену крупности (и, следовательно, смену точки зрения) со сменой наблюдающего субъекта<sup>49</sup>. Надо отметить, что проблема точки зрения является одной из самых интересных (и запутанных) в кинематографе, и мы ещё к ней неоднократно вернёмся.

Однако данная интерпретация подходит далеко не для всех случаев изменения крупности в кинематографе. Действительно, переход на крупный план часто (например, при использовании т. н. ‘субъективной камеры’) может интерпретироваться только как усиление внимания какого-либо одного конкретного субъекта. Более того, изменение крупности с помощью резкого наезда трансфокатором, также обычно объективирующее усиление внимания, в принципе не может быть связано ни со сменой субъекта видения (так как изображение меняется непрерывно), ни с изменением положения единого субъекта (так как наезд трансфокатора, тем более быстрый, не может рассматриваться как изменение положения субъекта). Поэтому, поскольку речь идёт об универсальных кинематографических законах, должно существовать и более общее объяснение.

Чтобы попытаться найти его, рассмотрим сначала ещё одно свойство гриффитовской организации повествования, также отвергнутое киноязыком.

---

<sup>48</sup> Ямпольский М., цит. соч., стр. 137. Цитата в цитате принадлежит Р... Хендерсону

<sup>49</sup> там же, стр. 138

## Ход времени

В конечном итоге в киноязыке не прижилась не только виньетка, но и применявшийся Гриффитом способ монтажного перехода на крупный план, при котором на склейке имелся “некий временной ... разрыв между двумя планами, как бы фиктивно позволяющий субъекту зрения ‘перейти’ на новую точку съёмки”<sup>50</sup>. Стоит отметить, что на вопрос, что именно между кадрами должно происходить с течением времени, существует несколько возможных ответов, каждый из которых изучался ранним кинематографом. Если Гриффит предпочитал оставлять между кадрами временной зазор, то, например, Портер в “Жизни американского пожарного” (1902) решал эту проблему противоположным образом, монтируя кадры с временным захлестом:

“пожарный и потерпевшая выбираются из горячей комнаты. Вид изнутри: они исчезают в окне. Что Портеру показать затем? ... Можно переключиться на ‘вид снаружи’ и застать героев уже на пожарной лестнице. Так поступили бы теперь. Портер решил, что правильнее будет сцену повторить: окно снаружи, в окне появляются те, которых мы только что проводили изнутри”<sup>51</sup>.

Вообще говоря, с точки зрения повествовательности совершенно не важно, есть ли между соседними планами временной разрыв, или, наоборот, захлест, или же кадры монтируются непрерывно — все эти варианты можно было бы кодифицировать с равным успехом. При этом и в изображении не существовало никакой традиции, позволяющей выбрать один из них. Поэтому, оставаясь в рамках одной лишь оппозиции ‘повествовательные структуры’ / ‘изобразительные средства’ объяснить, почему утвердился непрерывный переход (исторически появившийся позже гриффитовского дискретного), невозможно.

Но если мы примем за исходное, что любой кинематографический приём (как, впрочем, и любой приём в любом другом виде искусства или коммуникации) есть реализация какого-либо психического феномена, то ситуация прояснится. Одним из психологических оправданий монтажа является так называемый внутренний взор<sup>52</sup>, то есть, по сути процесс зрительного мышления<sup>53</sup>. А процесс мышления, несомненно, является непрерывным.

Таким образом, если бы кинематограф являлся чисто повествовательным феноменом, то дискретный внутриэпизодный монтаж вполне мог бы стать нормативным; но поскольку кино в значительной степени является и изобразительным феноменом, то в нём устоялся вариант, более соответствующий природе изображения (а из того, что хронологически раньше в кино появился дискретный вариант, можно лишний раз сделать вывод о повествовательной ориентации раннего кинематографа).

Аналогичным образом объясняется и победа полноценного крупного плана над виньеткой: мы мыслим объекты в наиболее удобной для нас ‘крупности’, а чёрный

---

<sup>50</sup> там же

<sup>51</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю., цит. соч., стр. 55

<sup>52</sup> несколько подробнее о психофизиологической мотивации монтажа можно прочитать в моей статье о Бунюэле (Филиппов С., цит. соч., стр. 247)

<sup>53</sup> этот тезис впервые был выдвинут Эйзенштейном, о чём пойдёт речь в подразделе “Внутренний мир на экране: предыстория”

прямоугольник экрана с яркой деталью в нём, по-видимому, не соответствует в мышлении ничему.

Так изобразительные приёмы нашли своё место в повествовательных структурах.

## Ход мысли

Но крупный план Энни Ли, героини фильма “Много лет спустя” интересен не только своей функцией укрупнения — то есть тем, за чем следует он, — но и тем, что следует за ним: планом её мужа, находящегося на пустынном острове.

Этот монтажный переход вполне соответствует структуре поэмы Альфреда Теннисона “Энох Арден”, экранизацией которой и является “Много лет спустя”. Литературная повествовательная первооснова здесь очевидна (да и сам Гриффит, оправдывая эту склейку — по воспоминаниям его жены, цитируемым большинством исследователей творчества режиссёра, — апеллировал к повествовательной организации романов Диккенса).

Но “для Теннисона мотивировкой видения оказывается книга”: “видение посещает Энни Ли во время гадания по Библии, когда её рука останавливается на строке «Под пальмовым деревом»<sup>54</sup>. Однако Гриффит в этом фильме, равно как и в других своих версиях “Эноха Ардена”, “выводит Энни Ли перед видением на берег моря, упраздняя теннисоновскую сцену гадания по Библии”<sup>55</sup>, и сближая, тем самым, Энни и Эноха по признаку изобразительной общности обстановки, в которой находятся персонажи (более того, в самой известной гриффитовской версии поэмы — в “Энохе Ардене” 1911 года — эта общность дополнительно подчёркивалась тем, что оба персонажа, по сюжету разделённые в пространстве, снимались на одном и том же натурном объекте<sup>56</sup>).

Таким образом, Гриффит, во-первых, последовательно отказывался от той части литературного повествования, которая на экран принципиально не переносима. Действительно, важной особенностью вербального языка (и одним из главных его предназначений) является возможность прямо передавать мотивацию человеческих действий с любой степенью подробности. В кино же возможно лишь надеяться на понимание зрителем мотивов происходящего, которое, в свою очередь, может быть основано либо на сложившихся принципах киноусловности<sup>57</sup> (которых к 1908 году ещё не существовало — их как раз и разрабатывал Гриффит), либо на собственном личном опыте усреднённого зрителя (который в данном конкретном случае бессилён). Либо же на имманентных изобразительных свойствах экрана.

Именно это и почувствовал Гриффит, заменяя — во-вторых — вербальную теннисоновскую интерпретацию общности персонажей на визуальную. “Если виньетка для выделения детали имитировала процесс восприятия, то построения типа «Эноха Ардена» имитировали процесс мышления”<sup>58</sup> — оговоримся только, что мышления именно зрительного: словесная мыслительная конструкция, содержащаяся у Теннисона, была отвергнута и заменена визуальной общностью кадров.

Так ещё одна изобразительная структура была применена для формирования важнейшего повествовательного приёма. Но одновременно и повествовательный приём

---

<sup>54</sup> Ямпольский М. Память Тиресия, М., 1993, стр. 160

<sup>55</sup> там же, стр. 160

<sup>56</sup> там же, стр. 423 (со ссылкой на Жака Омона)

<sup>57</sup> например, на логической ошибке ‘post hoc, ergo propter hoc’, которая “в кино обращается в истину: зритель воспринимает временную последовательность как причинную” (Лотман Ю., Цивьян Ю., цит. соч., стр. 162) вследствие устоявшихся принципов кинематографической логики

<sup>58</sup> Ямпольский М. Кино “тотальное” и “монтажное”, стр. 141

был использован как повод для прямого выражения изобразительной в своей ментальной основе структуры.

## Созревание

Помимо этих двух великих открытий (укрупнения и свободного монтажа пространств, соответствующего движению мысли), развившихся впоследствии, помимо всего прочего, в важнейшие элементы организации киноповествования (осмысленного чередования планов и крупностей и параллельного монтажа соответственно), Гриффиту принадлежат и некоторые частные изобретения — такие как, например, затемнение и вуаль<sup>59</sup>.

Затемнение является чисто повествовательным приёмом, следующим, к тому же, театральной традиции плавно разделять действия<sup>60</sup>. Более того, оно есть приём монтажа-1, свободный от примесей всех остальных значений этого термина, и, главное, от монтажа-4, реализующего непрерывный процесс зрительного мышления. В то же время, не стоит забывать, что затемнение одновременно является и объективацией процесса угасания сознания — то есть, всё-таки, приёмом, имеющим некоторое отношение к изобразительным основаниям кинематографа.

Что же касается вуали ('мягкофокусной съёмки'), то этот вполне изобразительный, на первый взгляд, приём имеет и очень значительную повествовательную составляющую: размывая мелкие детали снимаемых объектов, он частично лишает изображение его неповторимой конкретности, и, следовательно до некоторой степени семиотизирует его (не случайно он достаточно редко используется изобразительным кинематографом, но постоянно применялся на крупных планах героинь в голливудских фильмах 30-х годов — в самом повествовательном кинематографе за всю историю кино).

Гораздо более изобразительным было изобретение особого способа освещения "для передачи эффекта перехода ночи в утро"<sup>61</sup> на фильме 1909 года "Пиппа проходит". Однако и оно было сделано для маркирования четырёх эпизодов (по четырём временам суток), следующим, кроме того, строению литературного первоисточника фильма (поэмы Роберта Браунинга).

В общем, изобретённые Гриффитом приёмы хотя, как правило, и имели под собой изобразительное оправдание, всегда предназначались для решения повествовательных задач,

"все приёмы, приписываемые Гриффиту, а на деле созревшие в недрах кино к моменту начала работы Гриффита и лишь отработанные им, есть приёмы ведения повествования. 'Байографский' кинематограф ... есть кинематограф усиленной выработки повествовательных возможностей"<sup>62</sup>.

И после того, как, во-первых, эти повествовательные структуры сформировались, во-вторых, в обществе стало складываться отношение к кинематографу как к искусству (начиная с 1908 года — с появления "Фильм д'Ар" — в Европе, и с 1909 — с "Пиппа проходит"<sup>63</sup> — в Америке), и в-третьих, начали сниматься полнометражные фильмы (здесь заслуга принадлежит итальянцам — "Quo vadis" 1913 года и "Кабирия" 1914-го),

---

<sup>59</sup> Трауберг Л. Дэвид Уорк Гриффит, М., 1981, стр. 41, 45

<sup>60</sup> там же, стр. 45. Леонид Трауберг приводит соображение об эквивалентности затемнения и театрального занавеса в виде прямой речи Гриффита, не давая, однако, ссылку

<sup>61</sup> там же

<sup>62</sup> Ямпольский М. Кино "тотальное" и "монтажное", стр. 135

<sup>63</sup> Ямпольский М. Память Тиресия, стр. 102

возникло киноискусство в современном понимании этого слова. Отсчёт окончания периода младенчества кинематографа и начала его взросления, очевидно, следует вести с фильма, объединившего все три перечисленные тенденции — с “Рождения нации” (1915) Дэвида Уарка Гриффита.

## 1916-1928. Освобождение изображения

После того, как выработались сложные повествовательные структуры, и следовательно, было обеспечено первичное понимание зрителем происходящего на экране, у кино появилась возможность сосредоточиться собственно на изображении. До этого у кинематографа такой возможности не было (кстати, как мы помним, даже новые приёмы ведения повествования первоначально воспринимались зрителем с большими трудностями): даже стерильно изобразительное кино практически неизбежно должно в какой-то степени опираться на повествовательные структуры.

Дело в том, что любая коммуникация возможна, как известно, лишь при хотя бы минимальной общности представлений о коде сообщения у его отправителя и получателя. Изобразительное же сообщение само по себе, как установил Ролан Барт, является, вообще говоря, сообщением без кода<sup>64</sup>. Следовательно, для понимания изобразительного сообщения, более содержательного, чем просто передача информации о находящихся в поле зрения камеры предметах, для передачи смысла более широкого, чем возникающий из непосредственных взаимоотношений этих предметов, требуется наличие хотя бы элементарной кодировки. Отсюда совершенно не следует, что смысл возникает именно из кода, а само изображение вторично по отношению к нему; но код является опорой для восприятия, ключом, с помощью которого зритель может понять, где именно ему следует искать содержание изображения, какие именно связи — среди имеющегося громадного разнообразия связей в любом киносообщении — являются в данном случае существенными.

Проще говоря, повествовательное, литературное сообщение основано на коде (то есть, в данном случае, языке), понятном и рассказчику, и слушателю; в то время, как в сообщении изобразительном, если оно и основано на каком-либо 'коде', этот 'код' может существенно отличаться у автора и зрителя. Повествовательная структура более или менее одинакова во всех фильмах определённой эпохи; изобразительная же в каждом более или менее ярком фильме оригинальна (можно ещё раз вспомнить фразу Михалковича, что в каждом 'поэтическом' фильме "создаётся новая семантика"). Вербальный язык у всех один, визуальный — у каждого свой.

Поэтому повествовательный пласт даже в изобразительном фильме — за редчайшими исключениями, когда либо 'кодировка' изображения данного автора случайно совпадает с 'кодировкой' данного зрителя, либо автору удаётся попасть в такие части зрительного мышления, которые являются общими для достаточно значительной части человечества — совершенно необходим.

Отсюда мы можем заключить, что кино всегда является повествовательным и изобразительным одновременно: действительно, повествование необходимо изображению в качестве подпорок для понимания сути последнего, а приёмы киноповествования, как мы видели в предыдущем разделе, имеют некоторое изобразительное основание. Поэтому фильмы повествовательные и изобразительные отличаются друг от друга не абсолютно, а лишь по преобладанию того или иного

---

<sup>64</sup> Барт Р. Риторика образа, стр. 301 // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994, стр. 297-318

аспекта кинематографа, по тому, какой из них является в данном фильме формообразующим.

## 1916-1923. В сторону изображения

### “Нетерпимость”

Итак, к 1916 году в кинематографе сложились определённые предпосылки для поворота в сторону изображения.

В этом году была снята “Нетерпимость” Гриффита — человека, сформировавшего повествовательные структуры кинематографа, но блестяще при этом чувствовавшего изображение (и во многом именно потому, как видно из изложенного, ему и удалось эти структуры обнаружить). Фильм, с одной стороны, в каком-то смысле являлся завершением всей предшествовавшей эволюции повествовательности в кино: в нём повествование окончательно перестало быть линейным (параллельный монтаж, в той форме, какой он существовал к тому времени, был лишь паллиативом — монтируемые в нём события относились, по сути, к одному и тому же действию), достигнув формы, которую с полным правом можно назвать романной<sup>65</sup> (здесь самое время ещё раз вспомнить о Диккенсе, с разговора о котором, как гласит апокриф, и началось становление киноповествования). С другой стороны, идея свободного монтажа независимых событий по воле авторской ассоциации (особенно в том виде, какой имеет место в финале фильма) является, несомненно, стопроцентно изобразительной.

Но фильм провалился. Провалился, во-первых, конечно, потому, что идея нетерпимости, якобы связывающая эпизоды, не выводится однозначно ни из какого-либо одного из них, ни из всех вместе — не выводится ни вербально, ни визуально. Это связано с тем, что, во-вторых, сама по себе идея нетерпимости является настолько сложной чисто вербальной конструкцией, что вряд ли можно себе представить какую-либо визуальную структуру, из которой она вообще может быть выведена каким-либо (хотя бы одним) зрителем.

А наконец, в-третьих, по-видимому, вообще мысль об образовании смысла в кино непосредственно из изображения тогда ещё не могла быть воспринята аудиторией (тем более, американской, которая не очень-то уважает её и сейчас): даже Луи Деллюк — стихийно визуальный теоретик — ехидничал, что в финале фильма “Екатерина Медичи навещает нью-йоркских бедняков, в то время, как Иисус Христос благословляет куртизанок царя Валтасара, а войска Кира быстрым штурмом берут Чикаго”<sup>66</sup>.

Время этой мысли настало лишь восемь лет спустя.

---

<sup>65</sup> роман, как известно, отличается от повести не столько объёмом, сколько наличием побочных линий, не связанных напрямую с основным действием

<sup>66</sup> Delluc L. *Drames de Cinema*, P., 1923, pp. xii-xiii. Не это ли предвестие эффекта Кулешова, ‘творимой земной поверхности’ и даже творимой истории (так и не упомянутой классиками советской кинотеории)?

## Футуристы

Вероятно, по этой же причине такая же (даже ещё более печальная) участь постигла итальянских футуристов, которые совсем не пытались связать изображение своих фильмов с традиционной повествовательностью.

В том же году, когда была снята “Нетерпимость” и опубликована книга Мюнстерберга, они напечатали “Манифест футуристской кинематографии”, в котором они, скорее всего, первыми в истории теории кино связали киноискусство не с театром, а с изобразительным искусством: “Кинематография — это самостоятельное искусство. Она в силу этого никогда не должна копировать сцену”<sup>67</sup>. Она, “будучи по преимуществу визуальной, ... прежде всего должна следовать в своей эволюции за живописью”<sup>68</sup>.

В конкретно-прикладной части своего манифеста футуристы декларировали, что их фильмы будут

“снятыми на плёнку аналогиями”, они будут содержать “отснятые и поставленные состояния души; ... повседневные упражнения на освобождение от логики; снятые драмы предметов”, “витрины идей, событий, типов, предметов, и т. п.”, “назревающие драмы и стратегические планы чувств; снятые линейные, пластические, хроматические и т. д. соответствия мужчинам, женщинам, событиям, мыслям, музыке, чувствам, весам, запахам, шумам; ... отснятые свободные слова в движении”<sup>69</sup>.

Наконец, они собирались даже визуализовать самое вербальное, что ни на есть на свете — слова: “Мы окрасим диалог, показывая в мгновенной simultанности каждый образ, проходящий через сознание персонажей”<sup>70</sup>!

Эта захватывающая программа создания чисто изобразительного кинематографа, надо отметить, так и не была полностью реализована за все дальнейшие 85 лет истории кино. А фильм Арнальдо Джинна “Футуристическая жизнь”, по-видимому, воплотивший некоторые из перечисленных принципов, не сохранился (как не сохранились более ранние абстрактные фильмы Джинна, снятые им совместно с Бруно Корра, — за десятилетие до немецкого нефигуративного кинематографа)<sup>71</sup>.

Ситуация, когда киноискусство опережает развитие кинематографа, оказывается для искусства губительной. Это как писать стихи по-итальянски во времена Римской империи.

---

<sup>67</sup> Маринетти Ф., Корра Б., Балла Д., Сеттимелли Э., Джинна А., Читти Р. Манифест футуристской кинематографии // “Arg”, №3, Рига, 1988, стр. 6

<sup>68</sup> там же

<sup>69</sup> там же (курсив мой; перечисление через нумерованные абзацы заменено перечислением через точку с запятой)

<sup>70</sup> там же

<sup>71</sup> Ямпольский М. Вступление к манифесту // там же

## Экспрессионизм

Переход от чисто повествовательного кинематографа к изобразительному мог быть осуществлён только постепенно, последовательными шагами. Это сделали немецкие экспрессионисты.

Фильм “Кабинет доктора Калигари” (1919) Роберта Вине по своей структуре вполне повествователен: изображение в нём не создаёт своё собственное содержание, но лишь акцентирует содержание повествования, одновременно воздействуя на него. Благодаря декорациям, созданным художниками-экспрессионистами из группы “Штурм” (за исключением выразительного грима, больше ничего оригинального в изображении там не было), в фильме была сформирована совершенно новая концепция репрезентации ‘действительности’ на экране: в нём показано не то, как мы привыкли видеть этот мир, а то, каким он мог бы предстать в нашем воспалённом сознании.

Такой подход к взаимоотношениям изобразительного и повествовательного пластов, кстати, привёл к значительным изменениям сценария: ‘содержательный’ Ежи Теплиц сетует на то, что в процессе постановки фильма из него ушла вся социальная мораль<sup>72</sup> — по сути, фильм из области социальных отношений переместился в сферу индивидуальной психологии. Что естественным и необходимым образом вытекает из революционной эстетики картины.

В “Усталой смерти” (1921) Фрица Ланга изображение уже не только взаимосвязано со смыслом, но начинает отчасти его формировать — благодаря композиционной завершённости выверенных кадров. Сильнее всего это проявилось в прологе фильма: грубо говоря, появляющийся из стены персонаж ‘означает’ всего лишь нечто мистическое, но фронтальная уравновешенная симметричная композиция кадра и сама форма проёма в стене, похожего на свечу, заставляют ощутить особую значительность происходящего и (из-за очевидных изобразительных коннотаций) подумать о присутствии смерти.

Здесь и в других, не столь явных, примерах немецкий экспрессионизм однозначно декларировал происхождение кинематографа от живописи, а не от театра. Наиболее полное развитие эта линия получила в работах абстракционистов — Ханса Рихтера (“ритмы”), Вальтера Рутмана (“опусы”), Оскара Фишингера (“этюды”) и Викинга Эггелинга (“симфонии”) 1921-1926 годов, — уже прямо следовавших нефигуративной живописи, то есть такому направлению изобразительного искусства, которое, полностью отказавшись от повествовательности (сюжетности), тем не менее, в лучших своих произведениях несёт достаточно глубокий смысл. Характерно, что — судя по воспоминаниям Рихтера — эти эксперименты с кинематографом возникли в результате развития экспериментов с живописью, но изначально идеи делать кино у них не было<sup>73</sup>.

Однако эти фильмы, по-видимому, также оказались преждевременными. Но всё же эпоха уже несколько изменилась и некоторые из этих картин — в отличие от работ итальянских футуристов — сохранились. В дальнейшем почти все эти авторы отошли от чистого абстракционизма в кинематографе, и лишь Фишингер продолжил свои опыты, сняв в том числе и эпизод Токкаты ре-минор Баха в “Фантазии” (1940) Уолта

---

<sup>72</sup> Теплиц Е., цит. соч., стр. 143-144

<sup>73</sup> Садуль Ж., цит. соч., т.4(2), М., 1982, стр. 306

Диснея— дождавшись, тем самым, того времени, когда киноязык достиг такого уровня, что нефигуративный кинематограф смог выйти из области маргинальных экспериментов и проникнуть в мейнстрим<sup>74</sup>.

Но эти примеры абсолютно изобразительного кино, похоже, были лишь побочной ветвью немецкого экспрессионизма, который, по-видимому, в целом не ставил перед собой задачи создания полностью изобразительного кинематографа, интересуясь только дополнительными возможностями ведения повествования. Вероятно, именно этим объясняется тот факт, что во второй половине 20-х годов — в то время, когда в мире повсюду стало формироваться чисто изобразительное кино — немецкий кинематограф повернулся к повествовательности ('каммершпиле'; после "Метрополиса" (1926) Ланга экспрессионизм можно считать прекратившим существование)<sup>75</sup>. В ней он, впрочем, достиг совершенства: достаточно вспомнить "Последнего человека" (1924) Фридриха Мурнау — чисто сюжетный, стопроцентно повествовательный фильм, в котором повествовательные возможности камеры были раскрыты столь полно и разнообразно, что в нём даже не потребовались титры.

И этим же, видимо, объясняется та постепенность освоения изобразительных средств, благодаря которой именно немцам история кино обязана переходом к изобразительному кинематографу.

---

<sup>74</sup> тем не менее, следует заметить, что работа Фишингера оказалась по меркам мейнстрима "слишком абстрактной и была включена в фильм в столь изменённой форме, что он отказался от авторства" (Katz E. The Film Encyclopedia, N.Y., 1979, p. 421)

<sup>75</sup> классическое объяснение, связывающее переход немецкого кинематографа от экспрессионизма к каммершпиле с изменением социально-экономической ситуации в Германии, никак нельзя признать исчерпывающим

## Ранний Авангард

За четыре года до “Кабинета доктора Калигари” Абель Ганс поставил фильм “Безумие доктора Тюба”, преследовавший во многом сходные художественные задачи, решённые во многом сходными методами. Однако фильм Ганса не только не перевернул кинематограф, но и не получил даже сколько-нибудь внимательного отражения в киноисториях и биографиях Ганса. Во-первых, конечно, это связано с тем, что снятое ещё даже до “Нетерпимости” “Безумие...” уж слишком опередило своё время. Во-вторых, не стоит совсем забывать о том, что фильм появился в крайне неблагоприятный период с чисто исторической точки зрения. Но гораздо более существенно здесь следующее:

“Если Роберт Вине ... камеру ставит как абсолютный, нейтральный регистратор того, что уже есть, то Абель Ганс, преследующий ту же задачу, ... снимает всё происходящее через кривые зеркала, используя их как искажающую оптику”<sup>76</sup>.

Иными словами, если Ганс радикально преобразовывает всё изображение в целом, то Вине меняет только фон, декорации, почти не трогая первый план, актёров (поэтому для современного взгляда сочетание первого и второго планов в “...Калигари” представляется несколько искусственным; как это воспринималось в 19-м году — вопрос для специалистов по исторической рецепции) — то есть дело здесь именно в осторожных последовательных шагах немецких экспрессионистов.

В следующие после “Безумия...” почти десять лет французское кино вело поиски, получившие в кинологии название ‘киноимпрессионизм’ (реже — ‘первый Авангард’). Среди картин этого периода несомненно значительным явлением, повлиявшим на дальнейшее развитие кинематографа, можно назвать только “Колесо” (1923) Ганса, в котором была осмыслена ритмическая функция монтажа — по существу, в этом фильме началось освоение монтажа-5, из чего вырос весь советский кинематограф второй половины 20-х годов.

---

<sup>76</sup> Добротворский С., цит. соч., стр. 76-77

## Фотогения

Но в это время во Франции велась интенсивная теоретическая подготовка к расцвету второго Авангарда. Вообще говоря, это уникальное французское явление: крупнейшие практики кинематографа в этой стране начинали как теоретики или критики. Так было в оба периода подъёма французского кино — и в Авангарде, и в Новой волне<sup>77</sup>.

Крупнейшим теоретиком был, конечно, Луи Деллюк (снявший 4 фильма, немаловажные для тогдашнего французского кинематографа), который вошёл в историю как первый (не считая забытого в то время Мюнстерберга) теоретик, попытавшийся проанализировать строение фильма, но главным образом — как человек, введший в кинотерминологию слово ‘фотогения’. Как известно, в работах Деллюка нет ничего, что хотя бы в первом приближении можно было бы назвать строгим определением этого термина. Взамен он часто приводит длинные списки фотогеничных, с его точки зрения, объектов. Например:

“цирк, коррида, танец во всех его видах, лошади, кошки, ветер и море”, “автомобиль, телефон, экспрессы, корабли, бури и лавины”, “горы, море, могучие долины, молчание равнин, пение деревьев под вечерним ветром”, “локомотив, корабль, самолёт, железная дорога”<sup>78</sup>.

Найти в этих списках какой-либо инвариант не так-то просто. По-видимому, его можно обнаружить уже только на довольно высоком уровне обобщения:

“сама невероятная разношёрстность тех фотогенических парадигм, которые строит Деллюк, в значительной степени призвана полемически приравнять друг к другу явления, занимающие совершенно разные места в иерархии культурных ценностей: человек, животные, платья, мебель, ураганы и паровозы”<sup>79</sup>.

Отсюда видно, что, пожалуй, базисным компонентом понятия ‘фотогения’ является утверждение предельной визуальной выразительности киноизображения вне зависимости от всевозможных существующих культурных и прочих коннотаций изображаемого.

Таким образом, роль Деллюка в истории теорий кино заключается прежде всего в том, что он во всеуслышание (хотя и не вполне внятно) провозгласил чисто визуальную природу кинематографа. Как мы помним, Мюнстерберг считал кино порождением театра, и о возможных связях кинематографа и живописи он в своей работе даже не упоминал. Итальянские футуристы об этой связи говорили прямо, но им не повезло написать свой манифест в неподходящем месте, да и само футуристическое направление было достаточно маргинальным. Деллюк же в нужное время и в нужном месте постулировал визуальную выразительность всякого кино, мейнстрима. Потому и вошёл в историю.

Здесь стоит сделать небольшое отступление, коли мы уже второй раз использовали термин ‘мейнстрим’. Разумеется, ни уровень популярности, ни степень общепонятности какого-либо произведения никоим образом не могут служить

---

<sup>77</sup> занятно, что в России традиция прямо противоположная — крупнейшие достижения в отечественной кинотеории принадлежат как раз практикам (от Кулешова до Тарковского). В остальных странах эти профессии, как правило, разделены

<sup>78</sup> цит. по.: Ямпольский М. Видимый мир, М., 1993, стр. 50

<sup>79</sup> там же, стр. 52

критерием его художественности (тиражи марининых всегда будут выше тиражей искандеров, а сафроновы будут понятней и популярнее кабаковых), но в кино положение дел несколько отличается от ситуации в других областях культуры — опять-таки из-за особой важности в нём оппозиции кинематограф/киноискусство.

Использование какого-либо приёма мейнстримом означает лишь то, что этот приём вошёл в киноязык, а следовательно, может полноценно использоваться и киноискусством. Приём же, художественно осмысленный, но киноязыком не принятый, может оказаться опередившим своё время (как мы только что видели на примере “Безумия доктора Тюба”), а может быть мертворождённым, не соответствующим ничему в человеческой психике. И разделить эти два случая можно лишь на основе анализа дальнейшего развития мейнстрима. Поэтому киноведу (в гораздо большей степени, чем, например, литературоведу) совершенно необходимо быть в курсе текущего состояния нормативного кинематографа (то есть прежде всего голливудского, но также и индийского; язык телесериалов знать тоже не повредит).

Если вернуться к понятию ‘фотогении’, то нам в ней более интересно иное.

Во-первых, она есть демонстративный отказ от культурных коннотаций — то есть от всего того, на чём, в принципе, можно построить семиозис. Тем самым снимаемому предмету возвращается его первоначальная визуальная незамутнённость, и вербальный дискурс по отношению к нему становится невозможным.

А во-вторых и в главных, визуальная незамутнённость снятого предмета практически равнозначна тому, что последний предстаёт элементом визуального мышления. И в этом смысле Деллюк пошёл дальше футуристов, ибо декларировал визуальность любого изображения, в то время как последние полагали, что такое изображение должно быть специальным. Поэтому фотогению можно определить, например, следующим образом: данный предмет в данном кадре является фотогеничным, если он выглядит достаточно близко к своему возможному представлению в чьём-либо визуальном мышлении.

## 1924-1928. Визуальный язык

К 1924 году, когда повествовательные структуры в целом сформировались и постепенно пришло понимание важности изображения как такового, в кинематографе возникли все предпосылки для создания практически чисто изобразительного кино, опирающегося на повествовательные структуры лишь в минимально необходимой степени (примерно в той же, в какой повествовательные структуры опираются на изображение).

Теоретическое обоснование такого киноязыка принадлежит Сергею Эйзенштейну, который в статье “Драматургия киноформы”<sup>80</sup> декларировал возможность существования изобразительной драматургии. Действительно, если драматургия есть ни что иное, как развитие конфликта во времени, то почему этот конфликт обязательно должен быть конфликтом человеческих отношений? Точно так же это может быть и чисто изобразительный конфликт — Эйзенштейн приводит десять видов таких конфликтов<sup>81</sup> (напр., графический, пространственный, световой, темповый, конфликт объёмов и др.), и каждый из них столь же успешно может формировать содержание кинопроизведения, как и конфликт долга и чувства в классической драме.

По существу, в случае кинематографа (и, в гораздо меньшей степени, — театра) можно говорить о наличии в произведении двух вообще говоря независимых драматургий — повествовательной (мало отличающейся от драматургии литературного произведения) и изобразительной (в целом уникального кинематографического явления). В зависимости от строения конкретного произведения, в нём может преобладать та или иная, они могут работать на общую идею или (как мы потом увидим) вступать между собой в конфликт.

И хотя теоретическое осмысление драматургии изображения пришло заметно позже — текст Эйзенштейна был впервые опубликован в 1931 году (и то частично<sup>82</sup>), то есть как раз в то время, когда кинематограф в очередной раз отвернулся от изображения, — на практике она была разработана семью годами раньше. Сделало это кинематографическое течение, известное под названием второй французский Авангард.

---

<sup>80</sup> Эйзенштейн С. Драматургия киноформы // Эйзенштейн С., “Монтаж”, М., 2000, стр. 517-533

<sup>81</sup> там же, стр. 525-526

<sup>82</sup> статья написана в 1929 году по-немецки, частично опубликована по-английски в 1931, полностью — в 1949 году. Впервые опубликована на языке оригинала в 1971 году, а на русском — в 1991 (КЗ, №11, стр. 180-198)

## 2-й Авангард: монтаж-4

Границей между первым и вторым Авангардом принято считать 1924-й год — год смерти Деллюка. Однако это событие, как бы ни было оно печально для теории кино, никак не может служить основой периодизации киноистории. Тем не менее, дата представляется абсолютно верной, ибо в этом году были сняты “Антракт” Рене Клера и “Механический балет” Фернана Леже — фильмы, в которых впервые в истории кинематографа (по крайней мере, если говорить о сохранившихся фильмах) был отринут повествовательный пласт, фильмы, после которых уже стало возможно сказать, что визуальный язык сформировался, фильмы, подчинённые принципам изобразительной драматургии.

Однако каковы эти принципы? Ясно, что, как и в случае драматургии повествовательной, здесь имеют место экспозиция, завязка и всё прочее, но как именно, какими средствами развивается во времени изобразительный конфликт?

Разумеется, прежде всего это средство — движение, то есть (просто по определению) непрерывное изменение изображения во времени. Но этот конфликт может развиваться и путём дискретного изменения изображения — то есть монтажного сопоставления двух различных кадров. Иными словами, Клеру и Леже принадлежит честь открытия монтажа-4, то есть монтажа как сопоставления не связанных сюжетно между собой изображений, который и является основным способом создания визуальной драматургии.

Но результат сопоставления двух разнородных кадров, как правило, не исчерпывается одним их изобразительным конфликтом и тем или иным способом его развития или разрешения: помимо непосредственной визуальной и темпо-ритмической выразительности запечатлённых объектов (собственно говоря, ‘фотогении’), мы обычно имеем дело и со, скажем так, природой вещей — нашими знаниями об этих объектах (это, в том числе, те же самые ‘культурные коннотации’, но далеко не только и не столько они). То есть не только с внешним видом объектов (на основе которого образуются графический, пространственный и прочие изобразительные конфликты), но и со всем комплексом ассоциаций, вызываемых ими в нас<sup>83</sup>. Иными словами, “имманентная значимость” вещей имеет определённое (хотя и не определяющее) значение и для изобразительного аспекта кинематографа.

И когда Клер сопоставляет, например, мерцающие медленно расплывающиеся дорожные огоньки и стремительно боксирующие белые перчатки, то здесь мы наблюдаем не только развитие темпо-ритмического конфликта, противопоставленного общности яркостей и форм (и огоньки, и перчатки совершенно белые, даны на почти чёрном фоне и имеют сходную округлую форму), но и взаимодействие различных элементов городской культуры, что подчёркивается наплывом на кадр перчаток кадра со зданием Гранд-Опера (при этом дополнительная общность всего монтажного комплекса устанавливается взаимодействием автомобильного движения перед зданием оперы с движением ночных огоньков на дороге).

---

<sup>83</sup> поэтому представляется не вполне правомерным дифференцировать ‘ненарративные’ структуры на независимые ‘абстрактные’ и ‘ассоциативные’ — и та, и другая практически всегда работают совместно; более того, они, в принципе могут инкорпорировать и некоторые доступные визуальному мышлению элементы ‘категориальной’ структуры, в целом являющейся повествовательной

При такого рода сопоставлении даже относительно простых изображений зритель сталкивается с очень большим количеством всевозможных связей и контрастов, из которых он не всегда может выделить нужные<sup>84</sup>. Забегая чуть вперёд, отметим, что примерно в это же время в другом месте велись поиски средств, с помощью которых возможно выделить существенные *ad hoc* элементы в монтируемых кадрах, но даже успех этих поисков не решил проблему полностью.

Возникает естественный вопрос: по каким законам функционирует такого рода сопоставление объектов или групп объектов? Как всегда, хочется найти что-либо общее с чем-либо уже известным и хорошо изученным — с языком, например. Простейшую аналогию кадр=слово мы позволим себе не рассматривать всерьёз<sup>85</sup> (хоть от неё и до сих пор остался в русском киножаргоне термин ‘монтажная фраза’). Более сложная мысль — впрочем, из того же круга идей — принадлежит Эйзенштейну, который в статье “За кадром” (1929) сравнил монтажное сопоставление с принципом образования японских иероглифов<sup>86</sup>. Но в этом уподоблении упускается из вида тот факт, что система образования смысла в иероглифе есть система строго кодифицированная. Например, иероглифы ножа и сердца вместе означают ‘печаль’<sup>87</sup>. Но они означают именно это исключительно на основании общепринятой конвенции — с тем же успехом они могли бы означать и смерть, убийство, страх или, по крайней мере, инфаркт.

Видимо, в некоторых случаях более или менее однозначное прочтение монтажного сопоставления возможно (хотя даже когда Эйзенштейн целенаправленно пытался свести целый монтажный комплекс к единому понятию в фильме “Октябрь” (1927), всё равно без поясняющего титра “Боги” он читался бы в лучшем случае как ‘религиозная скульптура’, а то и просто ‘народное творчество’), но в целом такое сопоставление принципиально многозначно, и, очевидно, в этом и состоит его специфика. Но как именно оно работает (и в каких случаях оно работает, а в каких — нет) на данном этапе развития теории кино понять невозможно. Можно лишь опереться на эйзенштейновское “последнее слово” “о монтажной форме вообще”, гласящее, что она “есть реконструкция законов мысленного хода”. Хода визуального мышления.

---

<sup>84</sup> полностью избавиться от этой проблемы, по-видимому, можно только в целиком абстрактных (в узком смысле слова, то есть в нефигуративных) фильмах, да и то если только их изображение состоит из малого числа элементов. Примером здесь может быть “Опус I” (1922) Вальтера Рутмана, где в кадре, как правило, присутствует не более двух-трёх элементов очень простой формы, к тому же, лишённых внутренней структуры (фактуры и пр.)

<sup>85</sup> для желающих ознакомиться с её исчерпывающей критикой можно порекомендовать соответствующее место из книги Кристиана Метца “Эссе о значении в кино”: Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме, стр. 108 // “Строение фильма”, стр. 101-133. Хотя в принципе достаточно уже одной только несопоставимости информационной ёмкости кадра и слова: “план соответствует даже не фразе, а сложному высказыванию неопределённой длины” (там же)

<sup>86</sup> Эйзенштейн С. За кадром, стр. 284-285 // “Избранные...”, т.2, стр. 283-296; та же идея проводится и в “Драматургии киноформы” (“Монтаж”, стр. 520-521). Интересно, что мысль немецких абстракционистов, похоже, развивалась в том же направлении: в позднейшем интервью Рихтер рассказывал о своём и Эггелинга интересе к китайской иероглифике как к образцу абстрактных форм, наполненных философским содержанием (Садуль Ж., т. 4(2), стр. 305). А, по всей видимости, первым человеком, связавшим кинематограф и иероглифику в опубликованной работе, был Вейчел Линдсей, предложивший в 1915 году создать способ записи киносценария на основе древнеегипетской письменности (Lindsay V. The Art of the Moving Picture, N.Y., 1970, p.200 (это репринт второго, переработанного издания 1922 года))

<sup>87</sup> Эйзенштейн С. За кадром, стр. 285

## Ритм

Сам по себе визуальный конфликт не способен не только целиком покрыть собой монтажную склейку, но и, по-видимому, не в состоянии полностью обеспечить драматургическое развитие фильма. Он должен быть нанизан на какую-то жёсткую конструкцию, не позволяющую изображению рассыпаться на разрозненные выразительные картинки и отдельные эффектные склейки между ними. Конечно, таким каркасом может быть драматургия повествования, но в этом случае фильм неизбежно начнёт тяготеть к литературности. Поэтому в чисто изобразительном фильме основа должна быть иной.

И такой основой, как показывает практика, является драматургия музыкальная (то есть, прежде всего, принцип вариативной повторяемости). Сложно уверенно сказать, почему это именно так, но этот факт можно считать эмпирически доказанным: в тех фрагментах кинокартин, где нет повествовательного действия, и доминирует изображение, начинают работать законы музыкальной формы<sup>88</sup>.

Это может быть связано, с одной стороны, с какими-либо глубинными особенностями нашей психики, пока не изученными психофизиологией. Единственное, что мы можем сказать вполне определённо — это то, что в любом сколько-нибудь развитом изображении очень важное значение приобретает ритм, а законы музыки есть прежде всего законы ритмической организации (в том числе, и на макроуровне: всё, где имеет место повторяемость — в том числе и вариативная, — так или иначе связано с ритмом).

Вообще говоря, кинематографический ритм является крайне сложным триединым понятием (в звуковом кино — четырёхединым), полностью в теории кино не отрефлектированным. Во-первых, это внутрикадровый ритм статичного изображения (тождественно понятиям живописного или архитектурного ритма); во-вторых, это внутрикадровый ритм движущихся на экране объектов; в-третьих, это ритм монтажа (и в-четвёртых, это, естественно, ритм звуковой — в том числе, и ритм звучащей музыки). В редкие периоды интереса теории к проблеме киноритма киноведение, как правило, концентрировалось на монтажном ритме — например, во второй половине 20-х годов, вслед за Леоном Муссиначем<sup>89</sup>.

Интересно, что, по-видимому, впервые проблема киноритма была рассмотрена как проблема единства и как проблема внутрикадровой полиритмии в “первой фундаментальной попытке создания кинотеории”<sup>90</sup>, в книге Вейчела Линдсея 1915 года “Искусство кино”<sup>91</sup>:

“Представим себе любовную сцену на берегу моря. В глубине кадра волны накатывают на берег в определённом ритме. На первом плане качается дерево, сопротивляясь, словно парус, порывам ветра. Совсем в ином ритме вырывается дым из трубы. Шаги влюблённых имеют свой, присущий только им ритм. И всё это

---

<sup>88</sup> о музыкальной форме в структуре кинопроизведения см. напр.: Лиса З. Эстетика киномузыки, М., 1970, стр. 314-315; об использовании музыкальной формы как основы изображения на примере фильма “Зеркало” — в моей работе Фильм как сновидение, стр. 246, 249-250, 257-258// КЗ, №41, стр. 243-259

<sup>89</sup> Муссинач Л. Рождение кино, Л., 1926

<sup>90</sup> Ямпольский М. Память Тиресия, стр. 155

<sup>91</sup> Lindsay V, op. cit.

многообразие движений подчиняется какому-то общему знаменателю. Вот этот-то общий знаменатель и должен найти режиссёр”<sup>92</sup>.

Попытку осмысления единого киноритма как базиса киноискусства предпринял Андрей Тарковский в “Лекциях по кинорежиссуре”, но его определение, что ритм есть нечто, что “слагается из временного напряжения внутри кадров”<sup>93</sup> не слишком годится для дальнейшего анализа, поскольку ‘временное напряжение’ есть категория ещё менее внятно определённая, чем сам киноритм.

И хотя эта проблема ждёт всестороннего исследования<sup>94</sup>, тем не менее представляется, что одним из способов её косвенного разрешения есть сведение киноритма к закону ритма музыкального. И одновременно, важность (три-)единого ритма в структуре кинопроизведения (особенно изобразительного), очевидно, является одной из причин, по которым в организации изобразительной кинематографической формы оказываются действенными законы формы музыкальной.

---

<sup>92</sup> цит. по.: Теплиц Е., цит. соч., стр. 132

<sup>93</sup> Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре, стр. 139 // “Андрей Тарковский: начало и... пути”, М., 1994, стр. 81-155

<sup>94</sup> не слишком преувеличивая, можно сказать, что на сегодня в каждой второй-третьей книге о кино говорится, что ритм есть один из основных формообразующих элементов в кинематографе, но попытки всерьёз разобраться, что это такое, делаются лишь в двух-трёх

## Музыка изображения

Уже в «Нетерпимости» можно обнаружить многие элементы музыкальной формы «с типично музыкальным проведением мотивов и их транспонированием»<sup>95</sup>. Один из теоретиков французского Авангарда Э... Вюйермоз так описывает работу Гриффита:

«В «Нетерпимости» он сделал монтаж своего фильма как будто под диктовку преподавателя полифонии. Одну за другой он изложил четыре темы, развил их, раздробил, разработал самыми различными способами, использовал самый строгий изобразительный контрапункт, затем, одновременно ускоряя и движение и частоту появления тем, он понемногу уплотняет их появления до того момента, когда он переходит в финальную стретту, отвечающую самым строгим правилам ученической фуги»<sup>96</sup>.

Но гораздо более последовательно применили музыкальные законы в организации своих картин Клер и Леже. Прежде всего, следует вспомнить о том, как проводятся в «Механическом балете» лейтмотивы кругов, треугольников, поднимающейся по лестнице прачки, элементов механизмов да и почти всех остальных изображений<sup>97</sup>. Или же о том, как в «Антракте» выстроены лейтмотивы танцующей балерины в ракурсе снизу и, например, музыкальная разработка архитектурной темы: фильм (после пролога с медленным выстрелом из пушки) начинается серией наплывов изображений домов, статично снятых перевернутой или расположенной под углом ('заваленной') камерой; две минуты спустя следует серия наплывов на дом с колоннами — сначала фронтально, потом с завалом, а потом быстрыми панорамами (тоже заваленными) по колоннаде; наконец, спустя ещё примерно минуту, тема достигает кульминации в двух сериях планов бумажного кораблика, плавающего среди крыш, снятых панорамирующей качающейся камерой (кстати, серии разделены десятисекундным планом балерины); а кода этой темы отнесена далеко во вторую половину фильма, в несколько более повествовательный эпизод похорон, в монтаж которого она и вклинивается.

Кстати, интересны и сами по себе отсылки к единственному визуально воспринимаемому искусству, полностью подчинённому законам музыки — к балету: как само название фильма Леже, и то, что важнейшим лейтмотивом у Клера является именно балерина, так и то, что фильм «Антракт», как известно, предназначался для показа в антракте дадаистского балета<sup>98</sup>.

Музыкальная природа изобразительной формы во французском Авангарде была не только теоретически осмыслена, и не только практически применена стихийно (например, у Клера и Леже), но также и использовалась в организации произведений

---

<sup>95</sup> Ямпольский М. Память Тиресия, стр. 130

<sup>96</sup> Вюйермоз Э. Музыка изображений, стр. 157 // «Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911-1933 гг.», М., 1988, стр. 147-158

<sup>97</sup> Бордуэлл и Томпсон выделяют восемь основных элементов, образующих визуальную 'абстрактную' (в их терминологии) структуру фильма. Разбор этих «тем и вариаций» в их ритмической, изобразительной и понятийной взаимосвязи см. Bordwell D., Thompson K., op. cit., pp. 107-113

<sup>98</sup> нас не должно смущать театральное происхождение этого изобразительноориентированного фильма — спектакль-то дадаистский, то есть не совсем театральный (не повествовательный). Заодно отметим, что Фернан Леже был первым крупным живописцем, снявшим фильм, хотя крупнейшие театральные режиссёры того времени (Макс Рейнхардт, Всеволод Мейерхольд) успели поработать в кино уже десятилетием ранее

вполне сознательно. Речь идёт о трёх фильмах Жермен Дюлак, снятых в 1929 году, и представлявших собой “экранизации” произведений Шопена и Дебюсси — “Пластинка 927”, “Арабески” и “Тема и вариации”<sup>99</sup>.

И завершая разговор о музыкальной природе киноизображения, обратим внимание на следующий эмпирический факт. С одной стороны, сложившаяся в итоге средняя длительность фильма (которую можно принять за экспериментально подтверждённый оптимум) — т.е. чуть более полутора часов — соответствует средней длине оперы (или, чтобы избежать прямых театральных аллюзий, оратории или мессы). С другой — опыт показывает, что длина чисто изобразительного куска, как правило, не превышает трёх-семи минут (например, сны, в которых создаётся сновидная атмосфера — во всех фильмах; пролог фильма “Persona”; начало “Антракта” — до похорон, когда чисто музыкальная драматургия частично вытесняется повествовательной), что соответствует среднему времени звучания музыкальной формы (прелюдии, части симфонии и т. д. — даже сонатная форма редко звучит дольше десяти минут).

Иными словами, полнометражный фильм соответствует длине таких музыкальных произведений, в которых помимо собственно музыкальной драматургии присутствует и некое повествовательное начало. Вероятно, чисто изобразительная драматургия — вслед за чисто музыкальной — по каким-либо не вполне пока понятным психофизиологическим причинам не может полноценно восприниматься дольше нескольких минут (что происходит, например, во второй половине “Механического балета”, который из-за этого кажется затянутым).

---

<sup>99</sup> учитывая, что эти фильмы предполагалось смотреть в сопровождении фонограммы соответствующих произведений (что, пожалуй, не очень хорошо с точки зрения чистоты киноформы), то можно уверенно утверждать, что именно они были первыми в истории клипами

## Метафоры и метонимии

Из всех фильмов французского Авангарда самым, пожалуй, известным является манифест сюрреализма “Андалузский пёс” (1928) Луиса Бунюэля. Он интересен уже тем, что это первая дошедшая до нас сознательная попытка построить весь фильм целиком как воплощение внутреннего психического процесса (в данном случае — бессознательного, но это не столь важно), вообще никак не оглядываясь на так называемую ‘физическую реальность’. Не берусь судить, насколько эта попытка удалась — у меня лично фильм не вызывает ощущения сновидения, “Антракт” мне представляется гораздо более похожим на сон.

Но фильм интересен ещё и несколькими визуальными построениями, весьма напоминающими один на первый взгляд чисто литературный приём. Метафору. Например, монтажное сопоставление из пролога картины (один из кадров которого обычно называют самым жестоким в истории кино), где облако пересекает луну, а бритва взрезает глаз, не просто кажется метафорой, но и поразительно сходен со строчкой Владимира Маяковского, написанной пятнадцатью годами ранее: “крикнул аэроплан и упал туда, / где у раненого солнца вытекал глаз”.

По всей видимости, метафора, как нечто, функционирующее на основании внешнего сходства заменяемых объектов — то есть как троп достаточно визуальный<sup>100</sup>, — является одной из немногих областей пересечения чисто литературных приёмов и приёмов, специфичных для изобразительного кинематографа. При этом общим является, очевидно, конечный образ в голове реципиента (читателя, зрителя), но ни в коем случае не их внешняя структура.

Действительно, в кинематографической метафоре её элементы сопоставляются, в то время, как в словесной один из элементов заменяется на другой<sup>101</sup>: в стихах глаз вытекает непосредственно у солнца, на экране же они представлены по отдельности, и работа по созданию единого образа достаётся уже зрителю. В противном случае — при совпадении внешней структуры метафор — кинематографический образ, строго говоря, лишается права называться метафорой, превращаясь в реализацию метафоры, то есть в элемент, скажем так, творимого мира.

Это можно увидеть на примере знаменитых трёх планов из “Броненосца «Потёмкина»” (1925), где показан мраморный лев в разных стадиях движения. Это монтажное построение традиционно (вслед за авторским постанализом) “переводят” на словесный язык как метафору “взрели камни”, хотя на самом деле ему, конечно, точнее всего соответствует оборот “вскочил каменный лев”, который, в принципе, в определённом вербальном контексте может функционировать как метафора, но может

---

<sup>100</sup> видимо, не случайно Маяковский — наиболее склонный к метафорам русский поэт — был левшой, то есть человеком с доминирующим правым полушарием

<sup>101</sup> стоит отметить, что на основании сходных структурных соображений Жан Митри приходит к выводу, что метафора в кино вообще не существует (Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма (из кн. “Эстетика и психология киноискусства”), стр. 43 // “Строение фильма”, стр. 33-44). Подчеркнём ещё раз, что мы говорим исключительно о психических коррелятах того или иного тропа, а не о способе его выражения в произведении (который, естественно, в принципе не может быть одинаков в столь разных системах коммуникации, как язык и кинематограф)

и являться её реализацией<sup>102</sup>. В кино же данное построение может быть только реализованной метафорой, поскольку в отличие от сочетания слов “вскочил каменный лев”, которое можно понимать и в переносном значении, на экране мы своими глазами видим, что каменный лев действительно вскочил.

Зато пенсне доктора в том же фильме, функционирующее в значительной степени на основании принципа *pars pro toto*, есть в чистом виде метонимия (хотя стоит оговориться, что оно есть не только метонимия: помимо того, что оно метонимически отсылает к доктору, оно вполне выразительно — а значит, и визуально значимо — и само по себе; кроме того, как отметил Валентин Михалкович, оно имеет вполне самостоятельную историю в фильме<sup>103</sup>). Однако, отсюда не следует делать вывод о большей предрасположенности кинематографа к метонимии: монтажная конструкция “Боги” в “Октябре”, построенная на основе ‘смежности’ составляющих её кадров, их связи по предназначению (при отсутствии внешнего сходства) — то есть задуманная как метонимическая, — как мы видели, не работает.

Очевидно, в кино невозможны метонимии, основанные на достаточно сложных вербальных структурах (таких, как ‘нетерпимость’, ‘боги’ и пр.), и допустим лишь вид метонимии, называемый синекдохой — троп, при котором замена происходит на основании количественных соотношений (большее вместо меньшего, часть вместо целого и т.д.). Иными словами, такая метонимия, которая вполне успешно может быть визуализована.

Итак, мы видим, что подобно тому, как при формировании повествовательных структур кинематограф выбирал такие их формы, которые были более тесно связаны с визуальным мышлением, так и среди поэтических тропов кино выбрало только визуализуемые. Можно сказать и об обратном: словесный язык среди всевозможных визуальных структур выбирал только те, которые он мог с успехом вербализовать: сходство закатного солнца и вытекающего глаза вербализуется вполне успешно, сходство морского ежа и волос подмышкой (ещё одна метафора из “Андалузского пса”) вербализуется, видимо, хуже (во всяком случае, по-русски), вскочивший лев в “Броненосце...”, равно как и сопоставление бегущей толпы с ледоходом в “Матери” (1926) Всеволода Пудовкина вербализуются неадекватно, а метафорическая конструкция из “Золотой лихорадки”, разобранный Арнхеймом, видимо, не вербализуется совсем.

---

<sup>102</sup> интересно, что реализация метафоры ожившей статуи имеет долгую историю в русской поэзии: см. статью Якобсона Статуя в поэтической мифологии Пушкина // “Работы по поэтике”, стр. 145-180, причём Якобсон обращает внимание на то, что в “Медном всаднике” каменный лев “кажется живым” (там же, стр. 150). Характерно что Роман Якобсон — крупнейший теоретик метафоры — нигде в этой статье не только не называет такое поэтическое построение ‘метафорой’ (хотя бы в переносном смысле), но даже не обращает внимания на его метафорический генез

<sup>103</sup> Михалкович В., цит. соч., стр. 23-24

## Поэзия склейки: советское монтажное кино

Итак, мы постепенно перешли к другому важнейшему течению того времени, к советскому киноавангарду второй половины 20-х годов.

Как представляется, главное, что было найдено нашими соотечественниками в кинематографе — это осознание природы монтажной склейки, открытие монтажа-5. Мы видели, что монтаж в остальных значениях этого слова был осмыслен ранее: в повествовательных — брайтонцами, Портером и, главным образом, Гриффитом; монтаж как соположение различных изображений — преимущественно, французами. Во французском кино была также впервые осмыслена и ритмическая функция монтажа — то есть осознано акцентное воздействие монтажной склейки как таковой.

Но понимание монтажной склейки как самостоятельной структуры, понимание того, что, фигурально выражаясь, между кадрами содержится не меньше, чем в собственно кадрах как таковых, пришло в кинематограф из России. (Возможно, стоит и так прокомментировать разницу между монтажом-4 и монтажом-5: изучая монтаж-4, мы говорим о том, что получается в результате сопоставления двух движущихся изображений; при разговоре же о монтаже-5 речь идёт о том, что происходит непосредственно в тот момент, когда одно движущееся изображение сменяется другим.)

Подобно тому, как великая русская литература вышла из гоголевской “Шинели”, великий советский кинематограф вышел из кулешовского эффекта. Нет нужды напоминать, в чём он состоит, самое для нас существенное — это то, что Кулешов открыл, что соседние кадры способны оказывать влияние друг на друга. В тот момент, когда тарелка супа на экране сменяется крупным планом актёра, в нашей памяти ещё хранится представление об этой тарелке, и на наш психический образ непосредственно видимого актёра накладывается психический образ уже невидимой тарелки, образуя общее впечатление чувства голода<sup>104</sup>. Если монтаж-4 имеет дело с взаимодействием кадром, то монтаж-5 — с их взаимовлиянием.

Стоит отметить (надеюсь, окончательно проясняя разницу между монтажом в смысле 4 и монтажом в 5-м значении), что если монтажное сопоставление (монтаж-4), как правило, осознаётся, то результат монтажной склейки (монтаж-5) обычно влияет на психику, не будучи осознанным. Если комплекс из луны с облаком и глазного яблока с бритвой достигнет своего эффекта только в том случае, если зритель поймёт, что они похожи, то комплекс из мёртвого ребёнка и нейтрального лица актёра создаст впечатление скорби<sup>105</sup>, наоборот, лишь в том случае, если зритель не осознает, что его чувствами манипулируют.

Таким образом, можно сказать, что монтаж-5 — это способ скрытного влияния на ощущения зрителя. Видимо, отчасти поэтому он был подробно разработан в стране

---

<sup>104</sup> такого рода наложение было неоднократно отрефлексировано Эйзенштейном. Необходимо заметить, что он, как правило, проводил аналогию между этим наложением и наложением друг на друга соседних статичных кадров, образующим в итоге впечатление движения; однако такая аналогия не вполне корректна: в последнем случае имеет место чисто физиологический эффект, в первом же мы сталкиваемся с чисто психическим феноменом

<sup>105</sup> мы не касаемся вопроса, действительно ли монтажная склейка способна оказать такое сильное влияние на восприятие актёрской игры, или же это артефакт, или же это было верно только для раннего кинематографа; нам важен гораздо более общий принцип взаимовлияния кадров — а он верен

победившего тоталитаризма; видимо, отчасти поэтому наибольшего успеха в его разработке добился автор концепции монтажа аттракционов (то есть агрессивных воздействий на зрителя); и, видимо, отчасти поэтому именно им — а не французским монтажом-4, требующим работы зрительского интеллекта — так заинтересовались в Голливуде.

Если монтаж-4 имеет дело с самыми высшими психическими функциями — с мышлением и сознанием, — то монтаж-5, монтажная склейка, связана, прежде всего с психологией восприятия, облегчая дальнейшую обработку изображения верхними этажами психики. Сталкиваясь с новым кадром на экране, наша психика начинает искать то общее, что есть в этих кадрах (и если не находит — как в примере Кулешова, — то она это общее в них “вчитывает”). Эти общие элементы принято называть ‘монтажными признаками’. С помощью этих элементов, можно значительно облегчить как повествовательную функцию монтажа (акцентируя в кадре существенные для повествования объекты), так и изобразительную (выделяя существенные ad hoc элементы данных изображений).

В статье “Четвёртое измерение в кино” Эйзенштейн так описывает этот процесс, связывая его, по сути, с тем, что мы назвали изобразительной драматургией: “Доминирующие признаки двух рядом стоящих кусков ставятся в те или иные конфликтные взаимоотношения, отчего получается тот или иной выразительный эффект”<sup>106</sup>. Проиллюстрировать действие монтажной склейки лучше всего, конечно, на примере “Броненосца «Потёмкин»”, где свойства монтажа-5 являются основой всей эстетики фильма. Для экономии места не будем проводить свой разбор, просто сошлёмся на постанализ Эйзенштейна в статье “«Э!» О чистоте киноязыка”<sup>107</sup>.

Пожалуй, в наибольшей степени чисто изобразительным советским фильмом того периода, также вполне раскрывающим возможности монтажной склейки, был “Человек с киноаппаратом” (1929) Дзиги Вертова. Фильм начисто лишён агрессивного пафоса (что само по себе не является ни достоинством, ни недостатком, но в данном случае показывает широту возможного применения монтажа-5), и практически полностью — повествовательного каркаса<sup>108</sup>. Основным формообразующим началом картины является чисто изобразительный конфликт — конфликт движения и статики, который, как и положено любому драматургическому конфликту, заявляется уже в прологе (самый яркий пример — опускающиеся кресла в кинотеатре, которые вообще-то сами собой не опускаются), завязывается в первой части (визуальная идея “оживания”/замирания запечатляемых предметов) и проводится через весь фильм, достигая кульминации в кадре, где общее динамическое напряжение фильма “раскалывает” массивное здание Большого театра, половинки которого начинают

---

<sup>106</sup> Эйзенштейн С. Четвёртое измерение в кино, стр. 45 // “Избранные...”, т.2, стр. 45-59

<sup>107</sup> Эйзенштейн С. “Э!” О чистоте киноязыка, стр. 87-91 // “Избранные...”, т.2, стр. 81-92. Интересно для истории, что в этом разборе Эйзенштейн по кадрам анализирует фрагмент первого варианта фильма, отличающегося от сохранившихся версий последовательностью (только?) планов

<sup>108</sup> распространённая концепция, что в нём показана “жизнь города за день”, не соответствует действительности хотя бы потому, что он начинается утром и кончается днём — в отличие, кстати, от родственного фильма Рутмана “Берлин — симфония большого города” (1927), гораздо менее богатого динамически и пластически, где есть и день, и вечер, и ночь

двигаться в разных направлениях<sup>109</sup>. А замкнутость фильма на изобразительных проблемах (из-за которой он, собственно, и не был изначально оценён по достоинству в профессиональной среде) подчёркивается метакинематографической фигурой человека с киноаппаратом.

В этом фильме художественная свобода уже всесторонне сформировавшегося кинематографа достигла практически абсолюта — как в лёгкости владения всеми изобразительными и повествовательными (в картине, конечно, есть локальные повествовательные структуры, и притом весьма развитые) средствами, так и в самой идее развёртывания на час экранного времени конфликта, практически не существующего в других видах искусства.

Но примерно в это же время этой свободе пришёл конец.

---

<sup>109</sup> разумеется, этот разбор никак не противоречит классическим интерпретациям кадра с Большим театром как символа удара по старому искусству или раскола в театре (равно как и напрашивающимся параллелям с кадром боксирования на фоне Гранд-Опера в “Антракте”). Однако эти интерпретации не могут объяснить, почему такой кадр появляется именно в этом месте картины

## 1928-1950. Назад к повествованию: приход звука

6 октября 1927 года состоялась премьера фильма “Певец джаза”, и с этого дня принято отсчитывать начало эры звукового кинематографа. Не то, чтобы это был первый удачный опыт синхронизации визуального и звукового рядов, но именно с него началась массовая популярность звукового кино, приведшая в конечном итоге к смерти немого.

К этому не было никаких предпосылок — ни технических, ни эстетических.

Распространённое мнение, что только к концу двадцатых годов появились системы, позволяющие надёжно синхронизировать изображение и звук, является заблуждением: такие средства появились уже в конце десятих годов, для первой половины которых, кстати, и был характерен интерес к звуку (тогда, как мы помним, повествовательные структуры кино были ещё недостаточно развиты), практически потерянный в двадцатые. Кроме того, большинство кинопроизводителей бежали от звуковых систем как от огня (например, скупая и маринуя патенты), желая избежать значительного удорожания производства и проката фильмов и потери иноязычных рынков; и лишь оказавшаяся на грани банкротства “Уорнер бразерс” решила рискнуть. Наконец — и это, пожалуй, самое яркое доказательство ложности версии об отсутствии технических средств до конца 20-х годов, — система, в которой записывался и воспроизводился звук в “Певце джаза”, была основана на патенте, полученном ещё в 1919 году<sup>110</sup>.

Что касается художественных причин, то (как мы только что видели) в это время киноискусство находилось на подъёме, не сравнимым ни с каким другим периодом как в предшествующей, так и в последующей истории. То, что возможности немого кино были ещё далеко не исчерпаны, видно хотя бы по немым картинам, вышедшим уже в звуковую эпоху в СССР, где переход к звуку осуществлялся довольно медленно: “Человек с киноаппаратом” Вертова и “Генеральная линия” (“Старое и новое”) Эйзенштейна 1929 года<sup>111</sup>, “Земля” Александра Довженко 1930-го и “Счастье” Александра Медведкина 1935 (!) года.

Можно предположить, что стремительный переход к звуку в конце 1920-х годов был вызван какими-либо социальными причинами, анализ которых выходит далеко за рамки настоящего исследования. Отметим только, что мейнстрим по природе своей достаточно чужд изобразительным поискам (хотя и использует некоторые их результаты), и, следовательно, всегда готов с радостью ухватиться за любое средство, облегчающее повествование, независимо от наличия или отсутствия подъёма в изобразительных структурах. А как только мейнстрим перешёл на звук, создав, тем самым *de facto* новое состояние киноязыка, всем остальным авторам не оставалось ничего иного, как последовать за ним.

---

<sup>110</sup> Теплиц Е., цит. соч., т.2, М., 1971, стр. 21, 22

<sup>111</sup> то, что оба эти фильма начали сниматься ещё в 1926 году, в данном случае не имеет значения, так как они и в 1929-м были новы и оригинальны с точки зрения как языка, так и эстетики

## 1928-1940. Освоение звука

### Катастрофа

К 1930 году всё было кончено: производство немых фильмов во всех ведущих кинодержавах (за исключением СССР) практически полностью прекратилось.

В звуке самом по себе, конечно, ничего плохого нет — это одно из важнейших средств кинематографической выразительности, более того, это средство совершенно необходимое (зрителю неуютно сидеть в полной тишине, и какое-либо звуковое сопровождение требуется в любом случае — естественно, лучше, если это будет сопровождение, созданное автором фильма, а не полуграмотным тапёром), и рано или поздно кино всё равно бы пришло к нему. Но на том этапе развития кинотехники это был невероятный шаг назад, перечеркнувший большинство достижений второй половины 20-х годов и прервавший беспрецедентный взлёт изобразительных возможностей кинематографа.

Помещённая в громоздкую звукоизолирующую будку камера стала неподвижной и лишённой возможности брать резкие ракурсы; стало крайне трудно снимать короткими планами; вследствие этого резко уменьшились возможности монтажа; требования тишины на площадке загнали съёмочные группы в павильон; необходимость исполнителям находиться на минимальном расстоянии от малочувствительного микрофона привела к малоподвижности мизансцен... И т. д., и т. д.<sup>112</sup>

По существу, единственным несомненным положительным явлением, связанным с переходом на звук (не считая, естественно, собственно звуковых выразительных возможностей, осмысленных далеко не сразу) была стандартизация скорости съёмки, вернее, не столько сама стандартизация, сколько её механическая стабилизация при съёмке и проекции. В результате единственный вид искусства, который фиксирует временные процессы, получил, наконец, полноценную возможность ваяния из времени; до того он мог пользоваться этим или в крайних проявлениях — таких, как обратная или цайтрафферная (покадровая) съёмка, — или в очень ограниченной степени — как, например, рапиды в “Антракте”, — да и то кинемеханики наверняка сильно сглаживали задуманный эффект. Но и эти возможности начали всерьёз изучаться лишь три десятилетия спустя.

---

<sup>112</sup> при этом мы не говорим о том, что естественное зрительское любопытство к записанному синхронному звуку побуждала уделять дополнительное внимание звуку как таковому, превращая кино в аттракцион (отбрасывая его, тем самым, на 30 лет назад) — всё-таки, делать из кино балаган или нет было в то время уже свободным выбором автора

## Назад к повествованию

Даже если приход звука не был бы связан с перечисленными потерями в выразительных средствах (допустим, качество звукозаписывающей аппаратуры было бы выше, а моторы киносъёмочной — тише, или же просто никто бы не пользовался синхронным звуком, а все с самого начала прибегали бы к последующему озвучанию), он всё равно бы неизбежно привёл к существенным изменениям в киноязыке. Это касается, прежде всего, средств организации повествования.

Изменения эти имели двойственный характер. С одной стороны, кино смогло, во-первых, избавиться от абсолютно чужеродного чисто литературного явления, разрывающего поток изображений — от титров (излагающих диалог или, тем более, поясняющих сюжет; титры ‘авторские’ — вроде “Прошли годы” — остались в кино и по сей день, как, кстати, предсказывал Хуго Мюнстерберг<sup>113</sup>). Во-вторых, получив возможность прямым текстом (в виде диалога) излагать достаточно сложные мотивировки, движущие персонажами, кино освободилось от множества разнообразных семиотических элементов, призванных облегчить понимание зрителем смысла действий персонажей и их отношения к окружающему. Например, буквально в считанные годы кинематограф полностью и навсегда избавился от такого уже непонятного нам вида ‘кинопунктуации’, как диафрагма, гораздо реже стал применяться в качестве знака наплыв и т. п.

С другой стороны, сам способ излагать слова словами и мотивировки — ими же, не менее вербален, чем то, что он собой заменил. Более того, если злоупотреблять титрами и прочими семиотическими элементами немного кино никто не мог себе позволить (редкий зритель пойдёт на фильм, где читать надо больше, чем смотреть), то неограниченно насыщать фильм диалогом можно совершенно безнаказанно (слушать ничуть не труднее, чем смотреть, да и чтобы понимать то, что тебе говорят, требуется меньше усилий, чем чтобы понимать то, что ты видишь). Этому способствовали и перечисленные технические проблемы, препятствовавшие полноценному использованию изображения. В результате кино в целом не просто вновь повернулось к литературной своей составляющей, но — впервые после лент “Фильм д’ар” — зачастую стало походило на заснятый театр (кстати, в начале 30-х годов резко увеличилось количество экранизаций пьес).

Но всё же, добавив в число своих средств такую важную часть мира, как звук, кинематограф получил возможность избавить свой язык от некоторых искусственных наслоений и, следовательно, сильнее приблизить его к структуре человеческой психики. При этом изменения в киноязыке не были сколько-нибудь революционными, вводились постепенно, и поэтому — в отличие от ситуации с формированием повествовательных средств в первые 20 лет кинематографа — в 30-х годах нет фильмов, которые можно охарактеризовать как перевернувшие киноязык.

Этому способствовала и внекинематографическая реальность того времени: из четырёх лидирующих в кино стран в трёх авторская свобода была почти полностью подавлена. В СССР и Германии — утвердившимися в этих странах тоталитарными режимами, а в США — крупным капиталом, под полный контроль которого попал американский кинематограф в результате дорогостоящего перехода на звук и Великой

---

<sup>113</sup> Munsterberg H. The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916, N.Y., 1970, pp. 86-87

депрессии<sup>114</sup>. Оставалась одна лишь Франция, но и там из-за удорожания производства авторы лишились былой свободы.

---

<sup>114</sup> подробнее об этом можно прочитать: Шатерникова М. “Искусство” кинобизнеса, №8, стр. 234-238, №10, стр. 175-178// КЗ, №4, стр. 143-167, №6, стр. 135-156, №8, стр. 218-238, №10, стр. 175-205

## Звукозрительный ‘контрапункт’; кино и музыка

Основной принцип выразительного использования звука в кино был сформулирован ещё в 1928 году Сергеем Эйзенштейном, Всеволодом Пудовкиным и Григорием Александровым: “первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами”<sup>115</sup> — и там же назван ‘оркестровым’ (в позднее сложившейся терминологии — ‘звукозрительным’) ‘контрапунктом’<sup>116</sup>.

Действительно, ситуация, когда фонограмма просто иллюстрирует то, что мы видим на экране, мало что даёт по сравнению с выразительными возможностями немого изображения — за исключением того случая, когда данный конкретный синхронный звук сам по себе обладает большой экспрессией; но и в этом случае несинхронное использование такого звука в большинстве случаев оказывается выразительнее. Поэтому, как правило, наиболее интересное применение звука в кино — такое, когда мы слышим шум или музыку, чей источник мы не видим (и, соответственно, он или она начинает воздействовать на наше восприятие того изображения, которое мы видим в данный момент), или когда мы видим в кадре не лицо говорящего, а лицо слушающего, или вообще совершенно постороннее изображение.

Однако, за редкими нерешительными исключениями, не делавшими погоды в тогдашнем кинопроцессе, кинематограф 30-х сосредоточился прежде всего на изучении возможностей совпадения (или, осторожнее говоря, неконтрастирующего сочетания) изображения и звука. Это отчасти вызвано, видимо, упомянутыми выше политическими и экономическими причинами, но главным образом связано с тем простым фактом, что прежде, чем что-то отрицать, надо изучить отрицаемое — проще говоря, прежде, чем заниматься несовпадением звука и изображения, надо было изучить особенности и возможности их совпадения.

При этом тогдашнее кино сравнительно мало интересовалось шумами, и почти не пользовалось сочетаниями звучащего голоса с посторонним изображением<sup>117</sup>, ограничившись теми аспектами кинодиалога, которые практически не отличаются от диалога на сцене и в радиопостановке. Вероятно, вследствие как тех же самых политико-экономических причин, так и названных технических и социально-

---

<sup>115</sup> Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Заявка, стр. 168 // КЗ, №48, стр. 168 (репринт первой публикации в “Советском экране”);

<sup>116</sup> данный термин — как это, к сожалению, часто бывает в работах Эйзенштейна — выбран весьма неудачно, так как слово ‘контрапункт’ означает проведение одной и той же музыкальной темы в разных голосах в разное время (о чём, кстати, упомянуто в редакционном примечании к первой публикации статьи — там же); здесь же речь идёт об одновременном использовании существенно различного изображения и звука (при этом звук не обязательно должен соответствовать какой-либо изобразительной “теме”, проходящей в какой-либо иной момент)

<sup>117</sup> как своеобразное исключение можно, например, отметить, “Золотой век” (1930) Бунюэля, где в некоторых сценах диалог парадоксально не соответствует ситуации, в которой находятся ведущие его персонажи. Другим примером оригинального использования диалога можно назвать фильмы братьев Маркс, особенно действия немого Харпо, который часто “визуализует” те или иные слова, точнее, навязывает вербальное значение некоторым картинкам — например, желая предупредить остальных братьев о заговоре (по-английски — frame) в фильме “День на скачках” (Сэм Вуд, 1936) он показывает им рамку (тоже frame; кстати, этим же словом называется и единичный кадр на киноплёнке)

эстетических особенностей кино того времени, делавших кинематограф похожим на театр.

Итак, из трёх видов звука — диалога, музыки и шумов — ранний звуковой кинематограф изучал главным образом возможности совпадения изображения и музыки. Вообще говоря, такое совпадение может быть двух типов: ритмическое и, скажем так, внутреннее, сущностное (второе, естественно, подразумевает и первое, хотя не обязательно ярко выраженное).

Первым ритмизировать изображение под музыку в звуковом кино начал, по-видимому, Уолт Дисней, на что обратил внимание ещё Эйзенштейн, неоднократно говоривший в начале 30-х, что, лучшие звуковые фильмы — это фильмы про Микки Мауса<sup>118</sup>. Наиболее последовательным примером такого подхода стала, пожалуй, “Пляска скелетов” (1929), полностью построенная как ритмическая иллюстрация к “Пляске смерти” Камиля Сен-Санса<sup>119</sup>. Но при этом говорить о каком-либо проникновении в суть звучащей музыки в этом фильме не приходится. Такое проникновение произошло в других картинах 30-х.

Однако если ритмическая тождественность изображения и звука сравнительно легко поддаётся чёткому объективному анализу, то на вопрос об общности их сути ответить объективно нельзя. Сергей Эйзенштейн в книге, известной под названием “Монтаж 1937” разрешает эту проблему так:

“Действительно, не соизмеримы звук и изображение. И не соизмеримы ‘кусоч’ музыки с ‘кусоч’ изображения. Но образ от ‘куска музыки’ и образ от ‘куска изображения’ — явления органически единые, сочетаемые и соизмеримые”<sup>120</sup>.

Иначе говоря, ситуация здесь, в целом, аналогична той, которую мы видели, изучая восприятие кинематографической и литературной метафор: общность здесь создаётся через конечный образ в голове реципиента (слушателя, зрителя). Но если в случае метафоры критерием “соизмеримости” служит визуальное сходство сопоставляемых объектов, то что именно может являться таким критерием здесь, не вполне понятно (вероятно, он возникает в практически не изученных глубинных слоях психики, с деятельностью которых, видимо, и связано генетическое единство музыкальной и кинематографической форм).

Впрочем, Эйзенштейн в статье 1940 года “Вертикальный монтаж”<sup>121</sup>, выдвинул такой критерий, предложив, по существу, связывать характер музыки с характером движения зрительского взгляда по экрану (то есть опять-таки сведя всё к ритмизации, но уже на другом уровне), но эта гипотеза — по крайней мере, в оригинальном виде, — как неоднократно отмечалось<sup>122</sup>, мало соответствует действительности. Поэтому, похоже, придётся положиться на наш внутренний персональный критерий единства,

---

<sup>118</sup> напр., Принципы нового русского фильма. Доклад С. М. Эйзенштейна в Сорбонском университете, стр. 555 // “Избранные...”, т.1, стр. 547-559

<sup>119</sup> Даниэль Котеншulte утверждает, что “в музыкальном оформлении этого фильма был использован не «Dance Macabre» Сен-Санса, ... а оригинальная композиция диснеевского музыкального руководителя Чарлза Столлинга” (Котеншulte Д. Que viva Disney!, стр. 123 // КЗ, №52, стр. 115-129)

<sup>120</sup> Эйзенштейн С. [Монтаж 1937], стр. 345 // “Монтаж”, стр. 31-473

<sup>121</sup> Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж // “Избранные...” т.2, стр. 189-266

<sup>122</sup> см. напр. мою статью “Вертикальный монтаж” и экспериментальное киноведение, стр. 12-14 // КЗ, №33, стр. 11-22

который — как и все остальные не постигнутые пока наукой психические явления — принято называть интуитивным.

И, как подсказывает интуиция автора этих строк, наиболее удачными попытками кинопроникновения в музыку, были фильмы Клера (“Под крышами Парижа”, 1930 — с этого фильма, вероятно, и началась ‘сущностная’ линия сочетания музыки и изображения в кино), Эйзенштейна (“Александр Невский”, 1938 — хотя и не по тем причинам, о которых писал сам Эйзенштейн) и Фишингера (сделавшего в 30-х годах ряд коротких абстракционистских экранизаций различных музыкальных произведений).

Оба способа соотнесения изобразительного и музыкальных рядов лишней раз подчёркивают и делают совсем очевидной 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.

Итак, раннее звуковое кино начало постепенно изучать новые возможности, тающиеся в звуке<sup>123</sup>, убедительно выявило общность музыкальной и кинематографической форм, но наибольшую целеустремлённость оно проявило в освоении и окончательном формировании повествовательных структур.

---

<sup>123</sup> пожалуй, наиболее успешно оно освоило возможности, тающиеся в отсутствии звука — как говорил, кажется, Феллини, самое главное, что принёс звук в кинематограф — это тишина. В качестве одного из наиболее выразительных примеров раннего использования тишины в кино можно привести ряд сцен в фильме “Под крышами Парижа”, тишина в которых мотивирована съёмками через прозрачную входную дверь кафе

## 1941-1949. Новая повествовательность

Модифицировав свои повествовательные структуры в связи с приходом звука и особенно слова, кинематограф получил возможность изменить и то, что излагается с помощью этих структур — свою тематику. Но для этого требовалось хотя бы в отчасти вернуть авторскую свободу в обращении с материалом, утерянную после прихода новой техники, уничтожившей свободу монтажа и ограничившей подвижность камеры.

### Глубинная мизансцена

Это оказалось возможным сделать с помощью единственного интересного с точки зрения изображения достижения 40-х годов — с помощью ‘глубинной мизансцены’, то есть такого способа организации пространства в кадре, когда оно разделено на ярко выраженные первый и второй планы, резко отличающиеся по крупности; при этом, как правило, имеет место активное движение вдоль оптической оси.

Этот способ съёмки позволил обойти основные технические проблемы раннего звукового кино: добиться большей динамичности кадра за счёт значительно активизировавшегося с точки зрения восприятия внутрикадрового движения; превратить павильон из неизбежного зла в благо; но главным было то, что кинематограф смог применять одну из основных возможностей монтажа — перемену крупности (это, в основном, монтаж-2), — не прибегая к монтажной склейке.

Таким образом, глубинная мизансцена смогла в какой-то мере компенсировать потери в выразительных средствах кинематографа, частично восстановить авторскую свободу. И в этом смысле представляется несколько странным, что крупнейший теоретик глубинной мизансцены Андре Базен рассматривает её лишь как средство уменьшения режиссёрского диктата в фильме (благодаря отсутствию в ней монтажных склеек)<sup>124</sup>, не замечая одновременного резкого усиления воздействия на зрителя через использование гипертрофирующей перспективу широкоугольной оптики, и прежде всего — агрессивного ‘внутрикадрового монтажа’ (в данном контексте этот термин отчасти уместен), в значительной степени замещающего межкадровый. Не говоря уж о том, что мало кто из режиссёров так сильно давит на зрителя, как один из пионеров глубинной мизансцены Орсон Уэллс — но о нём, опередившем своё время, поговорим позже.

Надо заметить, что сама по себе многоплановая композиция является ровесницей кинематографа: например, уже в “Полимом поливальщике” не выходящее за рамку кадра действие состоит из находящегося на первом плане поливальщика и перемещающегося из глубины и обратно хулигана. Однако и в этом фильме, и в остальных ранних картинах, где использовалось такое построение кадра, первый и второй планы не слишком отличались по крупности. С разработкой широкоугольной оптики, дающей возможность поместить в одном кадре одинаково резкие крупный первый и общий второй планы, полноценная глубинная мизансцена стала изредка использоваться в экспериментальных целях в 20-х годах (например, в “Генеральной линии”), а систематически применяться она начала лишь в конце 30-х (в фильмах Жана

---

<sup>124</sup> см. напр. Базен А. Что такое кино?, М., 1972, стр. 93, 105-106. Интересно, что и сам Базен признавал, что “собственное действие мизансцены” состоит “в том, чтобы, вопреки воле зрителя, расщепить его внимание и направить его туда, куда нужно, в тот момент, когда нужно” (там же, стр. 116)

Ренуара и Кэндзи Мидзогути, которых, впрочем, больше интересовала длительность плана — ‘план-эпизод’, — чем глубинность композиции), а главным образом — в 40-х, в фильмах Уэллса, Уильяма Уайлера и Михаила Ромма.

Глубинная мизансцена является весьма двойственным приёмом, создающим одинаково мощные как изобразительные, так и повествовательные возможности. Собственно говоря, это следует непосредственно из определения кинематографической мизансцены как таковой: она есть расположение и способ движения объектов относительно плоскости кадра и одновременно друг относительно друга<sup>125</sup>. Вторая половина этой формулировки тождественна определению мизансцены театральной, а первая есть ни что иное, как определение композиции в живописи (кстати, это редкий для звуковой части нашего исследования случай, когда какой-либо вывод следует прямо из оппозиции театральное/живописное). Соответственно, всё, что в глубинной мизансцене относится ко второй половине определения, так или иначе связано с повествовательной составляющей кинематографа, а то, что относится к первой — с изобразительной.

Некоторые изобразительные особенности глубинной мизансцены мы обсудим при разговоре об Уэллсе, что же касается повествовательных, то именно они, разработка которых началась уже в самом первом в истории повествовательном фильме (“авансцена” и “арьерсцена” в “Политом поливальщике”), оказались востребованным в период преимущественно повествовательного развития кинематографа.

Этот удобный способ безмонтажной организации театральноподобной мизансцены, ориентированной на речь, использовался большинством пионеров глубинной мизансцены (прежде всего, Уайлером и Роммом), о чём один из них, кстати, писал прямым текстом:

опыт использования глубинной мизансцены “сильно облегчил задачу перевода в кинематографический план необычайно длинных разговорных сцен, обусловленных содержанием «Русского вопроса»”<sup>126</sup> (1948).

---

<sup>125</sup> здесь мы следуем отечественной искусствоведческой традиции определения мизансцены (иногда киномизансцену, чтобы подчеркнуть её отличие от театральной, вслед за Эйзенштейном называют ‘мизанкадром’). В западной традиции мизансцену часто определяют как “все элементы, расположенные перед камерой и предназначенные для съёмки: декорации и реквизит, свет, костюмы и грим, поведение персонажей” (Bordwell D., Thompson K., *op. cit.*, p. 410), что ограничивает понятие мизансцены её театральным аспектом, но несколько шире ‘театральной мизансцены’ в отечественном понимании — ближе всего это к нашему термину ‘предкамерное пространство’

<sup>126</sup> Ромм М. Глубинная мизансцена, стр. 181 // Ромм М. “Беседы о кино”, М., 1964, стр. 171-182

## Иные сюжеты: неореализм

После того, как к началу 40-х годов кинематограф вполне освоил новые повествовательные структуры, в принципе, уже появилась возможность применить их для новых тем. Но в данном случае, помимо не вполне преодоленной к тому времени технической скованности звукового кино, этому помешали также и факты внекинематографической реальности. А именно — Вторая мировая война, в сильнейшей степени захватившая почти все страны, имевшие развитую самостоятельную кинематографию. Поэтому новые веяния пришли в кино только после войны и из той страны, которая, имея оригинальный кинематограф, пострадала от неё относительно меньше других — из Италии<sup>127</sup>.

Итальянский неореализм не совершил переворот в киноязыке — ибо не принёс ничего нового ни в повествовательный, ни в изобразительный его аспекты. Но тем не менее, его влияние на развитие кинематографа очень велико.

Основное отличие фильмов неореализма от всех предшествующих фильмов состоит в типе сюжета и тематике картины — то есть это повествовательный кинематограф (поскольку в нём доминируют сюжетно-фабульные составляющие), избравший предметом повествования ненормативные сюжеты. Идеолог течения Чезаре Дзаваттини так характеризовал неореализм:

“Раньше приключения двух человеческих существ ищущих крова, мыслились только как отправной момент. ... Теперь же ... такой заурядный факт, как поиски жилья, мог бы стать темой целого фильма”<sup>128</sup>.

Иными словами, неореализм показал, что фильм можно снимать о чём угодно, что звукозрительное кино может излагать общедоступным способом достаточно широкий круг идей. И из этого понимания, как мы увидим, выросла значительная часть кинематографа пятидесятых.

Изменение тематики фильмов естественным образом потребовало дополнительного интереса к событиям, создающим эту тематику (для чего неореалистам пришлось перейти из павильона в натуральные интерьеры и чаще выходить на улицу). Поэтому второе, что принёс в мировой кинематограф неореализм — это усиление внимания к показываемому на экране.

При таком подходе всё происходящее в фильме приобретает важное значение, в меньшей степени, чем в нормативном фильме, зависящее от окружающего контекста. Уже не событие приобретает какой-либо смысл внутри повествования, но само повествование формируется из самостоятельно значимых событий. Это противопоставление является не только удобной теоретической абстракцией, но и в

---

<sup>127</sup> здесь можно добавить, что, несмотря на участие Италии в войне на стороне Германии, итальянцы испытали от поражения куда меньший шок, чем немцы, чей кинематограф оправился от морального потрясения только два десятилетия спустя: итальянцы не слишком активно воевали (не только не захватили ни одного государства, но даже не выиграли ни одного крупного сражения) и не устраивали массового кровопролития внутри своей страны, поэтому их национальная совесть была отягощена сравнительно мало. Практически все имевшие место в Италии зверства совершали немцы (после падения в 1943 году режима Муссолини), и поэтому, например, Роберто Росселлини, снявший в 1942 году фильм по сценарию диктатора (Теплиц Е., цит. соч., т.4, М., 1974, стр. 160), мог с чистой совестью обличать фашизм в манифесте неореализма “Рим, открытый город” (1945)

<sup>128</sup> Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино, стр. 194 // “Кино Италии. Неореализм”, М., 1989, стр. 191-210

данном случае почти буквальным описанием метода неореализма — крупнейший режиссёр направления Роберто Росселлини так описывает свой способ работы:

“В каждом фильме я различаю проходной эпизод ... — и событие. Вся моя забота в том только и заключается, чтобы подойти к этому событию.” “Проходные эпизоды необходимы, чтобы подойти к событию; но мне, естественно, хочется проскочить их, пренебречь ими.” “Наибольшее удовольствие я получаю, когда могу избежать логической связи. А самая тяжелая обязанность для меня в конечном счёте — это оставаться в заранее установленных рамках истории.”<sup>129</sup>

Таким образом, хотя неореализм являлся чисто повествовательным течением, предметом его художественного метаисследования были не сами повествовательные структуры (он их не пытался изменить), но то, из чего складывается повествование. То есть “имманентная значимость вещей”, или — по Шкловскому — “бытовые величины”.

Поэтому после неореализма в киноведении вновь обострился интерес к онтологическому дискурсу, о котором шла речь во введении, и который по мере совершенствования кинотехники становился всё более и более актуальным.

---

<sup>129</sup> Росселлини Р. Беседа о неореализме (интервью вёл М. Вердоне) стр. 184-185, 186, 187 // “Кино Италии. Неореализм”, стр. 180-190

## Онтология кинематографического образа

Идея, что искусство есть средство подражания реальности (теория мимесиса) была одной из основных в человеческих представлениях об искусстве, особенно изобразительном, с древности и до начала XX века, когда с появлением кубизма и абстракционизма стала окончательно очевидна её необоснованность. Но именно в это время появилось кино, казавшееся идеальным средством запечатления реальности чуть ли не один в один: “гиперреалистическое ‘тотальное’ кино было одной из существенных и распространённых форм раннего кинематографа”<sup>130</sup> — пишет Михаил Ямпольский, приводя ряд примеров отношения к раннему кино как к копии реального мира. В дальнейшем, по мере формирования повествовательных структур, такой подход перестал быть определяющим<sup>131</sup>, но остался важной частью многих кинотеорий (мы их назвали ‘онтологическими’).

Однако, хотя кино и вправду обладает большей, чем другие искусства (благодаря, прежде всего, фиксации в нём движения), степенью жизнеподобия, говорить о какой-либо его исключительной реалистичности, а тем более, о том, что “фильмы ... должны регистрировать и развивать (???—С.Ф.) физическую реальность”<sup>132</sup>, не приходится. Изображение, снятое в определённый момент с определённой точки в определённом ракурсе — то есть подчинённое авторскому произволу, — и главное, изображение плоское и ограниченное рамкой кадра никак не может претендовать на то, чтобы называться “регистрацией реальности”. Об отличиях фильма и ‘реальности’ написано достаточно много<sup>133</sup>, обратим здесь внимание на тот забавный факт, что киноизображение смогло быть воспринятым его зрителями как слепок с реальности лишь благодаря многовековой традиции центральной перспективы в европейской живописи:

“Счастливым обстоятельством является то, что законы перспективы были открыты до изобретения фотографии, иначе нам пришлось бы испытывать большие затруднения в понимании фотографий, которые казались бы нам странным искажением действительности”<sup>134</sup>.

Но дело даже и не в этом.

Хотя онтологический дискурс и самый древний в искусствоведении, и наука о, например, языке началась с вопроса о соотношении имени и именуемой реальности, тем не менее, лингвистика стала полноценной наукой лишь тогда, когда разделила предмет и понятие, то есть когда Фердинанд де Соссюр постулировал, что “языковой знак связывает не вещь и её название, а понятие и акустический образ”<sup>135</sup>.

Точно так же, как слово отсылает нас не к конкретному предмету (‘референту’), а к нашему представлению о нём (‘денотату’) или к категории предметов, обозначаемых данным словом (‘сигнификату’ или ‘концепту’), так и киноизображение отсылает нас не

---

<sup>130</sup> Ямпольский М. Кино “тотальное” и “монтажное”, стр. 134

<sup>131</sup> там же, стр. 144

<sup>132</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, М., 1974, стр. 65

<sup>133</sup> см. напр.: Арнхейм Р. цит. соч.; Михалкович В. цит. соч. (особенно глава 2); или моя статья Кино: мистификация физической реальности // КЗ, №32, стр. 43-51

<sup>134</sup> Грегори Р. Глаз и мозг, М., 1970, стр. 191. Это соображение также имеет большое значение для понимания природы восприятия глубинной мизансцены

<sup>135</sup> де Соссюр Ф. цит. соч., стр. 99

к “физической реальности” а к нашим представлениям о ней. Поэтому говорить о каком бы то ни было ‘реализме’ в кино (равно как и во всех остальных искусствах) в высшей степени бессмысленно. Можно говорить лишь о той или иной степени жизнеспособности.

А это уже, несомненно, задаёт очень важный киноведческий дискурс. По сути дела, можно говорить о двух независимых осях, по которым мы должны оценивать характер кинопроизведения: это, во-первых, конечно, ось повествовательное / изобразительное, и во-вторых, ось жизнеспособное / скажем так, фантастическое.

Можно отметить, что эти оси не только абсолютно самостоятельны, но также совершенно по-разному развиваются во времени. Если первая из них, по-видимому, является вневременной, то вторая весьма подвержена временным изменениям, поскольку представления о жизни (вернее, о том, как она должна выглядеть на экране) у зрителей со временем значительно меняются<sup>136</sup>. Например, сейчас вряд ли кто сможет назвать ‘реалистической’ среднюю неореалистскую картину. Или же

“для американских критиков 1910-х годов вестерны Уильяма С. Харта казались реалистическими, но французским критикам 1920-х эти фильмы представлялись столь же искусственными, как средневековый эпос”<sup>137</sup>.

Наконец, уже в люмьеровском “Завтраке ребёнка” (1895) “норма жизнеспособности была сильно превышена, ... ‘обманкой’ казалась листва, колеблющаяся на ветру. Это выдаёт инерцию театральной нормы жизнеспособности — подвижность человеческих фигур была более привычной”<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> если продолжать пользоваться лингвистическими терминами, можно сказать, что, в отличие от оси повествовательности/изобразительности, ось жизнеспособности/фантастики является, в целом, диахронной

<sup>137</sup> Bordwell D., Thompson K., *op. cit.*, p. 128

<sup>138</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю., *цит. соч.*, стр. 45

## Изображение и жизнеподобие

Абсолютное большинство фильмов, как повествовательных, так и изобразительных, стремится к жизнеподобию, хотя, конечно, в зависимости от представлений авторов и зрителей (для которых предназначен тот или иной фильм) о жизни характер этого подобия может значительно отличаться. ‘Реализм’ Голливуда и Алексея Германа отличаются разительно, но и Голливуд, и Герман стремятся показать на экране этот мир максимально похожим на него. В качестве иллюстрации приведём таблицу, которая, впрочем, ни в малейшей степени не является репрезентативной<sup>139</sup>:

|                | повествовательное  | изобразительное  |
|----------------|--|--|
| жизнеподобное  | норма (Голливуд)<br>“Ночи Кабирии”<br>“Фанни и Александр”<br>“Проверка на дорогах” | Антониони, Тарковский<br>“8 1/2”<br>“Молчание”<br>“Хрусталёв, машину!” |
| фантастическое | мюзикл   | поздний Феллини  |

Понятно, почему к жизнеподобию тяготеет повествовательный кинематограф: любая ‘фантастика’ привлекла бы дополнительное внимание к изображению как таковому (мюзикл не является здесь исключением, так как его сильнейшая театрализованность и более условный, чем в остальном нормативном кино, канон создают дополнительный запас прочности, не позволяющий сместиться к изобразительности). Что же касается кинематографа изобразительного, то существуют по крайней мере три причины, вследствие которых большинство его представителей склонны делать происходящее на экране максимально достоверным.

Во-первых, если исходить из того, что одной из главных (если не самой главной) задач искусства является максимально полное познание мира, то, конечно, показать предкамерную реальность похожей на ‘реальный мир’ в мельчайших деталях — самое прямое направление к решению этой задачи. Поэтому стремление к жизнеподобию одинаково естественно для обеих ветвей кинематографа. Но прямой путь — не обязательно единственно возможный; более того, он не всегда будет и самым эффективным.

Во-вторых, невнимание к достоверности происходящего на экране связано с риском сделать изображение условным, превратить событие в знак события, сместив, тем самым, дискурс к повествованию:

“непременное условие любого пластического построения в фильме ... заключается каждый раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности”, поскольку иначе “рождаются символы”<sup>140</sup>.

<sup>139</sup> На всякий случай оговоримся, что сновидения, имеющиеся в фильмах Тарковского и в “8 1/2” — несмотря на вполне ‘фантастическое’ их содержание — также складываются “из тех же чётко и точно видимых, натуральных форм самой жизни” (Тарковский А. Запечатлённое время, стр. 57 // “Андрей Тарковский: начало... и пути”, стр. 45-67), и потому вполне закономерно попадают в правый верхний квадрант таблицы

<sup>140</sup> там же, стр. 58

По сути, дело здесь не в самой по себе неповторимости уникального события, о которой пишет Тарковский, а в том, что она является самым эффективным средством, препятствующим восприятию события на уровне вербальной повествовательной схемы и заставляющим всмотреться в изображение (грубо говоря, это смещает зрительский интерес со 'что' на 'как').

Наконец, третье, что вынуждает изобразительных режиссёров стремиться к жизнеподобию — это громадные трудности, с которыми они неизбежно столкнутся при попытке привести различные элементы изображения к единому изобразительному знаменателю. Очевидно, это возможно только в рисованном кинематографе (чем аниматоры активно пользуются с самого его зарождения), а в кинематографе фотографическом видимые на экране различные фактуры объектов разной природы всегда будут конфликтовать между собой.

Поэтому эстетически приемлемое 'фантастическое' изобразительное кино можно создать только так или иначе используя сам этот конфликт различных фактур. Скажем, Сергей Параджанов — прежде всего в картине "Цвет граната" ("Саят-Нова", 1969), но также и в последующих — разворачивает фильм как цепочку коллажей, то есть пользуется методами разновидности искусства, принципиально строящейся на сочетании несочетаемого. А Федерико Феллини, со времён "Сладкой жизни" интересующийся проблемой взаимоотношения подлинного и фальшивого в нашем мире, применяет этот визуальный конфликт как одно из средств её воплощения и разрешения. Рассмотрим, например, такой острый конфликт, как соотношение настоящего живого человеческого лица и полиэтиленового моря<sup>141</sup>.

Одной из главных движущих сил "Амаркорда" (1973) в котором собраны, пожалуй, все основные достижения кинематографа (его можно назвать энциклопедией киноязыка), является тонкое балансирование на грани настоящего и ненастоящего, заявленное уже в начале фильма сопоставлением живых шалящих детей и напыщенных, влюблённых только в себя и в свой предмет педагогов. Оно развивается контрастами театральных скандалов родителей главного героя и их настоящей любви; карнавальности итальянского фашизма и настоящих унижений, которым подвергают фашисты отца главного героя; безумием дяди и его вполне разумными желаниями (о чём в фильме говорится прямо) и т. д.

В большей части фильма баланс смещён в сторону 'настоящего', и море там натуральное, и лишь в когда эта линия достигает своей кульминации — в ночной части эпизода встречи парохода "Рекс", — баланс опрокидывается, и море становится полиэтиленовым. Здесь искусственно всё: и море, и качка, и сам пароход; но именно в этот момент наибольшей искусственности внешнего некоторые персонажи (отец и Градиска) раскрывают свою внутреннюю подлинную сущность. Затем следует, может быть, самый философский эпизод фильма — вне-реальный эпизод тумана со сказочными деревьями и мифическим быком. Так с помощью вполне обоснованного (в данном случае) отождествления 'ненастоящих' фактур с лучшим, что есть в человеке, утверждается превосходство детского незамутнённого взгляда на мир над "взрослым" сухим восприятием. После чего фильм твёрдо возвращается к 'настоящему' и потом заканчивается (вместе с детством).

---

<sup>141</sup> отметим, что море является одним из важнейших феллиниевских мотивов

Иначе использован этот конфликт в “Казанове Федерико Феллини” (1976). Здесь протагонист приближен к ‘ненастоящему’ с помощью причёски, грима и исключительно сдержанного (особенно по итальянским меркам) актёрского исполнения, благодаря чему в сцене побега из тюрьмы конфликт между лицом и морем почти неощутим. Зато в результате возникает резкий конфликт ‘ненастоящего’ лица Казановы и ‘настоящих’ лиц (и особенно — других частей тела) его женщин: если герой вполне сочетается с полиэтиленовым морем, то и женщина у него должна быть механическая — что он в итоге и получает. Так с помощью конфликта фактур разрешается одна из психологических коллизий фильма: равнодушие героя к индивидуальной неповторимости каждой конкретной женщины.

Итак, дальнейшее развитие кинематографа лишней раз показало, что “споры о реализме в искусстве проистекают из ... недоразумения, из смешения эстетики и психологии”<sup>142</sup>, вновь подтвердив независимость онтологического и собственно эстетического дискурсов. Мы же вернёмся к истории кино.

---

<sup>142</sup> Базен А., цит. соч., стр. 42

## **1950-1966. Новые возможности**

Итак, к концу 40-х годов в кинематографе, полностью освоившем структуру звукозрительного повествования, и в целом преодолевшем последствия технических проблем, связанных с переходом к звуку, сложилось понимание, что привычными средствами можно выразить непривычные проблемы. Кроме того, после войны в большинстве кинодержав (кроме СССР) значительно ослабло внешнее давление на авторов, а с быстрым экономическим ростом в Европе и Америке и появлением более эффективных расходных материалов и аппаратуры кинопроизводство значительно подешевело, что также увеличило авторскую свободу.

Создались все предпосылки для интенсивного развития кинематографа и киноискусства.

Но прежде, чем начать обзор этого развития, следует отметить, что его характер заметно отличается от того поступательного движения, которое мы наблюдали в немом периоде, когда последовательно обнаруживались важнейшие основы киноязыка. Тогда каждое открытие неизбежно сказывалось абсолютно на всех фильмах, здесь же выявлялись такие аспекты киноязыка, которые, вообще говоря можно и проигнорировать (несколько огрубляя, можно сказать, что тогда создавался киноязык, а здесь формировались кинодиалекты).

Кинематограф 50-60-х годов двигался в нескольких направлениях одновременно (поэтому мы теперь уже не всегда следуем строгой хронологии). И в ситуации, когда повествовательная структура кино в целом сложилась, а большинство изобразительных структур освоено, дальнейшее развитие было, по существу, комбинированием этих структур различными способами, открытием незамеченных ранее лакун киноязыка и освоением новых онтологических и психологических возможностей.

## **1950-1960. Единое кино**

Главным достижением пятидесятих годов, несомненно, было то, что повествовательная и изобразительная линии кинематографа, до того развивавшиеся попеременно и независимо (повествовательные фильмы были, как правило, изобразительно бедны, а изобразительные обычно имели проблемы с повествовательным аспектом), наконец, смогли объединиться. Такой кинематограф можно было бы назвать тотальным, но поскольку этот термин используется в киноведении в самых разных значениях, воспользуемся менее звучным и менее точным словом 'единый'.

Движение к такому кинематографу началось ещё во время войны, в таких фильмах, как например, эйзенштейновский "Иван Грозный" (1-я серия, 1944) и в меньшей степени — в "Детях райка" (1944) Марселя Карне. Первым же и, несомненно, важнейшим фильмом такого рода был "Гражданин Кейн" (1941) Орсона Уэллса.

## “Гражданин Кейн”

Этот фильм, не боясь обвинений в анахронизме, можно с чистой совестью поместить в рассматриваемый период киноистории, в пятидесятые годы, хотя он снят за девять лет до их наступления. Ибо для истории важно не событие само по себе, а роль, которую оно сыграло в истории. А время “Гражданина Кейна” пришло только в 50-х.

Считается, что фильм с опозданием оказал влияние на кинематограф из-за козней прототипа главного героя Рендольфа Хёрста. Это преувеличение: картина была в прокате, имела 9 номинаций на “Оскар” и была хорошо известна также и европейским профессионалам (по крайней мере, французским). Просто значение её стало ощутимо лишь к середине 50-х, когда единая изобразительно-повествовательная стилистика утвердилась в киноискусстве<sup>143</sup>.

Использованная в фильме романная повествовательная схема множественности точек зрения на главного героя, к тому же излагаемых не в хронологической последовательности, конечно, не была типичной, но и оригинальной она тоже не была: ещё за восемь лет до того в фильме Уильяма Хоурда “Могущество и слава” “была применена сходная драматургическая конструкция”<sup>144</sup>.

Глубинная мизансцена — доминанта изобразительного строя фильма — как мы уже отмечали, также не была изобретена в этом фильме: например, для Эйзенштейна она была не только предметом разностороннего экспериментального анализа в “Генеральной линии”, но и, по мнению Вячеслава Вс. Иванова, “сквозным для всех фильмов Эйзенштейна принципом построения кадра”<sup>145</sup>. Впрочем, “Гражданин Кейн” был первым в истории фильмом, где глубинная мизансцена применена системно (наряду со съёмкой в нижнем ракурсе, для которой, кстати, и потребовались пресловутые потолки).

При этом принципиальный характер сплошного использования глубинной мизансцены подчёркивается в фильме стилизованным под хронику прологом (снятым, естественно, объективом нормального фокусного расстояния). В этом смысле важно наблюдение Базена, что использование глубинной мизансцены интересно не только само по себе, но также и как эстетика, противостоящая нормативному киноязыку<sup>146</sup>.

Оптический контраст пролога и собственно фильма подчёркивает не только оригинальность применённого приёма, но и выявляет возникающий из него контраст двух дискурсов — хроникального (‘натуралистического’) и психологического. Дело в том, что съёмка широкоугольной оптикой — как и любой кинематографический приём — имеет некое психологическое оправдание, то есть соответствие себе в нашей психике, и — в отличие от большинства других приёмов — имеет соответствие очень значимое. Эйзенштейн характеризует буквально выворачивающий пространство объектив 28 мм (заметим, гораздо менее широкоугольный, чем оптика, использованная

---

<sup>143</sup> это видно и из динамики анкет “10 лучших фильмов”: если в 1952 году (кстати, уже после смерти Хёрста, умершего в 1951-м) картина вообще не упоминалась, то к 1956 году она уже заняла девятое место, и в дальнейшем из десятки не выходила

<sup>144</sup> Теплиц Е., цит. соч., т.4, стр. 111

<sup>145</sup> Иванов В. Эстетика Эйзенштейна, стр. 208 // Иванов В., “Избранные труды по семиотике и истории культуры”, т.1, М., 1999, стр. 141-378

<sup>146</sup> Базен А., цит. соч., стр. 90-91

в “...Кейне”) как “экстатический”<sup>147</sup>; более того, он полагает, что “в состояниях подлинно экстатических, хотя бы вызванных наркозом, глаз фактически видит в манере объектива ‘28’”<sup>148</sup>.

Итак, широкоугольная оптика (а значит, и глубинная мизансцена), вообще говоря, выражает сильно аффективное внутреннее состояние, и, следовательно, вводит личностный психологический дискурс<sup>149</sup>. Это, кстати, следует также и из общеэстетических соображений:

“Сложившийся за много веков человеческой истории навык изобразительных искусств таков: плоская перспектива взывает к имперсональному зрению, глубинная перспектива — к зрению персональному”<sup>150</sup>.

Итак, становится понятным, в чём именно состоит новизна фильма Орсона Уэллса: в выражении сложного психологического повествовательного смысла с помощью психологически активных изобразительных средств. То есть в слитности, в единстве обоих пластов фильма, работающих на общую задачу, в создании кинематографа, повествовательного и изобразительного одновременно.

При этом вполне естественно, что эта задача была решена именно с помощью глубинной мизансцены: если большинство двойственных кинематографических приёмов могут использоваться в каждом конкретном случае или повествовательно, или изобразительно, то глубинная мизансцена является одним из немногих, позволяющих применять оба эти аспекта одновременно. Активная работа живописной составляющей киномизансцены не отменяет роли театральной.

Совсем иная ситуация сложилась в следующем фильме Уэллса “Великолепные Эмберсоны” (1942)<sup>151</sup>. Изобразительно картина снята в той же самой экстатической стилистике, но повествование в ней не имеет ничего общего не только с экстазом, но и с психологическим дискурсом вообще. Показывать спокойную жизнь провинциального городка в тихую историческую эпоху в аффективной манере — всё равно, что читать “Я помню чудное мгновенье...” в манере Маяковского.

В результате изобразительный и повествовательный пласты соответствуют друг другу лишь в трёх эпизодах фильма: в сцене бала (для эмоционально насыщенного события такие съёмки естественны), в сцене на лестнице, когда главный герой узнаёт крайне неприятные для него факты из жизни его матери (эта виртуозно снятая одним кадром сцена, в которой присутствуют также нехарактерные для Уэллса плоские фронтальные композиции, заслуживает подробного анализа, для которого здесь нет

---

<sup>147</sup> Эйзенштейн С. [Монтаж 1937], стр. 450

<sup>148</sup> там же, стр. 451. Кстати, поэтому Базен серьёзно заблуждается, когда считает, что при использовании глубинной мизансцены “зритель оказывается по отношению к экрану в положении, более близко напоминающем его отношение к реальной действительности” (Базен А., цит. соч., стр. 93): искажающий пропорции широкоугольный объектив, конечно же, гораздо меньше соответствует нейтральному взгляду на ‘реальную действительность’, чем объектив нормального фокусного расстояния, который как раз и можно определить как такой, при котором зритель в зале видит изображаемые объекты примерно под тем же углом, под которым он видел бы их, стоя на месте камеры

<sup>149</sup> заметим, что и с точки зрения онтологического подхода к кино, психологический дискурс противостоит натуралистическому (‘реалистическому’), что в “Гражданине Кейне” опять-таки подчёркивается контрастом пролога и собственно фильма

<sup>150</sup> Добротворский С. цит. соч., стр. 74

<sup>151</sup> для нашего разбора тот факт, что из картины было вырезано 43 минуты (в том числе, вся кульминация), нерелевантен

места) и в сцене на кухне (где аффективным способом съёмки подчёркивается сильный конфликт между внешним спокойствием статичной сцены и её внутренним психологическим напряжением, которое, в свою очередь, дополнительно акцентируется широкоугольной оптикой).

Такая ситуация, когда содержание изображения конфликтует с содержанием повествования, не была уникальна для Уэллса<sup>152</sup>, и с торжеством единого кинематографа она стала довольно распространённой. Пожалуй, наиболее ярким примером здесь является фильм Михаила Калатозова “Неотправленное письмо” (1960), где на одной плёнке фактически сосуществуют две взаимоисключающие картины — (изобразительная) поэма о непобедимости стихии и (повествовательная) история о всемогуществе человека.

---

<sup>152</sup> он это и сам косвенно признавал: “изображение иногда давит на текст. Классический тому пример — «Леди из Шанхая» (1948—С.Ф.). Сцена в аквариуме была зрительно настолько захватывающей, что никто не слушал, о чём идёт речь” (Уэллс О. Путешествие в страну Дон Кихота (интервью Х. Кобосу, М. Рубио и Х. Прунеде), стр. 59 // “Уэллс об Уэллсе”, М., 1990, стр. 55-72)

## Изобразительное повествование

В начале пятидесятых годов доминантой развития киноискусства стало слияние обоих пластов фильма. “Гражданин Кейн”, появившийся раньше, не был вовремя оценён по достоинству, и потому переворота не произвёл, а толчком для такого переворота послужили фильмы японских кинематографистов (Акиры Куросавы и Кэндзи Мидзогути). Тот факт, что единое кино в Европу пришло из Японии, в общем, неудивителен, учитывая, с одной стороны, чуть ли не врождённый вкус японцев к изображению, а с другой — тысячелетнюю театральную традицию.

Важнейшим таким фильмом был, конечно же, “Расёмон” (1950) Куросавы (с него-то мы и начали отсчёт эпохи новых возможностей). Параллели между “Расёмоном” и “...Кейном” настолько очевидны (множественность личностных точек зрения в повествовании, воплощённая с помощью психологически активной глубинной мизансцены — хотя и не столь бросающейся в глаза у Куросавы из-за съёмок в лесу, где нет выраженных перспективных линий), что нет никакой необходимости разбирать фильм подробнее. “Расёмон” попросту сделал в кинематографе то и так же, что и как должен был сделать “Гражданин Кейн”<sup>153</sup>.

Отметим только одно отличие между фильмами, весьма интересное с точки зрения онтологического подхода к кинематографу. Если в фильме Уэллса множественность дополняющих друг друга точек зрения воплощает многогранность истины, существование которой не ставится под сомнение (хотя она и ускользает от персонажей), то в фильме Куросавы противоречащие друг другу взгляды на событие лишают нас возможности сделать какой-либо вывод о том, что было на самом деле, то есть, по существу, отрицают существование объективной реальности как таковой.

Единый двусторонний подход, прочно утвердившийся в кино 50-х, характерен для большинства наиболее интересных фильмов второй половины десятилетия во всех основных европейских кинематографиях: нетривиальная повествовательная конструкция раскрывается с помощью оригинальных изобразительных структур и в картине “Летят журавли” (1957) Михаила Калатозова, и в “Пепле и алмазе” (1958) Анджея Вайды, и в фильме “Хиросима, моя любовь” (1959) Алена Рене и так далее.

Дальнейшим развитием этого направления кино стала “Сладкая жизнь” (1959) Феллини, в которой повествовательный и изобразительный пласты настолько слились, что уже не могут рассматриваться отдельно друг от друга. Действительно, вне изобразительного решения повествовательная драматургия кажется вялой и неразвитой, не складывающейся в единую законченную систему; аналогично, и изобразительное решение само по себе представляется достаточно эклектичным. И только если исследовать, как локальные повествовательные структуры определяют локальное развитие изображения, которое, в свою очередь, порождает дальнейшее течение повествования, фильм предстанет связным, цельным и драматургически напряжённым.

---

<sup>153</sup> влияние Куросавы на кинематограф 50-60-х годов огромно и несомненно, многие крупные авторы этой эпохи открыто в нём признаются — например, Ингмар Бергман называл свой фильм “Источник” (“Девичий источник”, 1959) “убогим подражанием Куросаве” (Бергман о Бергмане, стр. 199 // “Бергман о Бергмане”, М., 1985, стр. 125-271). Прямое влияние Уэллса если и можно проследить, то, разве что, в фильмах более позднего времени

Как пример можно привести, скажем, межэпизодные склейки, где (особенно ближе к концу фильма) повествовательный разрыв часто компенсируется (иногда одновременно подчёркиваясь) изобразительным единством (либо контрастом, который по сути является особой формой единства). Изображение в первом кадре следующего эпизода может в определённом смысле продолжать изображение в последнем кадре предыдущего (например, в одном кадре мы видим уезжающие машины, а в следующем — едущие в нашу сторону; хотя сюжетно между ними нет ни малейшей связи: в первом кадре машины едут в полицию, во втором — на загородную виллу<sup>154</sup>) или (и) сильно визуально контрастировать с ним; чаще всего здесь имеет место контраст очень тёмного и очень светлого кадров (например, в этой же склейке: в первом кадре мы видим чёрные машины, уезжающие по залитой солнцем светлой улице на фоне белых зданий, а во втором — белые машины, едущие по ночной дороге).

На внутриэпизодном уровне двойственную повествовательно-изобразительную природу этого фильма можно проиллюстрировать уже хотя бы самыми первыми кадрами фильма<sup>155</sup>: воздушно-транспортная конструкция, являющаяся основой этого эпизода, с одной стороны, есть (вербально, т.е. повествовательно) подвешенная к вертолёту статуя Христа, с другой же стороны (визуально) это благословляющий раскинувшийся под ним город Спаситель. При этом в начале эпизода (где доминируют снятые с земли очень дальние планы) ему более свойственен первый вариант, но потом, с появлением воздушных съёмок, изображение начинает больше склоняться ко второму. Наконец, в конце эпизода, когда вертолёт со статуей зависает над Ватиканом, мы видим средний план, в котором присутствует только распостёрший руки Спаситель<sup>156</sup>. Отметим кстати, что такая двойственность в организации фильма (в не меньшей степени, чем сама по себе двусмысленность сочетания Христа и вертолёта) работает на одну из его тематических задач — отражение зыбкости и неустойчивости современного мира.

Можно сказать, что роль “Сладкой жизни” в кино рассматриваемого периода аналогична роли “Рождения нации” в раннем кинематографе (забегая вперёд, заметим, что “Сладкая жизнь” находится примерно в том же отношении к следующему и главному фильму Феллини — к “8 1/2”, как “Рождение нации” к следующему и главному фильму Гриффита — к “Нетерпимости”). Если в “Рождении...” была осознана возможность создания масштабных полноценных художественных произведений с помощью киноповествования, то в “...жизни” была окончательно осознана возможность полного слияния в художественном произведении обоих существующих в кино драматургий, возможность создания повествующего изображения или изобразительного повествования.

---

<sup>154</sup> это склейка между эпизодом самоубийства Штейнера и “скучной оргией”

<sup>155</sup> что вполне естественно: основные элементы кинематографической структуры произведения, как правило, проявляются уже в самом начале фильма

<sup>156</sup> интересно, что следующий эпизод начинается с плана танцующего восточного божка, снятого в той же крупности

## Проблема модальности

И здесь необходимо обратить внимание на сравнительно мало отрефлектированную в киноведении проблему<sup>157</sup>, которую безо всякого преувеличения можно назвать одной из центральных проблем кинематографа вообще — проблему модальности.

Вообще говоря, само понятие модальности делится на две части, или, если понимать модальность несколько шире, чем это обычно делается, — на три:

- 1) 'объективная модальность' — отношение высказывания к реальности;
- 2) 'субъективная модальность' — отношение высказывающегося к высказыванию;
- 3) и, скажем так, модальность субъекта высказывания, то есть проблема того, с чьей позицией можно соотнести данное высказывание — в лингвистике это называется 'эмпатией'.

Все три эти части весьма существенны с точки зрения строения фильма, причём в выражении первых двух из них, крайне важных для процесса коммуникации, кинематограф значительно проигрывает вербальному языку.

Объективная модальность, представленная в языке множеством наклонений, в кино реализуется, по-видимому, лишь в четырёх вариантах: 'реальность', воспоминание, сновидение и воображаемое (реже используемые варианты последнего — желаемое и просто мыслимое). Ни вопросительная, ни повелительная, ни сослагательная модальности средствами собственно киноязыка выражены быть не могут<sup>158</sup>. Более того, и в воплощении четырёх перечисленных модальностей кинематограф часто прибегает к семиотическим средствам (то есть, по существу, к средствам вербального языка); забегая вперёд, отметим, что обнаружение возможности несемiotического выражения объективной модальности стало последней революцией в киноязыке.

Субъективная модальность, решающая, возможно, вторую по значению проблему процесса коммуникации (ибо в этом процессе помимо передачи собственно информации также крайне важно передать оценку этой информации высказывающимся и передать его внутреннее состояние), в кинематографе воплощается более разнообразно: и лобовым способом, путём непосредственного показа реакции персонажа на то или иное явление; и с помощью мизансцены и композиции кадра; и с помощью монтажных сопоставлений<sup>159</sup>; но чаще всего — через те или иные отклонения от нормативной организации фильма.

И, наконец, третья часть, проблема эмпатии почти специфична для кинематографа: если в вербальном языке вопрос о том, с чьей именно позиции ведётся речь, легко решается с помощью соответствующих грамматических категорий, то в

---

<sup>157</sup> за исключением трудов некоторых киноведов семиотического направления — напр., Митри Ж. Субъективная камера (из кн. "Эстетика и психология киноискусства") // "Вопросы киноискусства", вып. 13. М., 1971, стр. 290-322

<sup>158</sup> Лотман и Цивьян описывают случай применения сослагательного наклонения в фильме "Если..." (Линдсей Андерсон, 1968), где зритель "перед тем, что он видит, ... должен мысленно поставить 'если'" (Лотман Ю., Цивьян Ю., цит. соч., стр. 165) — то есть прямо воспользоваться средствами вербального языка

<sup>159</sup> такое ('ассоциативное') применение монтажа-4, по-видимому, было впервые всерьёз осмыслено в эйзенштейновском "Октябре"

кино, во-первых, таких категорий нет, а во-вторых, эта проблема, как мы увидим, строго говоря, вообще не имеет однозначного решения. При этом если в вербальном языке проблема эмпатии играет весьма второстепенную роль, то в кино она, будучи сложной и важной сама по себе, также оказывает серьёзное влияние на выражение модальности в первых двух значениях.

В каждый конкретный момент эмпатия в фильме может принадлежать или персонажу, или же автору либо как бы никому (так сказать, ‘реалистическая’ или ‘объективная’ эмпатия, которая является той же авторской, но нейтральной в смысле модальности-2; мы будем называть такого рода эмпатию ‘авторской’ во всех случаях), варьируясь, тем самым, по степени субъективности<sup>160</sup>. Таким образом, о субъективной модальности можно говорить как об отношении носителя эмпатии (персонажа или ‘автора’) к изображаемому. Что же касается объективной модальности, то только ‘реальность’ относительно независима от эмпатии, остальные три наклонения возможны только для субъективной эмпатии — сон, воспоминание или желание могут быть только чьими-нибудь<sup>161</sup>.

С точки зрения основной для данного исследования оппозиции, категория субъективности эмпатии является двойственной (как, впрочем, и большинство основных приёмов киновыразительности). С одной стороны, использование субъективных эмпатий создаёт достаточно большие повествовательные возможности (во многом соответствующие рассказу от первого лица в литературе) — что впервые было осознано в “Последнем человеке” Мурнау<sup>162</sup>. С другой — субъективная эмпатия позволяет легко перейти к непосредственному показу визуальной стороны внутреннего мира персонажа — например, в сновидениях, мечтах и проч.

Вся эта проблематика, повторим, очень важная для киноязыка вообще, в пятидесятые годы приобрела особое значение. Действительно, во всей предшествующей киноистории модальность субъекта зрения (эмпатия) разрабатывалась достаточно линейно от стопроцентно авторской ко всё большей субъективизации. От нейтральной ‘объективной’ в иллюзионистском (‘тотальном’ в терминах Михаила Ямпольского) кино, которое “ориентировано на единый субъект”<sup>163</sup> — на зрителя, что в нашей терминологии полностью тождественно авторской модальности-3. Через инкорпорирование нормативным кинематографом некоторых субъективных элементов для организации полноценного повествования — начиная с “Много лет спустя” Гриффита (мы обсуждали это в подразделе “Ход мысли”). Через построение фильма преимущественно ‘от первого лица’ начиная с “Последнего человека”. Или через эксперименты французских импрессионистов с субъективными

---

<sup>160</sup> обратим внимание на риск возникновения путаницы между терминами ‘субъективная эмпатия’ (выраженная идентификация изображения со взглядом кого-либо из персонажей — разновидность модальности-3) и ‘субъективная модальность’ (выражение того или иного отношения к происходящему на экране — определение модальности-2)

<sup>161</sup> “Зеркало” Тарковского здесь не является контрпримером, поскольку в этом фильме мы видим не сны и воспоминания в авторской эмпатии, а сны и воспоминания отсутствующего в кадре персонажа по имени Автор

<sup>162</sup> любопытно отметить, что идея “субъективного повествования” в этом фильме, реализованного с помощью приёмов, создающих субъективную эмпатию — в том числе и такого преимущественно изобразительного приёма, как тревеллинг — принадлежит сценаристу Карлу Майеру (Knight A., op. cit., pp. 59-60)

<sup>163</sup> Ямпольский М. Кино “тотальное” и “монтажное”, стр. 137

кадрами и через резкие переходы к субъективному видению в “Наполеоне” (1927) Ганса. К попытке построения фильма полностью ‘глазами героя’ в “Даме с озера” (Роберт Монтгомери, 1946), который, как общепризнано, оказался неудачным<sup>164</sup>.

К пятидесятым же годам в кинематографе, с одной стороны, появилась системная множественность эмпатий внутри одного фильма — что мы только что наблюдали на примере “Гражданина Кейна” и “Расёмона”, основное модальное различие которых, как мы видели, состоит в отсутствии нейтрального ‘объективного’ взгляда на события в последнем<sup>165</sup>. Кроме того, с появлением лёгкой ручной съёмочной техники значительно расширились возможности работы с эмпатией того или иного персонажа.

С другой стороны, было осознано, что в фильме, имеющем чёткую повествовательную структуру, наоборот, может вовсе отсутствовать эмпатия персонажей (до сих пор такое встречалось только в преимущественно изобразительных картинах второй половины 20-х годов), что сделало возможным появление нового тематического направления в киноискусстве.

Но прежде, чем мы перейдём к нему, поговорим об одной из важнейших специфических особенностей кинематографа.

---

<sup>164</sup> здесь также можно вспомнить “Безумие доктора Тюба” Ганса, также считающегося неудачным — возможно, что в том числе и по тем причинам, по которым провалилась “Дама с озера”

<sup>165</sup> не исключено, что это связано с отсутствием объективной эмпатии в японском языке — любое событие в нём всегда излагается с чьей-либо субъективной точки зрения. Здесь можно заодно вспомнить, что “Расёмон” является экранизацией литературного произведения

## Точка зрения

В отличие от вербального языка, где понятия ‘эмпатия’ и ‘точка зрения’ являются строгими синонимами, в кинематографе эмпатия не есть точка зрения камеры, она является вполне самостоятельной категорией, и внутри единой эмпатии возможны (и практически неизбежны) разные точки зрения. Как мы заметили уже при разговоре о Гриффите (подраздел “Укрупнение”), смена съёмочной точки вполне может иметь место и в рамках одной неизменной эмпатии. Более того, как общеизвестно, носитель эмпатии запросто может присутствовать в кадре — то есть как бы находиться внутри собственной точки зрения<sup>166</sup>, — и к тому же он может при этом входить и выходить из кадра, не влияя на эмпатию.

Итак, легко видеть, что если мы идентифицируемся с каким-либо персонажем, мы всё равно находимся не в точности на его точке зрения (отсюда происходит множество кинематографических правил: нельзя смотреть в камеру<sup>167</sup>; при изменении крупности следует смещаться относительно оси съёмки; на не крупном плане камеру следует устанавливать ниже уровня глаз и проч.). Иными словами, любое, сколь угодно субъективное, киноизображение всегда одновременно является и реализацией ‘авторской’ эмпатии (благодаря которой мы и можем видеть на экране человека, с которым мы идентифицируемся):

“зритель одновременно идентифицируется и со всем экранным миром, ... и с персонажем.” Во втором случае “он занимает место персонажа и как бы видит мир его глазами, идентифицируясь со зрением героя. Но этой идентификации, как убедительно показывает провал «Дамы с озера», недостаточно. Зритель также обязательно должен видеть извне тот персонаж, ... со зрением которого он идентифицируется, и проецировать свою личность на него”<sup>168</sup>.

Таким образом, в кино имеет место двойная эмпатия: обязательная ‘авторская’ (в терминологии Жана-Луи Бодри, теорию которого излагает Ямпольский, — ‘вторичная’) и факультативная эмпатия кого-либо из персонажей, которая, в свою очередь, может реализовывать различные степени субъективности — от нейтрального взгляда на ‘объективную реальность’ до абсолютно личного внутреннего взора на воображаемое, желаемое, снящееся и т.п.<sup>169</sup>

Важно отметить, что точка зрения имеет значение не только для формирования эмпатии, но и для модальности в остальных двух значениях. В меньшей степени для модальности-1, в ‘не-реальных’ вариантах которой точка зрения камеры, как правило

---

<sup>166</sup> Жан Митри называет это ‘полусубъективным изображением’, в отличие от ‘субъективного’, когда носитель эмпатии в кадре отсутствует (Митри Ж. Субъективная камера, стр. 318). Заодно отметим, что классификация Митри, который выделяет ‘объективное’ изображение, ‘точку зрения автора’, ‘субъективное’, ‘полусубъективное’ и ‘тотальное’ (‘субъективное’ и ‘авторское’ одновременно) изображения, представляется не слишком удачной, поскольку объединяет в общем перечне существенно различные и независимые категории: первые два понятия относятся к модальности-2 (субъективной модальности), а следующие два — к модальности-3 (эмпатии); именно из-за этого смещения и становится возможным существование пятого понятия (‘тотального’ изображения).

<sup>167</sup> за исключением прямого обращения к аудитории, активизирующего зрителя как элемент экранного мира

<sup>168</sup> Ямпольский М. Кино “тотальное” и “монтажное”, стр. 144

<sup>169</sup> чтобы отличать полностью субъективную эмпатию от субъективного взгляда на ‘объективное’ можно использовать, например, термин ‘интроспективная эмпатия’ (Фильм как сновидение, стр. ???)

несколько ближе к гипотетической точке зрения носителя эмпатии (если такая вообще может иметь место: например, в модальности 'мыслимое' у персонажа в принципе нет никакой физической точки зрения), из-за чего присутствие последнего в кадре не всегда является допустимым. И в гораздо большей степени точка зрения влияет на модальность-2, прежде всего с помощью выбора ненормативной точки: к примеру, такой приём, как ракурс — то есть съёмка с ненормативно низкой или высокой точки зрения — со времён "Матери" Пудовкина часто используется для выражения отношения к снимаемому персонажу или предмету.

Более того, именно указанное несовпадение точки установки камеры и фактической точки зрения носителя эмпатии создаёт один из весьма эффективных способов выражения модальности-2, заключающийся в одновременном показе на экране и объекта видения персонажа, и самого персонажа, так или иначе реагирующего на этот объект. Впервые этот способ был применён в "Гражданине Кейне" — опять-таки благодаря возможностям глубинной мизансцены. Оператор фильма Грегг Толанд описывает это так:

"Уэллс объединял в одном куске элементы, которые обычно снимаются отдельно. Например, человек читает надпись. Обычно снимается крупно читающий человек, затем крупно — надпись, и опять переходят к читающему. Мы сняли это в одном плане, таким образом, что голова читающего заполнила одну часть кадра с правой стороны, а надпись — другую"<sup>170</sup>.

Дальнейшее развитие этот приём получил вместе с широким распространением съёмок с невозможных (то есть как бы "ничьих", ведущих своё происхождение от "Наполеона") точек зрения, тем не менее, воплощающих эмпатию присутствующего в кадре персонажа. Наиболее типичный пример этого — съёмка из холодильника, постоянно используемая, например, в рекламе для одновременного показа и самого товара, и реакции на него потребителя.

Наконец, в завершении разговора о модальности и точках зрения, отметим следующую странную закономерность: фильмы, наиболее 'реалистические', то есть 'объективные' по отношению к модальности-1, очень часто одновременно оказываются и наиболее субъективными с точки зрения модальности-3. Ярким примером здесь являются картины Тарковского, чьё (отрефлектированное) стремление к 'достоверности' мы уже вспоминали в подразделе "Изображение и жизнеподобие".

Менее очевидной иллюстрацией будут картины Алексея Германа, который построил всю свою эстетику на системной 'правдивости': начиная с фильма "Мой друг Иван Лапшин" (1984) он регулярно использует кадры, снятые с предельно субъективной точки зрения, не оправданной повествовательно, и при отсутствии чьей-либо эмпатии. В первой части картины "Хрусталёв, машину!" (1998) неоднократно появляются, например, кадры, снятые через лобовое стекло автомобиля — притом, что мы можем даже вообще не знать, кто сидит в машине<sup>171</sup>.

Видимо, выражено авторский художественный дискурс нуждается в определённой компенсации 'документальности' происходящего.

---

<sup>170</sup> Толанд Г. Реализм "Гражданина Кейна", стр. 106 // "Орсон Уэллс", М., 1975, стр. 104-108

<sup>171</sup> интересно, что оба режиссёра используют "запрещённый" взгляд в камеру (Герман — с первой картины, Тарковский — в "Жертвоприношении")

## Притчи

В середине 50-х кинематограф научился делать темой фильма совершенно отвлечённые идеи. Фильмы, в которых аллегорический, иносказательный смысл доминирует над буквальным, точнее всего назвать фильмами-притчами.

Первой попыткой создать фильм такого типа, видимо, является эйзенштейновский замысел экранизации “Капитала” Карла Маркса, в котором все показанные на экране человеческие отношения должны были иметь значение не сами по себе, но лишь как частные проявления общей идеи фильма — марксистской социально-экономической теории. Вряд ли эта попытка была бы успешной, поскольку возможности немого кинематографа были в этом отношении весьма ограниченными. Потребовалось формирование сложных разветвлённых повествовательных структур звукового кино и опыт создания фильмов, лишённых эмпатии персонажей (а притча есть ни что иное, как повествование с имерсональной эмпатией), чтобы сложные идеологические концепции смогли быть воплощены на экране.

Картина Карла Дрейера “День гнева” (1943) был одним из первых шагов в этом направлении, но её ещё вполне можно воспринимать в традиционном мелодраматическом ключе, как историю взаимоотношений персонажей, обеспокоенных, впрочем, религиозными вопросами. Следующим шагом был “Дневник сельского священника” (1950) Робера Брессона: этот фильм хотя и является историей вполне конкретного священника, рассказываемой, к тому же, с его эмпатией, тем не менее, он уже достаточно отвлечён, чтобы его финальный кадр — христианский крест, не связанный с каким-либо конкретным жизненным или фильмическим пространством — воспринимался как естественный вывод из всего происходящего в фильме.

По всей видимости, первой полностью притчевой картиной была “Дорога” (1954) Федерико Феллини. Фильм вызвал вполне заслуженное недовольство сторонников неореалистской концепции кинематографа, ибо люди в нём фигурировали не как носители неких социальных значений, а как персонификация католической идеи. То, что картина не может рассматриваться в традиционном ключе, видно уже по тому, насколько очевидно несерьёзна выдвинутая тогда же версия, что “этот фильм — модель итальянского брака”<sup>172</sup>.

В “Дороге” переход с частного уровня конкретных личных взаимоотношений на уровень т.н. общечеловеческих проблем в значительной степени достигается за счёт невозможности полноценной идентификации зрителя с кем-либо из персонажей (или, что то же самое — отсутствия в картине эмпатии персонажей). В самом деле, вряд ли кто захочет идентифицироваться с Дзампано, но и вокруг доброй страдающей Джельсомины, казалось бы, вызывающей ко всему детскому и чистому, что есть в зрителе, выстроен препятствующий идентификации барьер: она слишком добра и невинна, а кто станет идентифицироваться с ангелом или князем Мышкиным? к тому же манера актёрского исполнения роли и характер грима резко подчёркивают необычность, не-человечность (ангелоподобность или, если угодно, кукольность) героини.

---

<sup>172</sup> эта формулировка принадлежит критику Туллио Кезичу // “Федерико Феллини”, М., 1968, 11-я стр. вклейки после стр. 160

После “Дороги” фильмы-притчи стали выходить достаточно часто: в 1955 году Дрейер снял “Слово”, в котором, впрочем, отвлечённые проблемы по большей части решаются на уровне диалога (то есть уже чисто литературным, а не собственно повествовательным способом), а не с помощью происходящего на экране; в 1956 Ингмар Бергман снял “Седьмую печать”, где делалась попытка воплотить отвлечённую идеологическую составляющую с помощью жёсткого как бы ксилографического изображения, отсылающего нас к эпохе действия фильма, о которой мы только и знаем, что религиозные конфликты и крестовые походы.

В дальнейшем притча стала достаточно сложным, так сказать, ‘жанром’ киноискусства, допускающим в том числе и чистую аллегория. Например, фильм “Случайно, Бальтазар” (1966) Робера Брессона едва ли возможно полноценно воспринять, не поняв по ходу просмотра, что ослик Бальтазар находится в примерно тех же отношениях с людьми, играющими его судьбой, в которых человек находится с Богом (или богами, или силами природы и т. п.), то есть не совершив мысленную подстановку ослик=человек.

## ‘Новая волна’

Последнее направление кинематографа конца пятидесятых, которое необходимо упомянуть — это французская ‘новая волна’.

Новую волну нельзя считать стилистически единым течением: действительно, что общего в стиле Франсуа Трюффо и Жана-Люка Годара или Годара и Эрика Ромера или Ромера и Клода Шаброля или Шаброля и Трюффо? ‘Новая волна’, скорее, есть символ возрождения французского авторского кино, подготовленный деятельностью журнала “Кайе дю синема” (где в качестве критиков начинали основные режиссёры течения) и поддержанный политикой французского правительства (которое ввело систему “аванс в счёт сборов”, во многом способствовавшую тому, что в 1958-1962 годах “по меньшей мере 97 режиссёров поставили и выпустили свой первый полнометражный фильм”<sup>173</sup>; в результате чего и стало возможно говорить о новом течении во французском кино — вернее, о новом поколении). Общая склонность её представителей к натурным съёмкам, к полудокументальной манере, интерес к социальным низам был оригинален, разве что, для тогдашнего кинематографа Франции, но с точки зрения мировой киноистории это можно назвать, разве что, запоздалым французским неореализмом.

Но главное, что отличает французскую новую волну от итальянского неореализма — и главное, что она принесла в мировой кинематограф — это, скажем так, акцентуация кинематографической природы кинематографа. Если неореалисты старательно делали вид, что в кадре запечатлена ‘реальная жизнь’ (то есть создавали у современного им зрителя иллюзию реальности), то режиссёры новой волны, сохраняя в фильме все внешние признаки жизнеподобия, постоянно подчёркивали, что мы всё-таки смотрим кино (то есть иллюзию реальности они время от времени разрушали).

В важнейшем фильме течения, дебюте Годара “На последнем дыхании” (1960), “движение актёра на коротких планах смонтировано в десятках географических мест, но как бы в одном движении. ... Разговор в автомобиле склеен таким образом, что люди, сидящие в нём, разговаривают логично и из него не вырвано ни кусочка, а при этом фон улиц, по которым они едут, прыгает, как говорится, со страшной силой”<sup>174</sup>.

Годар также “нарушает правила пространственной, временной и изобразительной непрерывности с помощью систематического использования ‘склейки-скачка””. Например, “между концом кадра Мишеля и его подружки и началом следующего кадра с ними, они перемещаются на несколько футов и проходит некоторое сюжетное время”<sup>175</sup>.

Но разрушая таким жёстким способом иллюзию реальности у зрителя, автор, тем самым, постоянно напоминает ему, что он смотрит кино. В дальнейшем Годар стал использовать приёмы такого рода ещё более активно: если в “На последнем дыхании” герой время от времени разговаривает как бы со зрителями, но всё же больше сам с собой, то, например, в “Безумном Пьеро” (1965) он уже обращается к зрителям с репликами напрямую. Можно вспомнить и о том, что персонажи в некоторых его картинах (например, в фильме “Уикенд” (1967)) иногда прямым текстом говорят, что они находятся в фильме.

---

<sup>173</sup> Жанкола Ж. Кино Франции. Пятая республика (1958-1978), М., 1984, стр. 105

<sup>174</sup> Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре, стр. 147

<sup>175</sup> Bordwell D., Thompson K., op. cit., p. 234

Наконец, самым ярким примером здесь являются разрывающие течение фильма фирменные годаровские титры (например, в том же “Уикенде”), отстранённо комментирующие события, чем дополнительно подчёркивается условная кинематографическая природа происходящего. Отметим между прочим, что эти титры одновременно задают оригинальный дискурс, основанный на сочетании преимущественно повествовательно организованного изображения и собственного чисто вербального значения; тем самым, фильмы Годара второй половины 60-х сближаются с современными им картинами, реализующими процессы мышления (о чём пойдёт речь в следующем разделе), но если в большинстве последних исследуется прежде всего процесс мышления зрительного, то Годар, по сути, пытается визуализировать процесс вербального мышления.

Другой классик новой волны — Франсуа Трюффо — не использовал агрессивный монтаж и прямое обращение к камере, но построил свой кинематограф в значительной степени как цитатную интертекстуальную конструкцию. Уже первый его полнометражный фильм “400 ударов” (1959) изобилует прямыми и косвенными цитатами из различных фильмов (да и сама сюжетная коллизия отсылает к фильму “Ноль за поведение” (1933, прокат 1945) Жана Виго). В дальнейшем Трюффо не изменял этому подходу, часто делал стилизации различных жанров, а в фильме “Жюль и Джим” (1962) он создал стиль ‘ретро’, интертекстуальный уже просто по своей природе.

В фильмах менее значительных режиссёров течения интертекстуальная составляющая была ещё более очевидна. Как писал критик Робер Бенаюн,

“это цитатные фильмы, в которых сцена из Хичкока, подклеенная к сцене из Бунюэля, предшествует длинному эпизоду из Виго, снятому в росселиниевском духе, но омоложенному приёмами в манере Пэдди Чаевски”<sup>176</sup>.

Итак, новая волна была своего рода антинеореализмом (всё вроде бы настоящее, но одновременно и игра в кино — главным образом, Годар; или же всё настоящее, но одновременно и цитата — Трюффо и некоторые другие), была течением, впервые замкнувшим кинематограф на самого себя (то есть, по сути, впервые почувствовавшим приближающуюся стагнацию кино), и была предвестником основного направления в киноискусстве двух последних десятилетий XX века — постмодернизма.

---

<sup>176</sup> цит. по: Жанкола Ж., цит. соч., стр. 115

## **1960-1966. Новый визуальный язык**

Если в пятидесятых годах кинематограф в равной мере интересовался повествовательной и изобразительной своими составляющими (вернее, он сводил их обе воедино), то к началу шестидесятых его внимание переместилось к собственно изобразительным возможностям. Это весьма напоминает эволюцию кино в предыдущий период интереса к изображению — в 1916-1928 годы, когда в течение первой половины периода осваивались возможности использования изображения внутри развитого повествования, а во второй возникали чисто изобразительные структуры.

Поворот к изображению произошёл после выхода на экраны “Сладкой жизни”, где, как мы помним, произошло взаимопроникновение изобразительной и повествовательной драматургий, и с появлением трилогии Микеланджело Антониони — “Приключения” (1960), “Ночи” (1961) и “Затмения” (1962).

### **Внешний мир как внутренний**

Несомненно, главным изобразительным достижением кино начала шестидесятых стало осознание возможности выражать внутренний мир человека через вещественную среду, через состояние материального мира на экране. Таким способом кинематограф смог преодолеть один из существенных своих недостатков как средства коммуникации с помощью одного из своих достоинств как художественной системы.

Действительно, с одной стороны, кино, в отличие от литературы и отчасти музыки, не способно прямо выражать внутреннее состояние человека; с другой стороны, оно обладает, по сравнению с другими видами искусства и коммуникации, совершенно уникальными возможностями отображения материальной среды. Сами по себе предметы, конечно, к нашему внутреннему миру не имеют никакого отношения, они равнодушны к нам, но мы к ним не равнодушны. Всё, что нас окружает — сами вещи, их форма, окраска, освещение, взаиморасположение, характер движения, — имеет колоссальное влияние на состояние нашей души, а значит, всё это может быть использовано для выражения душевного состояния.

Чтобы совершить это открытие, потребовалась, во-первых, практика внимательного отношения к показываемой на экране вещной среде, получившая вслед за неореализмом мощное развитие. А во-вторых, был необходим опыт свободного обращения с экранной модальностью: дело в том, что когда предметный мир используется для отображения состояния кого-либо из персонажей, модальность становится достаточно неопределённой: на первый взгляд, поскольку речь идёт о внутреннем состоянии персонажа, это, вроде бы, его эмпатия, но поскольку мы ощущаем это состояние только благодаря тому, что этот предметный мир оказывает непосредственное воздействие на нас, то это одновременно тот вид эмпатии, который мы назвали ‘авторской’ — упоминавшаяся двойственность точки зрения в кинематографе становится формообразующей. Из-за этого описываемым способом внутренний мир человека может быть выражен в довольно узких пределах (ограниченных теми особенностями вещного мира, которые воздействуют на большинство человечества примерно одинаково), но в них он может быть выражен достаточно полно.

Первым приближением к такому киноязыку был, пожалуй, фильм “Приговорённый к смерти бежал” (1956) Робера Брессона, где авторское сверхвнимание к деталям и их воздействие на состояние героя были оправданы сюжетно. Как отметил Виктор Божович,

“Брессон ... помещает своих героев в такие условия, когда всё детерминировано строжайшим образом, — потому-то такое значение приобретает каждый жест. Малейшая ошибка ведёт к гибели.” Поэтому “сюжет фильма — это история взаимоотношений героя с ложкой (превращённой в стамеску), матрасом или верёвкой”<sup>177</sup>.

“Перед нами искусство, придающее исключительное значение внутреннему, но ограничивающее себя поверхностью вещей”, “режиссёр не видит иного пути к внутреннему, как только через скрупулёзное фиксирование внешнего.” “Впрочем, — замечает Брессон, — внешнего не существует»<sup>178</sup>.

Но полное своё воплощение, уже безо всяких сюжетных оправданий, этот киноязык получил в так называемой ‘трилогии отчуждения’ (а как лучше всего выразить отчуждение, если не через неодушевлённые предметы?) Микеланджело Антониони. Щепка, брошенная героиней “Затмения” в бак с водой, стала чуть ли ни столь же важным персонажем фильма, как его главные герои, и уж конечно, куда более значительным, чем мужчина, от которого ушла героиня в первых кадрах картины. Можно сказать, что если вся русская литература второй половины XIX века вышла из гоголевской “Шинели”, то весь (или почти весь) кинематограф шестидесятых выплыл из антониониевского бака со щепкой.

---

<sup>177</sup> Божович В. Современные западные кинорежиссёры, М., 1972, стр. 89, 90

<sup>178</sup> там же, стр. 93

## Внутренний мир на экране: предыстория

Самое последнее, что было открыто в киноязыке — это то, о чём писал его самый первый крупный теоретик Хуго Мюнстерберг: прямое и непосредственное воплощение на экране внутреннего мира человека.

Надо сказать, что к воплощению в кино человеческой психики вообще и мышления в частности возможны два различных подхода, граница которых проходит между эйзенштейновским “‘последнем словом’ о монтажной форме вообще”, сформулированным им в статье 1932 года “«Одолжайтесь!»” и комментирующей это ‘последнее слово’ скобкой:

“монтажная форма как структура есть реконструкция законов мысленного хода.

...

(Это, однако, отнюдь не означает, что мысленный ход как монтажная форма обязательно всегда должен иметь сюжетом ход мысли!)”<sup>179</sup>.

Если заменить здесь ‘монтажную форму’ на ‘киноформу’ (а статья написана в то время, когда Эйзенштейн не делал между ними особого различия; заодно вспомним, что он был вообще склонен называть ‘монтажом’ всё в фильме), то мы получим две основные концепции воплощения на экране мышления и вообще психики в кинотеории: идею непосредственного показа психического процесса (‘последнее слово’) и идею, что любое изображение на экране есть воплощение того или иного психического мыслительного процесса (скобка). Вторая из этих концепций была создана в 1916 году Мюнстербергом, писавшим, что фильм “рассказывает нам ... историю, преодолевая формы внешнего мира, ... и приспособляя события к формам внутреннего мира”<sup>180</sup>, а первая — в том же году итальянскими футуристами, собиравшимися, как мы помним, показать на экране “каждый образ, проходящий через сознание персонажей”.

Нас здесь интересует практическая реализация именно этой идеи, которая если и была осуществлена футуристами (что представляется при тогдашнем уровне развития изобразительных структур кинематографа крайне маловероятным) в их несохранившемся фильме, то всё равно никак не повлияла на эволюцию кино.

После освоения французскими авангардистами монтажа-4 (а ‘последнее слово’ о монтажной форме, в принципе, можно рассматривать просто как определение монтажа в четвёртом значении), некоторые их фильмы, конечно, фактически были реализациями мыслительного процесса, но всё же лишь в мюнстерберговском смысле (он же смысл скобки Эйзенштейна): хотя структуру их фильмов естественнее всего описывать в терминах структур визуального мышления, всё же задачи и смысл этих картин были совсем иными; другими словами, в этих фильмах не ставилась модальность мысленного хода. Исключением здесь были эксперименты сюрреалистов по воплощению на экране части психического процесса, а именно сновидений.

Наконец, в 1930 году Сергей Эйзенштейн, готовясь к экранизации “Американской трагедии” Драйзера, создал концепцию ‘внутреннего монолога’, которая и обосновывалась с помощью ‘последнего слова’ о монтажной форме.

---

<sup>179</sup> Эйзенштейн С. “Одолжайтесь!”, стр. 79 // “Избранные...”, т.2, М., 1964, стр. 60-80

<sup>180</sup> Мюнстерберг Х., цит. соч., стр. 272

И здесь следует обратить внимание на весьма существенную терминологическую тонкость: само по себе слово сочетание 'внутренний монолог' однозначно отсылает к понятию 'внутренней речи'<sup>181</sup>, активно изучаемой психологией того времени. Но процесс мышления (и, тем более, психический процесс) одной своей речевой, вербальной составляющей далеко не исчерпывается. И Эйзенштейн, сам склонный к визуальному способу мышления<sup>182</sup>, как художник прекрасно это понимал (хотя и пользовался в теоретических штудиях современной ему не вполне точной терминологией), что видно и из его пересказа фрагмента недоступного в России режиссёрского сценария "...трагедии".

"Что это были за чудные наброски монтажных листов! Как мысль, они то шли зрительными образами, со звуком, синхронным или асинхронным, то как звучания, бесформенные или звукообразные, ... то вдруг чеканкой интеллектуально формулируемых слов — 'интеллектуально' и бесстрастно так и произносимых, с чёрной плёнкой, ... то страстной бессвязной речью, одними существительными или одними глаголами; то междометиями, с зигзагами беспредметных фигур, синхронно мчащихся с ними... то бежали зрительные образы при полной тишине, то включались полифонией звуки, то полифонией образы. То первое и второе вместе. То вклиниваясь во внешний ход действия, то вклинивая элементы внешнего действия в себя. Как бы в лицах представляя внутреннюю игру, борьбу сомнений, порывов страсти, голоса, рассудка, 'рапидом' или 'цейтлупой', отмечая разность ритмов того и другого и совместно контрастируя почти отсутствующему внешнему действию: лихорадкой внутренних дебатов — каменной маске лица"<sup>183</sup>.

Если бы этот проект был осуществлён, то открытие 'потока сознания' в кино случилось бы на 33 года раньше, чем оно случилось.

Однако, как известно, история не терпит сослагательного наклонения, и в том состоянии, в каком находился в то время кинематограф, этот проект и не мог полноценно осуществиться. Даже если бы возможности такого построения фильма и были бы осознаны тогдашним кинообществом, их дальнейшей реализации препятствовал бы тоталитарный контроль над ведущими кинематографиями (вследствие которого, собственно, "Американская трагедия" и не была поставлена). Но, вероятно, дело здесь не только во внекинематографической реальности<sup>184</sup>.

Во всяком случае, прежде, чем внутренний мир человека нашёл своё прямое воплощение на экране, кинематографу потребовалась практика освобождения модальности и потребовался опыт воплощения внутреннего мира с помощью внешнего.

---

<sup>181</sup> эту путаницу хорошо иллюстрирует тот факт, что в современной кинотерминологии словосочетание 'внутренний монолог' означает только закадровый голос персонажа, излагающий его мысли. То же, что называл внутренним монологом Эйзенштейн, утвердилось как 'поток сознания'

<sup>182</sup> "Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что 'обвожу' рукой как бы контур рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной" (Эйзенштейн С. Мемуары, т.2, М., 1997, стр. 100)

<sup>183</sup> Эйзенштейн С. "Одолжайтесь!", стр. 78 (абзацы в цитате соединены)

<sup>184</sup> здесь также весьма интересно, что и сам Эйзенштейн никогда более не пытался организовать фильм подобным образом — ни, естественно, в фильмах, поставленных им в СССР (хотя он и говорил Галине Улановой, что хотел построить "Ивана Грозного" в форме предсмертных видений главного героя (сообщено Наумом Клейманом)), ни — по-видимому — в мексиканской картине, где он, в принципе, такую возможность имел

## Внутренний мир на экране

Вообще говоря, кинематограф — следуя литературным образцам — стал осваивать модальности сновидения и особенно воспоминания буквально с первых лет своего существования и к концу 40-х — началу 50-х годов освоил их вполне. Однако для этого использовались исключительно повествовательные структуры. Ингмар Бергман так описывает стандартный переход к воспоминанию в фильмах того времени:

“Наплывы были тогда во всех фильмах. Вдруг видишь, как лицо артиста словно застывает, затем камера наезжает на него, лицо расплывается, и ты понимаешь — сейчас тебе покажут что-то, что произошло пять лет назад”<sup>185</sup>.

Легко видеть — уже хотя бы из формулировки “камера наезжает, и ты понимаешь”, что наплыв, которым задаётся в данном случае модальность воспоминания, играет здесь роль приёма конвенционально принятого, то есть знака, то есть семиотической, а следовательно, повествовательной структуры.

Аналогичным образом дела обстояли и с модальностью сновидения (с ней, кстати, ситуация изменилась с тех пор не очень существенно). Андрей Тарковский описывал стандартные маркёры сновидения в кинематографе ещё начала 60-х таким образом:

“поступают так: снимают нечто рапидом, или сквозь туманный слой, или употребляют старозаветное каше, или вводят музыкальные эффекты — и зритель, уже приученный к этому, сразу реагирует: ага! это он вспоминает! это ей снится!”<sup>186</sup>.

Бросается в глаза сходство логических конструкций, употреблённых обоими режиссёрами для описания различных явлений, свидетельствующее о и без того очевидном сходстве их семиотической природы.

После этих иллюстраций, вероятно, становится яснее значение открытия, совершённого в фильмах, о которых пойдёт речь: переходить на ирреальную модальность можно без конвенциональных приёмов и с помощью простой склейки. Казалось бы, какая разница, склейка или наплыв — и то, и другое есть монтажный переход, и то, и другое есть средство организации повествования. Но, тем не менее, это (вообще и в данном случае в особенности) — принципиально различные по своей сути и генезу средства, поскольку относятся к принципиально различным дискурсам.

Наплыв (конвенционально применённый) и прочие стандартные эффекты, как элементы семиозиса фильма, есть приёмы повествовательные. Склейка (в данном случае) и обычно возникающие после неё неконвенциональные маркёры иной модальности есть приёмы изобразительные. Повествовательные приёмы такого рода существовали со времён Гриффита. Изобразительные же, предсказанные Эйзенштейном, были открыты Феллини и Бергманом.

Впервые это произошло в бергмановской “Земляничной поляне” (1957), в которой, впрочем, переход от одной модальности к другой (там были три — ‘реальность’, воспоминание, сновидение) ещё оправдывается повествовательно, тщательно подготавливается в диалоге и даже иногда поддерживается (в некоторых сновидениях) закадровым голосом.

С 57-го по 63-й год открытие свободного перехода к ирреальным модальностям (и свободного движения внутри них, в чём, собственно говоря, и состоит проникновение

---

<sup>185</sup> Бергман о Бергмане, стр. 161

<sup>186</sup> Тарковский А. Запечатлённое время, стр. 57

во внутренний визуальный мир человека) готовилось во многих фильмах, среди которых стоит отметить, прежде всего, “Иваново детство” (1962) Андрея Тарковского, где сны и ‘реальность’ различаются только характером изображения, фактическим содержанием и ничем более.

Отдельного разговора требует “В прошлом году в Мариенбаде” (1961) Алена Рене, где, видимо, впервые после сюрреалистов была сделана попытка построить фильм в форме развёрнутого психического процесса — в данном случае процесса воспоминания. К сожалению, абсолютно невозможно обсуждать степень удачности этой попытки, не вдаваясь в суть визуальных психических процессов (это, надо сказать, вообще основная трудность при разговоре об изобразительных структурах кинематографа), но то, что этот фильм, хотя и был с интересом встречен профессиональным сообществом, всё же *de facto* не произвёл переворота в киноязыке, заставляет думать, что его строение этим процессам соответствовало не вполне. Можно осторожно предположить (и это косвенно подтверждается обилием литературного текста в фильме), что структура картины больше соотносилась со структурой вербального мышления, чем визуального.

Наконец, в 1963 году Федерико Феллини снял “8 1/2”, в котором были все четыре модальных пласта — ‘реальное’, воспоминания, желаемое и сновидения, — переходы между которыми обычно не были обусловлены повествовательно, осуществлялись с помощью склейки, и каждый из которых за редкими исключениями мог быть распознан только благодаря тому, что именно происходит в кадре, но не с помощью конвенциональных маркёров. В фильме всего пять межэпизодных наплывов: два из них указывают на прошедший временной интервал внутри одного пласта (‘реальности’), а три остальных — переход из воспоминания в ‘реальность’ (окончание эпизода Сарагины) и вход и выход из воображаемого (эпизод гарема). Таким образом, на весь фильм имеется единственный маркированный вход в ирреальный эпизод (гарем), да и тот имеет место примерно на девяностой минуте просмотра, когда зритель уже или ушёл, или привык обходиться без семиотических подпорок. Что касается наплывов на выходе из ирреальных эпизодов, то там они как раз опциональны: ирреальные эпизоды почти в любом фильме являются повествовательно замкнутыми единицами, поэтому выход из них легко читается и без подсказок — как и практиковалось в нормативном кино задолго до “8 1/2”

Хотя для тех зрителей, которые привыкли, чтобы им всё разжёвывали и помечали специальными ярлыками, картина осталась непонятной<sup>187</sup>, оказалось, что в целом фильм может быть вполне адекватно полноценно воспринят, и организация произведения или его части таким способом достаточно быстро начала применяться в самых различных фильмах (в том числе, кстати, иногда и в чисто повествовательных картинах, так что эта изобразительная структура, постепенно кодифицировавшись, приобрела и некоторые свойства повествовательной) — что и стало последней революцией в истории киноязыка.

---

<sup>187</sup> уместно вспомнить, что в итальянском прокате ирреальные пласты были вирированы в различные тона, что, кстати, поразительно напоминает положение дел в немом кино, когда прокатчики, не надеясь, что зрители окажутся в состоянии различить времена суток и типы натуральных объектов по одним лишь их имманентным визуальным признакам (рисунку освещения и пр.), вирировали разные фрагменты фильма в разные цвета — напр., ночь в голубой цвет и т. п.

Завершением периода возникновения новых изобразительных возможностей — последнего периода активного формирования киноязыка — можно считать окончание процесса ассимиляции феллиниевского открытия нормативным киноязыком (заявившим несколько лет) и, главным образом, появление фильма Бергмана “Persona” (1966), пролог которого строился просто как неотредактированный поток изображений, мелькающих во взбудораженном сознании, то есть ход визуальной мысли в нём воплощался уже вообще безо всяких повествовательных оправданий, без попытки привести его к каким-либо кинематографическим стереотипам.

С точки зрения многих исследователей, “Persona” знаменовала собой конец киноистории не только как фактическое завершение развития киноязыка, но и метакинематографически: речь здесь идёт о дуговой лампе кинопроектора, рождающий фильм в его первом кадре, и убивающей в последнем<sup>188</sup>, и, главным образом, о как бы рвущейся в середине фильма плёнке, о чём говорил Сергей Добротворский:

“На этом ... история кино если не кончается, то, во всяком случае, переходит в другой тип культуры”<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> о чём писала Сьюзен Зонтаг: ... , стр. 153-154 // ИК, 1991, №8, стр. 150-155

<sup>189</sup> Добротворский С., цит. соч., стр. 91. Там же Добротворский, кстати, говорит и о ‘внутреннем монологе’ как о последней точке в развитии киноязыка, как о закрытии “истории традиционного кино” (стр. 90)

## 1966 - наши дни. После конца истории

После 1966 года в киноискусстве, конечно, были определённые (и иногда значительные) достижения, но в кинематографе практически никакого прогресса уже не было. Киноязык почти не развивался.

В этом можно убедиться не только из общих теоретических соображений (не было открытий), но и из элементарного зрительского опыта: например, по голливудским фильмам начала 70-х годов, которые с точки зрения киноязыка ничем не отличаются от современных, в то время как фильмы, снятые десятилетием (а тем более двумя) ранее производят впечатление сильно устаревших — особенно на непрофессионального зрителя, по природе своей более чувствительного к нормативному киноязыку. Другим примером здесь является такой феномен, как эстетика позднего Бунюэля, основанная на виртуозной игре со зрительскими ожиданиями, которые есть ни что иное, как производная текущего состояния киноязыка<sup>190</sup>. А для этого, в свою очередь, требуется, чтобы нормативный киноязык устоялся. Что, в общем, и произошло к 1966 году, когда была снята не только “Persona”, но и “Дневная красавица” — первый фильм Луиса Бунюэля, полностью отвечающей такой эстетике.

Справедливости ради следует отметить, что мы не можем знать, почему в киноязыке больше не было революций: то ли потому, что всё, что можно было открыть, было уже открыто, то ли по неизвестным пока причинам процесс обнаружения возможностей кинематографа резко затормозился. Во втором случае революции в киноязыке ещё возможны и будут, и тогда весь прошедший с тех пор период впоследствии окажется просто подготовкой к ним. Если же верно первое, то дальнейшие открытия, естественно, исключены, а в 1966 году произошёл переход от совместного развития киноискусства и кинематографа к развитию одного только киноискусства.

---

<sup>190</sup> об этом см. Скотч и повествовательные структуры

## ‘Большое кино’

### Длинный план

Как же эволюционировало кино за последние 35 лет?

В 60-е годы был освоен и в 70-е стал нормативным цвет; в 80-90-е — квадрофонический звук. И то, и другое (особенно, конечно, цвет) создали достаточно сильные новые средства художественного воздействия, но в киноязык они не принесли, пожалуй, ничего. Увеличение светочувствительности плёнки позволило отказаться от условных рисунков освещения в большинстве сцен, где действие происходит при недостаточной освещённости (за исключением совсем уж тьмы и глубоких сумерек) — это важно с точки зрения онтологии кино, но не киноязыка.

Гораздо более существенным здесь стало окончательное освоение длинного плана, сопряжённого с активным движением камеры. В понятии длинного плана нам, конечно, важно не само по себе увеличение продолжительности непрерывной работы камеры (либо же метража от склейки до склейки) по сравнению с нормативом<sup>191</sup>[191]. Важно то, что этот съёмочный приём акцентирует следующие три составляющие: непрерывность времени в кадре; непрерывность пространства (кстати, из-за этого панорамы на 360° и более могут производить шоковое впечатление “склеенности” пространства); единство точки зрения.

Уже хотя бы потому, что этих равноправных акцентов три, а не два, нельзя механически разграничить с их помощью способы применения длинного плана как повествовательного или изобразительного приёма. Тем не менее, естественно предположить, что преимущественное акцентирование непрерывности времени ближе к повествовательному использованию длинного плана. Но опыт показывает, что для повествовательного кино не менее важна и непрерывность пространства: в фильме “На западном фронте без перемен” (Льюис Майлстоун, 1930) в сцене атаки

“выразительность кадра достигается именно движением: беспрерывно разворачивающаяся смерть. Здесь вся задача заключается в том, чтобы показать одновременность действия и ограниченность его в пространстве: на одном месте, в одну минуту”<sup>192</sup>.

Наиболее полно повествовательное применение длинного плана было раскрыто в 1948 году Альфредом Хичкоком в фильме “Верёвка”, средняя продолжительность плана в котором приближается к максимальным для стандартной кассеты 10 минутам, и почти половина склеек замаскированы под непрерывное действие при оправданном движением камеры тёмном кадре. В этом фильме, полностью соответствующему канону детектива, длинный план был использован исключительно для демонстрации строгого соблюдения классического повествовательного триединства.

Во многом сходным образом длинный план работает, например, и у Жана Ренуара — благодаря прежде всего его картинам во французской терминологии для длинного плана утвердился термин ‘план-эпизод’, указывающий именно на повествовательную составляющую этого приёма. При изобразительном применении длинного плана,

---

<sup>191</sup> при таком подходе нам оставалось бы полшага до совершенно бесполезного с эстетической точки зрения производственно-технического деления кадров на ‘кадемы’ и ‘эдемы’ Сола Уорта (Уорт С. Разработка семиотики кино, стр. 151 // “Строение фильма”, стр. 134-175)

<sup>192</sup> Ромм М. Заметки о монтаже, стр. 144 // “Беседы о кино”, стр. 135-170

разумеется, границы эпизода (или сцены) могут и не совпадать с границами плана — в качестве примера приведём знаменитый семиминутный предпоследний план в фильме “Профессия: репортёр” (1974) Антониони, который состоит фактически из двух эпизодов (смерть героя и появление жены), завершающих две различные сюжетные линии; в данном случае благодаря единому плану (и тому, что смерть дана за кадром) границы повествовательных единиц заметно размываются, чем подчёркивается изобразительная ориентация фильма.

Впервые изобразительные возможности длинного плана были осознаны, по-видимому, при разработке Орсоном Уэллсом глубинной мизансцены как единого повествовательно-изобразительного приёма — довольно редкий случай в истории кино, когда применение единого (то есть более сложного) аспекта приёма опередило обнаружение одного из двух частных.

Во избежание возможной терминологической путаницы надо отметить, что применение глубинной мизансцены неизбежно связано с использованием двух самостоятельных средств киновыразительности — широкоугольной оптики и длинного плана, — но в ней самой важен только контраст крупности первого и второго планов (для чего и нужен широкоугольный объектив) и их динамическое взаимодействие (почему она обычно и снимается длинным планом)<sup>193</sup>. Поэтому развитие глубинной мизансцены в повествовательном и в едином аспектах (чисто изобразительно этот приём до самого недавнего времени не использовался — о чём ниже) автоматически развивало и длинный план.

Наконец, в более или менее чистом изобразительном ключе длинный план стал систематически использоваться в конце 50-х — в начале 60-х годов, прежде всего, в картинах Микеланджело Антониони и Михаила Калатозова (снятых оператором Сергеем Урусевским), а затем в конце 60-х — в 70-х годах был окончательно осмыслен в картинах Миклоша Янчо (особенно в фильме “Любовь моя, Электра” (1975), который по средней длительности плана почти не уступал “Верёвке”) и Андрея Тарковского.

Для изобразительно применённого крупного плана характерен, прежде всего, акцент на непрерывности точки зрения (и, по идее, одновременно и на пространственной непрерывности, поскольку, вообще говоря, пространственное находится в тех же отношениях с изобразительным, в каких временное — с повествовательным; здесь мы не будем заострять на этом внимание). Как представляется, это связано, главным образом, с реализацией в нём непрерывного хода визуальной мысли — мало заинтересованной во временной или пространственной непрерывности как таковых, но требующей, если можно так выразиться, непрерывности мыслящего субъекта.

При этом — в классической терминологии — эта точка зрения чаще всего достаточно имперсональна (как характерный пример можно привести пожар в “Жертвоприношении” (1986) Тарковского, снятый одним кадром с достаточно высокой точки — можно сказать, с точки зрения бога). И здесь возникает довольно любопытная и запутанная проблема взаимосвязи изобразительного длинного плана и модальности. Отметим особо, что непрерывность точки зрения в этом съёмочном приёме вовсе не означает постоянства в нём модальности. Самым, пожалуй, поразительным примером здесь является план в начале фильма “Профессия: репортёр”, где в одном кадре

---

<sup>193</sup> всё это является следствием определения, данного в разделе “Глубинная мизансцена”

модальность меняется от 'реальности' (продолжение предыдущего действия) к воспоминанию годичной давности и обратно. Степень субъективности эмпатии при этом тоже не остаётся неизменной.

Эту проблему можно частично прояснить, обратив внимание на другую особенность изобразительного длинного плана (не являющуюся уже строго обязательной) — на замедленный темп, необходимый для того, чтобы заставить зрителя максимально пристально взглянуть в изображение, чем пользовались и Антониони, и Тарковский, и Янчо. А если мы вспомним, что сам этот приём был открыт Антониони для выражения внутреннего мира через внешний, то естественно предположить, что и непрерывность точки зрения, и замедленный темп работают на одну и ту же задачу: воплотить опосредованным, но весьма эффективным способом внутренний мир человека в целом.

То же самое можно сказать и о фильме "Я—Куба" (1964) Калатозова—Урусевского, возможно, единственном полнометражном фильме, где чисто изобразительный длинный план системно применён в стремительном темпе (в фильме "Летят журавли" он использовался в едином ключе, а в "Неотправленном письме" произошло обсуждавшееся рассогласование повествовательной и изобразительной драматургий, не позволяющее рассматривать картину как полноценное эстетическое явление). В нём с помощью сверхширокоугольной оптики (воплощающей, как мы помним, сильно аффективное состояние), контрастных фильтров и инфраплёнки (резко меняющих тональные соотношения и, следовательно, также реализующих изменённое состояние сознания) также выражалось определённое субъективное мироощущение.

Итак, резюмируем: длинный план может использоваться повествовательным образом (акцент на непрерывности времени и пространства), изобразительным (акцент на непрерывности точки зрения и, как правило, пристальное вглядывание в изображаемое) и единым<sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup> стоит отметить, что в двух последних случаях он становится средством воздействия на зрителя, в целом, аналогичным по своим возможностям и степени агрессии монтажу (в четвёртом и пятом значениях) и глубинной мизансцене (использованной неповествовательно — т.е. психологически активно). Действительно, большинство претензий, например, к монтажу как средству режиссёрской агрессии состоят в том, что автор насильно подсовывает зрителю новое изображение, в то время как тот, возможно, ещё на насмотрелся на старое или хотел бы увидеть что-нибудь совсем иное. Но при перемещении камеры могут возникнуть ровно те же самые претензии: почему уже поехали? или почему поехали именно в ту сторону? В качестве примера можно опять вспомнить Уэллса, который агрессию в своих фильмах выражал всеми этими тремя способами: и коротким монтажом, и глубинной мизансценой, и собственно длинным планом (не всегда с такой мизансценой сопряжённым — хотя он и его обычно снимал широкоугольной оптикой)

## Тарковский

Стилистика Андрея Тарковского в целом объединила два основных направления киноискусства начала 60-х — то, что мы назвали “внешний мир как внутренний” и “внутренний мир на экране”: его стиль можно охарактеризовать как выразительность предмета, используемая для прямого выражения внутреннего мира. Наиболее полную реализацию это получило в “Зеркале” (1974), где в монтажную структуру, открытую Феллини в “8 1/2”, организовывались кадры, созданные в стилистике, освоенной Антониони, из которого в фильме, кстати, присутствуют прямые цитаты. Например, вид колеблемых ветром деревьев, с которого начинается рефрен с падающей керосинкой, отсылает к сходному кадру с деревьями в “Затмении”, играющему там аналогичную рефренную роль.

Несколько особняком стоит в этом ряду “Сталкер” (1979), в котором отсутствует прямое выражение внутреннего мира (если не посчитать, конечно, что это внутренний мир автора или зрителя — но такое рассуждение есть чистая спекуляция, ибо так можно сказать абсолютно о любом фильме, модальность которого не является эмпатией кого-либо из персонажей). Этот фильм, оставаясь в рамках открытой Брессоном и Антониони эстетики, наследует другой линии развития кино предшествующей эпохи — притчам (отношения между персонажами в нём глубоко вторичны по сравнению с темой духовной гибели нашей цивилизации, которую они раскрывают как представители разных её ветвей).

Собственно, в этом и состоит основное открытие Тарковского (благодаря чему, по-видимому, именно “Сталкер” называют наиболее интересным фильмом режиссёра те, кто не является его поклонниками): возможность выражать отвлечённые идеи с помощью вещного мира. Наиболее характерной иллюстрацией здесь будет долгий проезд по луже под закадровое чтение Апокалипсиса в эпизоде, где персонажи отдыхают. В этом кадре запечатлённые в нём предметы, соотносимые с разными аспектами нашей цивилизации — деньги, икона, пистолет, шприц, — в сочетании с насыщенной полураспадающейся но живой и цельной средой реализуют мысль несомненно весьма отвлечённую, но при этом плохо вербализируемую. Одновременно этот кадр, в котором не хуже, чем в прологе “Персоны”, выражается ход мысли, демонстрирует возможности длинного плана по прямому воплощению психического процесса на экране.

Так основные изобразительные достижения послевоенного кино были применены для решения одной из главных проблем, стоящих перед кинематографом.

## Теперь

После окончания в середине девяностых продлившейся около двадцати лет эпохи постмодернизма — то есть, прежде всего, системного использования в фильме цитат и иных интертекстов, образующих основное значение произведения, — который, впрочем, не создал своей полноценной киноэстетики, поскольку был явлением общекультурным и идеологическим (‘философия постмодернизма’), киноискусство оказалось в ситуации достаточно неопределённой.

С одной стороны, к концу восьмидесятых годов отсутствие прогресса в большом кино стало сочетаться со всё возрастающим влиянием на него телевидения и особенно видеоклипов, как в плане создания полнометражных фильмов, следующих клиповой эстетике, так и в изменениях, происходящих с нормативным киноязыком — в стремлении к использованию короткого агрессивного монтажа, широкоугольной оптики, сверхкрупных планов и т.д. С другой — влияние оказывают также и другие нецеллулоидные разновидности кинематографа: собственно телевидение (особенно новости), видеарт и эстетика любительского видеофильма (это направление представлено в полнометражном кино “Догмой-95”), а также компьютерные игры (некоторые из них уже экранизированы). Третье направление — впрочем, по-видимому, уже угасающее, — отчасти близкое постмодернизму, это кино, апеллирующее ко внекинематографической этнокультурной традиции: Эмир Кустурица и бывшие модными последнее десятилетие национальные кинематографии (иранская, китайская и пр.).

Наконец, есть направление, принципиально игнорирующее существующее положение дел и влияние остальных видов кинематографа, как бы не замечающее стагнации последних 35 лет (возможно, с этим связана его склонность к чёрно-белому изображению). Его представители, подчёркивая кинематографическую природу кино, сосредотачиваются на изобразительных структурах — это, прежде всего, Александр Сокуров и Алексей Герман. Вызывает некоторое недоумение, что наша критика стоически писала о германовской картине “Хрусталёв, машину!” так, как будто в ней всё происходящее совершенно понятно — тогда как в фильме (особенно в его первой части) элементарные фабульные повествовательные элементы не поддаются чёткому прочтению даже при многократных просмотрах<sup>195</sup>. Но возведённой в систему непонятностью того, что происходит, привлекается внимание к тому как именно происходит это, то есть к изобразительному пластику картины.

Сейчас трудно судить, за каким из направлений останется последнее слово, пока очевидно лишь то, что по мере удешевления и возрастания качества электронной техники и увеличения той роли, которую играют в нашей жизни электронные разновидности кинематографа (телевидение, клипы, Интернет и так далее — вплоть до

---

<sup>195</sup> эта особенность картины, кстати, подчёркивается его названием, повторяющем малозначительную, брошенную вскользь, реплику, имеющую мало отношения к происходящему в фильме; вернее, находящемуся с ним в сложных и непонятных отношениях: ключом здесь, по-видимому, служит наблюдение Веры Ивановой о конфликтности в названии хрусталя и механического агрегата (Иванова В. В “Хрусталёве” собрано всё кино, стр. 13 // КЗ, №44, стр. 12-16). Таким образом, названием картины, не связанным, вопреки традиции, с её повествовательным пластом, определяется интерес в ней к ‘формальным’ — т.е. прежде всего изобразительным — аспектам

скринсейверов), их влияние на кинематограф в целом и на 'большое кино' в частности будет только усиливаться.

## Клипы

### Что такое кино?

В предыдущем подразделе мы дважды назвали телевидение и видео разновидностью кинематографа. Насколько корректна такая формулировка? Попробуем разобраться в этом, тем более, что в последние два десятилетия в результате стагнации в 'большом кино' с одной стороны и мощного развития видеоклипов — с другой, резко актуализировалась проблема, стоящая перед теорией кино с момента возникновения телевидения: является ли кино и телевидение (видео) одним и тем же, или это существенно различные феномены?

Рассмотрим сначала их различия.

С технической точки зрения они отличаются, во-первых, способом записи изображения — химическим в одном случае и электронным в другом. Это отличие никак нельзя признать релевантным, уже хотя бы потому, что оно в последнее время не является стабильным: при съёмке некоторых кинофильмов применяется магнитная лента, а при съёмке значительной части рекламных и большинства музыкальных клипов — целлулоидная. К тому же, и то, и другое всё чаще монтируется на компьютере.

Во-вторых, они отличаются способом воспроизведения — оптическая проекция на отражающий экран в одном случае и люминесцентный экран в другом. Однако и это вряд ли может быть критерием, хотя бы потому, что кинофильмы показываются по телевидению, а некоторые телепередачи и даже клипы (например, в "ночь пожирателей рекламы") иногда демонстрируются с помощью видеопроектора.

В-третьих, на данный момент они существенно различаются по качеству изображения — ТВ и видео значительно проигрывают по разрешающей способности изображения и в меньшей степени — по цветовому охвату. Но это отличие отчасти сглаживается путаницей с носителями (см. "во-первых" и "во-вторых"), а главное, — неизбежно будет преодолено в ближайшее десятилетие с развитием цифровых носителей и систем воспроизведения.

В-четвёртых, они в 3-4 раза отличаются по углу, под которым зритель видит изображение обычного формата (1.37:1) в среднестатистических условиях просмотра. Однако это свойство является непосредственным следствием предыдущего различия, и, очевидно, будет преодолено вместе с ним.

Остаются отличия собственно эстетические (или даже, скорее, культурологические). Их два<sup>196</sup>: во-первых, то, что видео- и ТВ-произведение изначально рассчитываются на относительно невысокое разрешение и малый угол, а во-вторых (и это главное), то, что ТВ и видео рассчитаны на индивидуальный просмотр. Оба этих соображения, несомненно, имеют весьма существенное значение с точки зрения киноискусства, но для кинематографа они нерелевантны. Вообще говоря, между видео и кино разница куда меньше, чем между немым и звуковым кино.

Поскольку вопрос кино и видео является частью гораздо более широкой проблемы, имеет смысл попробовать сформулировать критерий, что является

---

<sup>196</sup> не считая имеющей значение только с точки зрения онтологии возможности прямого эфира на телевидении

кинематографом, а что нет. Представляется, что кинематограф — это любая система, способная воспроизводить произвольное плоское ограниченное движущееся изображение (по крайней мере, в яркостных градациях), в которой имеются монтажные стыки (то есть монтаж-5, над которым можно надстроить первый, второй и четвёртый монтажные уровни).

На сегодняшний день этому определению удовлетворяют кино, телевидение (в том числе видео — как видеоклипы, так и видеоарт) и некоторые компьютерные игры. Когда пропускные способности систем телекоммуникации позволят передавать по интернету достаточно крупное изображение со скоростью по крайней мере 12 кадров/сек. (чтобы избежать видимой дискретизации), то и интернет подпадёт под это определение<sup>197</sup>.

---

<sup>197</sup> отдельного разговора требует проблема обратной связи (интерактивность). Пока что полноценной двусторонней визуальной коммуникации не существует: во всех имеющихся интерактивных системах (прямо эфире телевидения, интернете, компьютерных играх) обратным каналом связи является обыкновенный вербальный (или же, что то же самое, просто семиотический — язык компьютерных клавиш). При появлении развитых двусторонних визуальных коммуникативных систем наше определение кинематографа (как системы коммуникации), возможно, придётся уточнить для них; хотя, с другой стороны, большинство определений вербального языка не касаются вопроса интерактивности

## Клипы и кино

Итак, видеоклипы, ничем не отличающиеся от 'большого кино' с точки зрения кинематографа, с точки зрения киноискусства могут рассматриваться как кино малых форм, изначально рассчитанное на индивидуальный просмотр в условиях пониженного разрешения. А поскольку в течение последнего десятилетия это наиболее активно развивающийся вид кинематографа, оказывающий, к тому же, сильное влияние на эстетику 'большого кино' (где ничего принципиально нового не было придумано с конца 60-х, а с конца 70-х не было придумано вообще ничего нового), имеет смысл присмотреться к ним повнимательнее.

Для краткости ограничимся одними только музыкальными клипами — они, конечно, важнее рекламных, ибо более свободны как от диктата заказчика, так и (что, конечно, существеннее) от утилитарной задачи, в силу чего развитие клиповой эстетики в большей степени определяется именно ими. В этом смысле можно сказать, что крупнейшим режиссёром современности является программная дирекция MTV (не то чтобы она определяла клиповую эстетику прямо, но решая, какие именно клипы пойдут в мировой эфир — и, следовательно, препятствуя продвижению клипов, которые могли бы повлиять на дальнейшую эволюцию клиповой эстетики, — она, тем самым, в значительной степени определяет направления, в которых клиповая эстетика развивается).

Видеоклип наследует эстетике кино двадцатых годов, где он позаимствовал значительную часть своих приёмов, и которое он иногда прямо цитирует. Это связано, во-первых, с тем, что изображение в нём занимает подчинённое положение по отношению к музыке, что вынуждает клипмейкеров следовать в своих произведениях музыкальной драматургии — а мы помним, сколь важное значение она имела в кино 20-х. Во-вторых, это связано с тем же: клип есть кино без возможности свободного использования звуковых средств, то есть, по сути дела, клип есть немое кино<sup>198</sup>.

Как и кино двадцатых, клип бывает повествовательным (как камершпиль), рассказывающим пусть и короткую, но всё же историю, бывает преимущественно изобразительным, чему способствует опять-таки лежащая в его основе музыкальная драматургия, и — в отличие от немого кинематографа, не знавшего единства — бывает смешанным изобразительно-повествовательным.

Если в повествовательном и 'едином' направлениях клипы не несут в себе ничего нового по сравнению с достигнутым 'большим кино', то чисто изобразительный клип представляется наиболее интересной и перспективной линией развития этого главного на данный момент диалекта киноязыка — в двадцатых годах, как мы помним, это направление было уничтожено приходом звука и в дальнейшем продолжалось только в отдельных эпизодах отдельных фильмов. Возможности свободного сопоставления различных изображений, организованных единой музыкальной драматургией, поддерживаемые высокой степенью подготовленности зрителя, усвоившего все сложные киноязыковые структуры, выработанные столетней историей кинематографа,

---

<sup>198</sup> однако клиповая эстетика не является полным возвратом к эстетике двадцатых, ибо это возврат с высоты совершенного (вероятно) знания о возможностях кинематографа. В этом смысле возможности клипа не уступают возможностям 'большого кино', за исключением звуковых возможностей и возможности построения развитого повествования — из-за временных ограничений (хотя, в принципе, ничто не мешает снять клип по какому-либо крупному музыкальному произведению)

велики настолько, что не поддаются прогнозированию; здесь нас наверняка ждут сюрпризы.

К сожалению, препятствием здесь является как раз музыкальная первооснова клипа. Во-первых, клип совершенно справедливо воспринимается иллюстрацией к музыкальному произведению, и его изображение как самостоятельная структура не рассматривается ни зрителем, ни профессиональным сообществом; соответственно, глубину содержащейся в клипе визуальной мысли (если такая в нём имеется) никто не оценит. Ситуация осложняется общей проблемой всего изобразительного кинематографа — если качество повествовательного кинопроизведения (фильма или клипа) может быть определено на основании достаточно чётких критериев 'грамотного повествования' (то есть адекватности данного произведения требованиям современного нормативного киноязыка), то в случае произведения изобразительного, где, как мы помним, способ организации картины каждый раз изобретается заново, критерии качества и глубины установить крайне трудно, если вообще возможно.

Далее, присутствующая в клипе музыка налагает определённые ограничения на восприятие изображения (она улучшает слабую картинку, но и часто портит сильную), что препятствует созданию в клипе сколько-нибудь глубокой зрительной идеи. Наконец, клипы пока не вполне осознали себя как искусство, как неповторимые творения уникального автора, они пока — как кино 1900-х годов — есть различные по своим художественным достоинствам элементы общего кинематографического пространства под названием 'клиповая эстетика' (это проявляется, кстати, и в этом тексте: только что Вы прочитали единственный чисто исторический раздел, где не упоминается ни один автор и ни одно конкретное произведение).

## Клипы и изображение

Итак, мы обсудили общие возможности видеоклипов и их потенциальную полезность для изобразительного кино. Посмотрим теперь, какие изобразительные приёмы уже применяются в этой разновидности кинематографа.

Прежде всего, это, разумеется, самая характерная особенность видеоклипов — короткий монтаж. Если в конце немого периода среднестатистическая длительность кадра составляла примерно пять секунд, в раннем звуковом — около десяти<sup>199</sup> и в дальнейшем практически не изменялась (возможно, в последние годы она незначительно сократилась — под влиянием клипов), то в типичном клипе она заметно меньше немого пятисекундного уровня. Например, для рекламных роликов (ещё более склонных к короткому монтажу из-за дефицита времени) автором этих строк получены следующие цифры: примерно пятая часть клипов делается одним кадром (операторским или компьютерным), в остальных же длительность колеблется между 0.8 и 3.5 секундами (без учёта пяти-семисекундного логотипа в конце), составляя в среднем 1.7 секунды<sup>200</sup>.

И хотя в рекламных клипах короткий монтаж чаще используется для концентрированного воплощения маленького повествования, в целом, как мы неоднократно убеждались, и короткий монтаж, и длинный план хорошо приспособлены для реализации визуального мышления, то есть для изобразительного применения. И в тех клипах (преимущественно музыкальных), где отсутствует сюжет, оно имеет место достаточно часто.

Второе, что бросается в глаза в видеоклипе — это пристрастие к широкоугольной оптике<sup>201</sup> и глубинной композиции (очень интересной разновидностью этой особенности является модное последние несколько лет сочетание широкоугольного объектива и заметно сужающейся от камеры декорации, создающее резко гипертрофированную перспективу). При этом во многих случаях глубинное построение кадра не связано ни с какими повествовательными соображениями и является чисто изобразительным. Так видеоклипы завершили эволюцию глубинной мизансцены.

Далее следует назвать некоторые способы искажения изображения, по идее, воплощающие различные психологические состояния, для которых свойственно, например, изменение цветовосприятия: тонирование его в определённый цвет (использовавшееся ранее и 'большим кинематографом' — сновидения в "Ностальгии" (1982) Тарковского и др.), изменение насыщенности и контраста, склонность к оттенённым цветным фильтрам (например, делающим небо оранжевым), изменение цветов некоторых или всех предметов и так далее.

Самым важным среди приёмов такого рода является, несомненно, компьютерная трансформация тех или иных элементов изображения или всего изображения в целом. Этот приём принято именовать 'компьютерным монтажом', что является не самым удачным термином — в нашем понимании монтажом следует называть только то, что

---

<sup>199</sup> Bordwell D., Thompson K., op. cit., p. 195

<sup>200</sup> данные получены путём мониторинга рекламных блоков на каналах ОРТ, РТР, ТВЦ и НТВ в последнюю неделю ноября 2000 г.

<sup>201</sup> стоит отметить, что из-за меньшего, чем в кино, угла зрения, телевидение вообще производит более широкоугольное впечатление

основано на дискретном и полном изменении изображения — монтажной склейке (монтаж-5); там же, где изображение меняется непрерывно, можно говорить лишь о преобразовании изображения, но не о монтаже в собственном смысле.

Если 'большое кино' с начала 70-х годов использовало компьютерное преобразование исключительно для создания спецэффектов (монтаж-3) в фантастике, то в клипах (после экспериментов Збигнева Рыбчински) началось осмысление возможностей таких преобразований для формирования как повествовательных (чаще всего — переход между различными съёмочными площадками), так и изобразительных эффектов. В последнем случае простейшим — но далеко не единственным — примером является трансформация одного объекта в другой, сходный с ним (превращение одного лица в другое стало уже даже банальным), что резко увеличивает метафорические возможности кинематографа, ранее ограниченного достаточно узким кругом сопоставляемых предметов, сходство которых возможно уловить на склейке, и паллиативным приёмом — наплывом.

Среди других приёмов — также, кстати, осуществляемых с помощью компьютера — можно назвать, например, модное в этом году фрагментирование изображения на прямоугольные части, в каждой из которых мы видим элементы целого изображения (что не имеет принципиально никакого отношения к повествовательному аспекту кинематографа), или бывшую модной в прошлом году переменную скорость движения объектов в кадре, с помощью которой осуществлялся переход между сюжетно (или изобразительно) важными кусками. Последний приём, являющийся изначально изобразительным (поскольку для визуального мышления, по-видимому, нехарактерно следить за правильностью протекания временных процессов — на чём, кстати, основан такой изобразительный приём, как рапид<sup>202</sup>), оказался весьма удобным и для повествовательной организации клипа (особенно для экономящего время рекламного).

И наконец, по мере распространения сверхкрупного плана, в клипах был окончательно осмыслен феномен, с изучения которого брайтонцами, Портером и Гриффитом началось развитие кинематографа.

---

<sup>202</sup> несколько более подробное психофизиологическое обоснование рапида можно прочитать в: Фильм как сновидение, стр. ...

## Крупность

Поскольку окружающий нас мир в нашем восприятии, вообще говоря неограничен (или, если говорить только о поле зрения, — не имеет чётких границ), а кинокадр, занимающий всего около двух процентов площади нашего поля зрения<sup>203</sup>, имеет чёткие ясно видимые границы, то самый первый вопрос, с которым сталкивается кинематографист, выбравший снимаемое предкамерное пространство — какую взять крупность? Если подходить к вопросу чисто повествовательно, то он решается достаточно просто: такую, чтобы все сюжетно важные объекты попали в кадр и были при этом как можно более ясно видны.

В изобразительном же варианте проблема, по-видимому, вообще не имеет универсального решения. Поскольку сам по себе человек не мыслит прямоугольными рамками, то любое изображение в рамке не будет полностью соответствовать визуальному мышлению (вспомним, как не чуждый изобразительных поисков Гриффит пытался вместо крупного плана воспользоваться выделяющей деталью виньеткой, но в итоге крупный план оказался всё же несколько более похожим на мысль). Поэтому, хотя некая ‘крупность’, то есть ощущаемая величина объекта, несомненно, имеется в нашем мышлении и восприятии, но крупность в живописно-кинематографическом смысле, то есть величина объекта по отношению ко всему кадру, в мышлении отсутствует.

Каждый выбранный вариант будет половинчатым, но, тем не менее, во-первых, он всё же может соответствовать тем или иным аспектам психики, а во-вторых, играют определённую роль и чисто композиционные приёмы, восходящие к основам живописи (также, естественно, имеющим психологические оправдания, в которые позволим себе не вдаваться здесь). Рассмотрим планы различной крупности в их отношении к нашей основной оппозиции.

Поскольку в стандартном случае ‘сюжетно важный объект’ — это один или несколько человек по пояс или по бедра, то, как легко видеть и из зрительской практики, самым распространённым планом в повествовательном кино является средний; нет ничего более повествовательного, чем средний план со статичной точки в театральноподобной мизансцене, где персонажи сидят и разговаривают. Поэтому, хотя, конечно, с помощью среднего плана при желании можно выразить всё что угодно, изобразительное кино часто старается его избегать.

Дело в том, что поскольку нормативная стилистика является повествовательной, то всё изобразительное естественным образом стремится от неё отклониться. Что, разумеется, не означает, что всё ненормативное является изобразительным — оно может быть как оригинальной формой повествовательного (можно вспомнить, например, применение глубинной мизансцены Уайлером и Роммом), так и удачным или неудачным изобразительным построением.

Довольно часто повествовательное уравнение крупности приводит к выбору общего плана — например, если для того, чтобы понять, что происходит, необходимо показать персонажей в полный рост. Но общий план, где такой необходимости нет, или же значительно более общий, чем требуется (дальний план), или же где вообще ничего не происходит, заметно тяготеет к изобразительности. Практически все режиссёры

---

<sup>203</sup> обоснование см. в: Кино: мистификация физической реальности, стр. 44-45

изобразительного направления часто прибегали к такому общему плану, как наиболее характерные примеры приведём фильмы Мидзогути или “Жертвоприношение”, в котором почти все натурные кадры сняты общими и дальними планами.

Крупный план в ещё большей степени является двуликим: с одной стороны, он, как мы помним, был, по сути, первым специфическим повествовательным элементом, появившимся в кино, он позволяет — изолировав предмет из окружения — как можно сильнее приблизить его к вербальному понятию. Крупный план гораздо легче остальных поддаётся семиотизации — вспомним крест на нейтральном фоне в финале “Дневника сельского священника”: знак в стерильном виде<sup>204</sup>. Заодно здесь можно отметить, что единственная сколько-нибудь внятная попытка построить семиозис кино строилась именно на идее принять за знак единичный предмет<sup>205</sup>.

С другой стороны, он одновременно позволяет рассмотреть предмет во всех деталях, воспринять его как уникальное творение, не поддающееся словесному описанию, или даже сделать соотношение линий, цветов и фактур в кадре более важными, чем собственно предмет — то есть решить вполне изобразительную задачу.

Но эта возможность может быть наиболее полноценно реализована в сверхкрупном плане, где изображаемое может уже совсем лишиться предметной отнесённости и превратиться в сочетание цветовых пятен и ничего более. В этом случае художественный эффект — как и в абстрактной живописи — возникает исключительно за счёт композиционного взаимодействия цветов и форм, а роль живописного мазка играет естественная фактура объекта. Но даже если можно понять, какой именно предмет мы видим на экране, он всё равно радикально изменится — например, сверхкрупный план горящей спички, с которого начинается фильм “Дикий сердцем” (1990) Дэвида Линча, в первое мгновение воспринимается не то как пожар, не то как костёр.

Надо отметить, что и этот приём может быть применён повествовательно, в этом качестве его принято называть ‘деталью’ (до сих пор считалось, что ‘сверхкрупный план’ и ‘деталь’ — синонимы; теперь видно, что это не так): это план какого-либо предмета, являющегося частью другого, большего предмета, но образующего также и самостоятельное понятие (глаз, червивое мясо и т. д.).

Если повествовательный сверхкрупный план время от времени применялся кинематографом, то к изобразительному хотя и делались определённые шаги, особенно французским Авангардом (например, некоторые кадры снятые через калейдоскоп в “Механическом балете”), всё же полноценно он был разработан именно в видеоклипах и, в меньшей степени, в фильмах, на которые они повлияли (тот же “Дикий сердцем”).

И заканчивая разговор о клипах, заключим, что накопление изобразительных открытий в них, в принципе, может привести к качественному скачку — к изобразительной революции, но пока они, в целом, завершают то, что не успел сделать кинематограф в конце 20-х годов до прихода звука.

---

<sup>204</sup> это, кстати, довольно любопытно с точки зрения интерпретации фильма: герой с помощью знаков (хлеб и красное вино, которые составляли его диету) пытался отождествиться с Христом, что ему в конце концов и удалось — но тоже на уровне знака

<sup>205</sup> эта идея впервые была высказана Романом Jakobsonом в статье 1933 года Конец кино? // “Строение фильма”, стр. 25-32

## Заключение

За сто лет кино прошло путь, на который другие виды искусства и коммуникации тратили тысячелетия. Неудивительно, что наука о кино, чья первая обязанность — понять основные принципы развития кинематографа и киноискусства, понять истинное значение того или иного фильма в истории (т. е., грубо говоря, объяснить, почему именно великий фильм является великим), отстаёт от предмета своего исследования.

Ситуация также осложняется, если можно так выразиться, многомерностью кино. В данном исследовании были выделены проблемы, которые можно расположить по двум осям, отчасти сходным с лингвистическим противопоставлением содержания/выражения<sup>206</sup>: во-первых, проблемы внутреннего строения фильма (проблемы монтажа, музыкальной организации фильма, глубинной композиции и широкоугольной оптики<sup>207</sup>, длинного плана, крупности), связанные преимущественно с нашей основной оппозицией, тяготеющей к структуре мышления; во-вторых, проблемы коммуникации (модальность и отчасти точка зрения). Назовём и другие оппозиции, оказавшиеся существенными, но не лежащие при этом ни на одной из названных осей: кинематограф/киноискусство, элементы которых, в свою очередь, могут рассматриваться как жизнеподобные/‘фантастические’ и нормативные/ненормативные (последняя оппозиция тесно связана с нашей основной, но далеко не тождественна ей).

Тем не менее, определяющей является предложенная в предисловии оппозиция ‘кино повествовательное’ / ‘кино изобразительное’, которая, как представляется, вполне удовлетворительно описывает структуру развития кинематографа и основные процессы, двигавшие историей кино.

Но всё же следует признать, что, хотя оппозиции повествовательное/изобразительное нам в большинстве случаев оказывалось достаточно, иногда приходилось прибегать в более или менее завуалированной форме и к оппозиции вербальное/визуальное, представляющейся более универсальной. Обе эти оппозиции, в свою очередь, являются частными случаями оппозиции левополушарное/правополушарное, которая, полагаю, и является самой точной моделью для описания принципов функционирования кинематографа.

Что касается более конкретных результатов, то, хотя такая цель изначально и не ставилась, была получена схема периодизации киноистории, состоящая из серии периодов, чередующихся по своему тяготению к одному или другому основному аспекту киноязыка. При этом любопытно, что все периоды имеют примерно двадцатилетнюю длительность, причём для первой половины каждого периода характерно накопление определённых приёмов, которые во второй половине, как правило, приводят к революционным открытиям в киноязыке — разумеется, это не относится к последним 35 годам истории кино, когда в собственно

---

<sup>206</sup> эта оппозиция, восходящая к соссюровскому разделению понятия и акустического образа, была разработана Луи Ельмслевом (Ельмслев Л. Пролегомены к теории языка, стр. 172-185 // “Зарубежная лингвистика. I”, М., 1999, стр. 131-256)

<sup>207</sup> также в минимальной степени была освещена проблема организации пространства в фильме, которая, несомненно, заслуживает гораздо более подробного изучения (особенно в том, что касается линейной перспективы в киноизображении)

кинематографических структурах уже ничего принципиально нового обнаружено не было<sup>208</sup>.

Предложенная основная дихотомия весьма удобна не только для понимания исторических процессов, но и для анализа единичного фильма, поскольку относительно независимые повествовательная и изобразительная структуры сосуществуют практически в каждом кинопроизведении. В этом смысле наше строгое противопоставление — как и любая описывающая сколько-нибудь сложное явление оппозиция — в известной степени условно: фильмы чисто повествовательные встречаются не часто, а полностью изобразительных полнометражных фильмов, по-видимому, вообще не существует; существенным является, конечно, то, какая из двух структур является для данного произведения формообразующей. Поэтому определение ведущей из них и способа их взаимодействия на всём протяжении фильма а также анализ содержания каждой из них крайне важны для понимания картины в целом.

Такого рода анализ в сочетании с общим представлением об истории кино, построенным на основании той же дихотомии, по-видимому, может быть использован для определения значения каждого конкретного фильма в киноистории — то есть для ответа на вопрос, поставленный во введении.

Но для этого необходимо чёткое понимание строения всех повествовательных и изобразительных приёмов, чего на данный момент в кинотеории нет совершенно: о повествовательных приёмах известно лишь то, что у них совпадает с театральным способом организации повествования, и то что было обнаружено исследователями т.н. 'грамматического' направления и киносемиотиками; об изобразительных — то, что у них совпадает с изображением в живописи, и те элементы, которые были исследованы Мюнстербергом, Арнхеймом и Эйзенштейном; при этом знания и о первых, и о вторых (особенно о вторых) почти не систематизированы. Когда же такое понимание будет достигнуто — путём тщательного изучения каждого из этих приёмов на основе знаний об устройстве нашей психики, — киноведение станет полноценной искусствоведческой наукой, не менее серьёзной, строгой (и, кстати, солидной), чем науки о музыке и о литературе.

Может быть, это поможет также изменить представления о кинематографе в обществе и его место в культурной иерархии.

---

<sup>208</sup> если заняться нумерологией, то продолжив двадцатилетнюю сетку на последние 35 лет, мы обнаружим, что граница пройдёт по концу 80-х годов — то есть тому времени, когда серьёзным культурно-эстетическим явлением стали клипы. По этой логике, в данный момент мы находимся в начале второй, революционной, половины преимущественно визуального периода киноистории. Если так, то в ближайшие несколько лет нас ожидает нечто принципиально новое, накопившееся влияние клипов приведёт к качественным изменениям всего кинематографа...